

# Paris, mende amaiera

Signac, Redon, Toulouse-Lautrec  
eta garaikideak

GUGGENHEIM BILBAO

HAIZE KONTRA: FIN DE SIÈCLE-KO PARIS.....	3
FUNTSAREN HARMONIA: SIGNAC ETA <i>SAINTE-BRIAC. BALIZAK OPUS 210</i> .....	7
MAURICE DENIS ETA NABIAK .....	12
ODILON REDON-EN IRAKURLEA, LIBURU IREKIA ETA ITXITA .....	19
ABIAPUNTU BERRI BAT: TOULOUSE-LAUTREC-EN AFIXAK.....	25
VALLOTTON ETA HERIOTZAREN ANTZERKIA.....	30
PIERRE BONNARD: EGUNEROKOAREN ANTZERKIA .....	36

# HAIZE KONTRA: FIN DE SIÈCLE-KO PARIS

VIVIEN GREENE

Parisen mende amaierako aldi giro politiko asaldatuak nahasmenduak sortu zituen eta kulturaren ere aldaketa handiak gertatu ziren. *Fin de siècle* horretan joera artistiko berriak eta horiek aldarrikatzeko teoriak sortu ziren; are filosofia eta ekintza iraultzaileak ere, ezkerreko taldeak sorrarazi zituztenak eta ondorioz kontserbadoreen erantzuna jaso zutenak. Aurreko hamarkadetan inpresionistek publikoak zein kritikariak asaldatu zituzten, baina mende amaierarako erabateko onarpena zuten. Testuinguru horretan, artisten belaunaldi berri bat agertu eta hainbat talde sortu zituen: neoinpresionistak, *Les Nabis* delakoak eta sinbolistak. Itxuraz, aurrekoen gai berak irudikatzen zituzten: paisaia, bizitza modernoa eta orduko gizon-emakumeek aisialdian egiten zutena. Artista gazteagoek, aitzitik, bestelako estilo eta ikuspegia erabiltzen zituzten haien artelanetan gai horiek jorratzeko, eta introspekziozko eszenak eta irudipen fantastikoak gehitu zituzten. Aurreko belaunaldian, Abangoardiaren asmoa orduko bizimoduaren instante labur eta iheskorrak jasotzea izan zen. *Fin de siècle*-ko sortzaileek, berriz, artelanen akabera asko zaintzen zuten eta landutako forma eta erabilitako teknikaren helburua ez zen naturaltasuna lortzea baizik eta emozioak eta sentipenak piztea eta ikuslearen psikean aldaketak sortzea. Talde hauetako kideek oihartzun unibertsala izango zuen artea sortzeko grina bizia partekatzen zuten baina askotan ikuspuntu kontrajarriak zituzten eta espresio bide anitzak aukeratu zituzten: zientzian oinarritutako teknikak erabili zituzten batzuk; besteek gizarte kontzientziarekin lotutako gaiak irudikatu zituzten; eta beste batzuk irudi iradokitzaileak edo mistizismo kutsua zutenak sortu zituzten.

Joera piktoriko ezberdinak loratzen jardun zuten urte horietan, Frantziako Hirugarren Errepublikako gobernu liberal moderatuaren aldi jori eta lasaia amaitzear zegoen arren. Union Générale banku katolikoaren porrotak, horren ondotik 1882. urteko burtsan gertatutako hondamendiak eta *laissez-faire* doktrina ekonomikoaren hutsegiteak finantza-krisi sakona ekarri zuten 1890eko hamarkadaren amaieran. Urte nahasi haietan, gainera, Panamako kanalaren eskandaluak agerian utzi zuen politikarien ustelkeria. Burgesiaren kontsumismo lotsagabeak, langabeziaren gorakadak, eskulangileen pobretze nabarmenak nahiz industriaren eta hirien zabalkundeak eragindako kalteak bultzatuta, anarkistak eta ezkerreko idealen aldeko beste talde batzuk martxan jarri ziren. Greba ugari egon ziren, baita atentatuak ere; horietan lazgarriena 1894. urtean gertatu zen, Sadi Carnot presidentea hil zutenean. Urte horretan ere, alsaziar jatorria zuen Alfred Dreyfus kapitain juduari traizioa egotzi zioten eta zigortu egin zuten errugabea izanda. Émile Zolak *J'Accuse...!* manifestu sutua idatzi zuen kasu horren inguruan 1898. urtean eta Dreyfusi egin zioten epaiketa publikoan eragin nabarmena izan zuen; izan ere, azkenean epaileek errugabetu egin zuten. Dreyfus aferaren atzean anti-semitismoa eta gaizki ulertutako abertzaletasuna egon ziren, eta aurretik ere nahiko zatitua zegoen nazioak are bereziagoa amaitu zuen bidegabekeria horren ondoren. Mende amaierako gertakizun horiek agerian utzi zuten Frantzian haustura nabarmena zegoela hainbat gizarte-erkidegoen artean: burgesia eta bohemiar kideen artean, kontserbadore eta erradikalen artean, katoliko eta antiklerikalen artean, errepublikaren aurkako eta anarkisten artean.

Krisi ekonomikoa momentu txarrean zegoenean, 1880ko hamarkadako erdialde eta amaiera aldera, neoinpresionistak haien ikuspuntu disidenteak adierazten hasi ziren haien pintura, grabatu eta aldizkarietan<sup>1</sup>; izan ere, mugimendu horretako partaide askok lotura politikoak zituzten. Aldizkari horien artean Félix Fénéon arte-kritikari, galerista eta Neoinpresionismoaren aldarrikatzailearen *L'Art moderne* delakoa zegoen, bai eta *La Révolte* eta *Le Temps* argitalpen anarkistak ere. Neoinpresionisten taldea 1886. urtean osatu zen Parisko Zortzigarren Erakusketa Inpresionistan. Han asko nabarmendu zen Georges Seurat-en *Igande arratsaldea Grande Jatte irlan* (*Un dimanche après-midi sur l'île de la Grande Jatte*, 1884 – 86) margolan bikaina, Parisko hiritarrak Senako ibaiertzean aisialdian erakusten dituen<sup>2</sup>. Seurat oso gazte hil zenean, Paul Signac bihurtu zen mugimenduaren buru. Neoinpresionisten taldean ezagunenak Henri-Edmond Cross, Maximilien Luce, Seurat eta Signac izan ziren, baina Camille Pissarro ere batu zitzairen urte batzuetan Inpresionismoa alde batera utzi zuenean. Taldea osatzen zuten margolariak —kolorearen eta pertzeptzioaren inguruko teoria zientifikoak baliatuz— efektu optikoak sortzen zituzten haien mihise puntillistetan, eta horietan osotasun bateratua lortzeko kolore osagarriak eta forma leunak erabiltzen zituzten. Izan ere, neoinpresionistek moldatu ohi zituzten irudi utopikoetan eduki ideologikoa eta teknika piktorikoen teoriak uztartzen ziren. Are helburu politiko argia erakutsi nahi ez zutenean ere, hiria, aldiriak edo landa giroa armoniaz beteriko irudikapen idealizatueta erakusten zituzten.

Beste joeretako artistek, Sinbolismoari edo nabien taldeari lotutakoek batik bat, erantzun zuzenagoa eman nahi izan zioten bizitza garaikidearen gaitzei. Haien ustea zen ez zientziak eta ez arrazoiak ez zutela gizartearen asaldura, hirien pilaketa eta kutsadura konpontzeko ezer lortu eta ondorioz espiritualtasunera, erlijiora, naturaz gaindiko gaietara eta adimenaren barne-aldarteetara jo zuten inspirazio iturri bila. 1890ko hamarkadako Inpresionismo osteko “ismo” guztietan agerikoa zen Art Nouveau-ren motibo organikoak eta arabeskoak oinarritzat hartuta sortutako hiztegi dekoratiboan eragina<sup>3</sup>. Itxuraz elkarrengandik urrun dauden bide guzti horiek modernotasunak bere baitan zuen alde iluna dute sorburu: transzendentziaren bilaketa.

Neoinpresionistak lanean ziharduten garai berean euren burua “nabi” (hebreeraz, profeta) izendatzen zuten artisten taldea ere puri-purian zegoen. Paul Sérusierren *Talismana. Aven ibaia Bois d'Amour-en parean* (*Le Talisman, l'Aven au Bois d'Amour*, 1888) koadroa hartu zuten abiapuntutzat ezkutuko sekta edo lagundi erlijioso baten antzera eratutako taldekideek. Taldearen oinarri filosofikoaren arabera, artea da materiala denaren haraindiko dimentsio espiritualera iristeko bidea<sup>4</sup>. Haien arteko loturak malguak izanda ere, nabien taldekoek orokorren Paul Gauguinen Sintetismoaren eta Japoniako grabatuen ezaugarri batzuk bereganatu zituzten haien lanetan; esaterako, konposizioetan laukiratze ebakiak eta bi dimentsioak erabili zituzten. Taldearen ibilbidean aldi ezberdinak bereizi daitezke: hasiera batean karga psikologiko handiko barrualdeak eta emakumeen eguneroko bizitzaren pasarte intimoak tamaina txikiko koadroetan irudikatu bazituzten ere, gerora horma-irudi tamainako artelan dekoratiboak ekoitzi zituzten. Ohiko teknikei ere uko egin zieten hein handi batean, olio-pinturak baino bestelako euskarriak aukeratuz, adibidez grabatuak eta ilustrazioak, taldearen babesle Thadée Natanson jabekide zen *La Revue blanche* aldizkarirako. Taldea oso anitza zen: bertan biltzen ziren taldekide ezagunak, Pierre Bonnard eta Édouard Vuillard; Maurice Denis katoliko kontserbadorea, haren eskuineko ikuspuntua agerian uzten zuten lanekin; nahiz taldearekin lotura lausoan zuten Félix Vallotton suitzarra ere, zeinak haren lan grafiko ugarietan orduko gizarte-arazoei buruzko kritika zorrotza egiten baitzuen.

Sinbolismoaren jarraitzaileak are alde handiagoak zituzten haien artean<sup>5</sup>. Estilo anitzeko buruak zituen hidra izan zen Sinbolismoa, eta nazioarteko mugak gainditu zituen. Hala ere, denek arbuiatzen zituzten aurrekoen materialismoa eta sineste positibistak eta nahiago zuten landa bukoliko eta mistikoak jorratzea. Sinbolismoa, jatorrian, literatura-mugimendua izan zen eta abiapuntutzat Charles Baudelairen *Les fleurs du mal* (Gaitzaren loreak) poema bilduma hartzen da. Mugimendua Jean Moréasek idatzitako “Le Symbolisme” manifestutik hartu zuen izena. Pinturaren eremuan, Frantziako Sinbolismoaren sorburuak Gustave Moreauren kolore aberatseko margolan dekadenteetan eta Pierre Puvis de Chavannesen konposizio klasiko eta estatikoetan aurki daitezke. Gauguinek berak ere joera horren oinarriak gauzatu zituen haren margolanetan: forma lauak erabili zituen, kolore ase biziak baliatuz, eta hirietako bizitzaren lohasunetik urrun zeuden baserri giroko paisaiak gaitzat hartu zituen, Britainiako Pont-Aven nahiz urrutiko Polinesia uhartetikoak. Frantzian ziharduten bestelako artistak ere atxiki zitzaizkion Sinbolismoari, esate baterako: Denis, Georges Lacombe, Paul Ranson (nabien taldean ere sartuta zegoena), Charles Filiger eta Odilon Redon; baliabide ezberdinak erabiltzen zituztenak —margolanak, dekorazioa eta grabatuak—. Arte sinbolistak mitoen narratiba mitikoa, ikonografia iradokitzailea eta amesgaiztoetako giro makabroa baliatu zituen mundu erreala alde batera utzita alegiazkoa aukeratzeko, egiazko paisaiak baztertu eta barne-paisaia psikologikoen drama deskribatzeko, materialtasunari espiritualtasuna eta konkretua denari atzigaitza gainjartzeko. Baina paradoxa badirudi ere, Sinbolismoa narrazioan errotuta izaki, sentipen abstraktuak gogora ekarri nahi zituen eta, irudi subjektiboen bitartez, esperientzia unibertsala transmititu.

*Fin de siècle* asaldu eta larri haren alderdi anitzen ispilu zirenez, arte-mugimenduak ere horrelakoak izan ziren. Haien ikuspuntuak kontrakoak, antzekoak edo bata bestearen ondorengoak izan zitezkeen. Hamarkada iskanbilatsu horretako joera horien guztien hizkuntza artistikoen mapa eginez gero, teoria estetiko eta filosofiko dibergentez betetako multzo korapilatsua lortuko genuke. Izan ere, mugimendu horiek mende bat amaitzear eta berria hastear zen une horretako desegonkortasuna islatu zuten —Hirugarren Errepublikako kultura eta historiaren gertakizunek sortu zutena nahiz Lehen Mundu Gerrak ekarriko zituen gizarte-arazo gero eta larriagoek eta asaldura politikoez ekarritakoa—, irudikatutako formak guztiz desitxuratu eta zatikatu zirenean eta gerora abstrakzio osorako bidea egin zen garaian.

Vivien Greene, Solomon R. Guggenheim Museum-eko senior arte-arduraduna, XIX. mendean eta XX. mende-hasieran aditua.

[Itzultzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Frantziako eta Belgikako neoinpresionistek ezker muturreko erradikalismoarekin izan zituzten loturak aztertzen dituzten iturri kritikoak hauek dira: Eugenia W. Herbert, *The Artist and Social Reform: France and Belgium, 1885 – 1898* (New Haven: Yale University Press, 1961); John G. Hutton, *Neo-Impressionism and the Search for Solid Ground: Art, Science, and Anarchism in Fin-de-Siècle France* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1994); eta Robyn Roslak, *Neo-Impressionism and Anarchism in Fin-de-Siècle France: Painting, Politics and Landscape* (Burlington, Vermont: Ashgate, 2007). Martha Ward-ek Camille Pissarroren aldi neoinpresionista hemen aztertzen du: *Pissarro, Neo-Impressionism, and the Spaces of the Avant-Garde* (Chicago: University of Chicago Press, 1996). [itzuli]

2. La Grande Jatte artelanari buruzko bibliografia oso zabala da. Gai horri buruz azken aldian argitaratu dena jakiteko, ikus Robert Herbert, et al., *Seurat and the Making of "The Grande Jatte"* (Chicago: The Art Institute of Chicago Berkeley eta Los Angelesekin: University of California Press, 2004). [itzuli]
3. Art Nouveau-ren azterlan egokia irakurtzeko ezinbestekoa da: Debora L. Silverman *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology, and Style* (Berkeley eta Los Angeles: University of California Press, 1989). [itzuli]
4. Nabien taldearen gaien sakontzeko, ikus besteak beste: Gloria Groom, *Beyond the Easel: Decorative Painting by Bonnard, Vuillard, Denis, and Roussel, 1890 – 1930*, erak. kat. (New Haven: Yale University Press, 2001) eta Katherine M. Kuenzli, *The Nabis and Intimate Modernism: Painting and the Decorative at the Fin de Siècle* (Burlington, Vermont: Ashgate, 2010). Italiarazko beste baliabide bat da honako hau: Guy Cogeval, Claire frèches-Thory, eta Gilles Genty, *Il tempo dei Nabis*, erak. kat. (Florentzia: Artificio Edizioni, 1998). [itzuli]
5. Neoinpresionistek eta nabien taldekoek egiten zuten artea Sinbolismoaren kategoria zabalagoan sartzen dute zenbait adituk. Sinbolismoaren mugimenduak duen hedadura kontuan hartuta, bibliografia oso zabala da. Mugarri historikotzat joko nuke honako hau: Robert Goldwater, *Symbolism* (New York: Harper and Row, 1979); oso aipagarria da gerora Michelle Facos-ek egindako berrazterketa ere: *Symbolist Art in Context* (Berkeley eta Los Angeles: University of California Press, 2009). Bi argitalpen horiei Henri Dorraren *Symbolist Art Theories: A Critical Anthology* (Berkeley eta Los Angeles: University of California Press, 1994) gehituz gero garai horretako iturriei buruzko ikuspegi orokorra lortuko dugu. [itzuli]

# FUNTSAREN HARMONIA: SIGNAC ETA *SAINT-BRIAC. BALIZAK OPUS 210*

MARINA FERETTI BOCQUILLO

Paul Signac-en *Saint-Briac. Balizak Opus 210* artelanean (*Saint-Briac. Les balises Opus 210*, 1890ko ekaina), uretatik tarteka ateratzen diren baliza dotore batzuek ostertzera zuzentzen dute begirada. Balliza horiek eta harkaitz mutur batean esekitako bi etxe txikiz aparte, ez dago giza presentziaren arrastorik Frémur ibaiaren bokalean pintatutako kostaldeko paisaia honetan<sup>1</sup>. Signaci inspirazioa piztu zion toki honek lehenagotik eta, *Saint-Briac. Balizak* bere artelanean (*Saint-Briac. Les balises*), inpresionisten modura interpretatu zuen. Claude Monet eta Armand Guillaumin-en miresle amorratua zen eta, artean, 1890ean, estimuan zituen maisu horien irakaspenak; bere artea, ordea, asko aldatu zen toki horretara egindako azken bisitatik. Pintzelaz, askotariko baldintza klimatikoetan antzematen zituen naturako zein argiko aldaera txikienak aztertzen jarraitzen zuen, eta ura eta haren islak zituen gogoko bereziki. Hala ere, ordurako ez zuen atzeman nahi inpresio iheskor bat, une jakin batean behatutako paisaiaren sintesi bat eskaini baizik, teknika neoinpresionistaren eta koloreen nahasketa optikoaren teoriaren arabera.

Artelan honetan, motiboaren aurrean kokatzeko modua ematen zion ikuspuntua aukeratzen zuen, ibaian gora begiratu. Ez dago itsasgorarik gehiago, itsasbehera baizik, eta paisaiaren aldaketetako batek ere ez dio ihes egin marinelaren eta pintorearen begiradari. Paisaia funtsezkoenera murrizten da. Ez dago belaontzirik edo istoriorik gehiago, koadroaren giroak eskaintzen dituenak bakarrik. Itsasoak atzera egitean, hondar banku bat utzi du agerian. Itsasertzaren proportzioak eta tonu mailaketa aldatu dira. Konposizioaren alde banatan ateratzen diren arroka distiratsuak bezala, artean hezea dagoen harea puntu gorritz eta urdinez ilunduta dago ibaiertz osotik. Atmosfera grisa da, eta urdinetik zurira doan zeruak isla berdekarak zabaltzen ditu sakonera gutxiko uren gainazalean.

Sintesia egin baino lehen Signacek arretaz behatu zuen paisaia, bai eta hartuko zuen ikuspuntua ere, arau neoinpresionisten arabera formak eta koloreak bat egiten duten konposizio orekatu bat lortzeko. Baliza bertikalen erritmoa ertz arrokatsuen lerro horizontalen bitartez orekatzen da; paisaiaren kurba naturalak eta kostaren arabeskoak leundu egiten dute egitura ortogonal zurruna. Finezia alai bat erakutsiz, pintoreak pintzelkada fi eta zehatzez deskribatzen ditu lehen planoko hondarraren aldaera kromatikoak, eta horiek gero eta isurkorragoak bihurtzen dira uraren eta zeruaren koloreak irudikatzen orduan. Signacek gertutik behatu zituen paisaiaren proportzioak, formak eta koloreak horren guztiaren sintesi bat egin baino lehen, eta agerian utzi zuen bere ustez funtsezkoa zer zen: itsas paisaia honen japoniar izaera, txandakatzen den espazio okupatua eta hutsa, lerroen oreka eta tonuen harmonia.

Artista oso lanpetuta ibili zen hainbat hilabetez. Bere artea loraldi batean zen, eta aitortza publikoaren lehen zantzuak jaso zituen. Seigarren Independenteen Erakusketan, 1890eko martxoan, *Igandea* (*Un*

*dimanche*, 1888–90) aurkeztu zuen itsas paisaia batzuekin batera: 1888ko udan, Frantzia ipar-mendebaldeko Portrieux-en margotutakoak eta, hurrengo urtean, Mediterraneoko kostaldean Cassis-en margotutakoak. Georges Seurat-ek 1889an erakusgai jarri zituen 1888-90eko *Chahut* eta Port-en-Bessin ipar-mendebaldeko kostaldeko herrian egindako itsas paisaia sorta bat. Neoinpresionismoak liluratu egiten zituen gazte kritikoak, eta Félix Fénéonek mugimendu hori pizten ari zen miresmen orokorraz hitz egin zion Signaci. “Zure erakusketa zoragarria da [...] zu zara argi eta garbi erakusketako garailea. Zuk aintzat hartuko zenituzkeen pertsonak —Adam, Griffi Retté, Ajalbert, Cousturier, etab.—”<sup>2</sup> iritzi berekoak izan dira inaugurazio egunetik. 1890eko udaberrian, bere lehen bio- grafi argitaratu zen *Les Hommes d’aujourd’hui* aldizkarian. Azalean bere erretratua agertzen zen, Seuratek marraztua, eta testua Fénéonek idatzi zuen, bere ohiko zehaztasunaz, zorroztasunaz eta umorez. Bertan kolorearen zatiketaren bertuteak esplikatzen zituen: “Pigmentutik datorren tonua ahula eta laua da nahasketa optikotik ateratzen denaren aldean; azken honek bizitasuna hartzen du nahasketa behin eta berriz berrosatu daitekeelako, betiko eta modu distiratsu, elastiko eta oparoan”<sup>3</sup>. Bere aurkariaren arrakastarekin kezkatuta, Seuratek Fénéoni gutun bat idatziz erantzun zion, eta gogorarazi bera izan zela lehen: “Ondorengo datak aipa daitezela nahi dut, ni lehendabizikoa nintzela adieraziz”<sup>4</sup>.

Signacek, orduan, Italiara bidaiaria bat hasi zuen eta, bertan, denbora labur batez egon zen. Théo van Rysselberghe belgikar pintore neoinpresionistarekin batera, Genoa, Napoli, Erroma eta Florentzia bisitatu zituen. *Quattrocentoko* arteak ez zuen bere baitan azterna handirik utzi. Neoinpresionismoaren aldi heroiko hartan, protagonista eta militantea izan zen eskola gaztea ezartzeko orduan, eta Signacek irmotasunez eman zion bizkarra iraganari. Uko egin zion ere Monetek antolatutako ekintza batean parte hartzeari: hura Édouard Manet-en *Olinpia* maisulana Louvreko bilduman sartzeko aldarrikapena zen<sup>5</sup>. 1890ean, artean, goizegi zen Signacek mendetan ezinbestekoak izandako artelanak estimuan izateko. Aldiz, Venezian 1904 eta 1908an egindako bi egonaldi luzeen ondoren, utzi egin zion gogor egiteari, eta deitoratu zuen lehen izandako iritzia: “Mutiko behartsu eta patetikoak ginen Florentzia, Erroma eta Venezia bisitatu genituenean, orain dela hogei urte”<sup>6</sup>. Data horretatik aurrera, *quattrocentoko* lehenengo artistak miresten hasi zen, baita Tintoretto ere, Charles Angrand pintoreari igorri zion gutun batean dioenez<sup>7</sup>.

Oso bestelakoa izan zen japoniar artearekin izan zuen harremanaren historia. Monet, Vincent van Gogh, Édouard Vuillard eta Pierre Bonnard bezala, Signac hain txundituta geratu zen *crépons* direlako paper kizkurtu gaineko japoniar grabatuak deskubritu zituenean, non bildumatzen ere hasi zen. Pieza horiek Mendebaldeko irakaskuntza akademikoak proposatzen zuenaz guztiz bestelako tradiziokoak ziren. Udaberrian, japoniar grabatuari buruzko erakusketa bat ikusi zuen École des Beaux-Arts-en, Arsène Alexandre kritikariaren laguntzaz, eta gero ondorengo ekarri zuen gogora: “Luzaro begiratu genituen Hiroshigeko paisaiak”<sup>8</sup>. Japoniar estetikak natura eta paisaiaren zaletasuna hezurmamitzen zituen, konposizio deszentratu eta asimetrikorako joera, irudikapenaren modelatzeari eta Leon Battista Albertiren perspektibaren legee buruzko axolagabekeria, baita modu uniforme batez aplikatutako kolore argi eta distiratsuen erabilera ere. *Saint-Briac*. *Balizak Opus 210* margolanean ikus daitekeen bezala, Signacek bizirik eutsi zion esperientzia horri Britainiako bere bisitan, maiatzetik abuztura noizbait gertatua. Signac eta Henri Rivière grabatzailea, haurtzaroko bere adiskide eta japoniar artearen zale amorratua, gogo berekoak ziren; hain zuzen, Rivière-k Britainiako paisaian oinarritutako japoniar estiloko grabatu sorta bikain bat egin zuen.



Françoise Cachin arte historialari eta kontserbatzaileak adierazi duen bezala, 1890 eta 1891 izan ziren “beharbada Signac-en obraren urte preziatuenak eta finenak eta, horietan, aurkako joerek elkar kontrastatzen zuten eta, batzuetan, modu zoriotsuan konbinatzen ziren: egia buruzko kezka, eta estiloari buruzkoa”<sup>9</sup>. Proportzioen edertasun abstraktua, lerroen oreka eta koloreen dinamismoa Seurat-ek hasitako ikerketaren emaitza dira hemen. Hogeita hamar urte edo gutxiagoko gazte pintore, kritikari eta idazleen talde honek gogotsu ikasten zituen koloreen pertzepzioari buruzko teoria zientifikoak, eta hura haientzat deskubrimendu garai bat izan zen. Chevreul eta Odgen Rood-en tesiak puri-purian ziren, eta garapen betean zen industriari baliozkoak zitzaizkion.

Charles Henryren teoriak ere rol garrantzitsua izan zuten garai honetan. Ikertzaile gazte eta polifazetikoak *Estetika zientifiko bati buruzko sarrera* argitaratu zuen 1885eko abuztuan eta, data horretan, Seurat Grandcamp-en itsas paisaia sorta bat sortzen hasi zen. Lehenengo aldiz, Neoinpresionismoaren ezaugarri bihurtuko ziren pintzelkada fin eta erregularrak erabili zituen. 1885 – 1886ko neguan izandako bidaia horren ondoren, berriro heldu zion *Igande arratsaldea Grande Jatte irlan* margolanari (*Un dimanche après-midi sur l'île de la Grande Jatte*, 1884 – 86), eta erabat itxuraldatu zuen. Hauxe izan zen mugimendu horretako margolan adierazgarriena<sup>10</sup>.

Haren ideiek liluratuta, Signacek Henryren *Application de nouveaux instruments de précision (cercle chromatique, rapporteur et triple-décimètre esthétique)* à l'archéologie liburua irudiz hornitu nahi izan zuen, 1890ean argitaratua. Bere ohiko fineziaz, Fénéon-ek haren lanen garrantzia nabarmendu zuen, baina haien eraginaren mugak gogorarazteari utzi gabe: “[Signac] ez dago matematika dotore horri lotuta; ondo daki artelan bat korapilatsua dela”<sup>11</sup>. Hala ere, 1890eko koadroek, Seurat hil aurreko urtean pintatutakoek, Signac-en obran gailendutako abstrakzio bat uzten dute agerian.

Monet-ek aurretik egin zuen bezala, Seurat eta Signacek udan egindako itsas paisaiak toki baten askotariko alderdiak aditzera ematen zituzten sortak ziren; horregatik, margolanak elkartuta erakutsi behar ziren. Signacek inspirazio iturritzat Saint-Briac hartutako lau margolanak bildu zituen, guztiak ere neurri berekoak. Bada, 1891n, XXen Erakusketara eraman zituen eta, bertan, *Saint-Briac. Balizak Opus 210* margolanak aurretik zuen *Saint-Cast Opus 209* eta ondoren, berriz, *Saint-Briac. La Garde Guérin Opus 211* eta *Saint-Briac. Le Port Hue Opus 212*. Itsasoa (*La mer*) izenburu orokorraren pean, margolan horiek aurreko urtean Herbla-n pintatu eta *Ibaia (Le fleuve)* irudikatzen zuten lau paisaiekin batera jarri ziren ikusgai erakusketan.

Handik gutxira, bi serieak modu berean erakutsi ziren Parisko Independenteen Erakusketan, ondorengoekin batera: *Félix Fénéon-en erretratua Opus 217 (Neurri eta angeluen, tonu eta tinten hondo erritmiko baten ganean, Félix Fénéon-en erretratua 1890ean)* [*Portrait de Félix Fénéon Opus 217 (Sur l'émail d'un fond rythmique de mesures et d'angles, de tons et de teintes, portrait de M. Félix Fénéon en 1890)*, 1890], eskola berriaren printzipioak aldarrikatu zituen adiskidearen omenez egindakoa. Fénéonek lehen aldiz 1886ko irailean jarri zion izena eskola horri, argitalpen batean lehendabizikoz “Neoinpresionismoa” aipatu baitzuen: “Egia esateko, metodo neoinpresionistak begi bereziki fina eskatzen du”<sup>12</sup>.

1886tik aurrera, Signacek zenbakiak esleitu zizkien bere margolanei, eta “opus” deitzen zien; era horretan, nabarmendu egin nahi zuen musika-konposizio izateko ahalmena ere bazutela, baita tonu eta

eritmo abstraktuko multzo adierazkortzat jo zitezkeela ere. Hurrengo urtean, korrespondentzia horiek areagotu egin ziren, Signacek Concaneau-n margotutako marinei musikako *tempoak* adierazten zituzten azpigituluak jarri zizkienean, adibidez, *scherzo*, *allegro maestoso*, *presto finale* eta *adagio*.

Aldi honetan, nola sinbolismoa, hala neoinpresionismoa, beren gorenean zeuden; bi mugimendu horiek erreakzio bat ziren inpresionismoaren izaera errealistaren aurrean. Bi korronteok elkarrekin uztartzeko tentazioa handia da, baina neoinpresionistek, benetan, ez dute mistikotik ezer, salbu eta harmoniarekiko atxikimendua (Seuratek) eta kolorearekiko atxikimendua (Signacek). Hasiera batetik, bere artea ikusizko sentsazioei lotutako gaien inguruan harilkatu zen, baita pertzepzioari buruzko azterketetan oinarritu ere. Seuratek eraldatzen ari zen gizartean jarri zuen bere grinik gabeko begirada eta, bitartean, Signacek gai hauen bitartez adierazi zuen bere sentsibilitatea: itsas paisaiak eta portuak, bidaien poetika eta ihesbidea; hala ere, bere bizitzaren amaieran gogora ere ekarri zuen “pintoreak lerroaren eta kolorearen harmonien bitartez piztu behar” duela emozioa, horiek bere desioen eta beharriaren arabera antolatuz, “eta ez bere gaien bitartez”<sup>13</sup>.

Pintzelkada zatikatuen erregulartasunak eskatzen zuen artistak bere birtuosismo guztiari uko egitea, baina baita bere keinua ezkutuan geratzea ere, protagonismo osoa kolore puntuen arrastoak har zezan eta, hartara, margolana zirrara fin batez janzteko. Horrek ondo argitzen du artelan neoinpresionisten modernotasuna, hain zuzen, bereizketa horretan oinarritzen dela, baita “nahasketa optikoa”ren ideian ere, ikuslearen begiak batzen baititu pigmentuak, ohituraz artistak bere paletan egin izan zuena. Era berean, artelan hauetan, lerroen norabideak eta koloreen banaketak ikusizko sentsazio bat sortzen dute, eta adimenaren nolabaiteko egoera bat transmititzen. Signacen margolanek nekez adierazten dute estetikoak ez den teoria bat; haren iritziz, iraultza artistiko bat bakarrik ikusizko lengoaiaren asmaketan oinarritzen da<sup>14</sup>. Une horretan bertan, bere konpromiso anarkista utzi zuen agerian: bi artelan figuratibo handiren bitartez, *Harmoniaren garaian* (*Au temps d'harmonie*, 1893 – 95) eta *Eraislea* (*Le démolisseur*, 1887 – 99), baita sinbolismoaren kontra hartu zuen jarrera bere egunkarian erakutsiz ere: “Lehenago, Independenteen [Erakusketako] pintore gazteen galeria distiratsuen zen [...] orain, berriz, sinboloen jende honek ez du ikusten duena pintatzen, pentsatzen duena baizik; pintore gazteen galeria ilunagoa da *pompier* zaharrena baino”<sup>15</sup>.

Seuratek bere iritzi politikoak isilik gorde zituen; Signacek, ordea, bereak zabal-zabalik adierazi zituen, bere lagun Henri-Edmond Cross, Maximilien Luce eta Camille Pissarrok bezala; marrazkien bidez argitalpen anarkistei lagundu zien eta, batzuetan, baita testuen bitartez ere. Aldiz, konpromiso hori ez da hain nabarmena haren margolanetan.

Signac itsasoaren maisua zen, eta gai hori beste ezereen gainetik nagusitzen da bere artean eta, era berean, ezinbesteko rola betetzen du Seuratek tonuak zatikatzeko hartzen duen bidean, lehen ere aipatu dugun bezala. Itsaso, zeru eta ostertzaren ikuspegiaren bidez eta lerro zein kolore horiek funtsezkoa murriztuz, konposizioak muturreko sinplifikazio batera jotzen du; gainera, ur gainazaleko islen jokoak era naturalean “zatitzen” du gauzen itxura. Itsasoak liluratu egin zituen margolari neoinpresionista gehienak, hasi Seuratetik eta Crosseraino, baita Luce, Van Rysselberghe, Georges Lemmen, Henry van de Velde eta Jan Toorop ere; sarritan, erakutsi zuten horrelako artelanak sortzen talentu handiagoa zutela.

Paul Valéryk ere, *Saint-Briac. Balizak Opus 210* ikusten dugunean sentitzen dugun biluztasun eta oreka sentsazio hori ematen du aditzera. Bere hitzak soilak eta kementsuak dira: “Indarrez zapaltzen nuen olatuek astindutako ertz bihurri eta gogortua. Nire inguruko gauza guztiak soilak eta puruak ziren: zerua, harea, ura”<sup>16</sup>.

[Itzultzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Toki honek, Frémur ibaiak, Saint-Briac eta Lancieux udalerriak bereizten ditu, baita Côtes du Nord eta L’Ille-et-Vilaine-ko departamenduak mugatzen ere. [\[itzuli\]](#)
2. Félix Fénéon, Paul Signacenzako gutuna, d/g, Archives Signac. [\[itzuli\]](#)
3. Félix Fénéon, “Signac”, *Les Hommes d’aujourd’hui*, 373 zk., d/g. (1890eko maiatza): 3. or. [\[itzuli\]](#)
4. Georges Seuratek Félix Fénéoni idatzitako gutuna, 1890eko ekainaren 20a, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Department of Manuscripts César de Hauke-ren dohaintza. Ikus, gainera, Robert L. Herbert *et al.*, *Georges Seurat, 1859 – 1891* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1991), 383. or. Signacek inoiz ez zuen auzitan jarri Seuratek lehendabizi izandako rola, eta aldarrikatu zuen gauza bakarra zen Seuratek inpresionismoa haren eskutik ezagutu zuela, *D’Eugène Delacroix au néo-impresionisme* testuan. [\[itzuli\]](#)
5. Bi urte geroago, Signacek *Olympia* deitu zion bere belaontzi berriari, Manet-en omenez. [\[itzuli\]](#)
6. Paul Signac, Théo van Rysselberghe-ri idatzitako gutuna, 1908ko apirilaren 18a, Françoise Cachin-en aipatua, “Paul Signac, notes de voyage en Italie, février – mars 1908”, hemen: *Hommage à Michel Laclotte: Études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, ed. Pierre Rosenberg (Milan: Electa; Paris: Réunion des musées nationaux, 1994), 607 – 15. or. [\[itzuli\]](#)
7. Paul Signac, Charles Angrand-i idatzitako gutuna, d/g, bilduma pribatua. [\[itzuli\]](#)
8. Arsène Alexandre, “Chroniques d’aujourd’hui”, *Paris*, 1892ko martxoaren 19a: 2. or. [\[itzuli\]](#)
9. Françoise Cachin, *Signac: Catalogue raisonné de l’œuvre peint* (Paris: Éditions Gallimard, 2000), 36. or. [\[itzuli\]](#)
10. Robert L. Herbert, *Seurat and the Making of La Grande Jatte* (Chicago: The Art Institute of Chicago, 2004), 64 – 66. or. [\[itzuli\]](#)
11. Fénéon, “Signac”, 4. or. [\[itzuli\]](#)
12. Félix Fénéon, “L’Impresionisme aux Tuileries”, *L’Art moderne*, Brusela, 1886ko irailaren 19a: 300 – 302. or. [\[itzuli\]](#)
13. Paul Signac, “Le Sujet en peinture”, *Encyclopédie française*, XVI. lib., 1935, 84 – 87. or. [\[itzuli\]](#)
14. Paul Signac (sinatu gabe), “Impresionnistes et révolutionnaires”, *La Révolte*, 1891ko ekainaren 13a, gehigarri literarioa: 3 – 4. or. [\[itzuli\]](#)
15. Paul Signac, bere egunkariko sarrera, 1895eko otsailaren 3a, Archives Signac. [\[itzuli\]](#)
16. Paul Valéry, *Eupalinos ou l’architecte*, 1923, hemen: Gallimard, 1945, Poésie bilduma, 1993, 62. or. [\[itzuli\]](#)

# MAURICE DENIS ETA NABIAK

GLORIA GROOM

## SAKRATUA EGUNEROKOTASUNEAN

Maurice Denisek 1891n margotu zituen *Apirila (Anemonak)* [*Avril (Les anémones)*] eta *Pazko misterioa (Mystère de Pâques)*, 21 urte zituela. Parisko mendebaldeko aldirietako Saint-Germain-en-Laye herrian kokatzen dira pertsonaiadun bi pasaia horiek, artista beti bizi izan zen lekuan. Biek dute azalera puntillista (Georges Seurat-en eta Paul Signac-en teknika neoinpresionista ezagunaren aldaera bat) eta horregatik elkarrekin jartzen dituzte batzuetan erakusketetan zein liburuetan; iruditeri konplexua eta esanahi-geruza ugari ere partekatzen dituzte, izenburuen bidez iradokitzen direnak. Denisen fede katoliko sakona aditzera ematen dute bi artelanez, bai eta arteak une espiritual bat isla dezakeelako ustea ere, margotutako mihisean bizitzaren zein naturaren “ordain” formalen bidez<sup>1</sup>.

Koadrorik txikienean, *Apirila* lanean, Denisek bizi zen etxetik herriaren beste aldean zegoen baso txiki bat irudikatu zuen. Bi emakumek (bata birjintasunezko zuriz jantzita eta bestea arropa modernoz) lore zuriak, baso anemonak, biltzen dituzte<sup>2</sup> enbor lodien artean iragaten den bide sigi-sagatsu baten ertzean, zeina zuhaitz gazte baten adar dantzariak ziprztintzen duten. Etenaldi dekoratibo bat sortu zuen margolan honetan, eta Denisek hori baliatu zuen emakumeen irudien artean loturak ezartzeko eta neska gazte baten bizitzaren hainbat aroren berri emateko: jaunartzailea edo emaztegaia da zuriz jantzitako emakumea; helduaro profanoa bizi du kapela eta boa bat daramatzen emakumeak, kokoriko dagoenak; azkenik, senar-emazte arteko lotura irudikatzen du urrutiago dagoen bikoteak, eguzkitako baten pean besarkatuta dabilenak. Bidea, beraz, emakume gazte batek aro batetik bestera igarotzeko hartzen dituen erabaki multzo sakratuaren ikur da.

Erlijio-sinbolismo nabariagoa du beste koadroak, berpizkundearen ideia jorratzen duenak. *Pazko misterioa* izenburua eman zion artistak lehenbizi ikusgai ipini zuenean, 1892an<sup>3</sup>. Estudiotik ikusten zuen hesidun lorategia hautatu zuen Aste Santuaren dramaren ezaugarri diren naturaz gaindiko gertakariak eta aldareko sakramentua, gertakari horiek etengabe gogorazten dituen ekintza, kokatzeko<sup>4</sup>. Bi prozesio eta bi bide dira nagusi eszenan: negar saminean dauden hiru Maria (horietako bik modako doluzko jantziak daramatzate), zeinei hilobi ondoko aingeruak Kristoren berpizkundera iragartzen dien, eta belo eta tunika zuriz jantzitako irudien segida bat. Azken *âmes* (“arima”) horiek —hala esan zien Denisek— Eukaristiaren ostia sakratua eskaintzen duen Jainkoaren eskurantz motelki urreratzen dira flotatzen —eskuak ez du gorputzik; burutapen protosurrealista da hori—. Liturgia katolikoa irudikatzen imajina profanoak erabiltzean, margolanaren mezuaren tonu biblikoa (Markos 16:1 – 8) arindu zuen Denisek eta udaberriko gurtza-giroa eman zion<sup>5</sup>.

*Apirila* eta *Pazko misterioa* lanen gai zehatzak ez daude argi. Sinplifikatutako irudiak maila berean daude eta arabeskoek —zuhaitzen, hesiaren eta bide sigi-sagatsueak trazuetaoak— pinturaren sakontasuna

txikitzen dute. Laster teknika hori alde batera utziko bazuen ere, lan honetan Denis testura puntillistaz baliatu zen margolanaren azalera bateratzeko eta konposizioen esanahi metafisikoa, ez naturalista, azpimarratzeko. Izenburuek, asoziazio bidez, berrikuntzarekin, berpizkundearekin eta ezezagunarekin lotutako ideiak ekartzen dituzte gogora, eta konposizioen eguneroko osagaiek, modu sinplean eta argian irudikatutakoek, emozio esanezinak aditzera ematen dituzte; horixe zen nabien funtsezko asmo bat.

## DENIS, NABIEN TALDEAREN TEORIALARIA ETA BOZERAMAILEA

Denisen aldi horretako lanen testuingurua azaltzeko, aintzat hartu behar dugu eginkizun handia izan zuela artistak 1890eko hamarkadako Frantziako abangoardian. Garai horri “anarkiaren urrezko aroa”<sup>6</sup> esan zioten; izan ere, ezinegona eta atsekabea sortzen zuten arte akademikoaren naturalismoak, Estatuak antolatutako urteko lehiaketan nagusi zenak —“Areto” izenez ezagutzen zen lehiaketa— eta Impresionismoak. Denis gaztearentzat, pinturaren inguruko beste hausnarketa bat egiteko garaia zen, eta hala azaldu zuen *L'Écho de Paris* egunkarirako elkarrizketa batean *Apirila* eta *Pazko misterioa* margotu zituen urtean:

Margolari batek lehenik eta behin apaindu behar du. Gaien eta eszenen aukeraketa ez da garrantzitsua. Koloreztatutako azaleraren, tonuen balioen eta lerroen armoniaren bidez gogamena hunkitu nahi dut, emozioak piztu nahi ditut<sup>7</sup>.

Pintura modernoari dagozkion arau horiek ematean, Denisek beste behin adierazi zuen pinturaren azalera autonomoa zela, artelanaren gaietik aske zegoela: “Définition du Néo-traditionnisme” artikulua ezagunean azaldu zuen ideia hori lehen aldiz, modu ez hain poetikoan; honela definitu zuen pintura: “azalera lau bat da funtsean, eta koloreak eta lerroak ordena jakin batean antolatzen dira bertan”<sup>8</sup>.

Manifestu horretan, baita 1896ko “Notes sur la peinture religieuse” artikuluan ere, Denisek beste edozeren gainetik emozioen eta ideien ordain formalak bilatzera bultzatu zituen artistak. Artista ardatz zuen sinesbide horren adierazpen horretan oinarritu ziren Denis eta kideak margolanen sortze-prozesua berriz definitzeko: prozesu sinbolista zen (ideiak eta sentimenduak ikurren edo ordainen bidez adierazten ziren) eta sintetista (azalera eta egiturak bat egiten zuten lerro dinamikoak eta kolore espresiboak bidez). Artista horiek *Les Nabis* (Nabiak) izena jarri zioten beren buruari, hebreerazko *nebiim* (“profetak” edo “irudimentsuak”) hitzetik eratorritakoa. Auguste Cazalis poetak erabili zuen lehen aldiz, erdi txantxetan erdi seriotan, lagun zituen taldekideak garaiko beste margolarietatik ezberdintzeko<sup>9</sup>.

Elkarte ia sekretua zen, 20 eta 30 urte bitarteko artistek osatzen zutena, tartean, Pierre Bonnard, Ker-Xavier Roussel eta Édouard Vuillard —batzuetan “nabi sekularrak” deitzen zieten— eta Paul Rason eta Paul Sérusier, zaharragoak eta esoterismorako joera zutenak<sup>10</sup>. Sortzaile horiek goi eta erdi mailako klasekoak ziren, eta izen handiko lizeotan arte liberalak ikasi zituzten, literatura klasikoa eta modernoa,

filosofia eta historia ikasketak indartzen zituzten programetan. École des Beaux-Arts-en ikasitako errealismo akademikoak arbuia zuten eta Impresionismoaren naturarekiko dependentziak eta forma narrasak itxaropena galarazi zien. Belaunaldi moduan hartuz gero, nabiek Sinbolismoaren Parisko adartzat har daitezke, Europa osoan 1880ko hamarkadan literaturan, musikan eta arte plastikoetan sortu zen joeraren aldaeratzat. Artista horiek errealtatearen gaineko azaleraren azpian ezkutatuak mezuak argitara atera nahi zituzten eta *le mystère* (misterioa zena) aztertu nahi zuten; maiz erabilitako termino horrek naturaz gaindikoa, onirikoa eta gauzen zerizan ukiezina barne hartzen zuen. Sinbolismoak irudipenak aurkitzeko introspektzioa sustatzen bazuen ere —horren adibide dugu Odilon Redon-ek “yeux clos” (begiak itxirik) irudikatzerakoan gogoan zuena—, nabiek beste talde motatzat zuten beren burua, hots, “begiak zabalik” zituzten Parisko *fin de siècle* edo mende amaierako errealtateaz jabetzeko. Paul Ranson izan ezik —lehen mihiseetan agerikoa da teosofiak liluratu zuela—, nabiek *esprit du temps* edo garaiko espiritua senez aztertzen zutela uste zuten. Zentzuzko idealistak ziren, artearen norabidea berritzaileak izanez aldatu nahi zutenak, eta ez iraultzaren bidez.

Eskolan ikasitakoa indargabetezko, edo Bonnard-ek esan bezala “desikasteko”<sup>11</sup>, nabiek Erdi Aroko eskuizkribuak, Errenazimentuko tapizak, Japoniako grabatuak eta dekorazio-arten objektuak ikertzen zituzten. Garai hartako artisten artean, Paul Gauguin miresten zuten gehien: “funtsezko bi ideietako bat eskaini zigun gidaritzarik gabe geunden unean” idatzi zuen Denisek<sup>12</sup>. Impresionismoaren asto gaineko pintura zalantzan jarri zuen eta artelan oro dekoratiboa izan behar zela adierazi zuen Gauguinek 1889an, Parisko Erakusketa Unibertsaletik at, Café Volpini-n ikusgai jarritako pintura eta grabatu bidez<sup>13</sup>: *Arlesko emakumeak (Mistrala)* [*Arlésiennes (Mistral)*, 1888] lanean, besteak beste, ikus daitezke nabiek pintura egituratzeko tresnatzat baliatutako estilo sintetikoa, paleta aberatsa eta forma errepikakorrak. Horrelako osagaiak haien arte-hizkuntzan txertatu eta Europako Erdi Aroko eta Asiako artearen beste baliabide batzuekin uztartu zituzten estilo primitibista edo naif berezia garatzeko, eta horrek irudi bitxi, distorsionatu eta are karikatureskoak zituen ezaugarri. Denisen “baliokide”en teoriaren gerizpean, taldeko kide bakoitzak hizkuntza jakin bat ondu zuen: aldea dago Denisen paisaia espiritualen, Bonnarden Parisko eszena alaiaren, Vuillarden barrualdeen —lanparen argien kontra marraztutako silueta kontrastatuak irudikatu ohi dituztenak— eta Sérusierren irudi bretoi simple eta —lehen begiratuan— ez oso landuen artean. Hala ere, hainbat melodia desberdin jo arren emanaldia batera eskaintzen duten musikarien antzera, nabien estilo pertsonal berezietan azalera lau eta dekorazio-pinturaren ikuspegi berbera baliatu zuten.

Nabiek hiritik abiatuta garatu zuten beren artea, Gauguinek ez bezala —modernotasunetik ihesi paradisu garbi bat amestu zuen lehen Britainian eta ondoren Polinesian—. Elkarrekin lan egiteko gogoak garaiko beste taldeetatik ezberdindu zituen, esaterako, Salon de la Rose + Croix-eko sinbolistengandik eta Gauguinekin lotutako Pont-Aven-eko eskualde-artistengandik.

Modu askotan eta zehaztasunik gabe definitu zituzten: harmonistak, sinbolistak, sintetistak eta ideistak (“nabi” terminoa ez zen publikoki erabili 1895 arte). Nolanahi ere, nabiek iraganetik edan nahi zuten, eta,aldi berean, horretatik aldendu, garai hartako abangoardiako giro zabalagoetan beren burua ezagutzera emateko.

Artistez gain, musikariak, idazleak, kritikariak eta antzerki giroko abangoardiarekin lotura baliotsuak zituzten antzerkigileak eta antzezleak zeuden taldean. 1890eko hamarkadan, artista modernoek helburu zuten *Gesamtkunstwerk* edo artelan erabatekoa sortzea. Xede hori buruan zutela, egitarauak,

publizitate-kartelak, eszenografiak eta jantziak diseinatu zituzten nabiek sinbolisten esperimentazio-antzerkietarako; lan horiek proiektuka antolatu zituzten eta, pinturetan bezala, lautasuna eta sentimendua arakatu zituzten. Haien estetika garatzeko aukera izateaz gain, antzerki-girorako egindako lan horiei esker babesleak eta mezenasak ezagutu zituzten.

Harritzekoa bada ere, Denis izan zen taldearen sustatzailerik handiena —“ikono ederren nabi” gisa ezagutzen zuten eta katolikoa zela aitortu zuen—: arte-merkatuan kontaktuak bilatzen zituen taldekideak arrakastatsuak izan zitezen eta Parisko abangoardiaren aitzinean egon zitezen. Erakusketa-tokiak bilatu zituen, lagunak kritikak idaztera animatu zituen, berak Pierre Louis izengoitiaz taldeari buruzko kritika batzuk argitaratu zituen eta beste hainbat proiektutan murgildu zen taldearen ikusgarritasuna handitzeko, baita etengabe hazten ari zen familia mantentzeko ere: horma-irudi dekoratiboak egin zituen eta altzariak, lanparetako estalkiak, haizemaileak, zeramikazko objektuak eta margotutako horma-paperak diseinatu zituen.

## NABIAK ETA LA DÉCORATION

Clauder Roger-Marx-i zuzendutako 1923ko eskutitz batean, Bonnardek ibilbideko lehen urteak gogoraraten zituen: “Gure belaunaldiak betidanik bilatu ditu artearen eta bizitzaren arteko loturak. Garai horretan, buruan neukan herriarentzako artegintza bat, eguneroko gauzetan erabilgarria zena: grabatuak, haizemaileak, altzariak, bionboak eta abar”<sup>14</sup>. Gauguin kexatzen zen ez zuelako aukerarik izan bere dekoratzaile izaera garatzeko<sup>15</sup>, baina, nabia, aldiz, horretan lan egiteagatik ezagunak izan ziren. Arrakastaz bihurtu zuten astoko pintura *décoration*; 1890eko hamarkadan termino hori eta arte modernoaren sinonimoak ziren, eta azalera lauei, narraziorik ezari eta dekoraziozko konposizio bateratu bati egiten zion erreferentzia. Ezaugarri horiek guztiak Ransonen *Soilunea* edo *Basoaren ertza* (*La clairière* edo *L’orée du bois*, ca. 1895) lanean ikus daitezke, besteak beste.

Ezohiko formatuez baliatu ziren —luzeak eta estuak, horizontalak zein bertikalak, mozketak eta bestelako muturreko konposizio-estrategietara jotzera behartzen zituztenak—, eta, espazioaren lautasuna nabarmentzeko, landare-zerrenda apaingarriak, bernizatu gabeko azalera eta, Vuillarden kasuan, ezohiko teknikak —esaterako tenpera-pintura (pigmentu lehorren eta kola likidoaren nahasketa)— erabili zituzten; freskoaren antzeko akaberak lortzeko. Nabiek egindako artelanak modu harmoniatsuan, arkitektonikoak ez esatearren, txertatzen ziren barrualde jakin batzuetan, zeinen jabeak ondo ezagutzen zituzten. 1892ko Independenteen Erakusketaren kritika batean, Denisek, izengoitiaz, argi azaldu zuen nabien artearen eta barrualde modernoaren arteko harremana:

Nahiko argi irudikatu dezaket pinturaren zeregina etxe moderno bat dekoratzeko orduan; Pierre Bonnarden antzeko gustu ona duen margolari batek antolatutako barrualde bat, altzari modernoan ondoan, diseinu bereziko oihal dekoratiboak hormetatik zintzilik daudela. Barrualde argi, sinple eta atsegina litzateke [...]. Neurri egokiko pintura batzuk, behar bezalako efektua lortzen dutenak, txoko jakin batzuetan jarriko lirateke<sup>16</sup>.

Denisek taldearen jarduna “gustu”aren eremu zabalagora bideratu zuen, Sinbolismora eta arte-arau orokorretara murriztuta egon ez zedin. Hala ere, ez zuen *Art social* edo masa hezteko artearen alde

egiten; helburu zabalago bat zuen pinturaren alde zegoen, hain zuzen, arte ederren eta dekorazio-artearen arteko hierarkia hausten zueneko interesarekin bat zetorren pinturaren alde. Vuillardek iradokita eta Denisen gidaritzapean, Siegfried Bing-en Maison de l'Art Nouveau galeriarekin lan egin zuten nabiek tarte batez 1895ean: koloretako beirategiak, altzariak, horma-irudiak eta zeramikazko platerak egin zituzten<sup>17</sup>. Denisek Hirugarren Errepublikako intelektual progresisten arreta erakartzeko mezua prestatu eta defendatu zuen, hots, artea bizimodu moderno eta industrializatuak eragiten zuen tentsiotik babesteko baliagarria zela.

## DENIS ETA NABIAK 1900 ONDOREN

Mende aldaketa heltzean, 1900. urtean, Denisek zeraman 10 urte nabien buru, *Apirila* eta *Pazko misterioa* lanetan, besteak beste, ikus dezakegun estilo apaingarriaren hiztegia jorratzen, eta pintura-estilo klasikoago batera —barea eta fina— hurbiltzen hasia zen argiro; izan ere, garbi moldatutako formak irudikatzen zituen harrezkero, Pierre Puvis de Chavannes-enak gogora ekartzen dituztenak —maiz, harekin alderatu dute Denis—. Multzo adierazgarri bat sortzeko nahita egindako deformazioa erabiltzeko muturreko teoria proposatu zuen Denisek —lehen nabia izan zen horretan—, baina, halaber, teoria hori kontuz gauzatzeko ere adierazi zuen: 1899rako, arduratuta zegoen Denis, Bonnardek eta Vuillardek naturak eragiten zizkien emozioak adierazteko desitxuratzearen ideia hori urrunegi eraman ez ote zuten. Gainera, Bonnarden eta Vuillardaren barrualde klaustrofobikoak, errepikatutako dekorazio-osagaiak zituztenak, lerro karikatureskoak eta itxura batean desenfokatutako konposizio ilunak pintura klasikoaren oinarritzko arauak hausten zituztela uste zuen: neurritasuna, ordena, argitasuna eta koloreen harmonia.

Denisek nabi “semitikoen” estetikatik bereizi bazen ere —hala dietu zien Vuillard, Bonnard eta Vallotoni 1899ko egunerokoan, Dreyfus-en aurka agertu zen garai bertsuan<sup>18</sup>—, taldeko kide guztiek “baliokide”en nabi doktrinan sinesten segitu zuten. 1902an honela azaldu zuen Vuillardek: “gure ‘taldean’, Maurice Denis, Bonnard, Roussel eta laurak oso gertukoak gara eta elkarrekin egiten ditugu erakusketak, baina [artean] oso gauza ezberdinak bilatzen ditugu. Bestalde, gure lanetan benetako interes formala bilatzen dugu”<sup>19</sup>.

“Interes formala” bilatzean, nahiz eta aurkakoa aldarrikatu, nabiek ez ziren, oro har, Mendebaldeko usadiozko artetik gehiegi aldendu ezta, zehazki, Impresionismoaren tradizioetik. Nolanahi ere, errealtatearen gaineko ikuspegi baikorrak —errealtatea berez onuragarria zela uste zuten— eta hura irudikatze baliatzen zuten ikuspuntuak alternatiba bat eraiki zuen sinbolisten ametsetako eta beste mundu bateko aldarteak goratzen zituzten artelanen aurrean. Nabiek “pintura” hizkuntza formal ia abstraktutzat jo zuten eta horrek zekarren ahalmenean arreta ipini zuten; horrela, “pintura”ren nozioa zabaldu zuten: 1891n Denisek azaldu bezala, aldi berean “apaindu” eta “zirrarak sortzeko” gai zen. Ez hori bakarrik, dekorazio-adierazgarritasunaren alde ere egin zuten nabiek; horrela, arte-ardierazpide horri jatorrizko eginkizuna egotzi zioten berriro ere, eta pintura eguneroko bizitzaren erdigunean kokatu zuten berriz ere —aginduz egindako margolanak izan ala ez—. Pintura bizitza aberasten zuen apaingarria zela azpimarratu zuten, “dekorazio” hutsa baino “adierazgarriagoa” zen arte-modua zela.

[Itzultzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]



## Oharrak

1. Maurice Denis, “Notes sur la peinture religieuse,” *L’Art et la vie*, 54. zk., 1896ko urria, 644 – 654 or. Honetan aipatua: Maurice Denis, *Théories, 1890 – 1910: du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique* (Paris: Rouart et Watelin, 1920), 30 – 44 or. [\[itzuli\]](#)
2. Artistaren biloba eta katalogo arrazoituaren zuzendari Claire Denisen arabera, herriko bi gune irudikatu zituen pintura horietan “Dans votre tableau, les fleurs sont des primevères comme on en trouve dans les jardins du vallon au sud de St-Germain où le peintre situe la scène (proches du Prieuré). Alors que les anémones blanches des tableaux *Avril* ne se trouvent que dans la forêt, de l’autre côté de la ville” [“Zuen margolanean, udaberri-loreak agertzen dira, ibarreko lorategietan ohikoak direnak, Saint-Germain-en-hegoaldean, eta han kokatu zuen eszena (Prieuré-tik gertu). Baina *Apirila* obrako anemonak basoan baino ez daude, herriaren bestaldean”], egilearentzako e-posta, 2013ko urtarrilaren 21ean. [\[itzuli\]](#)
3. Independenteen Erakusketan, 1892ko martxoak 19 – apirilak 27, 350. zk. [\[itzuli\]](#)
4. XVIII. mendeko “Le Prieuré” ospitalearen eraikin handia —Denisek etxe eta estudio bihurtzeko erosi zuen—, konposizioaren goialdean, ezkerretara, ikus daiteke. Denis sendiaren bizileku izan zen eta 1980an departamentuko museo bihurtu zuten; Denisen eta garaikideen artelanak hartzen ditu. [\[itzuli\]](#)
5. *Pazko misterioa* lanean, Denisen monograma, MAVD, zuhaitzaren enborrean ezkatututa dago; horrek aditzera ematen du Denisek uste zuela arteak natura sagaratu behar zuela. Ikus halaber: Nathalie Bondil, “Easter Mystery”, *Maurice Denis: Earthly Paradise*, erak. kat. (Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2006), kat. 20, 136 or. [\[itzuli\]](#)
6. Guy Cogeval, *The Time of the Nabis*, erak. kat. (Montreal Museum of Fine Arts, 1998), 42 or. [\[itzuli\]](#)
7. Maurice Denis-ek Jacques Daurelle-ri idatzitakoa, “Chez les jeunes peintres”, *L’Écho de Paris*, 1891ko abenduaren 28an: 2 or., honetan aipatua: *Maurice Denis: l’Eternal Printemps*, erak. kat. Giverny: Musée des Impressionistes, 2012), 44 or. [\[itzuli\]](#)
8. Maurice Denis, “Définition du néo-traditionnisme”, *Art et Critique*, 65. zk., 1890eko abuztuaren 23an: 540 or. Honetan aipatua: *Art in Theory, 1815 – 1900: An Anthology of Changing Ideas*, Charles Harrison (arg.) et al. (Oxford, Erresuma Batua: Blackwell Publishers, 1998), 863 or. [\[itzuli\]](#)
9. Nabien jatorriaren inguruko xehetasunak jakiteko, ikus George Mauner, *The Nabis: Their History and Their Art, 1886 – 1896* (New York eta Londres: Garland Publishing, Inc., 1978), 6 – 7 or. [\[itzuli\]](#)
10. Félix Vallotton suitzar artista taldeari batu zitzaion 1892an. [\[itzuli\]](#)
11. “Ez naiz inolako eskolako kide. Pertsonala den zerbait egiten saiatzen naiz, besterik ez, eta une honetan École des Beaux-Arts eskolan lau urtez kostata ikasitakoa alde batera uzten saiatzen ari naiz”. J. Daurelle, “Chez les jeunes peintres”, *L’Écho de Paris*, 1891ko abenduaren 28an, 2 or. Honetan aipatua: *John Rewald, Post-Impressionism, from Van Gogh to Gauguin*, erak. kat. (New York: Museum of Modern Art, 1978), 463 or. [\[itzuli\]](#)
12. Maurice Denis, “L’Époque du symbolisme”, *Gazette des beaux-arts*, 11. bol. (1934ko martxoa), 160 or. [\[itzuli\]](#)
13. Erakusketaren izenburu ofiziala *L’Exposition de Peintres du Groupe Impressionniste et Synthétiste* izan zen; zalantzarik gabe, muturreko konposizioak inpresionistekin lotzeko egin zuten hori —margolari horiek ibilbide luzeagoa baitzuten eta sendotutako lekua betetzen baitzuten—. Ikus Belinda Thomson, “Gauguin Goes Public”, *Paul Gauguin: Paris, 1889*, erak. kat., Cleveland Museum of Art eta Van Gogh Museum, Amsterdam (Ostfildern, Alemania: Hatje Cantz Verlag, 2009), 29 or. [\[itzuli\]](#)
14. Pierre Bonnard, honetan aipatua: Colta Ives, *Pierre Bonnard: The Graphic Art* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1989), 10 or. [\[itzuli\]](#)

15. Gauguinek Daniel de Monfried lagunari idatzi zion Tahititik 1892an: “Dekorazio-artearen sortzeko jaiotzen, eta oraindik ere ez dut horrelakorik egiterik lortu”, honetan aipatua: Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art* (Berkeley: University of California Press, 1968), 64 or. [\[itxuli\]](#)
16. Pierre Louis [Maurice Denis], “Notes sur l’Exposition des Indépendants”, *La Revue blanche*, 2. bol. (1892ko urtarrila – ekaina): 284 or., honetan aipatua: Gloria Groom, *Edouard Vuillard, Painter-Décorator: Patrons and Projects, 1892 – 1912* (New Haven eta Londres: Yale University Press, 1993), 14 or. [\[itxuli\]](#)
17. Ikus halaber Gabriel Weisberg, *Art Nouveau Bing: Paris Style 1900* (New York: Harry N. Abrams, 1986), 44 – 95, 69 or. [\[itxuli\]](#)
18. Denisek, 1899ko martxoko egunkariko sarreretan, nabia bi multzotan banatu zituen: “gustu semitikoak” zutenak (Bonnard, Vallotton eta Vuillard) eta “gustu latinoak” zutenak (Séusier, Ranson eta Béraud). Maurice Denis, *Journal I* (Paris: La Colombe, Éditions du Vieux Colombier, 1957), 150 or. [\[itxuli\]](#)
19. Édouard Vuillardek Harry Graf Kessler kondeari —bildumagile alemaniarra eta Denisen mezenas handia— idatzitakoa 1902ko abenduan: “Journal Entry for 24 December 1902”, honetan aipatua: Carina Schäfer, *Maurice Denis et le comte Kessler (1902 – 1913)*, Publications européennes universitaires, serie XXVIII, 309. bol. (Frankfurt: Peter Land, 1997), A eranskina, 8. zk., 197 or. [\[itxuli\]](#)

# ODILON REDON-EN IRAKURLEA, LIBURU IREKIA ETA ITXITA

VIVIEN GREENE

“Ez dago argi pertsonaiaren generoa, baina emakumezkoaren antza handiagoa du: aurpegiera erregular baina gogorra, beloak edo ileak eta lepoak mugatua; zertxobait makurtuta dago, eta begiak itxita ditu edo beherantz begiratzen ari da; identifikatzeko zaila da, aldi berean goragoko izaki espiritual bat dela ematen du, bere burua askia duena; beharbada, gizateria arruntarengatik sinpatia ere sentitzen duena”.—Dario Gamboni, *As in a Dream, Odilon Redon*<sup>1</sup>

Odilon Redonen irudiak oroitarazleak eta hermetikoak dira aldi berean, interpretazio sorta bat irekitzen dute, baina artistak nahi zuen bezala, ezin dira esplikatuta esanahi bakar batez, eta *Irakurlea* (*La liseuse*, ca. 1895 – 1900) ez da salbuespena. Misteriotsu eta meditazio jitekoa, pastelez egindako margolan argitsu hau 1890eko hamarkadaren amaieran egin zuen eta, ordurako, Redonek salto harrigarria emana zuen bere marrazki beltz misteriotsuetatik pastel eta olio-pintura argitsuetara. Hasiera batean, artelanaren motibo nagusiak (liburu batean buru-belarri sartutako emakumeak) italiar Errenazimentuko eta, Europa iparraldean, Rembrandt van Rijn-en arau piktoriko baten esplorazio soil bat ematen du. Hala ere, Redonen ibilbide enigmatikoan, irakurtzen ari den emakumezko giza irudiaren ohiko gaiak esanahi asko izan ditzake, sarritan dialektikoak.

Bere gai guztiekin egin ohi zuen bezala, bere ibilbidean Redonek hainbat pertsona irudikatu zituen irakurtzen, tartean direla bere emaztearen erretratu oso naturalistak edota fantasiako irudi sinbolistak<sup>2</sup>. Horien artean, pastel honek du marko itxiena irakurlearen buruaren inguruan eta, era horretan, ondu zituen irudikapen ugariekin uztartzen da. Buruen irudi horiek askotariko jarrerak, tamainak eta eraketak izan zituzten gai eta aldarte desberdinak aditzera emateko, alde makabrotik hasi eta gai transzendentaletaraino; tipologia hori hainbatetan lantzeaz gain, Redonek hainbat helburu betetzeko erabiltzen zuen<sup>3</sup>. Alde ikonografikotik aztertuta, Redonen ibilbidean buruak sarritan agertzen dira, askotan emakumezkoen profilak.

Adibide zaharrenak 1870eko hamarkadaren hasierako artelan *beltzetan* aurki ditzakegu, adibidez, *Kepidun emakumea* edo *Emakumea zeharka* (*Femme de profil*, ca. 1871). Bere irudi litografikoen artean, dagoeneko 1890 aldera *Druida* (*Druidesse*, 1891) esoterikoa egin zuen, baina gai hori bere pastel bikainetan ere baliatu zuen, adibidez, Ekialdeko kutsua duen *Ekialdeko emakumea* (*Femme orientale*, ca. 1893)<sup>4</sup>.

Historian, gorputzik gabeko burua lepoa moztearekin lotzen da, eta Redonek zein bere garaikideek *caput* horiek Frantziako Iraultza odoltsuan gillotinatik pasatako buruekin erlazionatu zituzten<sup>5</sup>. Hala ere, kulturaren ikuspegitik, sinbolistentzako erreferentziazko giza irudi bat Joan Bataiatzailea izan zen, Salome alabaorde liluratzailerari opari gisa Herodesek aginduta lepoa ebakitakoa. Sinbolismoan, gorputzik gabeko buru horiek gogo eta adimen hutsak ematen zituzten aditzera (Joan), gorputzetik eta oinarrizko senetatik fisikoki bereizita (Salome). Gustave Moreau pintore frantses protosinbolista eta Redonen garaikideak Salomeren bertsio ugari egin zituen eta, horietan, Joan Bataiatzailearen burua erretilu batean agertzen zen, edo dantzari kilikagarriaren gainean flotatzen, baina “bizirik”. Ez da harrizkoa Redonek santuari irudiak dedikatzea. Jada 1860ko hamarkadarako, italiar maisu zahar bat balitz bezala, Joanen buruaren marrakzi nahastu eta errealista bat egin zuen hankadun erretilu baten gainean: *San Joan Bataiatzailearen burua Andrea Solarioren arabera (Tête de St Jean Baptiste après Andrea Solario*, ca. 1868). Ia hamarkada bat geroago, historiak artista erakartzen jarraitzen zuen eta, 1877an klarionaz eta ikatz-ziriz egindako *Salome* artelanean, bi pertsonaiak erakutsi zituen, koadroaz kanpotik, identifikatu gabeko argi batek ezkerretik argizatuta: dantzariak, gerritik gora irudikatua eta aurpegia zeharka duela, beherantz begiratzen dio ontzi batean dagoen San Joanen buruari.

Irudimenaren erresuman kokatuz, Redonek begi-globo bat eta gorputz gabeko buru bat bateratzen ditu *Globo-begian* (*Ceil-Ballon*, 1878)<sup>6</sup>: globo-begi batean esekita airea zeharkatzen duen plater baten gaineko buru baten erretratua. Gerora, Redonek gorputzaren bi atal horiek berriz konbinatu zituen bere obran, sinbolo horren esplorazioan aurrera egiteko. Elkar trukutzen duten organoen joko horretan, buruaren barruan dagoen begiaren motiboa kontzientziaren mikrokosmos gisa erabili zuen. Ideia muturrera eramanez, artistak gizakiak eta haien zentzumenak begiaren bitartez definitu zituen, eldarniozko *Ikuspenan* (*Vision*) gorantz doan globo itzelak ondo irudikatzen duen bezala. *Ametsean* (*Dans le rêve*, 1879) deitutako litografien bere lehen bilduman dago, ahotan hartu dugun gaiari heltzeko interes berezia duen serie bat<sup>7</sup>. Irudien sorta horretan, begia —horrenbestez, ikusmena eta ikusteko modua (erreala eta barnekoa)— buruaren eta adimenaren metonimia izan daiteke.

Une horretan puri-purian ziren irudiek eta teoria zientifikoek balio izan zioten Redoni burua beste modu batera irudikatzeko. Antropologia —bereziki darwinismoa eta eboluzioaren teoriak— abiapuntu hartuta, baita mikrobiologia eta astronomiari buruzko askotariko azterketak ere, Redonek “zelula antzeko” izaki metamorfiko batzuk sortu zituen: zirkulutan edo esferetan ontziratutako buruak alegia, zenbaitetan, planeta moduko batzuetan kokatuak<sup>8</sup>. *Eklosioan* (*Écllosion*, 1879), *Ametseaneko* lehendabiziko laminan, horietako bat agertzen da: garai hartan fisionomiari buruz zegoen interes zabalduari keinu eginez, bekoki estuko burezur “aurrehistoriko” bat erakusten da enbrioi baten antza duen globo erdi-garden batean itxita. *Kimutzen* (*Germination*, 1879), *Ametseanen* hau ere, “buru zelula” batek flotatu egiten du airean beste buru txikiago batzuekin batera, eta hondoan desagertzen doaz, astronomiaren arloari erreferentzia eginez beharbada<sup>9</sup>. Geroago, Redonek buruak zuzenean lore izaki batekin bateratu zituen bere “lore buru” antropomorfoetan, adibidez, bere *Aintzirako lorea* (*La fleur du marécage*, 1885) itogarri eta kezkarriaren. Lehenagoko litografien album batean, *Jatorriak* (*Les Origines*, 1883) deitutakoan, Redonek zuzenean egiten dio erreferentzia eboluzioaren zientziari. Ziklo horretan, buru hibridoetan eta globo optikoen gaiari heldu zien berriz, bere lehenagoko artelanetan bezala. Oinarrizko organismoak ematen dituzte aditzera eta, azken laminan, oinarrizko gizon bat agerzen da<sup>10</sup>. 1890eko hamarkadan buruen ale enigmatiko gehiago daude, adibidez, *Gelaxka aurikularra* (*Cellule auriculaire*, 1893), belarri desitxuratua duen aurpegi profil gaizto eta exotikoa, zirkulu batean sartua dagoena.

*Irakurleak* kutsu mistikoagoa du Redonek 1890eko hamarkadan sortutako buruen sekuentzian. Hemen, atzealde abstraktu turkesa argi batez, artistak emakume androgino baten profilezko bustoa aurkezten du koral koloreko soineko batez jantzia, lepoko edo zinta beltz bat duela eta, buru gainean eta sorbaldan erorita, itsas urdin koloreko estalki bat<sup>11</sup>. Argiak eta itzalak bertikalki zatitzen dute konposizioa. Aurpegiaren eta gorputz-enborraren zati gehiena itzalean ditu; masailzurra, masailalbo hezurra, lokia, garondoa eta besoa, berriz, argizatuta ditu tarte kromatiko berdin batez, tonu ilunenetik argienera doan mailaketa eginez. Pastel honen beheko ezkerreko aldean irudikatutako liburu bat da konposizioaren gai gehigarri bakarra eta, izenburuarekin batera, ezinbesteko informazioa ematen du artelanaren edukiaz. Itxura batean, gazte hau irakurtzen ari da. Segur aski bere gogoetan dago bilduta, aurrean dituen orrialdeen poesian edo prosan murgilduta, eta ikusleak intimitate eta gogoeta momentu batean behatzen du.

Irakurtzen ari den emakumearen irudikapen hori bost zentzumenetako batzuen azterketa da. Agerikoena ikusmena da, irakurtzeko balio duena. Lehen esan dugun bezala, Redonek gogoko zuen ikusmenaren gaia buruen esplorazioan, begiak eta ikusmena, horiek landuz zentzu hertsian zein kontzepzio metaforikoan<sup>12</sup>. Lehenagoko, 1893ko ikatz-ziriko lan batean, agerian geratzen da ikusmena eta irakurmena begitazioarekin nola uztartzen diren, *Argiaren liburuan* (*Le livre de lumière*). Hemen, liburu ireki batetik argi bat ateratzen da, baita emakume baten aurpegia nabarmendu ere, eta argitzapena iradoki. Bi artelan horien arteko antzekotasun handiak nabarmendu egiten du bere baitara bildutako irakurlea egoera oniriko batetik (edo argitzapenetik) hurbil dagoela, irakurmen/ikusmen/ikuspenaren bitartez<sup>13</sup>.

Hala ere, irudi honek, ikusmenaz gain, beste zentzumen batzuen isuria du: batez ere eta, paradoxikoki, entzumena. Irakurtzeko ekintzak isiltasun une bat ekartzen du, gehienetan kontzentrazioa eta lasaitasuna eskatzen baititu, baina egon daiteke, egon, soinuari lotuta ere. Lehenik eta behin, irakurleak liburuko hitzak “entzun” egiten ditu bere buruan. Beraz, isiltasun ekintza horretan, aldi berean, entzuketa adierazten da. Gainera, semantika sinbolistaren arabera, isiltasuna entzutezko gertaerak jazo daitezkeen espazio aktibatu bat da. Redonek sarritan erabili zituen horrelako polaritate motak eta, horietan, isiltasunak soinua izan dezake, baita musika ere<sup>14</sup>. Hau da Robert Goldwater-ek proposatutako argumentua sinbolismoari buruzko bere idazlan erabakigarrian: “Paradoxikoki [...] oihartzun egiten duen isiltasunaren zantziek musikari egin diezaioke erreferentzia eta, hain zuzen, musika da arte guztietan ‘sinbolistena’, ustez berak baitu materialtasun gutxien”<sup>15</sup>.

Redonen artelan batean soinuak musika aditzera eman dezakeela interpretatzea ez da hain zentzugabea. Artistak biolina jotzen zuen, luze eta zabal idatzi zuen musikaz, eta hainbat musikagile erromantikoren lanaren oso zalea zen, adibidez, Robert Schumann eta Hector Berlioz-ena, mende amaierako sinbolistek berreskuratuak<sup>16</sup>. Sinbolista askok bezala, Redonek musika entzutea esperientzia subjektibo bilakatzen duen alemaniar ideologia erromantikoaren eragina izan zuen. 1895eko gutun batean, bere artea eta musika parekatu zituen: “Musika arratsalderako da, negurako, itzaletarako. Bada, nire marrazkiak berdin”<sup>17</sup>. Artistak idatzi ere egin zuen: “Nire marrazkiek *inspirazioa* sortzen dute, eta ezin dira definitu [...] Musikak bezala, anbiguetatearen eta zehaztugabearen munduan kokatzen gaituzte”<sup>18</sup>. Wagnertar gaiei buruzko Redonen ilustrazioez egindako saiakera batean, Michael Tymkiw-ek honela zioen: “Redon tematu egin zen erraz asma daitezkeen erreferentziak kendu behar direla, era horretan ikusizko arteak ere musikak esanahi batekin duen harreman desorekatu berdina lor zezakeelakoan”<sup>19</sup>.

Gainera, irudi hori pribatua da. Geldotasun distiratsu bat du, hondoan gehitutako pastelaren pintzelkada zoroak areagotua eta, zehaztu gabeko erresuma batean kokatuta (dirudienez, eguneroko existentziatik urrunekoa), iradokitzen du isiltasunak, soinuak/musikak bezala, pantaila lana egin dezakeela kanpoko munduaren soinuaren katramilak goxatzeko. Historia, literatura eta artearen historiako azterketa garaikideek ikusizkoa entzutezkoaren gainetik lehenetsi dute gehienetan modernitatea eta hiri esploratzeko orduan; nahi ez den zarata mugagabea, ordea (beste soinu mota bat, baina aukeratzeko ez dena), XX. mende amaierako hiri handiak, Paris adibidez, definitzen dituen ezinbesteko ezaugarri nagusia da<sup>20</sup>. Irakurlearen inguruko isiltasun atmosferikoa zantzu sinbolistaz beteta egon daiteke, eta existentzia modernoaren errealtate gordina goxatzen bide du, adibidez: jendez jositako hiriko kale zikinen ikusizko zatarkeria, baina baita kaleotan sortzen zen indarkeria akustikoa ere. Redonen irakurlea kakofoniari ihes egiten dion espazio batean dago, isiltasunerako edo aukeratu eta kontrolatutako soinurako *locus* batean, musika bezalakoa, erretirorako toki bat da beharbada, baita ametserako ere.

Zentzumen guztiei aldi berean erreparatzen zaienez (irakurketak ikusmen eta ikuspenarekin duen analogiaz, eta entzumenak belarri eta soinuarekin), elkarrekin gainjartzen dira beharbada. Hori bat dator filosofo sinbolistarekin, aldarrikatzen baitzuen bost zentzumenak bateratzea eta, hartara, esperientzia oso bat eragitea. Teoria horiek sinbolistek hain gurtutako Charles Baudelaire poetaren ideietan oinarritzen dira, bere *Correspondences* lanean adierazitakoetan. Wagner-en *Gesamtkunstwerk* lanak ere, diziplinen arteko mugak kentzea bilatzen duen arte osoak, Sinbolismoan oinarritzen du ere asmo hori<sup>21</sup>. Sinestesiak —soinu bat kolore batekin uztartzen duen fenomeno, edo tonalitate batek soinu bat aditzera ematen duena, etab.— arreta handia piztu zuen XIX. mendean eta, aldi berean, oso lotura estua du ideia horrekin<sup>22</sup>. Uste zen zentzumen anitzeko esperientzia batean murgiltzeak gauzak hautemateko era aldatzen zuela, baita denbora ere, eta gizabanakoaren baitan, efektu fisiologikoak ez ezik, psikikoak ere sortzen zituela<sup>23</sup>.

*Irakurlea* artelanak, beraz, Redonen obraren gai garrantzitsu ugari gorpuzten ditu: gaien arteko elkarreragina eta bere obrako irudien iragazkortasuna, tipologiaren hibridazioa, lerratzen diren diziplinak, esperientzia estetiko eta espiritual, baita estrategia horiek artistari eta ikusleei eskaintzen dizkieten interpretazio subjektiboak ere. Horrenbestez, *Irakurlearen* “irakurketa”n, alderdi horiek guztiak, edo horietako batzuk, aktiboak bide daude *crescendo* batez, ukitu mistiko goren batera heldu arte. Irudia, liburu edo konposizio bat bezala —dela ikusizkoa, literarioa edo musikazkoa—, eraldaketa eta trazezentziarako bitarteko bihurtzen bide da, lurrekoaren eta naturaz haraindikoren arteko bitartekari bat. Era horretan, erraztu egiten du adimena egoera alternatibo batera heltzea.

[Itzultzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

Zinez eskerrak eman nahi dizkiot Civitella Ranieri Foundation-i, 2016ko abuztuan “gaztelura” gonbidatu baininduten aste batzuk igarotzera, *Director's Guest* gisa. Bertan, liluratuta nengoela, amaitu nuen saiakera hau. Halaber eskerrak eman nahi dizkiot David Johnson-i, musikaren eta soinuaren ingurukoak argitzeagatik.

1. Dario Gamboni, "Why a blue here and gold there? *The Golden Cell: The Significance and Reception of Color in the Art of Odilon Redon*", hemen: *As in a Dream, Odilon Redon*, erak. kat., arg. Margaret Stuffman eta Max Hollein (Frankfurt: Schirn Kunsthalle, 2007), 126 – 27. or. [itzuli]
2. Redonek ez zuen bere burua Sinbolismoarekin identifikatzen, baina sinbolista dela esango dugu, bere praktika eta obra bat datozelako mugimendu horren printzipioekin eta saiakera honen luzerak gai honen zirrikituak aztertzeko modurik ematen ez duelako. [itzuli]
3. Redonen buruen metamorfosi hori hemen aztertzen da: *Parsifal and Druidess*, Dario Gamboni, "Parsifal / Druidess': Unfolding a Lithographic Metamorphosis by Odilon Redon", *The Art Bulletin* 89, 4 zk. (2007ko abendua): 766 – 96. or. [itzuli]
4. Redonen obran egiten den erlijioen azterketak, zeltenetik hasi Ekialdekoetaraino, garai hartako sinkretismorako joera islatzen du, munduko erlijioen ikerketa. Leeman-ek sinkretismoa eta Redonek Edouard Schuré-rekin, mugimenduaren defendatzaileetako batekin, zuen adiskidetasuna aztertu ditu. Ikus Fred Leeman, "Redon's Spiritualism and the Rise of Mysticism", hemen: *Odilon Redon, Prince of Dreams 1840 – 1916*, erak. kat., arg. Douglas W. Druick (Chicago: The Art Institute of Chicago; New York: Harry. N. Abrams, 1994), 228 – 29. or. [itzuli]
5. Barbara Larson-ek Frantziaren historia odoltsuari buruzko erreakzio hori azpimarratu du, baita beste testuinguru batera eraman ere: Parisko Komunaren senitarteko borrokaren ondorioak, borrokak Redon eta Frantzia asaldatu baitzituen. Barbara Larson, "Evolution and Degeneration in the Early Work of Odilon Redon", *Nineteenth-Century Art Worldwide* 2, 2 zk. (2003ko udaberria) [itzuli]
6. Hegaz egitea izan zen Redonek bere buruekin uztartu zuen beste gai bat. Redonen globoak eta begi esekiak izan ditzaketen esanahietan sakontzeko, ikus, adibidez, Douglas W. Druick eta Peter Kort Zegers, "Taking Wing, 1870 – 78", Druick, *Odilon Redon*, 111 – 17. or. [itzuli]
7. Redonen obran begiak hain sarritan agertzea eta begiak ikuspenaren eta ikusmenaren bitartez hautematean zein naturaz haraindikoan duen garrantzia Jodi Hauptman-ek aztertu ditu, hemen: "Beyond the Visible", *Beyond the Visible: The Art of Odilon Redon*, arg. Jodi Hauptman, erak. kat. (New York: The Museum of Modern Art, 2005), 45 – 48. or. [itzuli]
8. Redon beti egon zen zientziekin liluratuta. Gaztea zela, Bordeleko haren mentoreak, Armand Clavaud botanikariak, lagundu egin zion natur zientzietako teoriak zein deskubrimenduak ezagutzen, baita izakien ilustrazioak eta mikroskopiaoren bitartez ikus daitekeena ere. Redonek eutsi egin zion Parisen zientziaren zaletasunari. Eboluzioaren teoriak, Charles Darwin-ek eta Max Nordauk aurkeztutako endekapenaren ideiak, baita Redonen obran horiek izandako garrantzia zenbait azterlanen xede bihurtu dira. Ikus Larson, "Evolution and Degeneration in the Early Work of Odilon Redon"; Barbara Larson, *The Dark Side of Nature: Science, Society, and the Fantastic in the Work of Odilon Redon* (University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2005); eta Martha Lucy, "Into the Primeval Slime: Body and Self in Redon's Evolutionary Universe", *RACAR: revue d'art canadienne/Canadian Art Review* 34, 1 zk. ("The Visual Culture of Science and Art in Fin-de-Siècle France," 2009): 18 – 29. or. Dena den, Redon darwinista bazen ere, zientziak eta espiritualtasunak elkar zirikatzen zuten garai batean bizi izan zen, eta artistak bi arloak bateratu zituen bere lanean. [itzuli]
9. Ikus Barbara Larson, "The Franco-Prussian War and Cosmological Symbolism in Odilon Redon's 'Noirs'", *Artibus et Historiae* 25, 50 zk (2004): 127 – 38. or. [itzuli]
10. Ikus Lucy, "Into the Primeval Slime", eta *Jatorriaki* buruzko bere azterketa. [itzuli]
11. Belo urdinak mariatar ikonografia ematen bide du aditzera, baita emakume hau kontenplazio une bateko giza irudi sakratu bat dela ere beharbada, gogoeta sakonean, edota meditazioan, buru-belarri meza liburu edo testu sakratu batekin. Hondoko tonu urdinak areagotu egiten du zero traza. *Irakurlearen jarrerak* ere Italiako Errenazimentuko ikonografiara garamatza, eta konnotazio zerutiarrez janzten du artelan hau. Redoni eta antzeko ikonografia erlijiosoari buruz, ikus Leeman, "Redon's Spiritualism and the Rise of Mysticism",

- Druick, *Odilon Redon*, 227. or. Katolizismoarekin zuen harremanaz, ikus, adibidez, Maryanne Stevens, “The Transformation of the Symbolist Aesthetic”, Druick, *Odilon Redon*, 208 – 10. or. [\[itzuli\]](#)
12. Redonen obran sartzen dira, halaber, begi itxiko irudiak, adibidez, *Begi itxiak* oso ezaguna (*Yeux clos*, 1890), barne ikuspena edo ikuspen argitsua aditzera ematen duena. [\[itzuli\]](#)
  13. Hauptman-ek azterlan argigarria egin du Redonez eta, ikuspenerako modua ematen duelakoan, ametsaz ere bai, baita, *Ametsean* haren seriean, begiak duen sinbolismoaz ere: “Beyond the Visible”, 36 – 38. or. Argiaren, begiaren eta “Argitzapena”ren arteko erlazioak ere hindu sinesmeneko sinbolismora garamatza; horrek Redonen interesa piztu zuen, baina azterketa ildo hori saiakera honen mugetatik at geratzen da. [\[itzuli\]](#)
  14. Gamboniren “polaritate eta inbertsio”en inguruko azterketa baliagarria izan da nire pentsamenduen abiapuntu izateko; pentsamenduok kontrako kontzeptuen ingurukoak dira, kasu bakoitzean elkarren presentzia dakartenak. Gamboni, “Parsifal / Druidess” 777 – 80. or. [\[itzuli\]](#)
  15. Hemen aipatua: Robert Goldwater, *Symbolism* (New York: Icon Editions, Harper and Row Publishers, 1979), 26 – 36. or., 34. or. [\[itzuli\]](#)
  16. Edward Lockspeiser-ek musika arloarekin Redonek izandako erlazioaren inguruko azterketa goiztiar bat egin zuen, hemen: *Music and Painting: A Study in Comparative Ideas from Turner to Schoenberg* (New York: Icon Editions, 1973), 87 – 91. or. [\[itzuli\]](#)
  17. Aipu hori hemendik hartu dut: Druick eta Zegers, “Under a Cloud, 1840 – 1870”, hemen: Druick, *Odilon Redon*, 64. or. eta 388. or., 113. oharra. Jatorrizkoa: Odilon Redon, *To Myself: Notes on Life, Art, and Artists*, ingel. Mira Jacob eta Jeanne L. Wasserman (New York: George Braziller, 1986), 77. or. Hala ere, desberdintasun bihurri bat eginez, Redonek ez zuen uste arteak musika isla zezakeenik: “Kolore batek ere ezin du musikaren mundua irudikatu, berezia eta biziki barrukoa baita.” Redon, *To Myself*, 130. or. [\[itzuli\]](#)
  18. Aipu hori hemendik atera nuen: Hauptman, “Beyond the Visible” 31. or. eta 52. or. 61. oharra. Jatorrizkoa hemen aurkitzen da: Redon, *To Myself*, 22. or. Azpimarra nirea da. [\[itzuli\]](#)
  19. Tymkiw-k Redonen obraren eta musikaren artean dauden analogiak aztertu ditu, bereziki musikaren izaera ez finkoari buruz. Ikus Michael Tymkiw, “Pictorially Transcribing Music: The Wagner Lithographs of Henri-Fantin-Latour and Odilon Redon”, hemen: *Looking and Listening in Nineteenth-Century France*, arg. Martha Ward eta Anne Leonard (Chicago: Smart Museum of Art, The University of Chicago, 2007), 51 – 59. or., aipua 58. or.n. Redon eta musikaren (batez ere Wagner-en musikaren) arteko harremana, hemen dago aztertuta: Gamboni, “Parsifal / Druidess”, 767 – 72. or. Halaber, arte sinbolista eta musika eta, batez ere, garai hartako artean musikak izandako adierazpena hemen aztertzen dira: Anne Leonard, “Picturing Listening in the Late Nineteenth Century”, *The Art Bulletin* 89, 2 zk. (2007ko ekaina): 266 – 86. or. [\[itzuli\]](#)
  20. Oraindik orain egindako azterketa bat ezagutzeko, ikus Aimée Boutin, *City of Noise: Sound and Nineteenth-Century Paris* (Urbana: University of Illinois Press, 2015). [\[itzuli\]](#)
  21. Izan ere, frantsesek alemanei buruz Frantzia eta Prusiaren arteko Gerraz geroztik etsaigoa sentitzen zuten arren, askok defendatzen zuten Wagner-en musika. Horren adibide goiztiar bat Charles Baudelaire zen, 1885ean. Ikus Leonard-en azterketa Wagner era desberdin batean entzuteaz Baudelairek egiten duen defentsari buruz, hemen: “Picturing Listening in the Late Nineteenth Century”, 269. or. [\[itzuli\]](#)
  22. Gai horri buruzko azterketa oso berri bat hemen aurki daiteke: Robert Michael Brain, “Sensory Fusion: Evolution and Synesthesia in Art and Aesthetics”, 6. kap., hemen: *The Pulse of Modernism: Physiological Aesthetics in Fin-de-Siècle Europe* (Seattle: University of Washington Press, 2015), 174 – 200. or. [\[itzuli\]](#)
  23. Arlo zientifikoan, Charles Henry-k, bat aipatzearen, zentzumenek estetika fisiologiko eta psikikoarekin duten lotura ikertu zuen: zentzumenen efektu fisiologikoen hautematean duten eragina esploratu zuen. Ikus Brain, “Algorithms of Pleasure: Art as Expert System”, 4. kap., *The Pulse of Modernism*, 95 – 149. or. [\[itzuli\]](#)



# ABIAPUNTU BERRI BAT: TOULOUSE-LAUTREC-EN AFIXAK

RUTHE ISKIN

Henri de Toulouse-Lautrecek baliabide grafikoen bitartez garatu zuen bere estetika ausart eta modernoa; bere irudiak, izan ere, *fin de siècle*ko irudi nabarmenen artean daude. Haren lehendabiziko horma-iragarkia, *Moulin Rouge: La Goulué*, 1891koa da eta, hurrengo urtean, haren lehen koloretako estampa argitaratu zuten. Une horretatik aurrera, Toulouse-Lautrecek obra grafikoko corpus handi bat sortu zuen: 30 bat kartel eta 325 estampa. Koloretako litografiak 1890eko hamarkadan izandako gorakada aztertu zuen kritikari zorrotzenak, André Melleriok, nahiago zituen Lautrecen estampak haren pinturak baino, adieraziz artista libreagoa zela bitarteko grafikoak lantzen, baita horretarako bereziki trebea ere<sup>1</sup>: “modu sinple eta argian” sortzen zuen, “estampa puruari hertsiki lotuz”, “kemen handiz antolatu eta koloreztatutako tonu planoen arteko kontrastea” erabiltzearen bidez<sup>2</sup>. Ernest Maindronek, afixen bildumagile handi eta lehen historiagileak, aitortu zuen Lautrecek arlo horretan lan erabakigarria egin zuela; Maindronek 1893an idatzi zuenez, haren kartelak lengoia berri batez mintzatzen ziren, kementsu eta argi, eta gehitu zuen haren artelan guztiak “benetan garrantzitsuak” zirela<sup>3</sup>. Zergatik izan zen zehazki horma-iragarkia adierazpide hain ezinbestekoa Toulouse-Lautrecen berrikuntza ausartenetarako, eta berak zertan lagundu zion afixismoaren (*affichisme*) eta arte grafikoen gorakadari 1890eko hamarkadan?

1890eko hamarkadan, Lautreci eta beste artista gazte batzuei, adibidez, Pierre Bonnardi, erakargarriak zitzaizkien koloretako litografiaz egindako kartelak eta arte estampak, nahiko baliabide berria zelako, eta ez zuen tradizio artistiko baten zamarik. Paper merkez inprimatu eta, kaleetan barrena, hesietan zein hormetan itsasten zituztenez, afixek kanpoaldean egun batzuk bakarrik irauteko balio zuten eta, beraz, esperimenez euskarri informal bat ziren. Erakustokietan ikusgai jarri beharrean kalean jarrita zeudenez, arteari buruzko iritzi kontserbadoreen irismenetik kanpora geratzen ziren eta, era horretan, proposamen ausartak aurkez zitezkeen. Azken batean, artelanaren funtzioak artista mugatzen duelako ideiarekin kontrako aldean, kartelaren publizitate helburuak, benetan, ikusizko lengoia berri eta txundigarri bat asmatzera zirikatu zituen artistak. Ikusleek afixak kaleetan ikusi ohi zituztenez, eta ez arteari buruzko espazioetan, artistek berrikuntza formalak egin behar zituzten diseinuan eta kolorean oinezkoen arreta berehalak erakartzeko<sup>4</sup>. Faktore horiek guztiek eragina izan zuten Lautrecek adierazpide grafiko horri egindako ekarpen estetikoetan: formaren sinplifikazio handia, azaleran jarritako enfasia, kolorearen masa lauak, itzalen eta argi mailaketaren ezabaketa, kolore deigarrien erabilera, ingerada eta lerro nabarmenak, konposizio ausartak eta ezohiko perspektibak. Lautrecek kultura herrikoia eta arte ederren arteko hibridotzat zeukan bere lengoia modernoa: afixa artistikoa izan behar zen, baina aldi berean, funtzio berri bat hartu behar zuen (publizitatea), erakusketarako leku berri bat (kalea), eta beste ikusle batzuk zituen (hiritik mugitzen ziren herritarrak, oro har).

Goian proposatutako bigarren gaia aztertzeke, alegia, Lautrecen kartelek afixismoaren eta arte grafikoen gorakadari egindako ekarpena, beharrezkoa da testuingurua aztertzea, orduko Parisen kartelek hartutako esanahiari erreparatuz. 1891n, Lautrec horma-iragarkiak egiten hasi zenean, Bonnarden *France-Champagne* deitutako kartela ikusi berria zuen (1891) eta, hain inspiragarria iruditu zitzaion, non ahalegin berezia ere egin zuen Bonnard aurkitzeko, artean oso ezezaguna zela. Bonnarden kartel abangoardistak ikuspegi guztiz berri bat aurkeztu zuen: hori distiratsuko masa lau bat, japoniar inspirazioko trazu beltz dekoratibo nabarmenak, eta kopatik gainezka egiten duten txanpan burbuilen gai abstraktua. Garai hartako kartelgile ospetsuena Jules Chéret zen, 1891 alderako mila karteletik gora asmatutakoa, bi hamarkada baino gehiagotan egindakoak. Chéretrek aldeko iritzia ugaritan izan zituen prentsan eta, 1890ean, Frantziako estatuaren aitortza ofiziala jaso zuen, Legioko Ohorezko Zaldun izendatu zuenean, “industria artistiko” bat sortzearen, artea inprimaketa komertzialari eta industriari aplikatuta<sup>5</sup>. Chéretrek garrantzi erabakigarri ematen zion irudiarri, eta hasierako kartelek zuten testu luzea oinarritzko eta funtsezko informaziora murriztu zuen<sup>6</sup>. Bere oinarritzko inspirazioa rokoko pinturatik atera zuen, eta “artista kartela” sortu izana aitortu zioten, erreialismo gordina ezabatuz eta, trukean, konposizioa finduz eta kolorea erabiliz. Miretsia izan zen ere *Chérette* pertsonaia sortzeagatik. *Chérette* paristar gazte xarmagarri bat da, zero rokoko baten erreferentziak dituen giro batean murgilduta agertzen dena, *Vin Mariani Popular French Tonic Wines* ikus daitekeen bezala, adibidez (1894).

Chéretrek lortutako arrakasta guztiagatik ere, Lautrecen afixak kaleetan agertu zirenean, kritikari zorrotzenen iritziz, aurretiaz ikusitako guztitik desberdinak ziren. Francis Jourdain-ek honela gogoratzen zuen Moulin Rouge-ri buruzko Lautrecen lehenengo kartelak eragin zion “harridura”: “Kartel bikain eta biziki originala [...] Avenue de l’Opérako gurditxo moduko batean garraiatzen zuten, eta halako moduan liluratu ninduen, non aldamenetik oinez segitu nion espaloitik”<sup>7</sup>. Arsène Alexandre arte kritikariak Lautrecen kartelak hautsak harrotzen zituela ohartu zen eta, haren iritziz, ez zen bakarrik “kartel berri bat, baizik eta abiapuntu berri bat”<sup>8</sup>. 1890eko hamarkadarako, Lautrecen kartelen bikaintasunaz jabetzen ziren kritikari batzuek Chéret-enekin konparatzen zituzten<sup>9</sup>. Adibidez, bitarteko horri buruzko kritikari britainiar garrantzitsuenak, Charles Hiatt-ek, komentatu zuen Chéret-en kartelek “kolorearen pozagatik edo gaiaren graziagatik” erakartzen zutela, baina Lautrecen kartelek “beren erreialismoaren indarragatik edo izaera grotesko bitxiagatik” deitzen zutela arreta. Aitortzen zuen, halaber, Lautrecek “behaketa ahalmen zolia [...]—zuela, eta ahalmen hori—bizi modernoko inkongruentziek, gizon modernoek berezitasun fisikoek bizkortzen” zutela<sup>10</sup>. Aldiz, kritikaren iritziz, “kolorezko doinu horretan dardara egiten zuena ez zen inondik ere” Chéret-en karteletan zerien “arima modernoa”<sup>11</sup>. Idealizazio horien bestaldean, Lautrecen kartelek Parisko plazer modernoek ikuspegi garrantza adierazten dute. Bere ikusizko lengoaiak ez zion erreparatzen rokoko tradizioari, eta ez zuen ezta ere iragan garaietako pinturan irudikatutako gutzia zoragarriekin apainduz kartela goimailakoagoa bihurtzen; aldiz, lengoia garaikide batez hitz egiten zuen, Montmartreko kultura popularrean, kaleetan eta japoniar grabatuetan inspiratuta.

1890eko hamarkadako artearen historian, *ukiyo*-e japoniar xilografari egotzi izan zaio bereziki Lautrecek naturalismoa baztertu izana eta, trukean, estetika moderno batera lerratu izana, kolore lau eta biziak erabiliz, sakonerarik gabe, modelaziorik gabe eta ingeradak indar handiz nabarmenduz. Lautrecek inspirazioa japoniar estanpetan aurkitu zuen arren, bere kartelek ekarritako berrikuntza nabarmenak ulertu ahal izateko, beste faktore batzuk hartu behar ditugu kontuan, eta arteaz kanpora kokatzen dira, ez dute tokirik eragin estilistikoari eta autonomia estetikoari erreparatzen dion artearen historia

ereduan. Faktore horiek, oro har, gutxietsiak izan dira estetika modernoaren garapena marrazteko orduan eta, goian aipatu bezala, hor aipatu behar ditugu kartelaren publizitate funtzioa eta kaleko kokapena; bi arrazoi horiengatik, kartelaren artistek hiri ingurune kaotikoan zehar dabilen kaleko oinezkoaren begiratzeko modu labur eta distraitu berriarekin bat zetorren komunikabide bat sortu zuten. Nabarmentzekoa da Lautreci afixak egiten hasi zenean bakarrik izan zitzaizkiola erabilgarriak japoniar estanpak. 1883rako japoniar estanpak bildumatzen hasi zen, baina haien eraginaren lehen lekukotasun garbia zazpi urte geroago agertzen da bere artelan batean, bere lehen kartelean: *Moulin Rouge*. Gainera, 1901eko artikulu batek, “japoniar artearen eragina kartelen diseinuan” deitutakoak, agerian uzten du garai horretako kritikarien iritziz japoniar estanpak “kartel on batek eduki beharreko guztia” biltzen zuela, tartean dela grafikoki irudikatutako ideia nagusia, harmonia orokor bat, tinta lauak eta dekorazioko efektu orokor bat<sup>12</sup>. Horrek argitzen du Lautrecek eta kartelen beste artistek, adibidez, Bonnardek, japoniar estanpei erreparatzen zietela ez bakarrik estetikagatik, baizik eta uste zutelako japoniar estanpen ezaugarriek lagundu egingo zietela ikusizko lengoia bat garatzen eta, hartara, kartelak kaleetako publizitate funtzioa behar bezala beteko zuela.

Lautrecek modernitatean oinarritu zuen bere kode estilistikoa. Horma-iragarkiaren bere ikuspegi garaikidean, Montmartreko pertsonaia ezagunak irudikatzen zituen, eta ez bakarrik euskarrian protagonismoa emanez, baizik eta jendartean sartuta, *Divan Japonaisen* gertatzen den bezala (1892–93). Edgar Degas-ek kafeetako bere giza irudiak “estereotipo” moduan aurkeztu zituen; Lautrecek, berriz, bere *Divan Japonaisen*, ezaugarri bohemio oso bereziak dituzten bi gizabanako sofistikaturen erretratua ematen du: gizona, Édouard Dujardin, zein emakumea, Jane Avril, itzal handiko pertsonaiak ziren Montmartren, baita artistaren lagun-minak ere. Avril, kafeetan dantzatzen bazuen ere, artisten estudioetan ibiltzen zen (beste kankan dantzariak ez bezala), eta afixak egiteko mandatuak ematen zizkion Toulouse-Lautreci. Alexandrek Avriren orijinaltasuna azpimarratu zuen kromatismo dinamikoko emanaldi bat sortzeko orduan, Avrirek bikain harmonizatzen baitzituen berak diseinatutako gonon zein gonazpikoen arretaz hautatutako koloreak eta bere koreografiako dantzaren estetika: “Bi-biek [...] [Lautrec eta Avrirek] gure garaiko benetako arte bat sortu zuten: Avrirek ekintzaren [bere emanaldiaren] bitartez eta Lautrecek, berriz, irudikapenaren bitartez”<sup>13</sup>. Dujardin eleberrigilea zen, antzerkigilea, poeta, kritikaria, kazetaria eta argitaratzailea<sup>14</sup>. Stéphane Mallarmé-rekin bildu ohi ziren poeta sinbolisten zirkuluko kidea zen, *La Revue wagnérienne* aldizkaria zuzentzen zuen, eta haren sortzaileetako bat ere izan zen 1885ean. 1886an, *La Revue indépendanteko* zuzendaria izendatu zuten, eta berak “sinbolisten ahotsa” bihurtu zuen<sup>15</sup>.

Lautrecek kartelaren lehen planoan jarri zituen Avril eta Dujardin, emakumea pertsona nagusia bihurtuz eta Dujardin alde batetik moztuta utziz. Avril hotz agertzen da, gorputz liraina dotoretzen dion jantzi beltz batez; bere ohiko kapela altu eta beltz ezagunak txiki uzten du Dujardinen xistera eta, eskuaz haizetakoa itxita edukitzeko keinuari, orkestrako zuzendariak batutaz ematen dio oihartzuna. Avrirek bizkarra ematen dio Dujardini; honek, berriz, arreta osoa jartzen dio. Emanaldiaren erdian den dantzaria, honelako kartelen ohiko protagonista, atzealdean agertzen da kasu honetan, txiki-txikia. Goiko ertzak burua mozten dion arren, Yvette Guilbert dela identifika dezakegu, bere gorputz trauskilari eta eraman ohi zituen eskularru beltzei esker. Ikusleak aktore nagusiak dira hemen; urtebete lehenago, nabarmenduta agertzen ziren Lautrecen *Moulin Rougen*, baina eszenaren atzeko aldean. Afixa horretan, xisteradun gizonen eta kapela sofistikatuko emakumeen ingerada beltz lodiko siluetek antzezpen moduko hondo bateratu bat eratzen dute eta, bertan, La Goulueren ostiko probokatzailea

ateratzen da, gona eta gonazpiko zuriak erakutsiz<sup>16</sup>. Bi kartelotan jendea sartuz, Lautrecek *café concert* hori Montmartreko gaueko bizitzan kokatu zuen eta, bertan, ikuskizunari begira zeudenak ia antzezleak bezain garrantzitsuak ziren. Lautrecen bi artelan hauek, *Moulin Rougek* eta *Divan Japonaisek*, 1890eko hamarkadan kartela ulertzeko modu berezia erakusten dute.

Mellerioren iritziz, kartela kartel hutsa baino gehiago izatera pasa zen, oraindik ere estampa artistiko izatera heldu ez bazen ere, baizik eta “bietatik zerbait zuen hibrido trazako artelan bat”<sup>17</sup>. Haren iritziz, afixak koloretako estampa litografiko artistikoa eman zuen, koloretako litografia lehendabizikoz sorkuntza originaletan aplikatu ahal izan baitzen (publizitaterako izanik ere), eta ez margolanak erreproduzitzeko (“kromo” deitzen zitzairen mespretxuz). Lautrecen kartekek, afixismoari ez ezik, ezinbesteko ekarpena zioten une horretako arte grafikoei ere. Itzal handiko Mellerioren iritziz, Lautrecek “sendo lagundu zuen koloretako litografia originala sortzen, nola kontzeptuaren aldetik, hala gauzapenaren aldetik”<sup>18</sup>. Haren kartelak eta estanpak bete-betean kokatzen dira 1890eko hamarkadako abangoardiaren praktikan. Garai hartan, koloretako kartel eta estanparen aldeko kritikariek, adibidez, Melleriok eta Roger Marxek, bi bitarteko horiek artetzat hartuak izateko ahaleginak egin zituzten eta, era horretan, amaitu egin zuten arte “handiak” eta “txikiak” bereizten zituen hierarkia. Koloretako afixa eta estampa litografikoak garai hartan arte gisa osoki onartuak izan ez ziren arren, Lautrecen kartelak artearen historian sartu ziren azkenean, baita gure oroimen kolektiboaren zati bihurtu ere.

[Itzultzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. André Mellerio, *La lithographie originale en couleurs (Paris: L'Estampe et L'affiche, 1898)*, 7–9. or. Melleriok koloretako kartel eta estanpari buruz izandako garrantziaz, ikus Phillip Dennis Cate eta Sinclair Hamilton Hitchins, *The Color Revolution: Color Lithography in France, 1890*, erak. kat. (New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Art Gallery; Santa Barbara, Kalifornia: Peregrine Smith eta Rutgers University, 1978); Ruth E. Iskin, *The Poster: Art, Advertising, Design, and Collecting, 1860s– 1900s* (Hanover, New Hampshire: Dartmouth Press, 2014), 3. kap. [itzuli]
2. Mellerio, *La lithographie*, 7–8. or. [itzuli]
3. Ernest Maindron, “L’Affiche illustrée,” *La Plume*, 110 zk. (1893ko azaroaren 15a): 478. or. Maindron bildumagileaz, ikus Iskin, *The Poster*, 8. kap. [itzuli]
4. Kaleak kartelen diseinuan izandako eraginaz, ikus nire aurreko argitalpena, Iskin, *The Poster*, 5. kap. [itzuli]
5. *Journal des artistes* (1890eko apirilaren 13a), hemen aipatua: “Chronologie,” *La Belle Époque de Jules Chéret : de l’Affiche au décor*, arg. Réjane Bargiel eta Ségolène Le Men, erak. kat. (Paris: Les Arts Décoratifs/BnF, 2010), 12. or. [itzuli]
6. XIX. mendean kartelak izandako bilakaerari buruz, testuaren garrantzitik irudiarerara, ikus Iskin, *The Poster*, 6. kap. [itzuli]
7. Philippe Huisman eta M. G. Dortu, *Lautrec by Lautrec*, itzul. eta arg. Corinne Bellow (New York: Galahad Books, 1964), 91. or. [itzuli]

8. Arsène Alexandre, "Chroniques d'Aujourd'hui: H. de Toulouse-Lautrec", *Le Paris*, 1892ko urtarrilaren 8a, ing. itzul. hemen: Gale B. Murray, arg., *Toulouse-Lautrec: A Retrospective* (New York: Hugh Lauter Levin Associates, 1992), 140. or. [\[itzuli\]](#)
9. Lautrecek eta Chéretek karteletan modernitatea irudikatzeko duten modu desberdinaz, ikus Iskin, "[The Janus-Faced Modernity of Toulouse-Lautrec and Jules Chéret](#)", *Visual Resources* 29, 1 zk. (2013ko azaroa): 276 – 306. or. [\[itzuli\]](#)
10. Charles Hiatt, *Picture Postcards* (East Ardsley, Wakefield, Erresuma Batua: EP Publishing, 1976), jatorriz 1895ean argitaratua, 62. or. [\[itzuli\]](#)
11. Yvanhoe Rambosson, "Psychologie des Chéret", *La Plume* 110, 1893ko azaroaren 15a, 499 – 501. or., aipua 501. or. [\[itzuli\]](#)
12. Lautrecek eta beste artista batzuek japoniar estanpen inguruan agertutako interesaren eta kaleko ikusleak erakartzeko premiaren arteko erlazioan sakontzeko, ikus Iskin, *The Poster*, 53 – 54. or. [\[itzuli\]](#)
13. Arsène Alexandre, "Celle qui danse", *Art Française* gehig., 1893ko uztailaren 29a. Avril eta Lautrecek, ikus Nancy Ireson eta Anna Greutzner Robins, *Toulouse-Lautrec and Jane Avril: Beyond the Moulin Rouge*, erak. kat. (Londres: Courtauld Gallery, Paul Holberton Publishing-ekin lankidetzan, 2011) eta Iskin, *The Poster*, 2. kap. [\[itzuli\]](#)
14. James Joyce-k geroago aipatu zuen Dujardin-en *Les lauriers sont coupés* eleberria bere *Uliseseko* barne bakarrizketetarako inspirazio-iturri izan zela. [\[itzuli\]](#)
15. Biografia eskematikoa in "[Edouard Dujardin: An Inventory of His Papers at the Harry Ransom Center](#)", Harry Ransom Center, Austingo Texaseko Uni- bertsitateko webgunea. [\[itzuli\]](#)
16. Lautrecek karteletan egiten duen sexuaren eta ospearen gaien erabilerari buruz, ikus Mary Weaver Chapin, hemen: Richard Thomson, Phillip Dennis Cate, Chapin, *Toulouse-Lautrec and Montmartre*, erak. kat. (Washington: National Gallery of Art/Princeton, N.J: Princeton University Press, 2005) eta Chapin, *Posters of Paris, Toulouse-Lautrec and his Contemporaries*, erak. kat. (Milwaukee, Wisconsin: Milwaukee Art Museum/Munich: DelMonico Books, Prestel, 2012), 25 – 26. or. [\[itzuli\]](#)
17. Mellerio, *La Lithographie*, 8. or. [\[itzuli\]](#)
18. *Ibid.*, 7-8. or. [\[itzuli\]](#)

# VALLOTTON ETA HERIOTZAREN ANTZERKIA

BRIDGET ALSDORF

1910ean, alemaniar kritikari batek hau idatzi zuen: “Félix Vallotton-ek polizia batek bezala pintatzen du”; eta ebatzi zuen haren estiloak ez zuela poztasunik, diziplinatu eta lehor hutsa zela<sup>1</sup>. Kritika hori bereziki mingarria izan zen Vallotton anarkiaren zalea zelako, ustez. Artista moduan, bere ibilbideko lehen urteetan, polizia sarritan satirizatu zuen, indar zakar eta zapaltzaile gisa irudikatuz. 1890eko hamarkadan, anarkismo frantsesa bonba eta hilketa andanan murgilduta zebilenean, Parisko polizia toki nabarmena hartu zuen bere ohol gaineko grabatuetan eta litografietan, baina polizien eginkizunak inoiz ez du distirarik: kaleetan zaintza lanetan agertzen dira, herritarrak atxilotzen, gazte susmagarriak atzematen, eta jendetza abereak balira bezala zaintzen<sup>2</sup>. Vallotton amorratzen sentituko zen bere margolana tamainako jazarpen burokratiko mota batekin konparatu zutenean. Nekez imajina zezakeen zentsura krudelagorik.

Zer iritzi merezi du polizia batek bezala pintatu eta anarkista batek bezala marrazten duen artista batek? Vallotton nabien kidea zen, eta bat zetorren talde horrekin, berak ere arau akademikoak apuratu nahi baitzituen, eta interesa zuen ohol xafren gaineko japoniar grabatuen sinpletasun grafikoari buruz. Hala ere, bere nabi kideek *nabi étranger* deitzen zioten, nabi atzerritarra, ez bakarrik suitzarra zelako, baizik eta bera eta taldearen arteko distantzia psikologikoa eta alde estetikoa zuelako ere. Gainera, Vallottonen grabatuek zituzten konnotazio politikoak, ukaezinak izan arren, anbiguoak izan zitezkeen. Argi eta garbi anarkistak ziren gaien irudietan ere, bere umore zentzu garratzak ez zuen bururik tente uzten eta, beraz, zaila zen bere jarrera zein zen jakitea.

Nabi guztiak aritu ziren grabatugintzan, eta bultzada eman zioten 1890eko hamarkadan loratu zen kultura grafiko sendo bat ontzerakoan, baina Vallotton nabarmendu egiten zen bere kontzeptu eta forma berrikuntza garrantzitsuenak paper gaineko artelanetara eramateko orduan. Modernitatearen historiak pintura abangoardiaren bitarteko berezi bihurtu duela eta, Vallotton baztertuta geratu da artearen historiako kronika gehienetan, Frantzian mende amaieran fama nabarmena hartu arren eta 1890eko hamarkadan zein geroago bere ohol gaineko grabatuek eragin handia izan arren. Pintore konprometitu zen eta, hamasei urte zituela, Parisera lekualdatu zen bere jaioterri Lausanatik, eta grabatua hartu zuen lanabes ezagun bilakatzeko eta, gainera, bizimodua ateratzeko. Litografo eta marrazle porrokatua ere izan zen, eta hari egozten zaio arte modernoan ohol gaineko grabatua biziberritu izana<sup>3</sup>. Bere zur blokeak zizelkatzen zituen, ia beti bere grabatuak egiten zituen, eta bere lana bere garaiko argitalpen garrantzitsuetan agertu zen, hasi egunkari ezagun eta umorezko argitalpenetatik eta abangoardiako aldizkarietaraino, adibidez, *La Revue blanche*<sup>4</sup>. Lehendabizi, ilustratzaile eta grabatzaile lanetan artista ospea ondu zuenez, ondo moldatu zen oro har herritarren eta, aldi berean, elite abangoardistaren gustagarri izateko. 1889an Gabrielle Rodrigues-Henriques alargun dirudunarekin ezkondu zen, Alexandre Bernheim-Jeune arte-merkatari nabarmenaren alabarekin. Harrezkero, Vallottonek ez zuen bizimodua egunero irabazi behar izan, eta bete-betean

heldu zion pinturari. Hala ere, bitarteko hori erabiliz, ez zuen inoiz piztu bere grabatuekin lortutako onarpen kritikorik edo erakarmenik. Horrek, bere lanei zerien kritika garratzarekin batera, banandu egiten zuen Pierre Bonnard, Maurice Denis eta Édouard Vuillard bere nabi kideengandik. Vallottonen grabatu batzuek heriotza jendetza nagia ikuskizun gisa arakutzen dute. 1894ko *Suizidioa* (*Le suicide*) eta *Exekuzioa* (*L'exécution*) ohol gaineko grabatuetan, Vallottonek auzitan jarri zuen bere kulturak heriotzaz egiten duen ikuskizuna, baita zalantzan jarri ere begiluze edo *badaud* delakoaren etika. Grabatu horiek, oso modu desberdinetan, heriotza publikoak gertatzen diren eszena hunkigarri bana irudikatzen dute: batek bere burua suntsitzearen ekintza etsi eta nabarmenki bakartia, eta legeak egindako gillotina bidezko exekuzio bat plaza publikoan. Biak ere kaleko oinezkoentzako heriotza ikuskizun doilorrak dira, eta biek ere konposizio trebea erakusten dute; estilo guztiz sintetikoa dute jendetzaren eta lilura eragiten duen gaiaren arteko erlazioa zalantzan jartzeko.

Vallotton luze gabe egin zen ezagun jendetzak erretratatzeari, justu hedabide idatzietan masen psikologiari buruzko eztabaida puri-purian zen momentuan. XIX. mendeko azken hiru hamarkadetan, Parisko biztanleria izugarri handitu zen, eta kezka gero eta handiagoz bizitzen zen urbanizazio prozesua, baita giza harremanen gaineko haren inpaktua ere. Pertsonen metaketak ardatz zuten gizarte fenomenoak ziren eta,aldi berean, mende amaierako idazle frantsesak liluratu egiten zituen. Literaturan, Émile Zolaren eleberriek jendetza ageriko zerbait bihurtu zuten herritarren irudimenean. 1870eko hamarkadatik 1890ekora, Hippolyte Taine historialari, filosofo eta kritikariak historia moderno frantsesaren sei liburuki argitaratu zituen eta, bertan, masa asaldatuaren kontrako deskribapen sensazionalistak egiten zituen<sup>5</sup>. Taineren obratik abiatuz, Gabriel Tarde eta Gustave Le Bon soziologoek ikerkuntza zientifiko modernoaren adar berri bat bihurtu zuten masen psikologia. Masen jokabideari buruzko Le Bonen teoria ezkorrak eta paranoideak gaurdaino nagusitu dira gaiari buruzko azterketetan. *Psychologie des foules* (Masen psikologia) idazlana 1895ean argitaratu zen, puntako salmentak izan zituen eta, adierazten duenez, masak ergelak eta arriskutsuak dira, manipulatuak izan daitezke itzal handiko lider baten eskuetan, batez ere boterea irudien bidez praktikatzeko badu. Le Bonen iritziz, masek berezkoa dute “oldarkeria, suminkortasuna, arrazoitzeko ezintasuna, juiziorik eta espiritu kritikorik eza [eta] sentimenduen exajerazioa”. Egileak nolakotasun horiek “eboluzioaren forma apalagoen” pare jartzen ditu, alegia, “emakume, basati eta umeen” pare<sup>6</sup>.

Vallottonen masei buruzko ikuspegia bat dator neurri batean Le Bonen ezkortasunarekin, baina bere ikusizko planteamenduaren tonua eta egitura ikuslea erraieratik inplikatzeko dute. Gainera, Le Bonen testuak aditzera ematen du egilea eta haren irakurleak hizpidea jarritako masa baino gorago hel daitezkeela eta, aldiz, Vallottonen obrak ikusleak eta sortzailea inplikatzeko dituen sarritan irudikatzen dituen eszenetan. *Suizidioan*, adibidez, begiluze edo *badaud* direlako jende saldo bat zubi baten barandillan pilatzen da uretan gertatzen den tragedia behatzeko. Itzalaren iluntasun iragazgaitza zubi azpian barrena hedatzen da, grabatuaren ia erdia betetzen du, eta gure ikusmen lerroa irensten, ertzetara bultzatuz, eta hor jendetza aurki dezakegu. Barrunbe horrek zubiaren eta ibaiaren arteko distantzia markatzen du, gizarteko bizitzaren eta heriotza bakartiaren artekoa, biktima erortzen den ingurunea garbituz. Halaber, ikusleak distantziatik behatu behar du suizidioa nahitaez, zubian pilatzen den jendetzak bezala.

Suizidioaren gainean, gainera, mende amaierako Frantzia azterketa berri bat egin zuten, suizidio tasa gehitu zenean, Parisen batez ere. 1897an, Émile Durkheim soziologia modernoaren sortzaileak bere

testu entzutetsuena argitaratu zuen: *Le suicide: étude de sociologie* (Suizidioa: soziologiako azterketa)<sup>7</sup>. Durkheimek ematen dituen argumentuetan, baieztatzen du suizidioaren arloa ezin dela gizabanakoaren psikologiara murriztu, baizik eta gizarte ekintza bat dela, kultura eta historiako faktore zabalagoei uztartua eta, egilearen iritziz, horiek zientifikoki azter litezke eta tratamendu bat jaso lezakete. Bere ustez, edozein suizidio inmorala da, baina psikositik eta giza banakoen zailtasunetatik harago doan ondoeza moduren baten ondorioa ere bada. Vallottonen ohol gaineko grabatuak Durkheimen azterketa baino lehenagokoak badira ere, bere suizidioaren ikuspegia, gizarteko arazotzat joaz, antzekoa da, eta ez du giza banakoaren psikologia kontuan hartzen, ezta suizidio ekintzak atzean dituen motibazio pertsonalak ere. Vallottonek ez du zubiko jauzia irudikatzen, ezta gorpuari erreparatzen ere: beheko eskuin aldean idatzitako izenburuak soilik erakusten du argi eta garbi suizidioaren gaia. Horren ordez, barandatik makurtzen den jendearen jakin-minari erreparatzen dio, baita arrantzalearen harrapari jarrerari ere, kako batez amaitutako bere kainaberaz. Ikusleen multzoak ikuslearen interesa bereganatzen du eta, beheko ezkerreko izkinan, jendetzaren begiradak eta arrantzalearenak bat egiten duten puntuan, uhinen gainean, Senaren urazalera giza buru baten alde bat ateratzen da, zubi bateko farola elektriko batek distiraz argiztatua. Ingurune zurian ile beltzeko txima uzkur bat ateratzen da, begi bakarti eta suminkor baten gainean, uhinen artetik amorrus begira ari dela. Argi iturri eta begirada kuxkuxeroetarako zuria eta iluntasun, misterio eta heriotzarako beltza erabiltzeko ekuazioa bat dator Vallottonen grabatuaren estiloak berea duen ekonomia grafiko itxuraz sinplearekin. Zubiko jendea zurien multzo bat da; haien buruek ez dute aurpegierarik; aho eta begi oso zabalen abstrakzioetatik jo daitezke. Vallottonek farola elektriko baten distira artifizialarekin uztartzen ditu begirada begiluze eta anonimo horiek, biak ere, elkarren oso gertu, zirkulu zuri luzatuen gisa irudikatzen baititu. Ikuspegi beldurgarri horren ezaugarri asaldagarriago bat, ordea, biktimaren begirada da, jendetzaren begirada ikusleari bideratzeko balio duena, lilura doilor horretan gu ere sartuz. Irudiak heriotzaren antzerki horren barrualderaino arrastatzen gaitu.

Vallottonek suizidioa gertaera publiko gisa irudikatzen du: behatu behar dugun zerbait eta modu obsesiboan eztabaidarako hizpidea jarriko duena. Artista Parisko prentsa hartuko zuen inspirazio iturri ikuskizun zital honi heltzeko orduan, kontuan hartuz bereziki XIX. mendean egunkarietan agertzen hasi ziren *les faits divers* (ezbeharren berriak) atal herrikoia: bertan, zabaltzen zituzten lerro labur batzuetan krimenak, istripuak eta tragediak<sup>8</sup>. Mende amaierako idazle frantses batzuei ere istorio sensazionalista horiek liluragarriak iruditzen zitzaizkien, baita *badauderie* (jakin-mina) ere, ulertuz bizitza modernoko jardura asaldagarri eta saihestezina zela. *Badaude* hitzak, “begiluze” edo “kuxkuxero” itzul daitekeena, garrantzi berria hartu zuen XIX. mendeko Parisen, aditzera pasa zenean hiriko bizitza entretenimendu bihurtu egina zela eta jendea kaleetatik antzerki batean bezala ibiltzen zela<sup>9</sup>.

Vallotton *badauderie*aren artista ezaguna bihurtu zen 1890ko hamarkadan, *La Revue blancher*eko artista grafiko lanetan zebilenean. 1896an, Octave Uzanne idazle eta editoreak eskatu zion “Parisko *badauderie*ren grabatu brutalisten sorta bat” egiteko<sup>10</sup> eta, segidan, mandatua eman zien *La Revue blancher*en ohiko idazle batzuei saiakerak zuzenean Vallottonen laminetan inspiratuta egiteko. Era horretan, artelanek ez zuten funtzionatzen ilustrazio moduan; aldiz, inspirazio iturri bihurtu ziren, testu bakoitza sortzeko. *Parisko jakin-minak. Elkarretaratzeak, kalearen fisiologiak (Badauderies parisiennes, Les Rassemblements, physiologies de la rue, 1896)* luxuzko liburu bat izan zen eta, inprimatu zituzten 200 aleetan, orri osoko hogeita hamar erliebedun grabatu zituen ale banatan; kasu askotan, *badauderie*aren alde iluna irudikatzen zituzten (38–39. or.)<sup>11</sup>.



Liburuaren atal garratzenetako bat hiriko suteei buruzko saiakera bat izan zen, Félix Fénéon kritikari anarkistak sinatua, eta Vallottonen obra gizarte kritikarako arma gisa erabili zuen. Sutan den eraikin bati begira dagoen jendetza baten grabatu batean inspiratuta (39. or.), Fénéonen testuak kondenatu egiten ditu ez begiluzeak bakarrik, baizik eta biktimak eta suhiltzaileak ere, ezbeharra ikuskizun bihurtzearen. Jendeak sutea urrutitik ikusten du, eszenategi batetik begira balego bezala, eta eraikinean harrapatuta geratzeko zorigaitza pairatzen dutenak antzezpena jokatzen parte hartzen dute, keinu histrionikoak eginez<sup>12</sup>. Vallottonen grabatua, aldiz, ez doa hain urruti, baina ondoz ondo jarritako ikusmiratzaileen pasibitate estatikoak, neurrigabeko sugarrek, eta fatxadan gora suhiltzaileek egiten duten igoerak jendetzari egindako gaitzespena adierazten dutela dirudi. Ikuslea beheko eskuinaldeko izkinako ikusmiratzailearen antzeko jarreran dago, buruen eta txisteren multzoaren gainetik zerbait gehiago antzemateko ahaleginean. Berriz ere, Vallottonek jendaurreko ikuskizun izateko heriotzak daukan ahalmena irudikatzen du, eta ikusleari jakin-min horren alde gaiztoaz ohartarazten dio, baita horretan parte hartzen duenean ere.

*Exekuzioa* sortzeko, heriotza ikuskizun bihurtzen duen bere irudi kementsuena, Vallottonek inspirazio iturri hartu zuen 1894an Frantziako presidentea erail zuen anarkista italiarraren exekuzioa<sup>13</sup>. Burgesen hirukote batek, soldadu lerro baten aurrean, gizon bat gillotinar nola bultzatzen duten begiratzen du. Gu ere, ikusleak, lekukoak gara; hiru gizon horien eta plazan parez pare dituzten zaindarien eszena hori dugu begien aurrean. Kondenatutik hurbilago gaude gu haiek baino; hain zuzen, atzetik ikusten dugun borroaren irudia dugu gugandik hurbilen. Beraz, eszenan murgiltzen gara, eta ikusle gisa dugun kokapena ikusgarria da: konposizioak exekuzioan inplikatzeko gaitu, kanpotik behatzeko modua ematen digun arren. *Suizidioan* gertatzen den bezala, itzal beltza zaindaria, borroak eta ikusmiratzaileak ikuspegi gaixoti eta bortitz batean bateratzen dituen iluntasun itzel baten metafora da; gatibuaren giza irudi argitsuak bakarrik hausten du hori. Kontraste horiek lortzeko, Vallottonek ohol gaineko bi grabatu teknika desberdin baliatzen ditu, baina elkarren arteko trantsizioa ez da igartzen. Laminaren zati handi bat beltzez saturatuta dago, eta irudia oholean zuzenean tailatutako lerro zuriz osatzen da (lerro zuriaren teknika da, eta Vallottonen obrak berreskuratzen lagundu zuen neurri handi batean). Bestalde, zati batzuk, bereziki kondenatuaren tortsoa eta burua, lerro beltzaren teknika tradizionalagoaz gauzatu dira: formen ingeradak eta detaileak beltzez adierazten dira, eta inguruko zatiak, berriz, zuriz, xaflan hustutakoak baitira. Vallotton naturaltasunez mugitzen zen bi modu horien artean, beltz gaineko zurian zein zuri gaineko beltzean; era horretan, borroaren eta alde batean dagoen ikusle talde txikiaren ikuspegiaren artean ikusle gisa bizi dugun gorabehera intelektualaren baliokide grafiko bat eraikitzen zuen.

Exekuzioak ez dira bakarrik heriotzaren eta sufrimenduaren ikuskizunak, baizik eta baita botere politiko batena ere, helburua izanik gobernuaren agintea eta legeak erakustea. XIX. mende osoan, Europako gizarteek gero eta kezka handiagoa agertu zuten exekuzio publikoei buruz; hain zuzen, mende amaieran, Frantzia zen mendebaldeko Europako nazioetan oraindik ere egiten zituen bakarra<sup>14</sup>. *Exekuzioak* agerian jartzen ditu heriotza antzeztu horretako izu eta gatazka moral inplizituak, baita ondorengo galderak eragin ere: Zein da Vallottonen jarrera zehazki exekuzio horri buruz eta mende amaierako kulturako sufrimendu eta heriotzaren ikuskizunari buruz? Kondenatuaren alde dago, bere baitan amorrus eta beldurrez astintzen den errebeldea da, ala kondenatua heldu, iraindu eta bultzatzen duten zaindaria zakar eta mardulen alde? Pentsatu behar dugu bere jarrera lehendabizikoa dela, baina konposizioak ikuslearen tokian jartzen gaitu gu eta artista, borroarekin lerrokatuta, eta borroak

biktima berera ekartzen du, bere beste eskuaz sorbatza heltzen duen bitartean. Beharbada lamina horiek eta dituzten zuri eta beltz puruen sintesiak pizten diguten lilura artistaren planteamendu bikoitzak eragiten digu: Vallotton polizia eta Vallotton anarkista.

[Itzultzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. "Kleine Chronik", *Neue Zürcher Zeitung* (1910eko martxoaren 23a), hemen aipatua: Sasha M. Newman *et al.*, Félix Vallotton (New Haven: Yale University Art Gallery, 1991), 55 zk., 290. or. Vallottonen eraginkortasun kritikoaz, ikus Margit Hahnloser-Ingold, "Affirmation and Debate: Vallotton's Critics and Collectors", Newman *et al.*, *Félix Vallotton*, 235 – 61. or. [\[itzuli\]](#)
2. Ikus, adibidez, *Bigarren bulegoa* (*Le deuxième bureau*, 1893 – 94); *Biolinean* (*Au violon*, 1893); *Anarkista* (*L'anarchiste*, 1892); eta *Parisko jendepiloa* (*La foule à Paris*, 1892). [\[itzuli\]](#)
3. 1892an, artikulua batek "ohol gaineko grabatuaren berpizkundea" Vallottoni egozten zion. Octave Uzanne, "La Renaissance de la gravure sur bois – Un néo-xylographe: M. Félix Vallotton", *L'Art et l'idée* (1892ko urtarrila-ekaina), 1. bol., 115 – 17. or. [\[itzuli\]](#)
4. Vallottonen laminak eta marrazkiak plazaratu zituzten argitalpen ezagun batzuk izan ziren *L'Escarmouche*, *Le Courrier français*, *Le Rire*, *Le Cri de Paris* eta *L'Assiette au beurre*. Ikus Jean-Paul Morel, *Vallotton, dessinateur de presse et graveur* (Lausana: Favre, 2002). Gainera, 1891tik 1903ra *La Revue blanche*ekin kolaboratu zuen sarritan, Parisko arte eta literaturari buruzko abangoardiako aldizkariarekin. [\[itzuli\]](#)
5. Hippolyte Taine, *Les origines de la France contemporaine*, 6 lib. (Paris: Hachette, 1876 – 94). [\[itzuli\]](#)
6. Gustave Le Bon, *La psychologie des foules* (Paris: Alcan, 1895). [\[itzuli\]](#)
7. Émile Durkheim, *Le suicide: étude de sociologie* (Paris: Alcan, 1897). [\[itzuli\]](#)
8. *Fait diversen* fenomenoari buruz, ikus Anne-Claude Ambroise-Rendu, *Petits récits des désordres ordinaires: les faits divers dans la presse française des débuts de la IIIe République à la Grande Guerre* (Paris: Arslan, 2004); eta David H. Walker, *Outrage and Insight: Modern French Writers and the "Faits Divers"* (Oxford, Erresuma Batua: Berg Publishers, 1995). [\[itzuli\]](#)
9. *Badauderieari* buruz, ikus Victor Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, 2. arg. (Paris: E. Dentu, 1867), 268 – 75. or.; eta Gregory Shaya, "The Flâneur, the Badaud, and the Making of a Mass Public in France, circa 1860 – 1910", *The American Historical Review* 109:1 (2004ko otsaila), 41 – 77. or. [\[itzuli\]](#)
10. "L'idée me vint de lui demander une série d'estampes brutalistes sur la Badauderie parisienne", Octave Uzanne, "Prologue: Félix Vallotton et l'origine de ce Livre des Rassemblements. La Bibliophilie et la jeunesse littéraire contemporaine", *Badauderies parisiennes, Les Rassemblements, physiologies de la rue* (Paris: H. Floury, 1896), i – v. or. [\[itzuli\]](#)
11. Ematen du *Badauderies parisiennes*eko Vallottonen laminek ohol gaineko grabatuetan artistak dituen ezaugarrien estilo bereziak biltzen dituztela eta, liburuaren azalean, "gravure" direla dio, baina marrazkietan oinarrituz inprimatutako erliebeak dira segur aski, prozedura fotomekanikoz. Ikus Newman *et al.*, Félix Vallotton, 26 zk., 273. or. [\[itzuli\]](#)
12. Félix Fénéon, "L'incendie", *Badauderies parisiennes*, 159 – 64. or. [\[itzuli\]](#)

13. Hiltzailea, Sante Caserio, 1894ko abuztuaren 16an exekutatu zuten Lyonen. Ikus Laurence Madelineren sarrera artelan horri buruz hemen: Jean Clair, arg., *Crime et châtime* (Paris: Gallimard Musée d'Orsay-  
rentzat, 2010), 199. or. [itzuli]
14. Ikus Michel Foucault, "The Spectacle of the Scaffold", *Discipline and Punish: The Birth of the Modern Prison* (Nueva York: Vintage, 1995), 32 – 69. or.; eta Pieter Spierenburg, *The Spectacle of Suffering: Executions and the Evolution of Repression* (Cambridge, Erresuma Batua, eta New York: Cambridge University Press, 1984), 198. or. [itzuli]

# PIERRE BONNARD: EGUNEROKOAREN ANTZERKIA

ANNE DUMAS

Pierre Bonnard-ek egun duen famaren arrazoa joan den mendeko hoge, hogeita hamar eta berrogeiko urteetan pintatu zituen barrualde argitsuak eta paisaia panoramikoak dira batez ere. Hala ere, gaztaroan liluratu egin zen 1890eko hamarkadako Paris hiriko ikuskizunarekin, eta hori margolan txikietan zein lamina originaletan islatu zuen, asmamenez zein bizitasunez.

Bonnard nolabait nabarmentzen hasi zen koloretako afixa litografiko batzuenatik 100 liberako lehen sari bat eskuratu zuenean; kartel horiek Debrayren *France-Champagneren* publizitatea (1889–91) egiten zuten. Hogeita bi urte zituen, eta zuzenbide ikasketak amaitu berriak; Arte Ederren Fakultatean eta Parisko Académie Julian-en arte heziketa ere jaso zuen. Jabetzen zen inprimaketaren bitartekoak ahalmen komertzial handia zuela, baina bat zetorren bere garaiko abangoardiako artisten zati handi batekin astoen mugetatik haraindi joateko gogoan eta herri arte formen sorta zabalago bat baliatzeko nahian. Koloreen eta lerroen bere ekonomia bizkorraren erabileraz, Bonnard-ek agerian utzi zuen ordurako artista grafiko izateko talentu berezia zuela<sup>1</sup>.

Are ausartagoa zen Bonnardek *La Revue blanchen* publizitaterako 1894an asmatutako [horma-irgarkia](#). Itzal handiko kultur aldizkari hori Natanson anaiek sortu zuten 1893an, eta artista, idazle eta musikari talde bikain bat biltzen zuen, adibidez, Maurice Denis, Felix Vallotton eta Édouard Vuillard pintore nabiak, Stéphane Mallarmé poeta eta Claude Debussy musikagilea. Bonnard 35 litografiatik gora egitera heldu zen aldizkari horrentzat; izan ere, hamar urtean, Bonnarden gizarte eta arte munduaren erdigune bihurtu zen aldizkaria.

Kartela betetzen duen emakumezko paristar dotorea, begirada zurbil eta seduktoez eta kapela ikusgarriaz, Misia zen segur aski, Thadée Natansonekin ezkonduko poloniar jatorriko piano-jolea, *La Revue blanche*ko taldeko kide askoren musa lanetan aritua. Emakumeak aldizkariaren ale bat heltzen du lehen planoan eta, hartara, mundu osoak ikus dezake eta, bitartean, aterkiak izenburuko a grazia handiz zulatzen du, eta v-aren gainean bermatzen da. Bonnarden giza irudiak bi dimentsioko forma peto-petoak dira eta, bi urte lehenago, Henri Toulouse-Lautrec-ek sortutako bi afixetakoak ekartzen dituzte gogora: *Ambassadeurs: Aristide Bruant* (1892) eta *Divan Japonais* (1892–93). Aldiz, Lautrecek guztiz erabiltzen ditu koloretako litografiak emandako aukera distiratsuak; Bonnarden kolore sorta, ordea, ia monokromoa da, eta irudiaren izaera dramatikoareagotzen du<sup>2</sup>.

Bonnarden karrerak bitarteko grafikoetan abiadura hartu zuen betiko estanpen erakusketa baten [afixa](#) diseinatzeke Ambroise Vollard arte merkatari eta editore berritzailearen mandatu bat jaso zuenean, haren Laffitte kaleko 6ko galeria berriaren inauguraziorako, 1896ko ekainean. Vollard pertsona erabakigarria izan zen arte estanzioaren berpizkundean, batez ere koloretako litografiarenean, XIX.

mendearen amaieran gertatua. Honela zioen: “Laffitte kalera lekualdatu berri nintzen, eta estanpak argitaratzeari ekin nion ametsetan, baina iruditzen zitzaidan ‘margolari-grabatzaileak’ izan behar zirela egileak [...] Nire ideia zen grabatzaile profesionalak ez ziren artisten artelanak lortzea”<sup>3</sup>. Estanpatzaile margolarien erakusketa kolektiboarekin batera, hogeita bi laminetako album bat atera zuten, *L’Album des peintres-graveurs*, baita ehun ale argitaratu ere. Bonnardek *Ikuzle txikia* (*La petite blanchisseuse*, 1896) koloretako litografia egin zuen albumerako, horma-iragarkia sortzeaz gainera.

Gaia nahiko ezaguna zen XIX. mendearen bigarren erdialdeko Frantziako artean (garai hartan, Parisko emakumezkoen bosten batek garbiketa arloan lan egiten zuten)<sup>4</sup>, eta maiz agertzen da Honoré Daumier eta Edgar Degas-en margolanetan, besteak beste. Hala ere, gaiari buruzko hasierako azterketa horien aldean, Bonnarden konposizioa, sintetikoa eta modernoa da, harrigarria bada ere. Neskatala, silueta beltz soil batez irudikatua, giza irudi aldi berean komiko eta hunkigarria da; besotik esekita arropa saski handi bat daramala, kale ia huts batetik igotzen da eta, bertan, beste izaki baten irudia bakarrik dago bazter batean: kontrako noranzkoan dabilen txakur bakarti bat.

Bonnarden estanpen soiltasun berritzaileak hasieran izan zituen eragin artistikoei buruzko giltza batzuk erakusten ditu. Giza irudiaren siluetaren jiteak gogora ekartzen digu bai artistak, bai bere kide nabiak itzal antzerkietara sarritan joaten zirela; ikuskizun horiek Caran d’Ache eta Théophile-Alexandre Steinlen-ek sortu zituzten Montmartreko Le Chat Noir kabaret ezagunean eta, bertan, [zinkezko irudien siluetak](#) pantaila baten gainera proiektatzen ziren<sup>5</sup>. Paul Gauguinek, berriz, aztarna iraunkorrago bat utzi zuen Bonnarden baitan, honek biziki miresten baitzuen haren arte erabat abstraktua, forma lauz eta konposizioaren zentzu irmo batez osatua. *Ukiyo*-e japoniar grabatuek ere berebiziko garrantzia izan zuten Bonnarden baitan. XIX. mende amaierako abangoardiako artista ugari bezala, Bonnard liluratu zegoen ingerada sendoekin, kolore biziekin, irudi horien ikuspuntu goratu eta ezohikoekin, alternatiba txundigarriak baitziren mendebaldeko artearen ohiturazko konposizioen aldean. Bonnard japoniar estampa horien oso zalea egin zen, hainbeste non *nabi japoniarra* ezizena jarri zioten: *le Nabi très japonard*. Segur aski 1890ean Arte Ederren Fakultatean antolatutako japoniar grabatuen erakusketa handia bisitatu zuen eta, luze gabe, [Ando Hiroshige-ren](#) eta Japoniako beste egile batzuen estanpak bildumatzen hasi zen.

Bonnarden lehendabiziko estanpak batez ere monokromoak ziren arren, geroago, kolorea sartu zuen eta, hartara, askatasun piktorikoa eman zion harri litografikoen gaineko tinten erabilerari. [Galerie Vollardeko jatorrizko estanpen albumaren](#) azalerako Bonnarden sorkuntzan (*L’Album d’estampes originales de la Galerie Vollard*, 1897; Vollardek argitaratutako bigarrena), argitaratzailearen katura jostatu egiten da inprentako probez estalitako mahai batean gainean, eta izenburuko letrak marrazten dituzten tonu laranja ilunek, hori okre eta laranja distiratsuek bizia ematen diote sorkuntzari. [Lanpara duen umea](#) (*L’enfant à la lampe*, ca. 1897)<sup>6</sup> mahai-zapiaren laranja distiratsua eta lanpararen estalki ilun, trinko eta berdearen arteko tentsioan oinarritzen da. Eguneroko eszena baten ikusizko tentsioa atzemateko duen trebetasun bereziaz, Bonnardek estalkiaren forma iluna oso modu eraginkorrean baliatu zuen umearen aurpegi zurbilaren kontra; lanpararen distirak umea argitzen du, jostailuz betetako irudimen munduan murgiltzen den bitartean.

Hainbat artistek ondutako estanpadun bi albumez gain, Vollardek paper-zorroak egiteko mandatuak eman zizkien artista nabiei, eta horien artean daude Bonnarden *Parisko bizitzako alderdi batzuk*

(*Quelques aspects de la vie de Paris*, 1895eko mandatua eta 1899an argitaratua)<sup>7</sup>. Vollardek argitaratutako hamabi litografia horiek eta azala, ehun aleko luxuzko argitaraldi batean plazaratuak, Auguste Clot maisu estanpatzaileak ondu zituen kalitatezko bitela paperaz, eta haren sorkuntza grafiko guztietan artelan berritzaileenetakotzat jotzen dira.

Atari-aurrean agertzen den Place Blancheren ikuspegiak albumaren gaia iragartzen du: hamabi estanpek [barrualdeko eszena bakarra salbu, *Antzerkian* (*Au théâtre*, 1896 – 98)] Bonnarden auzoko kale eta bulebarretako eguneroko bizitza erakusten dute; Clichy eta Pigalletek gertu kokatzen ziren, Montmartrearen hegalean. “*Quelques aspects de la vie de Paris*” hitzak esaten bide dituen traza dotoreko emakume paristarra da eszena askoren protagonista. Azken bertsioaren azpian, lehenago probatutako izenburuen aztarna batzuk aurki daitezke —“*Croquis parisiens*” eta “*Quelques aspects de Paris*”—, eta hitz laranjetan nahi gabe errepikatzen den “*de*” horrek inprobisazio itxura erakargarria ematen dio proiektuari.

Bonnardek *Parisko bizitzako alderdi batzuk* lantzen emandako hiruzpalau urtetan, bilakaera estilistiko argi bat antzeman daiteke estanpetan. Lehen eszenetako batean, *Patioko etxea* (*Maison dans la cour*, 1896 – 98), artistak bere etxebizitzako leiho batetik ikuspegi murriz bat erakusten du eta, bertan, leihoaren markoaren berezko geometriarekin eta pareko eraikineko kontraleihoekin jostatzen da. *Goitik ikusitako kalea* (*Rue vue d'en haut*, 1896 – 98) goitik beherako perspektibak kalea eszenategi animatu bat bihurtzen du; bertan, giza irudi ñimiñoek haien eguneroko bizitzaren rola betetzen dute. Irudi honek gogora ekartzen ditu Tokioko plazererako hiri barrutia erretratatzan duten *Edoren ehun ikuspegi famatuko* estampa batzuk (1856 – 58); hiri barruti hori XIX. mende amaierako Montmartrearekin parekatu izan da, baita haren kabaret, zirko, dantza areto, kafe eta kaleko prostituten gaueko bizitzarekin ere. Album horretako beste eszena batzuetan, baita 1890eko hamarkadako margolan eta estampa txikietan ere, Bonnardek jendez barra-barra, ekintzaz josita dagoen kalearen gaiari erreparatu zion [*Kaleko pertsonaiak* (*Personnages dans la rue*, ca. 1894)]. *Plaza gauez* (*Place le soir*, ca. 1896 – 98) artelanak, artistaren gaueko eszena urrietako batek, asmamenez islatzen du Montmartreko kale giro endekatua. Denda bateko erakusleihen argi elektrikoaren distirak (garai hartako Parisko kaleetako bi berrikuntza) atzealdea jartzen dio giza irudi ilunen multzo bati, eta plaza zeharkatzen duen emakumearen siluetak, berriz, izpi hori batez inguratuak, karikaturatik eta generoko eredu zko pertsona handietatik edaten duela dirudi, adibidez, Honoré Daumier-etik, eta ez errealmotik. Pertsonaia nagusiaren burukoaren lumek duten kolore gorri harrigarriak oihartzun egiten du atzealdeko eraikineko leihoetan, putetxe bat dirudiena. Jendetzaren artetik itxura makurreko gizon bat bereizten da, beharbada proxeneta bat, eta kapela begietaraino estututa darama; Toulouse-Lautrec-en Moulin Rougeko azpimundu ilunean ere izan dezake jatorria.

Horrelako eszenen inpaktua haien antzerki jitearen menpe dago neurri handi batean. Denden aurrealde argiztatuek osatzen dute berriz ere *Kalea gauez, euripean* (*Rue, le soir, sous la pluie*, 1896 – 98) artelanaren atzeko giroa. Bertan, lehen planoko emakume protagonistak ikuslearen arreta erakartzen du, eta gertuen dagoen aldea urrutienarekin uztartzea lortzen du. 1890eko hamarkadaren zati handi batean, Bonnard Parisko abangoardiako antzerkian murgildu zen, eta indar handiko oihal zein eszenografiak diseinatu zituen, baita egitarauak, kartelak eta, tarteka, jantziak ere, ondorengoan antzezlan sinbolistetarako: Henrik Ibsen, Maurice Maeterlinck, Stéphane Mallarmé eta Paul Verlaine, Théâtre de l'Œuvre-k programatzen zuena (bere adiskide Aurélien Lugné-Poë aktoreak sortutakoa).

Hiriko bizitzaren behatzaile zorrotza zenez, Bonnardek Baudelaire-ren *flâneur*-etik edan zuen: behatzaile arretatsu baina urrutiko bat, kaleko bizi zikloaren modernotasun berezi hori atzemateko gai dena, Baudelairek *Le peintre de la vie moderne* (1863)<sup>8</sup> hainbeste balioz erakutsi bezalako. Bonnardentzat eguna goizaldeko paseo batez hasten zen, auzoko kaleetan barrena zirriborroen koaderno bat aldean hartuta; bitarte horretan, inguruko munduari so egiten zion, giza irudien talde batek, topaketa iheskor batek edo piura komiko batek bere irudimena noiz zirikatuko eta, sormen zurrumbilo batez, irudi bat ea noiz aterako. Roger Marx kritikariak hau adierazi zuen Bonnardi buruz: “Edozein ikuskizunetako bitxikeriak azkar batean aukeratu eta atzemateko dohaina dauka”<sup>9</sup>. *Parisko bizitzako alderdi batzuk* sortako eszena batzuen berehalakotasunak ibili ahala egindako argazkien itxura ematen die, nahiz eta benetan hainbat fase izandako sorkuntza prozesu zaindu baten emaitza diren. Bere estudioa bueltan, Bonnardek buruz egiten zituen prestaketako zirriborroak, lapitzez edo pastelez, azken konposizioa harri gainean marraztu baino lehen [*Kalea gaez* ikatz-ziriz eta pastelez egindako estudioa (*Rue, le soir*, ca. 1897 – 98)]. Harrigarriena eta album horren arrakastan bereziki lagundu zuena da Bonnardek lehen irudipenaren berehalakotasuna azken irudian gordetzeko izan zuen gaitasuna, kolore bakoitzaren banakako estanpatuaren prozesu litografikoa motela den arren.

Bonnardek lortutako “bat-batekotasun” irudipen horrek aditzera eman diezaguke argazkiak egiten zituela goizaldeko paseoetan arreta deitzen zioten eszenak gordetzeko. Izan ere, argazkilaritzaren zale amorratua zen eta, 1890eko hamarkadaren amaieran, bere Pocket Kodak-a erabili zuen argazkiak ateratzeko; hala ere, harrigarria dirudien arren, ez bide zuen Parisko kaleen argazkirik inoiz atera. Aldiz, nahiago zuen adiskideak eta senitartekoak irudi bukolikoetan erretratatzea, lorategietan edo landa eremuan kokatuta. Aurrerago azaldu zuen bezala, “kameraren leiarrak behar ez diren argiak eta itzalak grabatzen ditu; artistaren begiak, berriz, giza balioak gehitzen dizkie objektuei, eta gizakien begietan ikusten diren bezala erreproduzitzen ditu. Eta ikuspegi hori moldakorra da. Ikuspegi aldakorra da”<sup>10</sup>.

Bonnardek ahotan darabilen “ikuspegi moldakorra”, bere *Parisko bizitzako alderdi batzuk* sortan gauzatua, erabat erregistratu ahal izan zen ez argazkien bitartez, baizik eta Lumière anaien lanaren bidez, mugitzen ziren pelikula aitzindariak Parisko bulebarretako kafetegietan erakutsi baitziren, hain zuzen Bonnard bere *suite* grafikoan lanean zebilenean. Dirudinez, bere koinatu Claude Terrasse musikagilearen bitartez, artistak Lumière anaiak ezagutu zituen, eta Le Grand-Lemps-eko Bonnard familiaren etxea bisitatu zuten, Frantzia hego-ekialdean<sup>11</sup>. Hala ere, ez dakigu ezer Bonnardek film labor horien aurrean izandako erantzunaz, nahiz eta Bridget Alsdorf-ek proposatzen duen bezala, antzekotasun txundigarriak dauden pelikulen eta Bonnarden estanpen artean: kaleen irudiak, ezusteko topaketak, hurbileko eta urruneko planoen arteko perspektiba aldaketak edo jendetza batean murgilduta dagoen batek bizi duen ikuspegi periferikoaren sentsazioa<sup>12</sup>. Lumière anaien filmak ez daude “prestatuta”, “protagonistak” ez ziren zuzendariaren jarraibideak jarraitzen zituzten aktoreak, kamerari begira gelditzen ziren kaleko ohiko oinezkoak baizik, “lehen planora oldartzen diren giza irudiak, behatzailea dagoen kanpoko espazioaren eta eszenaren barruko espazioaren artean dagoen muga lausotzen dutenak”<sup>13</sup>, eta Bonnardek ere halaxe egiten du: giza irudiak lehen planoan jartzen ditu, bere kaleko eszenen sarrera gisa eta, hartara, desegin egiten du esperientzia objektibo eta subjektiboaren arteko aldea. Ildo horretan, dagoeneko XX. mendera begira, elementu horiek Dziga Vertov errusiar zinemagile handiaren *cinéma vérité* ekartzen dute gogora, baita bere *Kamerako gizona* funtsezko artelanean darabilen hiriko bineten ausazko filmaketaere (1929).

Albumeko azken estanpetan, Bonnard urrundu egiten da bere lehengo konposizioetako ikuspegi itxiagotik eta eszena itogarrietatik, eta horizontea irekitzen die aireari eta argiari, agerian utziz 1890eko hamarkadaren amaieran inpresionismoarekin zuen interesa eta bereziki Pierre-Auguste Renoir-en bere mirespena. *Zubia* (*Le pont*, 1896–98), adibidez, ikuspegi ireki bat da eta, bertan, moilako giza irudi dinamikoek talka egiten dute zubitik isilik lerratzen diren mamuzko zalgurdien prozesio hitsarekin, gasa baten oihalean zehar ikusita baleude bezala. *Avenue du Bois de Boulogne* (1896–98) aire zabaleko espazio handi bat aurkezten du eta, hor, Bonnardek tonu goxo eta iragazkorra darabil udazkeneko eguzkiaren sentsazioa transmititzeko. Bestalde, *Garaipen Arkua* (*Arc de Triomphe*, 1896–98) delakoan, serieko Parisen ikur gutxietako bat sartzen du; marrazki solte eta zirrimarratu batek Avenue Foch zabalaren alde bietako hodeiak eta arbolak ematen ditu aditzera. Frontoiaren argitasun atmosferikoa eta fineziak (1896–98) ere, albumerako ondutako azkenetako estampa batek, izaera inpresionista berberari eusten dio.

Mendeko azken urteetan, Bonnardek galdu egin zuen hiriko bizitzarekiko lilura eta, Pigalle Parisko hiri barrutiko estudioa artean 50 urtez eduki bazuen ere, gero eta denbora gehiago eman zuen bere beste bizilekuetan: Normandiako Vernonnet, Frantzia hegoaldeko Le Cannet, Saint-Tropez eta Le Grand-Lemps-eko familiako bere etxea. Denbora gabeko eta Arkadiako naturaren ikuspegia bere margolan zoragarrien gai nagusia bihurtu zen, obra grafikoari buruzko interesa itzali zitzaionean. Izan ere, batzuetan zaila da bateratzen Bonnard heldua bere garaiko Parisko kultura alternatiboan murgildutako artista gazte, esperimentera eta bitxiarekin. Dena den, mende amaierako Parisen sortu zituen estampa bikainek ezin hobe erakusten dituzte irudi gogoangarriak eta ezabaezinak, iheskorra zein egunerokoa denaren irudiak sortzeko bere maisutza, horiek baitira Pierre Bonnarden lorpen artistiko handietako batzuk.

[Itzultzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

Bere *Bonnard* idazlanean, Timothy Hyman-ek Pierre Bonnardi egozten dio “egunerokoaren antzerkia” adierazpena 1937an. Timothy Hyman, *Bonnard* (Londres: Thames & Hudson, 1998), 50. or.

1. Colta Ives, “City Life”, Colta Ives, Helen Giambuni eta Sasha M. Newman, *Pierre Bonnard: The Graphic Art*. erak. kat. (New York: The Metropolitan Museum of Art; Houston: Museum of Fine Arts; eta Boston: Museum of Fine Arts, 1990), 109. or. [\[itzuli\]](#)
2. Ives, “City Life”, 110. or. [\[itzuli\]](#)
3. Ambroise Vollard, *Recollections of a Picture Dealer*, ingeles itzul. Violet M. Macdonald (Boston: Little Brown; Londres: Constable, 1936), 247. or. [\[itzuli\]](#)
4. Ives, “City Life”, 117. or. [\[itzuli\]](#)
5. *Ibid.*, 100. or. [\[itzuli\]](#)



6. Estanpa hau Vollardek argitaratzeke zeukan hirugarren album baterako mandatua izan zen segur aski; asmoa, ordea, baztertu egin zuen, lehendabiziko bien porrot komertziala ikusita. Ikus Colta Ives, “An Art for Everyday”, hemen aipatua: Ives, Giambruni eta Newman, *Pierre Bonnard*, 20. or. [\[itzuli\]](#)
7. Vollardek Maurice Denis-en *Maitasuna (Amour, 1892 – 98)* eta Edouard Vuillard-en *Paisaiak eta barrualdeak (Paysages et intérieurs, 1899)* argitaratu zituen, hamabi litografia bana zituztela. [\[itzuli\]](#)
8. Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, arg. Antonio Pizza eta Daniel Aragó, itzul. Alcira Saavedra (Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1994). [\[itzuli\]](#)
9. Roger Marx, “Les Indépendants”, *Le Voltaire* (1893ko martxoaren 28a); hemen aipatua: Ives, “City Life”, 127. or. [\[itzuli\]](#)
10. Hemen bilduta: Charles Terrasse, *Bonnard* (Paris: Floury, 1927), 162. or., eta hemen aipatua: Bridget Alsdorf, “Bonnard’s Sidewalk Theater”, *Nonsite*, 14 zk. (2014ko abenduaren 15a), 1-34. or. Online argitalpena. [\[itzuli\]](#)
11. Alsdorf, “Bonnard’s Sidewalk Theater”, 24. or. [\[itzuli\]](#)
12. *Ibid.*, 24 – 25. or. [\[itzuli\]](#)
13. *Ibid.*, 29. or. [\[itzuli\]](#)