

Alberto Giacometti

Atzera begirakoa

GUGGENHEIM BILBAO

GIACOMETTI SURREALISTA	3
“HOBETO IKUSTEKO” PINTATZEA ETA MARRAZTEA.....	12
ALBERTO GIACOMETTI ETA ERREALITATEA: ITZALEN BILA	22
ZERGATIK NAIZEN ESKULTOREA	28
GAZTAROKO OBRETATIK SURREALISMORA	36
FIGURAZIORA ITZULTZEA	37
ERRETRATUAK	38
AZKEN OBRAK	39

GIACOMETTI SURREALISTA

CATHERINE GRENIER

Parisera 1922an iritsi zen arren, Giacomettik ez zuen sei urte beranduago arte agertuko surrealismoarekiko interesa. Académie de la Grande Chaumière-n bere prestakuntza amaitu ondoren, eskultore kubisten urratsean abiatzen da lehenik haren karrera. 1929ko apirilean André Masson pintorea ezagutzen duenerako, haren bilaketak kutsu formalistakoak dira, eta abstrakzioaren mugak arakutzen dihardu. Hala ere, berehala adierazten dio begikotasuna adiskide berri hari eta haren lanari: “Bera da niretzat bikainena pintore gazteen artean, eta oso adiskidetsua da”¹. Animaliak “elkar jaten” agertzen dituzten eszenak margotzen ditu garai hartan Massonek, eskultore gaztearen eskultura soil-soilen guztiz beste muturrean. André Bretonen ondoan talde surrealisten sorreran parte hartu arren, handik banandu berria eta “disidentzia”rekin bat egin berria zen Masson. Georges Batailleren inguruan antolatutako eta Saderen eta Lautréamonten babespean jarritako talde informal horren bitartez ekingo dio Giacomettik surrealismoari. Adopzioa berehalakoa da alde batetik eta bestetik. Bataille, Masson, Joan Miró, Raymond Queneau, Michel Leiris artistaren adiskide hurbil bilakatzen dira, eta, bien bitartean, erotismoz eta indarkeriaz zipriztindutako eduki sinboliko baterantz mudatzen da haren obra. Handik urtebetera, 1930eko apirilean, Mirórekin eta Jean Arpekin erakusketa bat partekatzen du Pierre galerian. Aurreko hilabeteetan, Giacomettiren obra bi norabide paralelotan garatu da: batetik, mendebaldekoak ez diren arteak eta Ziklade uharteetako eskulturek inspiratutako bilaketa post-kubista baten ahalegina, bestetik, forma simple horiek konnotazio erotikoko ikonografia konplexu batez kutsatu izana. Bere adiskide berrien gogotik hurbil, ezaugarri horiek obra batean iritsiko dute goren: *Bola zintzilik* (*Boule suspendue*), Pierre galerian aurkeztuko duena.

Erakusketako lehenengo bisitarien artekoa denez, Salvador Dalí gogoberotu egiten da eskultura-objektu horrekin. Espainiar pintoreak, surrealismo “ortodoxo” bildu berri-berriak, eredutzat proposatzen duen “funtzionamendu sinbolikoko objektua”ren kontzeptua lantzen du obra horretatik abiatuta. Honela deskribatuko du *Le Surréalisme au service de la révolution* aldizkarian: “egurrezko bola bat, barne-huts femenino batez markatua, biolin-hari fin batetik zintzilik, ilgora baten gainean, haren ertz batek barrunbea doi-doi ukitzen duela. Senak bola ertzaren gainean irristaraztera bultzatzen du ikuslea, hariaren luzerak, ordea, nekez baizik ez dio uzten hori egiten”². Bretonek berehala agertzen du interesa, eta bisita egiten dio eskultoreari. Hala, bi talde surrealista bera nork bereganatuko dabilzala aurkitzen da Giacometti: ortodoxoak, Bretonen ingurukoak, batetik, eta disidenteak, bestetik; azken horien lagunartera hurbildua da jadanik Giacometti, eta horien artean ditu adiskide sendoak eta leialak. *Documents* aldizkariak, argitalpen surrealista ortodoxoei erantzunez disidenteek sortu dutena, Giacomettiren lanari buruzko lehenengo artikulua argitaratzen du, Michel Leiris-en lumak sinatua, artista gaztea ezagutarazteko ahalegin bizian. Baina Bretonen karismak, bera gidari duten artisten bikaintasunak eta Giacomettiren eztabaidarako zaletasunak poetarekin eta haren adiskideekin bat egitera bultzatzen dute. Udazkenetik aurrera, Giacomettik erregulartasunez parte hartuko du haien bileretan eta jarduera komunetan. Taldearen eztabaida biziak garrantzi handiko estimulazioa izango dira haren lanarentzat.

Mugimenduaren historiaren une konplexu batean egiten du bat Giacomettik surrealismoarekin. Liskarra puri-purian zegoen Bretonen taldearen eta Batailleren inguruan bildutako surrealista ohien artean. Bretonek taldetik jende asko bota izanak ezinikusi handiak ekartzen dizkio, eta *Documents* aldizkariak ez du Breton haietatik salbuesten. 1929ko amaieran, *Second Manifeste du Surréalisme* idatzian Bretonek bereziki gaitzetsi zuen Bataille eta barregarri utzi zuen haren “materialismo makurra”. Handik hilabetera, Bataillek eta haren adiskideek kontraerasora ekin zioten, “Un cadavre” izenburuko panfleto baten bitartez. “Lehoi irendu” batekin konparatzen zuen han Bataillek Breton, eta erlijio batekin parekatzen zuen surrealismoa, zeinean Breton haren profeta autoizendatua izango baitzen. Bretonen idealismoa salatzen zuen Bataillek eta kondenatu egiten zuen errealitate sozialetatik aldentutako mugimendu hura. Irtsi berria izanik, hala aurkitzen du Giacomettik urte askoan dirakien gatazka baten bihurtuneetara jaurtia bere burua. Saiatzen da, hala ere, zailtasuna gainditzeko eta alderdi bien adiskide irauten. “Ortodoxo” surrealista nagusien hurbilekoa den arren —Dalí, Miró, Paul Éluard, Louis Aragon, Max Ernst, Yves Tanguy, René Crevel—, eta Bretonen miresle handia, pentsamenduaren alor berri batera sartu baitu bera, lortzen du, hala ere, *Documents* aldizkariaren eragin-eremuan bere lekuari eustea, Carl Einsteinengana bereziki hurbilduta. Izan ere, haren obra Bretonek eta Bataillek ordezkaturako surrealismoaren bi orientazioez baliatzen da, esplorazio ludikoa eta onirikoa, alde batetik, transgresio-dimentsioa, bestetik. Areago, bi horien sintesia egiten du, poetika eta probokazioa, sublimazioa eta perbertsioa konbinatzen duten obretan.

1931n, Giacomettik erradikalizatu egiten du artearen bere ikuspegia, bere adiskide berrien eraginaren pean. Hala ere, surrealismoaren berritasun-kutsuak eragiten duen sedukzioa gorabehera, haren eskultore-izaerak gain hartzen du, eta zalantzan dago objektuaren alde eta formaren aurka erabat egin edo ez egin. Surrealismoaren atxikimenduari abstrakzioaren tentazioa elkartzen zaio, joera garrantzitsua baitzen hura 1920ko urteetako eszena artistikoan. Haren adiskideak, Arp et Miró, zeinen sormena Giacomettik oso aintzat hartzen baitu, aldi berean dira bi mugimenduon partaide. 1931. urtearen hasieran, Arp saiitzen da, izan ere, abstrakzio geometrikoa lantzen duen artista talde batera Giacometti ekartzen. “Abstraction-Création” taldearen sorrera-bileran parte hartzen du, beraz, artistak, Theo Van Doesburg-en etxean. Han ezagutzen du Jean Hélion, zeinaren adiskide egingo baita, eta hark lekukotasun hau ematen du: “Han zeuden Arp, zintzoa eta ameslaria, eta Giacometti, irlandar erara orraztua eta biolentoa, gurekin bat egiteari uko egin ziona”³². Artista ez da abstrakzioaz fidatzen, lotura bat gorde nahi baitu erreala denarekin. Baina atxikia zaio, hala ere, motiboen abstraktizazio-prozesu bati, haren objektu surrealista gehienetan ikusten denez. Hortaz, haren adiskideek ez bezala, oso bakan baizik ez du objektu aurkiturik erabiltzen, eta, areago, berak sortzen ditu bere formak, erabateko fabrikazioa besteren esku utzi aurretik. *Bola zintzilik* obraren zurezko bertsio bat eginarazten die, beraz, arotz bati eta metalurgiko bati; Bretonek erosiko du obra hori. Giacomettiren konpromiso surrealista osoan zehar abstrakzioaren tentazioak agertzen jarraitzen badu ere, gizakiaren motiboarekiko atxikimenduak eta inkontzientea formetan agertzeak eragiten dioten interesak abstraktiotik urrun samar mantentzen dute artista. Lehen aldiz, askatu egiten du bere imaginarioa. Bere objektuetako askok ezaugarri esplizituki erotikoa eta maiz biolentoa dute. Beste batzuek tonalitate arinago bat hartzen dute, joko-simulakroetan bereziki agertzen da, hala nola *Zirkuitua* (*Circuit*) obran. “Mugitu daitezkeen eskulturak egiten ditut! [...] Obra alaiagoak dira, eta asko dibertitu naiz haiek egiten, jolasak dirudite! (Haiek erakusketa ikusteko ikusnahiez nago, ez da erakusketa astuna izango). Tutik ere ez dakit zeren antza izango duen egingo dudan hurrengoak, eta oso sentimendu atsegina da. Aire arin bat arnasten da!”⁴. Aldarte horretan, mahai-jokoen hainbat bariazio sortzen du. Haren bilaketa egin berriak

laburbiltzen dituen marrazki batean bere lan berri asko biltzen ditu, “Objektu mugikorrek eta mutua” izenburupean. Berez, haren obrek areago iradokitzen dute mugimendua benetan mugitu baino, eta ia denbora guztian, arintasunak ezkutatu egiten du, ordezkatu baino gehiago, indarkeria erotikoa. Haren obra oso anbiguoetan, nola den *Botatzeko objektu desatsegina* (*Objet désagréable à jeter*), mugimenduaren analisi plastikoa eta formen sinbolismoa gurutzatzen ditu. Itxuraz abstraktua baldin bada ere, espazioan zeharreko desplazamendu bat dakar gogora objektuak: artistak ibilian ari diren pertsonaiekin identifikatzen dituen forma zorrotzez zulatuta eta goratuta dago zorua irudikatzen duen erretilu bat. Asmakizunetarako eta zentzu bikoitzeko irudietarako zaletasuna, aurreko obretan jadanik adierazia, goraiatu egiten du surrealismoarekiko haren atxikimenduak. *Objektu desatsegina* (*Objet désagréable*) obra guztiz ebokatzailerak identifika daiteke bai leka begetal erraldoi batekin, bai bibragailu puntadun batekin, bai afrikar objektu erritual batekin, bai kutun erraldoi batekin edo, baita ere, objektua zeharka ikusiz gero marrazten den garondo baten anamorfosiarekin. Izan ere, haren obra jakin batzuetan, hala nola *Pasillo baterako proiektua* (*Projet pour un couloir*, 1931) eta *Laztana* (*Caresse*, 1932) obretan, fantasia barrokoetan inspiratutako perspektiba izugarri deformatuetan duen interesa adierazten du⁵. Bitxiak eta ekibokoak, haren adiskide berriek aintzat hartutako irudi-sintomen eta umore beltzaren hurbilekoak dira haren obrak. Massonek orduan egiten dituen “metamorfosiak” nahiz Dalíren “irudi bikoitzak” bera garatzen ari den irudiaren ikusmoldearen hurbilekoak dira. Baina Giacomettik nahita egiten du narratibitate gutxiagoren eta misterio gehiagoren aldeko hautua, eta eduki narratibo eta metaforiko bat txertatzen du oraindik ere maiz abstrakzioaren muga-mugan dauden formetan.

Bretonen zirkuluaren baitan, artistak tirabiran ibili beharra dauka auzi politikoaz agertzen diren hausturekin. Surrealistek beren burua mugimendu “iraultzailetzat” aurkezten dute, baina bananduta daude komunismoarekin eduki beharreko harremana dela eta. Kide gehienak 1927an sartu dira Alderdi Komunistan, baina desadostasunak gero eta ugariagoak dira, eta Alderdia ez da batere fidatzen intelektual burges horien jardueraz, uko egiten baitiote beren artea borroka sozialaren zerbitzura jartzeari. Iriztiak banandu egiten dira, “erabateko iraultza surrealistaren” aldekoen eta iraultza komunistaren sostengatzaileen artean. Giacometti gehiago dago Aragon, Éluard eta Crevel-en ondoan, haien konbizio artistikoak Alderdiaren lerroarekin adostu nahian baitabilta. 1932 hasieran sortutako Idazle eta Artista Iraultzaileen Elkarteko kide delarik, bere obrak landa marrazki konprometituak egiten ditu Giacomettik aldizkari komunistak eta antifaxistentzat. Surrealisten baitan polemika bat lehertzen denean urte horretan bertan, Giacomettik Aragonen defentsa egiten du, beraz, Bretoni zuzendutako gutun erradikal batean. Idazlearen konpromiso komunistak babesten du gutun horretan eta Bretonek gaia artean adierazteko gaitzespena gezurtatzen du. Berehala ekiten dio berriz, ordea, harremanari: “surrealismoaren aita santuaren” ondoan automatikoki jartzeari uko egiten badio ere, ez du nahi inork bera harekin haustera eraman dezan. Aitzitik, haien arteko harremana areagotu egingo da hurrengo hilabeteetan, eta adiskidetasun benetakoa eta sakon bilakatuko da.

Urte horretan artistak hainbat objektu berri sortzen du: *Punta begian* (*Pointe à l'oeil*), *Hari tenkatua* (*Lorea arriskuan*) [*Fil tendu* (*Fleur en danger*)], *Aztarnen ordua* (*L'Heure des traces*, 1932), eta *Jauregia goizeko 4etan* (*Le Palais à quatre heures du matin*, 1932). Berak egin edo besteri eginarazten dizkien elementu desberdinak artikulatzen dituzten eraikuntzak dira haren obrak. Narratiboak izan gabe, zentzuz eta eduki emozional handiz kargatuta daude denak. Gehienek haurtzaroko oroitzapenekin zerikusia dute, baina sekula ez dira esplizituak. Hala, *Hatza harrapatutako eskua* (*Main prise au doigt*, 1932), uhalen bidezko engranaje batek harrapatutako esku bat erakusten duen obrak Diegok umetan

izandako istripu bat dakar gogora. Baina objektu horrek ez du soilik konnotazio dramatiko bat, garai hartako artistek figurazio mekanofomeekiko zuten lilura ere oroitarazten du. *Jauregia goizeko 4etan* obran, berriz, modu enkriptatuan irudikatzen ditu ama eta orduan gustukoa zuen neska gaztea, aldi berean konbinaturik, hala, miragarria denaren adierazpena, Bretonek aldarrikatua, eta Bataillek baliatzen zuen Erosen eta Thanatosen alderantzikatzea. Itxuraz ikuspegi sorgorra dirudienaren azpian emozio-kontzentrazio bat agertzen da hor, ahalmen poetiko bitxi bat emanez obrari. *Aztarnen ordua* kaiola bat da, barruan bihotz bat zintzilik daukana eta gizonezko pertsonaia bat goian, eta haren maitasun-harremana dakar berriz ere gogora. Harreman hauskorra, mehatxuaren eta heriotzaren ikurraren pean ezarria. Alexander Calder-en garai bereko eraikuntza jakin batzuen hurbilekoa da obra, eta osagai desberdinak birtualki animatzen dituen dinamika erotikoagatik bereizten da haiengandik. Konbinazio sinboliko horietan artistak irudimen-ahalmen harrigarria erakusten du, eta formarik sinpleenen gaitasun metaforikoa ustiatzen du. Man Rayk, haren eskultura guztiak fotografiatu baitzituen, *Punta begian* obraren magia eta basakeria osoa atzematen du, jolas krudel baten antzerki bihurtzen denez obra horretan agertokia. Begi-barrunbeetako batera jaurtitako xafla luze-luze batek mehatxatzen du hezurdura-egoerara murriztutako pertsonaia txiki baten burua. “Buru-garezur baten begia mehatxatzen duen punta”⁶ baten gisara definitzen du Giacomettik hasiera-hasieran izenburutzat *Erlazio banatzaileak* (*Relations désagrégées*) jarri zion eskultura. Une berean, surrealistei hainbeste gustatzen zitzairen Lautréamonten esaldia ilustratzen zuen marrazki bat egin zuen: “disekzio mahai batean aterki baten eta josteko makina baten ezusteko topaketa”. Izan ere, *Punta begian* eskulturako bi objektuek, puntak eta buruak, oinarritzat daukaten egurrezko erretilua ildokatuta dago, disekzio-mahai baten antzera. Ikuspena prozesu artistikoaren bihotzean jartzen duen artista batentzat, objektu edipiko horrek konnotazio pertsonal oso indartsua du. Baina orobat dagokio garai hartako imaginario surrealistari. Begi zauritua edo erauzia, erotismo anker baten adierazpide gisa, garai hartako artisten zein idazleen oso gustuko gaia da.

Bere adiskide berri poeten eraginaren pean, Giacometti idazten saiatzen da. “Objektu mugikorak eta mutuak” multzoko marrazkiek idazketa automatikoa gogorarazten duen testu bat dute lagun. Bere koadernoetan zirriborrazten dituen poemak eguneroko errealitatek edo ametsetatik atzemandako ohar multzoak dira. Burdeletan entzundako elkarrizketa zatiak ere apuntatzen ditu. Sphinx bezalako burdel ospetsuetan kontu handiz atondutako dekorazioko objektu erotikoak eta gorputz-desfileak iturri bat dira, inondik ere, Giacomettik bere objektu berrietan garatzen dituen irudientzat. Surrealisten lagunarteak, Freuden eta Lacanen jarraitzaileak izanik, bere inkontzientea zundatzera bultzatzen du. Hainbat obra egiten ditu fantasia sexualez elikatutako elkartze libreen printzipioan oinarriturik. *Kaiola* (Cage, 1930–31) eta *Emakume bat larriminez gela batean gaez* (*Femme angoissée dans une chambre la nuit*, 1931–32 inguruan) obrek sexualitatearen eta larriminen bat egitea erakusten dute izaki zatikatuetan, gizakitasunaren, animaliatasunaren eta landaretasunaren aipamenak nahasirik. Surrealismoari esker, Giacomettik aurkitu egiten du bera oinazetuta daukaten indarkeria eta larrimina sinbolizatzen uzten dion etorri artistikoa. Mutur-muturreko emozio horiek eskultura surrealistako ikono bilakatuko diren obra sail bat inspiratzen diote. Bera, bere obren izenburuari sekula garrantzirik eman ez ziona, hasi da bere obrak oihartzun poetikoko izenburuei atxikitzen, denboraren joanean sarri aldatu bazituen ere. 1933an, testu garrantzitsu bat argitaratzen du, kutsu psikoanalitiko duena, “Hier, sables mouvants” (atzo hondar mugikorak). *Le Surréalisme au service de la révolution*⁷ mugimenduaren aldizkarian agertu zen testu horretan, haurtzaroko benetako oroitzapenak eta mamuen kontakizunen ankerren irudi morbosoak nahasten ditu. Erosen eta Thanatosen arteko loturarenganako lilurak, haren

oihartzuna baitu testu horrek, ordu arte urrutitik miresten zuen eta zirkulu surrealistetan aurkituko duen artista batengana hurbilduko dute, Pablo Picassorengana. *Bola zintzilik* obraz geroztik, antzekotasun askok hurbildu zuten Giacomettiren obra Malagako pintoreak haren pintura berrienetan landu zuen irudiaren tratamendura. Dinard-en pintatutako emakume bainulariek, eta are gehiago Boisgeloup-en eginiko obrek, bolumen simple eta libreki elkartuetara murriztutako organo multzo batez osatutako gorputzak taularatzen dituzte. Emakumezko gorputz manipulagarri baten mamu hori partekatzen du Giacomettik Picassorekin, bereganatzeko eta suntsitzeko desira konbinatuaren objektibazioa dena. Urte bukaeran, beste testu bat argitaratzen du *Minotaure* aldizkarian, non berriz aldarrikatzen baitu bere objektuen izaera autobiografikoa, *Jauregia goizeko 4etan* egiteko prozesua deskribatzearekin batera. “Urte batzuk badira ez dudala egin nire gogoan erabat bukatuak ageri zaizkidan eskulturak baizik”, azaltzen du Giacomettik. “Haiek espazioan erreproduzitzera mugatu besterik ez naiz egin, haietan ezer aldatu gabe, zer esan nahi ote zuten nire buruari galdetu gabe (aski dut zati bat aldatzen hastea edo dimentsio bat bilatu nahi izatea ni erabat galduta egoteko eta objektu osoa suntsitzeko)”⁸. Zehazten du: “Behin objektua eraikiz gero, joera dut zeharo hunkitu nauten (askotan nire oharkabean) irudiak, zirrarak eta gertaerak eraldaturik eta desplazaturik han aurkitzeko, baita nik oso hurbilekotzat sentitzen ditudan formak ere, nahiz sarritan ez naizen haiek identifikatzeko gai, eta horrek aztoragarriagoak bihurtzen dizkit beti”⁹. Ikuspenak eraikuntzaren gain duen lehentasuna adieraziz, kontzientziari ihes egiten dion esanahia duten motiboen dimentsio afektiboa agerian utziz, Giacomettik surrealismoari zor dion ordaina agerian uzten du eta aldi berean hura bere jardun propiora moldatzen du.

Eskultura berri batzuk agertzen dira objektuen ondoan. 1932an, Giacomettik emakumezko bi irudi ere egiten ditu, estiloz zeharo desberdinak. *Emakumea oinez* (*Femme qui marche*) figura handi eta mehe bat da, fin-fin obratua, ez bururik ez besorik ez dituen. Hala haren hieratikotasunagatik nola haren jarreragatik, oina zertxobait aurrerantz mugitua baitu, antzinako Egiptoko pertsonaiak dakartza gogora. Hortik datorkion baretasunak, nola haren estiloak, Giacomettik ia aldi berean eginiko emakumezko errepresentazioaren antipodetan kokatzen dute: *Emakume lepo egina* (*Femme éborgnée*)¹⁰. Zoruan jarria, gorputz-atalak hautsiak, indarkeriaz bortxatutako irudien ildoko figurekin du artelan horrek zerikusia. Forma begetalen eta animaliazkoen hibridazioa, forma orokor jakinik gabea, karotida ebakia duen izaki horrek gehiago du intsektutik emakume-morfologiatik baino. Bi era desberdinez dator, beraz, artista figurara, bakoitza emakumearen ikuspegi bati dagokiola. Kasu batean zein bestean, emakumezkoaren errepresentazioa ideia baten errepresentazioa da, errealitate batena baino. Munstro “kontrolaezina”¹¹, alde batetik, jainkosa, bestetik, sinbolizazioaren erregistroari dagozkio. Alde batetik, artista gazteak emakumetasunarekiko duen harreman ambiguo antzeman daiteke hor; baina bestetik, imaginario surrealisten gai errekkurrenteetako bat den emakume-jainkosa / emakume-zikiratzailea dualtasuna ere agerikoa da. Dalík ere intsektuei zien beldur fobikoa emakumearen irudiarekin lotzen zuen; Gradivaren —ibilian dabilen emakumearen— irudi literario erromantikoa jainkotzen zuen bitartean. Ernstek, Massonek, Tanguyk, baina baita Picassok ere, era askotako interpretazioak ematen dituzte emakume mehatxatzaileaz, hura mantis erlijiosoarekin parekaturik. *Emakume lepo egina* egin aurretik, Giacomettik prestatze-marrakiaz egin zituen, eta horiek erakusten dute ezen, baldin eta obraren jatorrian espasmo batek astindutako emakumezko hezurduraren motiboa badago, narrazioaren gaiak eboluzionatu egin duela. Marrazkietako batek areago iradokitzen du masturbazio-eszena bat, eta beste batean, berriz, hesola batek zeharkatua dauka pelbisa. Sexualitatearen eta krimenaren artean marratutako baliokidetasun hori ere produkzio surrealisten konstante bat da, eta Batailleregan eta haren adiskideengan du horrek indarrik nabarmenena. Poetengan nola artistengan, Sade birgaitzeak

eta Lautréamont irakurtzeak kutsu erotikoa darion krudelkeriarenganako lilura bat elikatzen dute. Lazerazioaren txinatar suplizioari buruzko artikulu ospetsu batean, Bataillek ekiten dio seinalatzeari, supliziatuaren aurpegieran, atseginaren eta sufrimenduaren arteko “paradoxazko irudi bat”, zeinari erlijiozko estasi baten intentsitatea ematen baitio. *Emakume lepo egina* tankera horretako irudi bat da. Bortxaketaren, heriotzaren eta atseginaren nozioak koexistitu egiten dute, Dalíren “paranoia-kritika” metodoaz ez bada nekez interpreta daitekeen irudi batean. Eskultore gaztearen obran, gorputza eta natura beldurraren eta larriminen sentimenduei bereiziezirik atxikita daude. Ikusleak partekatze moduan adierazita dago sentimendu hori, *Emakume lepo egina* bezalako eskulturetan; edo, aitzitik, figurazio arkaikoko forma sorgorak erabiliz neutralizatua edo uxatua, *Emakumea oinez* erabilitakoaren antzera. Kasu batean eta bestean, Giacomettik modu sinbolikoa hautatzen du. Ez du sexu-krimena errepresentatzen, iradoki egiten du, ordea: emakume lepo eginaren lepoak eta buruak biolin baten giderraren antz handiagoa dute. Era berean, *Emakumea oinez*, surrealistek mitoetan eta androginian zuten interesa gogorarazten duena, ez dago modelo baten arabera egina, emakumezko figura baten muina eta funtsa da, aitzitik.

Bretonekiko harremana Giacomettiren lagunartean eta bizitza artistikoaren osagai guztiz garrantzitsu bat bilakatu zen pixkanaka-pixkanaka. “Negu osoan egunero Breton ikusi izana, ia arrats gehienak elkarrekin pasatu baititugu, oso baliagarria izan zait. Bera da askogatik ezagutzen dudana pertsonarik bizkorrena eta sentikorrena eta asko irakatsi didan bakarra”, idazten dio amari¹². Artistak maiz parte hartzen du taldearen bileretan, Montmartreko place Blanche-ko kafetegian edo Bretonen etxean. “Objektua irrazionalki ezagutzeko ikerketa esperimentalak” zerizten bileretan egoten da, eta alor horretan eginiko eta aldizkari surrealistetan argitaratutako “ikerketa” askori erantzungo die¹³. Lekua gordea izaten du mugimenduaren erakusketetan, aldizkarietarako testuak idazten ditu eta marrazkiak egiten, eta grabatuak ere egiten ditu bere adiskide Crevel bezalako idazleentzat. Pierre Colle galeriako erakusketa surrealistan, zeinean parte hartzen baitu 1933ko udaberrian, bi obra aurkezten ditu: *Manikia (Mannequin)*, *Emakumea oinez* obraren bertsio eraldatu bat, zeinari besoak eta biolin-giderraren formako buru bat erantsi baitizkio, maniki surrealista baten tankera emateko; eta *Mahaia (Table)*, igeltsuz eginiko obra oso enigmatiko bat, arte-objektu apaingarrien eta une hartako haren obren arteko erdibidean dagoena. Aita ekainean hil ondoren izan zuen shocka eta gero, gertaera horrek zeharo jota utzi baitzuen Giacometti, Bretonekiko gutun-trukaketak kontsolamendua ematen dio. Heriotzaren ideiak oinazetzen ditu harrezkero haren obrak. Jolasaren nozioa ez dago jadanik gai-zerrendan: malenkoniaren erreferentziak ordezkatu du. *Mahaia* obrak *vanitas* eredu klasikoaren interpretazio moderno bat eskaintzen zuen jadanik. Figura belodun baten inguruan ipinitako objektuen artean poligono bat zegoen, Dureroren *Malenkolia I* (1514) grabatuan ageri den objektu enigmatikoaren aipamen zuzena dena. Aitaren heriotzaren ondoren sortutako obrek inflexio melankoniatsu hori garatzen dute. *Buru garezurra (Tête crâne)*, non interpretazioa ikuspegiaren arabera aldatzen baita, motibo abstraktu baten gisa eskaintzen da, aldizka bizirik eta aldizka hilik dagoen buru bat erakutsi baino lehen. *Kuboa (Cube)*, hasieran titulu misteriozuekin izendatuko zuen obrak —*Pabiloia (Le Pavillon)* eta *Eskultura zatia (Partie de sculpture)*— buru bat dakar oraindik gogora, baina zeharo abstraktua eta poligono irregular batera murriztua. Tamaina handikoa, trinkoa eta hermetikoa, afrikar tabureteetan inspiratutako oin konikoko idulki baten gainean kokatuta dago eskultura. Garai zail horretan, artistak zirkulu surrealistan jarraitzen du eta jarduera kolektiboetan parte hartzen segitzen du. Meret Oppenheim artista gaztea ezagutzen du, berriz ere hartu baitzuen Parisen bizilekua, eta bisita egiten dio haren tailerrera, Arp lagun. Bi artistok neska gonbidarazi zuten Salon des Surindépendants

delakoaren 6. edizioko atal surrealistar¹⁴, non Giacomettik *Kaiola (La Cage)* obraren bertsio handitu bat aurkezten baitzuen *Txori isiltasuna (L'Oiseau silence)* izenburuarekin. 1934ko ia urte osoan, Giacometti kezkatuta zeukan emakumezko figura berri bat egin beharrak, hura egitea ez baizitzaion atseginin ematen ari. *Emakumea oinez* eskulturaren ildotik, gorputz delikatu eta estilizatu bat modelatu zuen, hilobi-eskultura arkaikoetan inspiratutako jarrera batean. Figura lerden hori, soin luzatua duena, tronu bat gogorarazten duen egitura zurrun batean eserita dago; eskuak oso modu bitxian ditu hutsune baten inguruan bilduak, handik objektu bat kendu izan baliote bezala; xafla errektangular batek estaltzen ditu haren hankak, jarreraren izaera misteriotsua indarturik. Baina aurpegiko hazpegi klasikoegiek ez zuten Giacometti gogobetetzen. Artistaren lanaren eboluzioaren eta haren zalantzen lekuko da Breton, eta “L'Équation de l'objet trouvé”¹⁵ (objektu aurkituaren ekuazioa) idazlanean deskribatuko ditu. Azoka txikira elkarrekin eginiko joan-etorri batean, metalezko maskara estilizatu bat aurkituko dute ustekabean, artistari bilatutako irtenbide plastikoa inspiratuko diona. Bretoni izugarri gustatu zitzaion irtenbide hori gorabehera, obra hori egin bitartean aurkitutako zailtasunek —*Eskuak hutsari heltzen (Mains tenant le vide)*, gero *Objektu ikusezina (L'Objet invisible)* izenburua izango zuena— ezinegon sakonago baten berri ematen dute. Bere emakumezko figurekin, Giacomettik errepresentazio-arazoei egin behar die berriz aurre, eta ataka batean sentitzen du bere burua. Tailerrean modeloarekin lan egiteko jardunari ekiten dio berriz, eta buru sail bat modelatzen hasten da.

Sorkuntzan aurkitutako zailtasunak gorabehera, surrealitekiko adiskide-loturek une gorenean dirudite. 1934ko udan, Maloja-n egiten duen udako egonaldia berarekin partekatzeraz gonbidatzen du artistak Ernst. Abuztuan, Breton Jacqueline Lambar-ekin ezkontzen da, udaberrian ezagututako neskaekin, alegia, eta Giacometti eta Éluard dira ezkontzako lekukoak. Idazleak emaztearen omenezko poema sorta bat idazten du, eta liburukia ilustratzeko eskatzen dio Giacomettiri. Proposamenagatik poz-pozik, berehala ekiten dio lanari. Udazkena bitartean grabatu sail bat egiten du, *L'Air de l'eau* (Uraren airea) bilduman agertuko dena. Zirkulu surrealistan aurkakotasunak harrotu ziren, nonbait, haren aurka, zeren eta 1935eko otsailaren 13an, Bretonek arrats batean bilera batera gonbidatu zuen, bera kritikoki auzitan jartzeko saio bihurtuko zena. Kafetegian afaldu ondoren, Benjamin Péret, Marcel Jean eta Yves Tanguy tartean daudela, bilerak Georges Hugnet-en etxean jarraitu zuen, non bere kideek akusatatu egin baitzuten eskultorea: politikari zegozkionak bezain estetikoak izan ziren kritikak. Luxuko bezeria batentzat apaindurazko artelanak egiten zituela ere egotzi zioten, eta, orobat, modeloa kopiatuz lanean hasteko haren borondatea eta, orokorrago, diziplina surrealitari men egin ez izana. Dalí ez bezala, lehentxeago suertatu baitzen hura egoera berean, Giacometti ez zen kontu hori txantxa bihurtuko zuen gizona, ezta bere akusatzaileen aurrean atzera egingo zuena ere. Kritikek minduta zeukaten, eta sentikortasunei jaramonik egin gabe argudiatu zuen, aldaketa orori uko eginez. Biharamunean, bost surrealitek haren kanporatze-agiria sinatu zuten. Dalíren kasuan bezala, “bere hutsegiteak onartzea” eskatzen zitzaion, taldean berriz sartu ahal izateko¹⁶. Artista harri eta zur zegoen. Hurrengo asteetan hainbat alditan joan zen Bretonengana, baina hautsita zegoen surrealismoarekiko hitzarmena. Nolanahi ere, zintzotasunez zalantzan jartzen zituen bere planteamendu artistikoak eta horrek mugimendutik ezinbestean urrunduko zuten norabide batean eraman zuen Giacometti. Geroago, kanporatzearen gertaera kontatu zuen, gehien harritu zuena azpimarratuz: Bretonek ez onartu izana modelo bizidun bat kopiatuz berriz lan egiteko bere borondatea. “Mundu guztiak daki buru bat zer den!”¹⁷ erantzun omen zion mespretxuz poetak eskultoreari, errepresentazioaren auzia bere adiskidearentzat berriz ere funtsezkoa bihurtu zela onartu nahi izan gabe. Giacomettiren obrako garai surrealista amaitu zen orduan.

1935 hasiera beste gertaera gogoangarri baten gertalekua da: ekainean René Crevel-ek bere burua hil zuen. Etsipenezko ekintza horrek poetaren gaixotasuna larritu izanarekin izan zuen batik bat zerikusia, eta surrealisten eta komunisten artean bakeak egiteko saioaren azken porrotaren ondoren gertatu zen, Crevelek helburu horri eskainia baitzion bere energia guztia. Gertatutakoak trumoi batek bezala durundi egin zuen Giacometti zebileneko zirkuluetan, eta garai baten eta gogaidetasun baten amaiera markatu zuen. 1931n, Crevelek, Giacomettiren lehenengo iruzkingileen artekoa izan baitzen, hau idatzi zuen *Bola zintzilik* eskulturaz: “Ametsen garaian, Bretonek idazten zuen: ‘Hitzek, hitzek, maitasuna egiten dute azkenean’. Gaur, baldin eta esaten bada objektuei tentetu egiten zaiela, ez da jadanik kapritxo metaforiko bat. Eta ez zaie hutsean tentetzen. Elkar laztantzen dute, elkar zurruputzen, atzetik ematen diote elkarri, maitasuna egiten dute, zera!”¹⁸. Handik lau urtera, desilusioaren eta maitasun-hisiaren unea da. Crevelek *Commune* aldizkarian ekainean argitaratutako “Discours aux peintres” (pintoreei eginiko hitzaldia) famatuan artistei zuzendutako azken hitzek erakusten dute zer-nolako hurbiltasunera iritsiak ziren poeta eta eskultorea abangoardiak mehatxatzen zituzten desbideratzeen beren salaketan: “Eta, egia esan, berezia berezia izateagatik estimatzea soilik, eskandalu formalaren iruzurrak, kosta ahala kostako originaltasunarekiko grinak, benetako oinarririk gabeak, izan ideologikoa, izan afektiboa, ergelkeriarik okerrenetan bukatzen du. Gehiegizko eskaintza dago eta aurkikuntzarik batere ez... Garrantzitsua da haize-kontra ibiltzen jakitea, ‘haize-kontra’ ibiltze hori ‘atzeraka’ ibiltzea bilakatzen ez den artean”¹⁹. Giacomettik, harrezkero, ez du Bretonen erakusketetan gehiago agertu nahi izango, “surrealista ohi” gisa ez bada. 1935eko urrian, Breton eta Bataille elkartu egin ziren “Intelektual iraultzaileen borroka-batasun” iragankor bat sortzeko, *Contre-Attaque* izendatu zutena. Giacomettik ez du hor parte hartuko. Aspaldiko liskar horren ondorioz haien arteko adiskidetasuna behin betiko apurtuko zela ezin aurreikusi izan zuen Bretonek eta harremana berreskuratzen ahalegindu zen handik hamahiru urtera, nolabait ere espiritu surrealistarekin bat egiten zuten artistaren gerraondoko lanekin liluratuta. Alferrik. Sartreren saiakera zeukan katalogoa bidali zion Giacomettik, Sartre izan baitzen artistak bere azken obren iruzkinak egiteko hautatu zuen intelektuala, mendekuzko eskaintza honekin: “Ez ahaztu, nik ez daukat erremediorik”²⁰.

[Itzultzailea: Jon Muñoz;
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Giacomettik bere familiari idatzitako gutuna, 1929ko apirilak 16, SIK-ISEAren artxiboak, inb. 274.A.2.1.91 [itzuli]
2. Salvador Dalí, “Objets à fonctionnement symbolique”, *Le Surréalisme au service de la révolution*, 3. zk., 1931. Dalí egurrezko eredia deskribatzen du, 1931ko hasieran egin. [itzuli]
3. Jean Hélion, “À perte de vue”, hemen: *Récits et commentaires*, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 2004, 185. or. [itzuli]
4. Alberto Giacomettik bere familiari, Paris [1930eko abendua edo 1931], SIK-ISEAren artxiboak, 274.A.2.1.107 [itzuli]
5. Catherine Grenier, “Giacometti et la perspective dépravée”, hemen: *Alberto Giacometti*, Landerneau, Fonds Hélène et Édouard Leclerc, 2015 [itzuli]

6. Alberto Giacometti “Lettre à Pierre Matisse”, hemen argitaratua: *Alberto Giacometti*, erakusketako katalogoa Pierre Matisse galerian, New York, 1948ko urtarrilaren 19tik otsailaren 14ra, 37. or. [\[itzuli\]](#)
7. *Le Surréalisme au service de la révolution*, 5. zk., 1933ko maiatzak 15, 44. eta 45. or. [\[itzuli\]](#)
8. Alberto Giacometti, “Notes sur les sculptures”, hemen: *Minotaure* 3–4. zk., 1933ko abenduak 1, 46. or. [\[itzuli\]](#)
9. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
10. Datazio zehatza ez da ziurra. Koherentzia estilistikoa, *Emakume lepo egina (Femme égorgée)* lehenengo lekuan jarriko bailuke, ez da irizpide nahikoa, zeren eta artistak bi bide paralelo eta elkarren kontrako urratzen baititu maiz. [\[itzuli\]](#)
11. Alberto Giacometti, bere koadernoetako batean italieraz eskuz idatzitako oharra: “bizpahiru eskultura zeharo bere onetik kanpo atereak, irregularrak, kontrolaezinak egitea hasieran”, 1932–33ko koadernoak, Fondation Giacometti, Paris, inb. 2000-0051 [\[itzuli\]](#)
12. Alberto Giacomettik bere familiari, Paris, 1933ko ekainak 8, SIK ISEA 274.A.2.3.44 [\[itzuli\]](#)
13. “Recherches expérimentales” hemen: *Le Surréalisme au service de la révolution*, 6. zk., 1933ko maiatzak 15, Alberto Giacomettiren erantzunak, 11, 12, 14, 17. or. “Enquête sur la rencontre”, *Minotaure*, 3–4. zk., 1933ko abenduak 12, Alberto Giacomettiren erantzuna, 109. or. [\[itzuli\]](#)
14. 1933ko urriaren 27tik azaroaren 26ra. [\[itzuli\]](#)
15. André Breton, “L’Équation de l’objet trouvé”, *Documents* 3–4, 1. zk., 1934ko ekaina, 17–24. or. Hemen argitaratua: *L’Amour fou*, Gallimard, Paris, 1937, 40–57. or. [\[itzuli\]](#)
16. Kanporatze-agiria, 1935eko otsailaren 14an Benjamin Péretek idatzia eta Péretek, Bretonek, Tanguyk, Jeanek, Hugnetek sinatua. Archives Breton – Bibliothèque Jacques Doucet [\[itzuli\]](#)
17. Simone de Beauvoirek esana, *La Force de l’âge*, Paris, Gallimard, 1960, 501. or. [\[itzuli\]](#)
18. René Crevel, *Dalí ou l’anti-obscurantisme*, Editions surréalistes, Paris, 1931 [\[itzuli\]](#)
19. René Crevel, “Discours aux peintres”, *Commune*, 22. zk., 1935eko ekaina. Crevelek futurismoa estigmatizatzen du, baina erabilitako hitzek surrealismoaren baitan berriki izandako liskarren oihartzuna dakarte, nahiz berak ez dituen aipatzen. [\[itzuli\]](#)
20. Dokumentu fotokopiatua –Fondation Giacometti-ren dokumentazioa, Paris [\[itzuli\]](#)

“HOBETO IKUSTEKO” PINTATZEA ETA MARRAZTEA

MATHILDE LECUYER-MAILLÉ

1915-22, LEHENENGO OBRAK

Alberto Giacomettik 1914tik 1915era egiten ditu bere lehenengo obrak, haien artean *Natura hila sagarrekin* (*Nature morte aux pommes*) delakoa, aitaren tailerrean kartoi gainean pintatzen duena. Giovanni Giacomettik, Suitzan ezaguna zen pintore postinpresionistak, Cézannerenganako zaletasuna transmititzen dio¹ eta errealtatetik marrazten eta maisuengandik kopiatzen irakasten dio. Garai honetan finkatzen dira artista gaztearen etorkizuneko obren gai nagusiak. 1915ean, Giacometti familiaren etxetik urrun ez dagoen institutuan eskolatzen da, Stampa-n, suitzar Alpeetan. Kartoi gaineko olio-pinturak pintatzen ditu gehienbat, erretratuak batik bat, eta paisaien akuarelak. Aitaren gama kromatikoak inspiratzen dizkio obra horiek, eta aitak inspiratuak dira orobat senideak irudikatzen dituzten haren marrazkiak.

1919an institutua utzi ondoren, Arte Ederren Eskolan ematen du izena eta, gero, Genevako Arte Industrialen Eskolan, baina goiz uzten ditu biak. Haren talentuaz konbentziturata, aitak Veneziako Bienalera eramaten du 1920ko udan. Italia errebelazio bat da, eta hara itzultzen da hilabetez udazkenean, eta gero berriz 1921eko ia urte osoan. Maiz joaten da akademia libreetara, eta bere sentiberatasuna zorrozten du Tintoretto-ren pinturarekin, “mundu berri batera irekitako errezel bat”, eta Giotto-renarekin, “ukabilkada gogor bat bularraren erdian”². Egiptoko estatuek liluratuta daukate Giacometti, Florentziako museo batean ikusi baititu lehendabizikoz: “errealtatearen antza zuela iruditu zitzaidan lehenengo burua”³. Harrezkero mihise gainean pintatzen du eta hango egonaldian hirurogei bat erretratu eta pasaia egiten ditu. Haren estilo pertsonala sendotu egiten da, eta, 1921ean, begirada ziurreko margolari gisa irudikatzen du bere burua aitaren tailerrean.

1922-25, BOURDELLE-REN URTEAK

1922ko urtarrilean, aitaren aholkuei jarraiki, Giacomettik Parisen hartzen du bizilekua, eta Antoine Bourdellerean ikastaroetan ematen du izena, Académie de la Grande Chaumière-n. Eskultura gutxi iritsi zaizkigu urte haietatik, baina Giacomettik marrazki asko gordeko ditu, prestakuntza horren garrantziaz gerora egin zuen arbuioa gezurtatzen dutenak⁴. Bourdellerean irakasteko erak bi ariketa mota eginarazten dizkio, txandaka: modelo biziduna kopiatuz momentuan egindako lana eta buruz eginiko lana. Italian eta Genevan herabeki ekin bazion biluziari, orain biluzia nagusitzen da haren marrazkietan. Perspektibaren ilusioa irudikatzeko argilun klasikoaren ordeztu, Giacomettik eskultore gisa lantzen du

bolumena, alde geometrikoka, neokubismoaren formekiko duen interesa ere agerian utzirik. Garai honetako haren pintura bakanek —Suitzan eginak— gerraondoko haren pinturaren eboluzioak iragartzen dituzte, bereziki, Valérie Fletcher-ek “perspektibaren efektu aztoratzailetzat”⁵ jo dituenak, *Diego zutik egongelan, Stampa* (*Diego debout dans le salon à Stampa*) erretratuan aise antzematen direnak.

1926–35, POSTKUBISMOTIK SURREALISMORA

1926an, Giacomettik uko egiten dio errealitatearen errepresentazioari eta alde egiten du Grande Chaumièretik. Hurrengo hamarraldian oso gutxi pintatuko du, eskulturan eta marrazkian kontzentratu. 1929–30 arte, ikur abstraktuak eta motibo figuratibo estilizatuak bateratzen dituzte haren bilaketa grafikoek; abangoardiako aldizkariak ezagutarazi dituzte idazketa exotikoen edo antzinakoen sinboloetan inspiratutako ikur eta motibo horiek, *Cahiers d'Art* eta *Documents* kazetek, adibidez⁶. Iturri eklektiko horien eraginez, Giacomettik konplexuagoatu egiten du bere adierazpen sistema sinbolikoa, elkartzen baititu organo estilizatuak irudikatzen dituzten piktogramak estilo lineal txukun-txukun batean, non papereko zuriunea ezaugarri estilistikotzat tratatua baita. Marrazkiak marko batez inguratzen ditu eta marra horrek batasun artifizial bat ematen die sinbolo flotatzaile horiei: hieroglifikoen kartutxoaren antzera, figurazioaren alorrean mantentzen ditu obra horiek, giza gorputz baten identifikazioa uzten baitu.

1930ean, Giacomettik ofizialki bat egiten du surrealistekin. Psikoanalisiak eta subkontzientearen aurkikuntzak irekitako bideak esploratzen ditu taldeak, eta ametsen imaginarioan, marrazketa automatikoaren esperientzietan eta psikiatrikoetan sartutakoek eta umeek sortutako irudietan interesatzen dira taldekideak. Bilaketa horien eraginez, Giacomettik kalean umeek egindako marrazkiak kopiatzen ditu; azkar-azkar zirriborratzen ditu arkatzez koaderno batean⁷, eta gero berrinterpretatu egiten ditu tintaz eginiko marrazki batean: *Villemain bulebarreko espaloian haurrek klarionaz egindako marrazkien kopia* (*Dessins d'enfants faits à la craie sur le trottoir du Boulevard Villemain, 1932*). Irudi bidez adierazpen poetikoa berritzeko bilaketa surrealista artistaren sentiberatasuna elikatzen du, bere inspirazio literarioaren itzulpen plastiko baten bila ari baita: “Objektuek, eskulturek, marrazkiek (eta, beharbada, pinturak) bakarrik asebetetzen naute, akaso poemek ere”⁸. Bretonek akuilatuta, “poema bisualak” idazten ditu (1933an argitaratuak), literarioa baino grafikoagoa den konposizio poetikorako metodo baten bitartez, perpaus eta piktograma zatiak markoetan bildurik⁹.

Surrealistek landutako lilurak eta anbiguitasunak Giacometti ere seduzitzen dute, eta borondatez enigmatikoa egiten du bere obra eta haren iturriei buruzko diskurtsoa¹⁰. *Objektu mugikorak eta mutuak* (*Objets mobiles et muets*) marrazkia —aldizkari surrealista batean 1931n erreproduzitua eta haren lehen “eskultura-objektuak” biltzen omen dituen— da obra errealean errepresentazioen erdian lerratutako “eskultura faltsuen” lehenengo adibidea¹¹.

Hurrengo urtean, Giacometti bere beste eskultura batean inspiratzen da, *Jauregia goizeko 4etan* (*Le Palais à 4 heures du matin*), bi marrazkitan eta haren pintura surrealista bakanetako batean. Interpretazio berrasmaturen kontua dago berriz ere hor. Margolanak Joan Miróren eragina erakusten du, Giacometti

haren hurbilekoa baitzen garai hartan, eta haren beste bi obra ere ukitzen ditu eragin horrek: 1932ko ballet baterako dekorazio-estudio bat (sekula egin gabea) eta *Pertsonaia estilizatua* (*Personnage stylisé*, 1931–32)¹², ikur grafikoari buruzko haren ikerketak luzatzen dituen.

1933–34 inguruan, Giacomettik hiru marrazki berri egiten ditu lumaz, grabatua imitatzen duten teknika ilusionista batean, haren adiskide Max Ernst-ek aspaldiko grabatuetan oinarrituta egiten zituen collage surrealista gogorarazten dituztenak. Argi-ilun sakonek, haren marrazkietan ezohikoak direnek, giro oniriko eta gautarra sortzen dute, Odilon Redonen “beltzak” oroitarazten dituen. Lehenengo marrazkiak, *Ilargikoa* (*Lunaire*)¹³ bere benetako eskultura bat ekartzen du gogora, *Kuboa* (*Cube*, 1933–34), izenburuak nahiz motiboaren aukeraketak, berriz, Alberto Dureroren *Malenkolia I* grabatuaren aipamena egiten dute. Bigarren marrazkiak *Konposizio surrealista* (*Composition surréaliste*) bat irudikatzen du, asmatua, ziur asko, eta bere altzarietako eta eskultura-objektuetako zatiak konbinatzen ditu. Hirugarrenak bere beste eskulturetako bat berreskuratzen du, *Mahaia* (*Table*, 1933), elementu errealak eta irudimenezkoak elkartzen dituen¹⁴.

Konposizioa I (*Composition I*) estampa garrantzitsuak, 1934 amaieran beranaz grabatuak, abstrakzio geometrikoan egindako aldi bateko sartu-irten bat dirudi. Berez, haren lan surrealista motiboen enkriptatze batetik sortzen dira formak, abstrakzioa hurbilduz, hartatik hobeto urrutiratu ahal izateko. *Bola zintzilik* (*Boule suspendue*) eskulturari eginiko aipamen batek multzo osoaren irakurketa argitzen badu ere, marrazki geometrikoaren hoztasuna aurreko bi marrazkien aipamenek “berotzen” dute, horietan forma geometrikoko pertsonaia antropomorfoak ageri baitira: *Figura horma baten aurrean* (*Figure devant un mur*, ca. 1932–33)¹⁵ eta *Konposizioa* (*Composition*, ca. 1932–33, 33. or.). Estampa hori egiten duen unean —berandu argitaratuko da, surrealistekin hautsi orduko—, André Bretonen *Air de l'eau* libururako grabatuetan ari da oraindik lanean artista: itxurak gorabehera, *Konposizioa* obra surrealista bat da, izatez, Giacomettik abstrakzioaren tentaldiaz eginiko iruzkin ironikotzat har daitekeena, eta halaxe baieztatuko zuen, berak, atzera begira, 1962an: “Hura izan zen azken urratsa, ‘hormara’ iritsi aurretik!”¹⁶.

Aldi horretan Giacomettik Suitzara erregulartasunez egiten zituen bidaiak azken eboluzio estilistikoak gaztaroko gaietara —bati bat paisaiak eta erretratuak— eramateko probesten zituen, horrelakoak egiteari ez baitzion inoiz utzi. Orduan egindako hamar bat erretratu eta paisaietan, esate baterako *Mendia* (*La Montagne*) margolanean, aldi neokubista ezaugarritzen duen geometria eta linealtasun surrealista uztartzen ditu.

1935-40, PINTURARA ITZULTZEA

1935ean, Giacomettik surrealistekin hausten du eta errealtatearen arabeko lanera itzultzen da. Rita Gueyfier modeloa eta bere anaia Diego posarazten ditu buruetarako, gero Isabel Nicholas marrazten du, ingeles artista gazte bat, zeinarekin adiskidetasun kartsu bat bizi izan baitzuen 1935 eta 1940 artean.

Haren marrazkiek ingeradak azpimarratzeko lerroekiko eta paperean zuriuneak erreserbatzearekiko zaletasuna gordetzen dute, baina Giacomettik nekazekin errepasatzen ditu trazadurak bere ikuspenak

finkatzen ahalegintzeko. Gomarekin lan egiten hasten da bere gaien inguruko giroa lausotzeko eta trinkotzeko, edo ezabatzeko eta berriz egiteko, palinsepsto baten tankeran, gerraondoko haren pinturan aurkituko den bezala. Abangoardiaren espirituarekin hautsi badu ere, uko egiten dio, hala ere, errealismo akademikoari. Iturri desberdineko obra figuratiboen kopia ugari egiten ditu, tintaz edo arkatzez: Afrika, Ozeania, ekialdeko eta Egiptoko zaharkinak, baina baita Cézanneren pinturak ere. Espazioaren auziarekiko sentibera denez, natura hilaren eta barne paisaiaren artean dabilzan tailerreko ikuspegiak marrazten ditu. Bere obra surrealisten urruntze hotza gainditurik, modeloaren araberako emakumezko biluzira itzultzen da Giacometti. Ikasketa garaian egiten zituen estudioetatik hurbilak lehenik eta behin, marrazki horiek eboluzioan ari dira gerra ondoren nagusituko den eredu frontal eta hieratikorantz. Isabel biluzik ohe baten gainean etzanda irudikatzen duen marrazki sail intimoago batek (1940) ñabartu egiten du emakumezko gorputzarekiko urruntze hori.

1935ean, René Crevelek et Louis Aragonek *Commune*¹⁷ egunkari komunistan argitaratutako “Nora doa pintura” galdeketari erantzuten dio Giacomettik eskuan bandera bat daukan manifestari bat eskematikoki irudikatzen duen marrazki baten bitartez. Urrun gelditzen da, hala ere, errealismo sozialistatik, eta hurbildu egiten zaio, aitzitik, André Derain-ek, Balthus-ek eta Francis Gruber-ek esploratutako bide figuratiboari. Urte hartan bertan, Parisek berraurkitu egiten ditu errealitatearen eta egunerokoaren pintoreak *Les Peintres de la réalité en France au XVIIIe siècle* Orangerie-ko erakusketan¹⁸. 1936an, “atzealde beltz handi-handi batean nabarmentzen diren mahai baten gaineko hiru udare” irudikatzen dituen Derainen natura hil batek gauzatu egiten du artearen haren ikuspegi berria¹⁹. Derainengandik “Cézannekiko haren harremana eta kontraesana” miresten ditu, urte hartan bertan atzera-begirako handi bat egin zitzaion Aix-en-Provenceko maisuarekikoa, alegia²⁰. Cézanneren eta Derainen bide beretik abiatzen da Giacometti, errealitatea haiek sumatu bezala nola irudikatu nekaezin bilatzen baitute: “Derainen merezimenduak porrotetik harago baizik ez dira existitzen. [...] Obra oro porrota zen harentzat hari ekin ere baino lehenago”²¹. 1937an, Stampan, Giacometti pinturara etortzen da berriz *Artistaren ama* (*La Mère de l'artiste*), *Sagarra* (*La Pomme*) eta *Sagarra ontzitegiaren gainean* (*La Pomme sur le buffet*) margolanekin, gerraondoko haren pintura-estiloaren iragarle direnak.

1940-45, GENEVA

1941eko abendutik 1945eko udazkenara, Giacometti Suitzan dago. Genevan, tailer bihurtutako hoteleko gelatxo batean, 1937tik hasitako bere eskulturen txikiagotzea jarraitzen du. *Emakumea gurdian* (*Femme au chariot*) da haren lehenengo eskultura handia *Emakumea oinez* (*Femme qui marche*) eskultura egin zuenetik. Emakumezko biluziaren errepresentazioaren haren eredu finkatuko duen obra horrez gainera, biluzi baten margolan bakarra egingo du, Malojako lantokiko horma baten gainean.

“Ez dut besterik egin, ez erakutsi ez saldu, duela urtebete edo gehiago hasitako erretratu-pintura bat eta bi artikulu izan ezik”, oroituko du Giacomettik garai hartaz²². Emakumezko silueten eskulturak marrazten ditu, idulkien eta proportzioen bariazioak aztertuz, eta Albert Skira editorea irudikatzen duten marrazkiz eginiko estudio batzuk ere bai, eta, batez ere, kopiak egiten ditu, haietariko asko *Labyrinthe* aldizkarian argitaratuak.

1946-54, "SAGAR BAT KOPIATZETIK HASI"

1945eko irailean, Giacometti Parisko bere tailerrera itzultzen da. Bere egoera ekonomiko larria gorabehera, zizelkatzeko eta pintatzeko premia konpulsiboa sentitzen du. Lantokiko paretan txintxetaz itsatsitako oihalen gainean bata bestearen ondoan ipinitako pintura txikiak eginez berdintzen du materialen gabezia; obra independentetan ebakiko ditu gero. 1950etik aurrera, boligrafoz ariko da, erabili eta botatzeko tresna merkea, Frantzia merkaturatu berria zena. Boligrafoaren tinta likinak eta isuri jarraituak euskarri guztietan marrazteko haren beharra asetzen dute, urdinez edo beltzez, batik bat.

Haren sagar koadroek —pinturak berezkoa duen gaietako bat—, berretsi egiten dute orobat 1937an irekitako bidetik itzuli dela pinturara: "Pintore gazte bati aholku bat eman behar banio, sagar bat kopiatzetik hasteko esango nioke. Eta atzerakoitzat hartuko naute berehala, gaur egun errealitatearen debaluzio-prozesu bat baitago", aldarrikatu zuen 1962an²³.

1945eko abenduan, Giacomettik arreta handiz azpimarratzen du Maurice Merleau-Pontyren "Le Douce de Cézanne" artikulua²⁴. Bere egiten du artearen pentsamendu fenomenologiko hori, pertzepzioaren esperientzia oinarritua, eta uste du "errealitatearen" bilaketak bere ikuspegiaren dimentsio guztiak adieraztea inposatzen diola. Errealismo "fotografikoaren" mugak salatzen du, mendebaldeko akademizismoak berezkoa duen lilura bat delakoan: "Cézannek zehatz kopiatu nahi zuen natura, subjektibotasunaz libratu. Eta, hala bada, ez dago ezer Cézanneren pintura baino indibidualagorik"²⁵.

Mihisearen bidimentsionaltasunaren eta espazioaren pertzepzio fisikoaren harreman bateraezina aztertzen dihardu Giacomettik: "Pinturatik gauzetara pasatzen naiz; batera sortzen dute ni nagoeneko gela, non irten eta sartu egiten bainaiz, begira ari naizen pinturaren arabera"²⁶. Bere natura hilen gaiak tailerreko objektu ugarietara hedatzen ditu. Obra horietan, erretratuetan bezala, atzealdearen eta objektuen lana oso zehaztua dago. Mihisearen barruan marratutako koadro batek zehatz-mehatz mugatzen du pintorearen ikus-eremua, eta haren pintatzeko teknikan —ukitu lineal finez egina— kolore biziko distirez nabarmendutako grisak nagusitzen dira.

1952ko udaberrian, Giacomettik goraiatu egiten ditu Georges Braqueren margolanetako lore sortak: "Gu eta margolanak gara hauskorrenak. Loreek, berriz, hazten jarraitzen dute, eta haien beltza ez da gurea"²⁷. Handik hilabete batzuetara, azaroan, lore sorta sail luze bat marrazten du, "Paul Éluard gogoan izanik", haren adiskide poeta hil berriari eginiko omenaldi diskretua eta hunkigarria. Urte hartan bertan, bere haurtzaroko paisaien izate "aldaezina eta beti aldakorra"²⁸ berraurkitzen du, eta paisaia horren hainbat koadro pintatzen du tonu ilunetan, goizago —1949 inguruan— egindako buruen eta barruko ikuspegiaren beste "pintura beltz" batzuekin kidegurik. Parisa itzultzen denean, kaleak irudikatzeke interesa pizten diote paisaia horiek, eta 1959tik aurrera ustiatuko du gehienbat gai hori, *Paris amaierarik gabe* (*Paris sans fin*, 1959-65) obrarako bere litografietan. 1960ko urteetan helduko dio berriz paisaien gaiari, lore sortenari gero, eta motibo hori, atzealde zuri batean pintura beltzaz marratua besterik gabe, ondo lotzen zaio bere beranduko obren joera malenkoniari.

1946-54, ERRETRATUAK

Parisa itzultzen denean, zirkulu intelektualekiko haren bilerek erretratuarekiko haren interesa akuilatzen dute²⁹. Saint-Germain-des-Prés-eko kafetegietan, *Les Temps modernes* aldizkarian argitaratutako artikulua eztabaidatzen aritzen da Sartrekin eta Simone de Beauvoirekin, haiek sortu baitzuten aldizkari hura Frantzia askatzean. 1947an, Giacomettik katalogoko hitzaurrea idazteko eskatu zion Sartreri Pierre Matisse galeriak New Yorken antolatutako bere atzera-begirako lehen erakusketarako. “La Recherche de l’absolu” (absolutuaren bilaketak)³⁰ izenburua duen testu horretan Sartrek artistaren eskulturen irakurketa existentzialista egiten du; Giacometti haren egilearekin luzaz aritu zen testu hori zuzentzen eta iruzkintzen, eta Sartreren hainbat erretratu nabarmenkiro biziak marraztuko ditu 1949 inguruan. Idazleen erretratuak ere nagusitzen dira liburu ilustratuetarako bere grabatuetan, Georges Bataille, Tristan Tzara eta Charles-Ferdinand Ramuz-en erretratuak egin zituen, baita Michel Leirisen akuaforteak ere, 1957-58an grabatu zituenak³¹. 1946an, Teriaderen erretratu pintatu bat gogo beroz aipatzen dio Giacomettik gutun batean amari³². Ama ere modelotzat erabiliko du hainbatetan. 1947an, Stampako egongelan eserita pintatuko du ama. 1937an bezala, 1934 inguruan kopia zuen Cézanne andrearen erretratu bateko pose batean inspiratzen da Giacometti, andrea eskuak belaur gainean gurutzatuta irudikatzen duena³³. Zoruko alfonbraren kolore biziak eta motiboaren langintza xehea 1947-55eko haren pinturen berezko ezaugarriak dira. Marra beltzez pintatutako buruak geroztikako haren erretratuen garapena iragartzen du, eta gelaren perspektiba esajeratuak ere bai, gorputza atzera kulunkatzen ari deneko efektu txundigarri bat sortzen baitu. Diego eta Annette, haren bi modelo nagusiak, bakoitza berrogeita hamarna margolanetan irudikatuta daude 1947tik 1964ra. Giacomettiren “antza”ren bilaketaren eta giza irudian zuen interes kontzeptualagoaren arteko kontraesana erakusten dute koadro horiek. 1948tik aurrera, Giacomettik buruak pintatzeko posarazten du bere anaia eta era naturalistan pintatzen du. Aldi berean, buru txiki identifikatu gabeak baina oso adierazkorrek ere pintatzen ditu *Buruak hagaratxoaren gainean* (*Tête sur tige*) gogorarazten dutenak, ahoa zabalik duen burezur baten eskultura, alegia. Obra horrek, buru pintatuek bezala, testu baten oihartzuna dira, “Le Rêve, le Sphinx et la mort de T.”, objektu soil bihurtutako gorpu baten buruaz Giacomettik zuen oroitzapen ikaragarria deskribatzen duena³⁴. 1950eko hamarkadako urteetan, buruen errepresentazioak aurpegierik gabeko aurpegi-motaren eredurantz eboluzionatzen du, arkatzez eta boligrafoz egiten dituen marrazki konpultsiboetatik oso gertu. Diegoren aurpegia sumatzen da hor ia beti: “Zizelkatzen, pintatzen edo marrazten dudanean, hura daukat beti buruan”³⁵, onartu zuen artistak 1953an.

Genevan, Giacomettik neska gazte bat ezagutzen du, Annette Arm, 1946an Parisen berarekin elkartuko dena. Neskaren erretratu bat zizelkatzen du kolore biziz nabarmendutako igeltsuz. 1949an ezkondu ondoren, emazteak egunero posatzen du marrazkietarako eta pinturetarako, Giacomettiren emakumezkoen erretratuen ohiko jarreraren. Aurretik ama irudikatu zuen lekuan ere posarazten du neska, Stampako egongelan, eta irakurtzen edo josten marrazten du. Marrazki horiek, erretratu pintatuak baino bizkorrago eginak, Suitzan eginiko natura hilen sosegu bera dakarkio. Diegoren buruekin gertatzen zen bezala, Anetteren errepresentazioak naturalismoaren eta emakumezkoitasunaren gorputze intelektualizatuaren artean ibiliko dira. 1946tik aurrera, Giacomettik biluziak marraztu eta pintatuko ditu zirriborroen estiloan. Errepresentazio horien kanon luze-meharra urrundu egiten da *Emakumea gurdian* (*Femme au chariot*) obrarenetik, baina modeloaren hieratismoa eta aurrez aurre egotea gordetzen dute. 1949tik aurrera, Annettek biluzik posatuko du, eta haren morfologiak artistaren emakumezko gorputz gehienak markatuko ditu. *Biluzia zutik* (*Nu debout*, 1950) obran, egurrezko panel

baten gainean Stapan pintatuak, bat egite estilistikoa lortzen du Giacomettik ezagut daitekeen Anetteren gorputzaren eta haren eskulturen eboluzioaren artean; beti ere Egiptoko estatuek beregan duten eragin iraunkorra ahaztu gabe. Pinturen formatua garatu egiten da *Biluzi handia* (*Grand nu*) bezalako obretan: Anetteren gorpuzkera irudikatzen du baina aurpegiak nahastu egiten ditu, Anetteren hazpegiak Carolinerenekin, Giacomettik 1959. urteaz geroztik zeukan maitale gaztearen hazpegiekin, alegia. Pintura askok, hala, Anetterenarekin edo Diegorenarekin elkartzen dituzte beren modelo desberdinen aurpegiak: "Diegok posatzen duenean, ez dut jadanik ezagutzen. Emazteak niretzat posatzen duenean, handik hiru egunera, ez du jadanik antzik [...] Besteentzat bihurtzen dira ezagutzeko modukoak³⁶".

1954-65, "PINTURA EGITEN DUT, BAI HORIXE..."³⁷

1954an, Sartrek beste saiakera bat eskaintzen dio Giacomettiri, Maeght galeriak Parisen egin dion erakusketaren aurkezpenarako. Gertaera horrekin batera argitaratutako aldizkariaren azalako erakusketako pintoretako bat erreproduzitzen du, *Sagarra tailerreko taburete baten gainean* (*Pomme sur un tabouret de l'atelier*, 1953), Cézanneren herentziak irauten duela erreibindikatzen duena³⁸. "La Recherche de l'absolu"tik zazpi urtera idazten du Sartrek testu berri hau: "Les Peintures de Giacometti"³⁹. Testuan XX. mendeko pintore-eskultore handienetariko baten artean sailkatzen du Sartrek Giacometti. 1950eko hamarkadako erdialdetik aurrera, Giacomettiren nazioarteko arrakastak haren tailerraren ospe gogoangarria ekartzen du, eta bisitari ugari hara joan izanak erretratuaren jarduera bultzatzen du artistarengan⁴⁰. Haren teknika piktorikoa sendotu egiten da: zirriboratu besterik ez ditu egiten modeloen gorputzak eta haien inguruko elementuak, baina gogotik lantzen ditu aurpegiak pintura beltzeko marra finen bitartez, ukitu koloredunez edo txuriz nabarmenduak, begirada oihalaren erdira erakartzen dutenak. Haren pinturak eboluzionatu egingo du orduan haren marrazkiarekin bat egingo duen ikuspegi sintetiko baterantz. Atzealdeak pintzel lodiarekin tratatzeak, pintura mehetuarekin egindako lausotzeetatik hurbil, aurreko hamarkadako obren lan zehatzua ordezkatzeko du.

Garaiko konbentzio sozialek eta janzkerek jarrera jakin batzuk inposatzen dizkie gorputzei, aise sumatzen denez, bereziki, Giacomettik eginiko gizonen erretratuen estutasunik ezan, baina artistak gelditasun bera exijitzen die bere modelo guztiei. Pertsona desberdinek, hala nola James Lord estatubatuar kazetariak, Isaku Yanaihara japoniar filosofoak edo Jacques Dupin poetak, lekukotasun ospetsuak eman dituzte pose-saio horiek izatez ziren esperientzia liluragarriaz. Asegaitz betiere, Giacomettik obsesioz kontrolatzen ditu bere astoaren eta modeloaren aulkiaren arteko distantziak. Uko egiten die bere margolan askori, gero buruz berrekiten die, harik eta maiz suntsitu egiten dituen arte. Antz absolutuaren bilaketan ezinbestekoa zaion maieutika baten gisara ekiten dio pintoreak erretratuari. 1954 eta 1957 bitartean, ezin hautsizko adiskidetasuna eta elkarrenganako eragina sortuko dira Jean Genetekiko pose-saio bitarteko haien elkarriketetatik: artistak hiru pintura eta hainbat marrazki aterako ditu hortik, eta idazleak, berriz, XX. mendeko artista-erretratu bikainenetako bat: *L'Atelier d'Alberto Giacometti*⁴¹.

Haren karrerako azken hamarraldia erretratu pintatuen bi sail handik markatuko dute: Yanaihararenak eta Carolinerenak. 1956tik 1961era, Giacomettik berak Japoniatik etortzeko bidaia asko finantzatzen

dizkio Yanaiharari, hark beretzat posatzeko behar bizia baitu. Hogeita bi pintura, bi eskultura eta marrazki andana eskainiko dizkio. Giacometti zeharo maiteminduta dago Carolinez, baina neska gazte suharrari ez zaio batere gustatzen posatzea, eta tartean behin etenaldiak egitera behartzen du artista eta derrigortzen du, hala, neskaren gorputza buruz lantzeraz, bere emakumezko erretratuetakoa kodeen arabera. Aurpegia errealtatetik kopiatuz landua dago, tonu gris izugarri sotiletan, non ukitu txuri batzuek begien distira sakona nabarmentzen baitute. 1960tik 1965era, Carolineren hogeita zazpi erretratu egiten ditu, inoiz egin dituen handienak, haren pinturarik lortuenaren laburpen paregabea eskaintzen dutenak.

[Itzultzailea: Jon Muñoz;
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Giovanni Giacometti eta Cuno Amiet Parisa joaten dira 1907an Salon d'Automne-ko Cézanneren atzera-begirakoa bisitatzeraz; Giovannik Cézanneri buruzko hainbat liburu dauka bere liburutegian (Fondation Giacometti-ren artxiboak, Paris). [itzuli]
2. "Mai 1920", *Verve*, III. liburukia, 27–28 zk., 1952ko abendua, 33–34. or. [itzuli]
3. *Ibid.* [itzuli]
4. Gerra ondoren esango duenaren kontra, artista gaztea Bourdellereen iritziaz kezkatua agertzen da aitarekiko bere gutun-trukaketan (Giacometti-ren artxiboak, Paris). [itzuli]
5. Valérie Fletcher "Quelques réflexions sur les peintures de la Fondation Alberto et Annette Giacometti", hemen: *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2008, 172. or. [itzuli]
6. Tepano Janssen, "L'Écriture de l'Île de Pâques", *Cahiers d'Art*, 2–3. zk. 1929ko martxoa–apirila, 115. or. *Documents* argitalpenak, hau da, Georges Bataille "disidenteak" sortutako aldizkariak, bi artikulua eskaintzen dizkie sinbolo numismatikoei eta Nicolas Flamel alkimistaren harri filosofalaren sekretua ustez daukaten "hieroglifikoen mitoari", Robert Desnos-ek bezala ("Abraham juduaren misterioa", *Documents*, 5. zk., 1929); André Bretonengan ere agertzen da erreferentzia hori "Second manifeste du surréalisme"-n, *La Révolution surréaliste*, 12. zk., 1929ko abenduak 15, 13. or. [itzuli]
7. Carnet, ca. 1932, Fondation Giacometti, Paris, inb. 2000–0059. [itzuli]
8. Carnet, ca. 1931–32, Fondation Giacometti, Paris, inb. 2000–0052. [itzuli]
9. "Le Rideau brun, Poème en 7 espaces, Charbon d'herbe", *Le Surréalisme au service de la révolution*, 5. zk., 1933ko maiatzak 15, 44–45. or. [itzuli]
10. "Je ne puis parler qu'indirectement de mes sculptures...", *Minotaure*, 3–4, 12. zk. 1933ko abendua, 46. or. [itzuli]
11. "Objets mobiles et muets", *Le Surréalisme au service de la révolution*, 3. zk. 1931ko abendua, 18. eta 19. or. [itzuli]
12. *Dekoratu-proiektua Boris Kochnoren "Jeux d'Enfants" balleterako (Projet de décor pour le ballet "Jeux d'Enfants" de Boris Kochno)*, olio-pintura kartoi gainean, 41 x 51 cm, bilduma pribatua, Paris; *Pertsonaia*

- estilizatua (Personnage stylisé)*, ca. 1931–32, olio-pintura mihise gainean, 47,5 x 37 cm, Fondation Giacometti, Paris, inb. 1994-0676. [\[itzuli\]](#)
13. *Ilargikoa (Lunaire)*, ca. 1933–34, luma eta tinta, bilduma pribatua, Paris. [\[itzuli\]](#)
 14. *Mahaia (Table)*, ca. 1933–34, luma eta tinta, bilduma pribatua. [\[itzuli\]](#)
 15. *Pareta baten aurreko figura (Figure devant un mur)*, luma eta tinta, 1933–34, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, inb. AM 1975-93. [\[itzuli\]](#)
 16. André Parinaud-ekiko elkarrizketa, “Biennale de Venise - Entretien avec Giacometti - Pourquoi je suis sculpteur”, *Arts*, 873. zk., 1962ko ekaineko 13tik 19ra, 1. or. [\[itzuli\]](#)
 17. “Où va la peinture”, *Commune*, 22. zk., 1935eko ekaina, 1118tik 1135ra bitarteko or., Alberto Giacomettiren erantzuna 1135. or. (marrazki erreproduzitua). [\[itzuli\]](#)
 18. *Les peintres de la réalité en France au XVIIe siècle* erakusketa, Musée de l'Orangerie des Tuileries, 1934ko azaroa–1935eko martxoa. [\[itzuli\]](#)
 19. “Derain”, *Derrière le miroir*, 94–95. or., 1957ko otsaila–martxoa, zenbakitu gabea. [\[itzuli\]](#)
 20. *Cézanne*, exposition, Musée de l'Orangerie des Tuileries, Paris, 1936. [\[itzuli\]](#)
 21. “Derain”, obra aipatua, zenbakitu gabea. [\[itzuli\]](#)
 22. Alberto Giacomettik Isabel Nicholasi, 1945eko uztailak 30, Tate Gallery-ko artxiboak, Londres, hemen: *Alberto Giacometti, Isabel Nicholas. Correspondance*, Fage et Fondation Giacometti, Paris, 2007, 83–84. or.; 1944an, Giacomettik *Madame D.ren erretratuak (Portraits de Madame D.)* saileko bi margolan pintatzen ditu, (Albert Skira-ren ezagun bat zen), bilduma pribatua, Erresuma Batua. [\[itzuli\]](#)
 23. Antonio del Guercio-ekiko elkarrizketa, “L'arte nella società d'oggi. Intervista con Alberto Giacometti”, *Rinascita*, 8. zk., 1962ko ekainak 23, 32. or. [\[itzuli\]](#)
 24. Maurice Merleau-Ponty, “Le Doute de Cézanne”, *Fontaine, revue mensuelle de la poésie et des lettres françaises*, 47. or., 1945eko abendua, testu azpimarratua, 82. or., Fondation Giacometti bildumako alea, Paris, inb. 2003–7237. [\[itzuli\]](#)
 25. Alberto Giacometti Isaku Yanaiharak aipatua, hemen: *Avec Giacometti*, Paris, Allia, 2014, 82. or. [\[itzuli\]](#)
 26. “Gris, brun, noir”, *Derrière le miroir*, 48–49 zk., 1952ko ekaina, zenbakitu gabea. [\[itzuli\]](#)
 27. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
 28. “Depuis 15 jours...”, 1952 inguruan, koaderno batean idatzitako eskuizkribua, Fondation Giacometti, Paris, inb. 2000–0089. [\[itzuli\]](#)
 29. Giacomettik hainbat jende ospetsuren erretratuak egin zituen, Marie-Laure de Noailles-ena, Louis Aragon-ena, Francis Gruber-ena, besteak beste, teknika guztiak erabiliz: eskultura (pintatua batzuetan), pintura eta marrazkia eta grabatua (litografia eta akuaforte). [\[itzuli\]](#)
 30. Jean-Paul Sartre, “La Recherche de l'absolu”, *Alberto Giacometti. Exhibition of sculptures. Paintings. Drawings.*, New York, 1948ko urtarrilak 19–otsailak 14. [\[itzuli\]](#)
 31. Georges Bataille, *Histoire de rats, (Journal de Dianus)*, Éditions de Minuit, Paris, 1947; Michel Leiris et Alberto Giacometti, *Vivantes Cendres, Innommées*, Jean Hugues, Paris, 1961. [\[itzuli\]](#)

32. Alberto Giacomettik bere amari, 1946ko urtarrila edo otsaila, Alberto Giacometti Stiftung-eko artxiboak, Zürich. [\[itzuli\]](#)
33. Paul Cézanne, *Cézanne andrea besaulki horian (Madame Cézanne au fauteuil jaune, 1888–1990)*, olio-pintura mihise gainean, 116,5 x 89,5 cm, The Metropolitan Museum of Arts (The Mr. and Mrs. Henry L. Hunt Purchase Fund, 1962), inb. 62.45; Alberto Giacometti, *Cézanneren arabera: Cézanne andrea besaulki horian (D'après Cézanne: Madame Cézanne au fauteuil jaune)*, 1934 ondoren, luma eta tinta, 22,5 x 14 cm, bilduma pribatua, Suitza (AGD 551). [\[itzuli\]](#)
34. “Le Rêve, le Sphinx et la mort de T”, *Labyrinthe*, 22–23. zk., 1946ko abendua, 12 eta 13 orrialdeak. [\[itzuli\]](#)
35. Gotthard Jedlickarekiko elkarrizketa, “Fragmente aus Tagebuchchen” (Egunerokoen zatiak), martxoak 30, 1953ko apirilak 1 eta 3, *Neue Zürcher Zeitung*, 1114 zk., 1964ko apirilak 5, 4. or. [\[itzuli\]](#)
36. Pierre Dumayetekiko elkarrizketa, “Le drame d’un réducteur de tête”, *Le Nouveau Candide*, 110 zk., 1963ko ekainak 6–13, 9. or. [\[itzuli\]](#)
37. “Je fais certainement de la peinture...”, *XXe siècle*, 9. zk., 1959ko ekaina, 35. or. [\[itzuli\]](#)
38. Formatu txikiko (24 x 19tik 46 x 38 cm-ra) antzeko hainbat pintura ikusgai zeuden erakusketan. [\[itzuli\]](#)
39. Jean-Paul Sartre, “Les Peintures de Giacometti”, *Derrière le miroir, Giacometti*, 65. zk., 1954ko maiatza, Maeght galerian antolatutako erakusketa, 1954ko ekainak 14–15. [\[itzuli\]](#)
40. Haren pinturen eta marrazkien nazioarteko modeloen artean hauek aipatuko ditugu: Peter Watson (1953), James Lord (1954), Douglas Cooper (1956), Oscar Meyer (1959), Robert eta Lisa Sainsbury (1955 eta 1958), John eta Alice Rewald (1959), David Sylvester (1961), Jean Stein (1962). [\[itzuli\]](#)
41. Jean Genet, *L’atelier d’Alberto Giacometti*, L’Arbalète, Paris, 1958. [\[itzuli\]](#)

ALBERTO GIACOMETTI ETA ERREALITATEA: ITZALEN BILA

PETRA JOOS

Val Bregaglia haran estuan zehar urteko garai desberdinetan ibiltzeak, han jaiotzen baitzen Alberto Giacometti, hobeto ulertarazten du haren artista-nortasunaren mamia, baina baita ere haren giza nortasunarena: behealdean, haran babestuan, dena itzaltsua eta malenkoniatsua den artean, gorago begiratu gero, berebiziko pareta harritsu eta malkartsuetarantz, itzal eta argi bizien joko bat eskaintzen zaio begiradari. Handik are gorago, zerumuga bat-batean azaltzen da, agertzeari eta ezkutatzeari uzten ez dion mirari bat bezala. Val Bregagliako pobrezia, Giacometti familia lotzen zuen intimitatea eta Stampa herri txikiko jendearekiko hurbiltasun ezinbestekoa ere artistaren obraren alderdi jakin batzuk ulertzeko bidea ematen duten elementuak dira. Nolabait, elementu horiek argitu egiten dute orobat bizitza osoa bere tailer txiki-txikian (4,74 x 4,90 m, behegaina barne) gelditzeko haren aukera. Berrogei bat urte inguruan, espazio estu horretan bizi zen eta han lan egin zuen Giacomettik, familiaren etxeko gelatxoetako batean berriz egoteko sentimendua omen baitzuen han.

Artistak kontaktatu zuen basoko bazter bakartu batera babesteko ohitura zuela txikitan, han zuhaitzak elkarren artean mintzatzen baitziren, edo haitzulo batean ezkutatzekoa. Haitzulo barnetik aurrean hedatua zuen paisaiaren errealtatearen ikuspegi berri bat eskuratzen zuen,aldi berean mugatua eta izugarri liluragarria. "Ezin da zerbait egitera iritsi, arlo txiki-txiki batera mugatuz ez bada". Ikusi orduko, gauza bat beste bat bilakatzen da: beste argi baten pean agertzen da eta etengabe aldatzen da begirada bera. "Geure burua gauzaren batengandik zentimetro erdira kokatzen badugu, aukera gehiago dituzu unibertsoaren halako sentimendu bat edukitzeko zeru osoa egin nahi izanez gero baino"¹.

Platon greziar filosofoaren leize-zuloaren alegoriatik ondoriozta daiteke² ezen, itzalik gabe, errealtatea esploratzeko nahia ez dela agertzen eta, desira hori gabe, ezinezkoa duela norberak bere burua ezagutzea. Bestalde, itzalak sormen-bulkada sorrarazteko erabilitako erreferentzia-sistemaren menpeko dira, neurri handi batean. Sokratesek azpimarratzen du, hala ere, Platonek adierazten duena ez dela susmo bat edo itxaropen bat baizik (*elpís*), bestela esanda, ez dela ziurtasun bat, norberaren esperientzia bat, haren irudikapena baizik ez dela. Ideien teoria horren arabera, zentzumenean bitartez hauteman ditzakegun gauza guztiak irudikapen osatugabeak baizik ez dira.

Carl Gustav Jungek honela garatzen du itzalaren nozioa: "Haren izatea [itzalarena] inkontziente pertsonalaren edukitik dator gehienbat"³. Horren ondorioz, itzalak ikertzea era berean da norberaren inkontzientearen kontzientzia hartze lan bat.

Platonen alegoria nola interpretatu beharra dagoen esplikatzen du bere obran Alberto Giacometti marrazkilaria, pintorea eta eskultorea. Leize-zuloak zentzumenei eskaintzen zaien mundua sinbolizatzen

du, gizakiaren ohiko ingurunea, existitzen den guztia hori dela sinisteko joera izaten dena. Nolanahi ere, itzalak antzemateak esan nahi du onartu egiten dela artistak nolabaiteko eragina duela kanpoko munduan eta gai dela hura betikotzeko eta erretorikarik gabe hura hilezkortzeko. “Betidanik, kanpoko munduaz eta, bereziki, giza aurpegiak eta oro har gizakiaz dudak ikuspegia ulertzeko bitarteko gisa erabili izan ditut eskultura, pintura eta marrazkia. Edo, errazago esanda, nire lagun hurkoez eta, bereziki, gauza batengatik edo bestearengatik, nigandik hurbilen daudenez dudak ikuspegia ulertzeko”⁴.

Hala, itzalen interpretazio positiboa lotuta dago beti hura beste elementu positibo batekin parekatzearekin: itzal soila hutsik dago. Giacomettirengan, hori ez da prozesu planifikatu eta kontziente bat, prozesu prekontziente bat baizik. Prekontzienteak arreta aktibo baten bitartez kontzientziara ekar daitezkeen oroitzapenak eta ezagupenak barne hartzen ditu. “Prekontziente” terminoak, berez, esan nahi du edukiak eta prozesuak ez direla unean bertan kontzienteak baina kontzientziara ekar daitezkeela, arazorik gabe eta une oro. Prekontzienteak aktiboki gogora daitezkeen guztia biltzen du, hala nola sentipenen, bizipenen, pertsonen eta beste gauza askoren oroitzapenak; horietara ezin da berehala iritsi, eta bilaketa aktibo bati esker ekar daitezke atzera oroimenera⁵.

Alberto Giacometti ohartu zen artea ikusteko, ikusi ahal izateko, baliabide bat zela, eta horrek erakusten du heltzen ziola ikusmenaren arazoari ikusmena den neurrian, haren ondoriora mugatu gabe. Ikusmena ekintza artistiko baten gisara sumatzen da; artistaren autogogoeta edo introspekzioari lotuta dago, beraz, eta hark behatzaitzat ulertzen du bere burua. Proporzioetan interesatuta dago, baita begiak objektuen itxura interpretatzeko duen eran eta hurbiltasunaren eta distantziaren arteko tirabirari irtenbidea ematen zaion eran ere. “Iduri luke erauzten diren errezelen artean etengabe dagoela errealtatea. [...] Badago beste errezel bat beti. Baina irudipena dut, edo lilura, ezen aurrerapenak egiten ditudala egunero. Horrexek ekinarazten nau, bizitzaren muina ulertzera iritsi behar banintz bezala, hain zuzen ere. Eta jarraitu egiten dut, jakinik ezen ‘gauza’ra zenbat eta gehiago hurbildu, hura orduan eta gehiago urruntzen dela. Nire eta nire modeloaren arteko distantziak etengabe handitzeko joera du: zenbat eta gehiago hurbildu, orduan eta gehiago urruntzen da bera. Amaierarik gabeko bilaketa bat da”⁶.

1928an, *Burua begira* (*Tête qui regarde*) obran, barne-huts sotil batera murrizten da begia, igeltsuzko eskultura lau batean. Bere horretan besterik ez dio heltzen obra horrek ikuspenari: ikusteko ekintzak irudi baten forma hartzen du. Haren adiskide, Henri Laurens-ek honela dio horri buruz: “Igeltsuzko burua, lautua, horra benetako burua”. Murrizketak bakarrik zorrotzen du begirada: premisa horrek baldintzatu zuen Giacomettiren obra, harik eta 1966an hil zen arte. Ikusten dena ikusteko era ez da ageriko kontua, eta eszeptizismo handi batek blaitzen du Giacomettiren obra, ikusten dena den bezala erreproduzitu ahal izateari dagokionez. 1934ko *Objektu ikusezina* (*L’Objet invisible*) argi eta garbi adierazten du hori: eskuetan eusten dio hutsari, itzal bat bezala.

1938 eta 1944 bitartean, formak gero eta gehiago murrizten dira eta distantzia etengabe handitzen da: hutsune itzel bat irekitzen da ikusten duenaren eta hark ikusitakoaren artean. Artistaren eta haren modeloaren arteko distantzia islatzea da asmoa: “Goiz hartan esnatu orduko, [hala iruditu zitzaidan] ez zegoen inolako harremanik hutsunezko amildegi ikaragarri batez bereizitako objektuen artean”⁷. Hau eransten du gero: “Bat-batean izan nuen gu denok inguratzen gaituen sakontasunaren kontzientzia, eta horretara ohituta gaudelako antzematen ez duguna. [...] Sakontasunak jendea, zuhaitzak, objektuak

ituraldatzen ditu. Neurritz gaineko isiltasun bat zegoen, larritasunezkoa ia-ia. Zeren eta sakontasunaren sentimenduak isiltasuna sortzen baitu, isiltasunean itotzen ditu objektuak”⁹.

Garai horren bukaeran, figurak ez ziren zentimetro gutxi batzuk luze baizik: “Bizitik abiatuta, eskultura txiki-txikiak egiten nituen: hiru zentimetrokoak. Nahi gabe egiten nuen hori. Ez nuen ulertzen. Handi hasi eta txiki-txiki bukatzen nuen. Gauza txiki-txikiak soilik iruditzen zitzaizkidan antzekoak. Gero ulertu nuen: pertsonak ezin dira beren osotasunean ikusi harik eta urrundu eta txiki-txiki bihurtzen diren arte”⁹.

Hala, inflexio-puntu batera iritsi zen Giacometti: gauzak hain dira txikiak, non beren materialtasun osoan sartzen baitira ikuslearen buruan, eta ez bakarrik irudi gisa. Gero, figuren neurriak handitu egin ziren berriz. Gerraondoko garaian, artistak konplexutasun handiko konposizio biziak sortu zituen. Begirada intimoagoa bihurtzen da, 1950ko *Kaiola (La Cage)* eskulturan bezala. Kutxa bat pertzepzioaren agertoki bilakatzen da, eta, halako batean, ikusleak ulertu egiten du ikusmenaren, pertzepzioaren eta gauzen eta errealtatearen ideiaeren arteko lotura.

Garai horretan jaiotzen ziren Giacomettiren obrarik ospetsuenak: figura ikaragarri lerden eta luzatu horietan, artistak distantziaren esperientzia berria islatzen du. “Gerraren ondoren nazkatuta nengoan, eta neure buruari zin egin nion ez nuela utziko nire estatuak hazbete bakar bat ere murriztea. Eta, orduan, hau gertatu zen: altuerari eustea lortu nuen, baina estatua oso mehea geratu zen, zurtoin bat bezalakoa, filiformea”¹⁰.

Zinema-saio batean zehar, konturatu zen zer-nolako aldea zegoen begiratzeko bere eraren eta argazkiaren eta zinemaren eraren artean: “Hasieran ez nekien ondo zer ikusten ari nintzen pantailan; figurak izan ordez, mantxa txuri eta beltzak zeuden, hau da, esanahi oro galtzen zuten, eta, pantailari begiratu ordez, inguruko jendeari begiratzen nion: haiek ikuskizun zeharo ezezaguna bihurtzen ari zitzaizkidan. Nire inguruko errealtatea zen ezezaguna zena eta ez jadanik pantailan gertatzen zena! Irten ondoren, bulebarrean, sekula ikusi gabeko zerbaiten aurrean egotearen zirrara izan nuen: errealtatearen erabateko aldaketaren aurrean”¹¹.

“Une oro, bildu eta bereizi egiten dira gizakiak, gero elkarrengana hurbiltzen dira, berriz ere elkartzen saiatzeko. Horrela, konposizio bizi eta izugarri konplexuak eratzen eta eraldatzen dituzte etengabe. Bizi horren osotasuna da nik atzeman nahi dudana”¹².

Giacometti kontziente da emakumea estatua neurrigabe eta geldu baten gisara besterik ez ikusteaz, existentziaren idolo baten sinbolo gisara, gizonak urrats ziurrez aurrera egiten duen artean. Unibertso osoa kondentsatu egiten da erronka berri batean: burua garrantzitsuena bihurtzen da, burua lantzen eta birlantzen du artistak, gorputzaren gainerakoa, berriz, zurtoin bat besterik ez da. Ezinezkoa zaio, hala ere, buru bat bere begietara aurkezten zaion bezala zehatz-mehatz modelatzea, marraztea edo pintatzea, nahiz eta errealtatearen bilaketa nekaziaz mundua lehen aldiz ikusiko balu bezala bizitzen uzten dion. Begirada iraunkor baten ondorioz, gainerako guztia berez sortzen da, materiaren hizkuntza mutua. Begiradak hainbeste denboran eusten dio, non ikustea ikuspen bihurtzen baita. Artistak begiradaz irensten du errealtate agortezina, guztiarekiko irrikaz, bizi-bizi, galdezka ari zaizkion begiek. Bizidunen eta hildakoen arteko aldea, artistak berak azpimarratzen duen bezala, begiradan dago.

“Buru batean gehien interesatzen zaidana, buru osoa interesatzen bazait ere, begiak dira. Pertsona bati begiratzean, begietara begiratzen zaio beti. Itsu bati begiratzean ere, begiak dauden lekuari begiratzen zaio, hor atzean begiak sumatuko bagenitu bezala. Begia eraikitzea lortuko banu, gainerako guztia erraz etorriko litzateke. Begiak dira, begirada, aurpegi batean gehien axola dutenak. Gainerako forma guztiak lausoak eta zalantzak dira. Aitzitik, begia oso objektu zehatza da, ia-ia tresna optiko bat bezalakoa. Baina begia zehatz egiten badugu, bilatzen ari garena —alegia, begirada— ezeztatzeko arriskuan gaude”¹³.

1957tik aurrera obraren fase bat hasi zuen: pintatu, eta bere erretratuetakoa aldaketei atsedean hartzen uzten zien, harik eta figurak ia eskulturalak bilakatzen ziren arte, koloreen eta pintzelkaden metatzeagatik. Eskulturrek bere gainalde zimurtsu bat dute, itzal baten antzekoa, forma iragankor eta hala ere erreal baten bilaketari dagokiona. Nolanahi ere, Giacomettik aitortu behar izan zuen ikusten den guztiak errepresentazioari ihes egiten diola, behin eta berriz. Saturazioa eta beren adierazpena itzaletan aurkitzen duten lerroen nahasmendua batzuek gelditasun animatu eta bizi bat ematen diete erretratu horiei.

“Nire pinturak errealitatearen kopia lortu gabeak dira. Eta konturatzen naiz, nire lanean, nik egiten dudanaren eta irudikatu nahi dudaren buruaren arteko distantzia berdina dela beti”¹⁴.

Jacques Dupin-ek honela deskribatzen du prozesu hori: “[aurpegia] Nirea da, baina baita beste norbaitena ere, urrunetik, sakonuneetatik ateratzen dena eta atzera egiten duena, hura atzematen saiatzen garen orduko. Modeloen gaineko analisi nekaezinak ezagunetik daukan guztia kentzen dio azken batean, ezezaguna dena agerian uzteko, sakonuneek askatzen duten alde ezezagun hori, hain zuzen”¹⁵.

Giacometti: “Egin nezakeen guztia ez da sekula izango ikusten dudanaren irudi zurbil bat baizik, eta nire lorpena nire porrotaren azpian egongo da beti edo, beharbada, porrotaren maila berean”¹⁶.

Javier Téllez artistak¹⁷ gure arrazionaltasunaren kanonei erronka egiten dieten errealitateen bitarteko gisa aurkezten du bere lana. *Itzal-antzerkia* (*Shadow Play*) zuri-beltzeko film mutu bat da, non aktoreen itzal proiektatuak diren osagai nagusiak. Haren narrazio mutuan elementu aztoratzaile bat agertzen da, antzezleekin interaktutzera datorrena: *Eskua* (*La Main*, 1947) deituriko Alberto Giacomettiren eskultura¹⁸. Obra hori hainbat eszenatan ustekabean sartzen da, non, esku luzatuaren masa aktiboa tartean dabilelarik, aktoreen presentziarekin errekzionatzen baitu. Mehatxatzaile eta hauskor aldi berean, *Eskua* eskultura agente narratibo gisa ari da eta aldatu egiten du ikuslearengan itzalen antzerkiak izan ohi duen sinesgabetasunaren ezeztapen borondatezkoa. Komeni da azpimarratzea Téllezen obrak “laborategiak eta gogoetalekuak direla”, non artistak rol parte hartzaile bat jokatzeko eskatzen baitio ikusleari eta pertzepzioaren, kulturaren edo historiaren konbentzioak auzitan jartzea proposatzen baitio, irudiaren boterea nabarmendurik.

Giacometti: “Bat-batean sentipen bat izan nuen, alegia, gertaera guztiak aldi berean existitzen zirela nire inguruan. Denbora horizontala eta zirkularra bihurtzen zen, espazioa zen aldi berean, eta ni hura marrazten ahalegintzen nintzen”¹⁹.

Giacomettik munduaren gaineko duen begiradak bere ikuspenaz etengabe erabakiak hartzea inposatzen dio premia existenzial gisa. Nolanahi ere, berak adierazten duen bezala, ondorio posible bakarra perspaus honetan dago: “Ezinezkoa da ikusten dena erreproduzitzea”.

[Itzultzailea: Jon Muñoz;
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. “Baina, edonola ere, mahai baten eta aulki baten arteko distantziak, 50 zentimetro, askoz ere gehiago eragiten didanez gero, edozein gela lehen baino askoz ere handiago iruditzen zait. Mundua bezain zabal bihurtzen da, nolabait, eta ondorioz, hori aski dut bizitzeko”. David Sylvester-ekin elkarrizketa, *L'éphémère*, 18. zk., 1971ko azaroa, 183. or.; erakusketako katalogoa, Galerie Claude Bernard, Paris, 1975eko azaroa–1976ko urtarrila, hemen: *Alberto Giacometti, écrits*, hauek aurkeztuak: Michel Leiris eta Jacques Dupin, arg. Hermann, Paris, 2001, 290–91. or. [itzuli]
2. Platon, ca. K.a 428/427–348/347 [itzuli]
3. Carl Gustav Jung, *Psychologie de l'inconscient*, lehen edizioa: 1913 [itzuli]
4. “Vous me demandez quelles sont mes intentions artistiques...”, *New Images of Man*, erakusketako katalogoa, Museum of Modern Art, New York, 1959ko irailak 30–azaroak 29, 68. or. [itzuli]
5. Werner Stangl, “Bewusstseins Ebenen” (Kontzientzia-mailak), *Online Lexikon für Psychologie und Pädagogik* (Psikologiako eta pedagogiako on line entziklopedia), URL: <http://lexikon.stangl.eu/8954/bewusstseins-ebenen-bewusstsein/>, [2017ko abenduaren 21ean kontsultatua] [itzuli]
6. André Parinaud-ekin elkarrizketa, “Biennale de Venise: entretien avec Giacometti - Pourquoi je suis sculpteur”, *Arts*, 873. zk., 1962ko ekainaren 13tik 19ra, 1. eta 5. or. [itzuli]
7. “Le Rêve, le Sphinx et la mort de T.”, *Labyrinthe*, 22–23. zk., 1946ko abendua, 12. eta 13. or. [itzuli]
8. Jean Clay-rekin elkarrizketa, “Alberto Giacometti. Le long dialogue avec la mort d'un très grand sculpteur de notre temps”, *Réalités*, 215. zk., 1963ko abendua, 135–44. or., hemen berriz argitaratua: *Visages de l'Art moderne*, Lausanne, éditions Rencontre, 1969, 143–79. or. [itzuli]
9. Yvon Taillandier-ekin elkarrizketa, “Samtal med Giacometti (Je ne sais ce que je vois qu'en travaillant)”, Yvon Taillandierek jasotako hitzak: *Konstrevy*, Stockholm, 6. zk., 1952, 262–67. or. [itzuli]
10. Alberto Giacometti, hemen aipatua: “Une soirée avec Giacometti. Carnet d'un collectionneur”, *Che vuoi?*, 19. zk., 2003ko urtarrila, 87–91 or. [itzuli]
11. Pierre Schneider-ekin elkarrizketa, “Ma longue marche, par Alberto Giacometti”, *L'Express*, 521. zk., 1961eko ekainak 8, 48–50. or. [itzuli]
12. Alberto Giacometti, hemen aipatua: Jean Raoul Moulin, *Giacometti*, Fernand Hazan, Paris, 1964, or. g. [itzuli]
13. Alberto Giacometti, hemen aipatua: Jacques Dupin eta Ernst Scheidegger, *Éclats d'un portrait*, éditions André Dimanche, Marseille, 2007, 67. or. [itzuli]

14. Antonio del Guercio-rekin elkarrizketa, "L'arte nella società d'oggi. Intervista con Alberto Giacometti", *Rinascita*, 8. zk., 1962ko ekainak 23, 32. or.; Giacomettik hau eranstean du: "Imajina daiteke errealismoa dela edalontzi bat kopiatzea, mahai gainean dagoen bezala. Izan ere, sekula ez da kopiatzen une oro gelditzen den ikuspena baizik, kontziente bilakatzen den irudia [...] Ez duzu sekula mahai gaineko edalontzia kopiatzen; ikuspen baten hondarra kopiatzen duzu. Pixkanaka--pixkanaka ulertu dut eskultura deitzen dugun fenomeno jakin baten errealitatea. Edalontziari begiratzen diodanean, haren margotik, haren formatik, haren argitik, begirada bakoitzean ez zait iristen zehazten oso zaila den gauza txiki-txiki bat baizik, itzul daitekeena marratxo txiki batez, mantxa txiki batez; edalontziari begiratzen diodan bakoitzean, berriz osatu dela dirudi, alegia, haren errealitatea zalantzazkoa bihurtzen da, hark nire garunean duen proiektzioa zalantzazkoa delako, edo zatikakoa. Desagertu eta birsortu, desagertu eta birsortuko balitz bezala [...] ikusten dugu edalontzia; alegia, izatearen eta ez izatearen artean dagoela beti, izan ere", hemen: André Parinaud-ekin elkarrizketa, "Biennale de Venise: entretien avec Giacometti - Pourquoi je suis sculpteur", *Arts*, 873. zk., 1962ko ekainaren 13tik 19ra, 1. eta 5. or. [\[itzuli\]](#)

15. Ernst Scheidegger, Peter Mürger eta Jacques Dupin, *Alberto Giacometti*, Scheidegger et Rialto, Zürich, 1966, 29 minutuko filma. [\[itzuli\]](#)

16. "Vous me demandez quelles sont mes intentions artistiques...", *New Images of Man*, Museum of Modern Art-eko erakusketako katalogoa, New York, irailak 30--azaroak 29, 68. or. [\[itzuli\]](#)

17. Javier Téllez, Venezuelako Valentzia hirian jaioa, 1969an. [\[itzuli\]](#)

18. "Garai hartan ezinezkoa zen atal guztiak ondo zehaztuta zeuzkan figura handi bat egitea, eta, hala ere, beso bat, hanka bat, sabel bat definitzeko gogoan nuen. Osoaren ordez zati bat egiteko aukera besterik ez zitzaidan geratzen, eta hori, izan ere, gauzen nire ikuspegiari zegokion". *Alberto Giacometti* erakusketako katalogoa, Wilhelm Lehbruck Museum der Stadt Duisburg, 1977, 105. or. [\[itzuli\]](#)

19. "Le Rêve, le Sphinx et la mort de T.", *Labyrinthe*, 22--23. zk., 1946ko abendua, 12--13. or. [\[itzuli\]](#)

ZERGATIK NAIZEN ESKULTOREA

ALBERTO GIACOMETTI

ANDRÉ PARINAUD-EKIKO ELKARRIZKETA¹

Gogoratzen al zara, Giacometti, zein eratarata etorri zinen eskulturara?

Hain kontu urruna da hori! 1914an izango zen, 13 urte nituen. 1914an egin nuen errealitatetik hartutako nire lehen bustoa. Anaiak posatzen zuen. Aita pintorea zen. Idulki gaineko busto txiki batzuen erreproduzioa ikusi, eta berehala izan nuen hori bera egiteko gogoia. Aitak plastilina erosi zidan, eta hala hasi nintzen. Hasieran, sekulako plazerra sentitzen nuen eta irudipena nuen hura oso erraz etorriko zela, lortuko nuela ikusten nuena gutxi gorabehera egitea; etxean daukat oraindik busto txikia. Handik berrogeita hamar urtera, ez dut lortu! Bitxia da zuri aitortzea bi egun daramatzadala orduko buru hura egiteko ahaleginean, 1914an bezala, lehenengoaren dimentsio berekoa, gutxi gorabehera, eta 1914an nahi nuena egiten ari nintzelako irudipena banuen, orain, berriz, ez dut lortzen. Gaur goiza arte lan egin dut, gau osoan. Buru bat egiten saiatzen nintzen lehen aldian zelako irudipena nuen. Hamabost egun barru ikusiko dut emaitza.

1914an, ikusten zenuena imitatu nahi zenuen? Anaiaren argazki bat eskulturara egin nahi zenuen? Zure obra ahalik eta antzekoena izatea, ahalik eta egiazkoena izatea nahi zenuen —zentzumenen eta itxuren egia—? 1962an, zer lortu nahi duzu eskulturaren bidez?

1914an bezala, zehatz kopiatzea —antza—. Kezka bera, zehatz-mehatz.

Nondik dator zailtasuna?

Zergatik dut betidanik buruak egiteko gogoia? Zergatik naiz pintorea? Zergatik naiz eskultorea? Auskalo.

Txandaka jarraitzen duzu pinturan eta eskulturara?

Bai, egunero paisaiak egin nahiko nituzke, baina buruetara mugatuta nago, oraingoz. Zeren eta, buru bat “edukiko bagenu”, gainerako guztia edukiko baikenuke; bururik ez badaukagu, ez daukagu ezer; niretzat, behinik behin.

Nondik dator, ordea, zu pozik zintuzkan eskultura bat egiteko 1914an zenuen erraztasuna? Eta nondik dator 1962an duzun zailtasuna?

Oso zaila da esaten... Seguru asko, ez zegoen batere zailtasunik ikusten nuenaren eta hura egiteko aukeraren artean. Gaur egun, horrek guztiz ezinezkoa dirudi. Hasteko, ez daukat jadanik bolumenaren eta espazioaren nozioa. Esan beharra dago hura 1920 arte joan zela ondo. Nire ikuspena eboluzionatzen ari zen, baina egin nezakeen. Eta orduan, 1920an, Erroman nengoen, eta emakumezko adiskide bat posarazi nuen negu osoan, sei hilabetez, beharbada, eta, gero, alde egin nuenean, zakarrontzira bota nuen burua. Buru baten osotasuna atzemateko erabateko ezintasuna.

Zein da erreakzio horren abiapuntu psikologikoa?

Psikologikoa al da? Ez dakit. Baina, harrezkero, ez dut sekula lortu neuk ikusten dudana bezalakoxe bururik egitea, zentzurik primarioenean. Baldin eta urrutitik ikusten badut buru bat, esfera baten ideia dut. Baldin eta oso gertutik ikusten badut, esfera bat izateari utzi, eta erabateko konplikazioa hartzen du sakonean. Izatean sartzen gara. Itxura gardena du guztiak, eskeletoan zehar ikusten dugu. Osotasuna eta xehetasunak dei geniezaiekeena antzematea da ezintasun nagusia. Hala, begietan baizik ez dut pentsatzen! Lortu beharko litzateke eskultura batean atzematea bai burua, bai gorputza eta bai hark azpian daukan lurra, eta, aldi berean, espazioa legoke, eta barruan nahi den guztia sartzeko aukera. Bai, osotasun hori zizelkatzeko aski litzateke begiak zizelkatzea.

Begiengatik zizelkatzen duzu?

Begiengatik. Begiengatik besterik ez. Irudipena dut ezen baldin eta lortuko banu begi bat —gutxi gorabehera— zertxobait kopiatzea, buru osoa edukiko nukeela. Ez dago zalantzarik, izan ere. Ezinezkoaren itxura du horrek, ordea. Zergatik? Auskalo!

Esan al daiteke, Giacometti —esajeratu gabe— buru baten zure eskultura osoaren helburua ez dela begirada finkatzea baizik? Hura ulertzen eta zureganatzen saiatzea?

Ez dut begiradan zuzenean pentsatzen, begiaren forman beran baizik... formaren itxuran. Baldin eta begiaren forma atzemango banu, begiradaren antza izango lukeen zerbait emango luke horrek, ziur asko! Bai, begi-ninia kokatzen lortzean datza, beharbada, arte osoa... Begiaren inguruak egiten du begirada. Itxura hotza eta urruna du beti begiak. Edukitzaileak baldintzatzen du begia. Baina “xehetasun” hori benetan adierazteko zailtasuna osotasuna itzultzeko eta ulertzeko zailtasun bera da. Aurpegira begiratzen badizut, profila ahaztuko dut. Profilaria begiratzen badiot, aurpegia ahazten dut. Etena bihurtzen da dena. Hori da kontua. Ez dut jadanik lortzen osotasuna neureganatzea. Aldi gehiegi! Maila gehiegi! Gizakia konplexuagotu egiten da. Eta maila horretan ez naiz jadanik hura atzemateko gauza. Misterioa etengabe trinkotzen da lehenengo egunetik...

Bourdelleren tailerlean aritu zinen zeure karreraren hasieran. Zer irakaspén jasotzen zenuen Bourdellerengandik?

Horrek ez zidan askorik eman. Figura oso bat modeloaren arabera lantzea zen kontua. Konturatu nintzen nire ikuspén egunero aldatzen zela. Edo bolumen bat ikusten nuen, edo mantxa bat bezala ikusten nuen figura, edo xehetasun bat ikusten nuen, edo osotasuna ikusten nuen. Modeloak oso denbora mugatuan posatzen zuenez, joan egiten zen ni zernahi ere dela atzematen hasi baino lehen... 1925ean, gutxi gorabehera, hasi nintzen ulertzen ezinezkoa zela pintura bat edo eskultura bat nik ikusten nuen bezala egitea, eta errealtasuna bertan behera utzi beharra zegoela. Buruz sortu nuen, beraz, —egiatik at— hamar urtez. Eraikitzeke saio posible guztietan ahalegindu nintzen 1935 arte, gutxi gorabera. Abstrakzioa arte.

Abstrakzioak zer berritasun ekarri zion zure ahaleginari?

“Paretara” iritsi aurreko azken urratsa izan zen hura! Objektuak baizik ez ziren bolumenak fabrikatzea. Bada, objektua ez da eskultura bat! Ez zegoen jadanik aurrerapén posibleirik.

Esan nahi duzu mundua ulertzea lortzeko zure ahaleginak, ez mundua imitatuz, baizik eta hura irudimenez, adimenez, oroimenez, sentiberatasunaren alorreko datuen gainean berreginez atzematen ahaleginduz, porrot egin zuela, eta porrot haren froga zure eskulturak zirela, ez baitziren obra bizidunak, objektuak baizik? Baina nola ulertu zenuen hori?

Bizimodua ateratzeko, garai hartako dekoratzaile batentzat, Jean-Michel Frank, objektu erabilgarri anonimoak egitea. Hura zen, inondik ere, garai hartako dekoratzailearik onena, eta nik asko maite nuen haren lana. Objektu anonimoak egitea onartu nuen, beraz. Garai hartan, nahiko gaizki ikusia zegoen. Gainbehera moduko baten gisara ikusia zegoen. Saiatu nintzen, hala ere, lore-ontziak ahalik eta hobekien egiten, adibidez, eta konturatu nintzen eskultura bezalaxe lantzen nuela lore-ontzia eta ez zegoela batere alderik nik eskultura deitzen nionaren eta objektu bat, lore-ontzi bat, zenaren artean! Nire asmoetan, eskultura objektua ez beste gauza bat zen, ordea. Porrot bat zen, beraz. Misterioaren ondotik pasea nintzen, nire lana ez zen sorkuntza bat, ez zen mahai bat eraikitzen duen arotzaren lanaren desberdina! Jatorrietara itzuli, eta dena berriz hasi beharra zegoen. 1925ean errealitatetik kopiatuta lan egiteko ideia abandonatu egin nuela ahazturik —ezinezkoa iruditzen zitzaidalako—, modelo bat hartu nuen berriz ere, berehala estudio bat egin nahian, gero eskulturak egiteko. 1935 zen. Handik hamabost egunera, berriz aurkitu nuen 1925eko ezina... eta modelo berari eutsi nion 1935etik 1940ra. Egunero, BURUA egunero berriz hasiz.

Izugarria izan behar zuen.

Bai. Eskolan banengo bezalaxe zizelkatzen nuen. Modeloari zenbat eta gehiago begiratu, orduan eta gehiago trinkotzen zen haren errealitatearen eta nire artean zegoen ikusteko eragozpena. Posatzen duen pertsona ikustetik hasten zara, baina pixkanaka-pixkanaka, eskultura posible guztiak tartean sartzen dira... haren eta zure artean. Haren ikuspen erreala zenbat eta gehiago desagertu, orduan eta ezezagunagoa bihurtzen da burua. Ez zaude jadanik ziur ez haren itxuraz, ez haren dimentsioaz, ez ezertaz ere ez! Alegia, 1940an, buruak hainbeste txikiagotzen ari ziren, non desagertzeko joera baitzuten. Xehetasun pila bat baizik ez nuen bereizten. Osotasuna ikusteko, gero eta gehiago atzeratu behar zen modelo. Hura zenbat eta gehiago urrundu, orduan eta txikiagoa bihurtzen zen burua, eta horrek izutu egiten ninduen. Gauzak desagertzeko arriskua...

1935etik 1940ra, aurpegi bat konkistatzen ahalegindu zinen?

Eskultura gehiegi zeuden nire modeloaren eta nire artean. Eta eskultura gehiagorik ez zegoenean, ezezagun bat zegoen, nik dagoeneko nor ikusten eta zer ikusten nuen ez jakiteraino.

Nola biziberritu ziren eskulturak bat-batean?

Zergatik maitemintzen gara? Fenomeno berriak ulertu nituen edo modu berri batez ulertu nuen oso fenomeno zahar bat. Nola esango nizuke? Konturatu al zara nola zenbat eta egiazkoagoa izan obra bat, orduan eta estilo gehiago duela? Hori bitxia da, zeren eta estiloa ez baita itxuraren egia, eta, hala ere, nire iritzian kalean topo egiten dudan auskalo noren buruen antz handiena duten buruak errealismotik urrunen dauden buruak dira, eskultura egiptoiarrak, txinatarrak edo Grezia arkaikokoak, edo kaldearrak. Niretzat, asmamenik handiena bat dator antzik handienarekin; horrek udan egiten dit zirrara, emakume biluziak ikusten ditudanean, egiptoar pinturen antza dute, alegia, arterik sinbolikoenaren eta birsortuenaren, irakurketa zuzenetik urrutien denaren antza... Imajina daiteke errealismoa kopiatzea dela... edalontzi bat, mahai gainean, den bezala kopiatzea. Izan ere, sekula ez da kopiatzen une oro gelditzen den ikuspena baizik, kontzientzia bilakatzen den irudia... Ez duzu sekula mahai gaineko edalontzia kopiatzen; ikuspen baten hondarra kopiatzen duzu. Pixkanaka-pixkanaka ulertu dut eskultura deitzen zaion fenomeno jakin baten errealitatea. Edalontziari begiratzen diodanean, haren margotik, haren formatik, haren argitik, ez zait une bakoitzean iristen zehazten oso zaila den gauza txiki-txiki bat baizik, itzul daitekeena marratxo txiki batez, mantxa txiki batez; edalontziari begiratzen diodan bakoitzean, berregiteko itxura du, alegia, haren errealitatea zalantzakoa bihurtzen da, hark nire garunean duen proiektzioa zalantzakoa delako, edo zatikakoa. Desagertu egingo balitz bezala... berregingo balitz bezala... ikusten dugu edalontzia; alegia, izatearen eta ez izatearen artean dagoela beti, izan ere. Eta horixe kopiatu nahi da... Artista modernoek ekinaldi guztia etengabe ihesian doan zerbait atzemateko, edukitzeko, borondate horretan dago. Errealitateaz duten sentipena eduki nahi dute, errealitatea bera bainoago. Nolanahi ere, ezin da dena eduki... Eduki daitekeena ez da itxura baizik. Errealitatetik ez da itxura baizik geratzen. Pertsonaia bat 2 metroko distantziara baldin badago —edo 10 metrora— ezin dut jadanik hura ekarri errealitate positiboaren egia. Kafetegi baten terrazan banago eta beste espaloian dabilen jendea ikusten badut, txiki-txikiak ikusten ditut pertsonak. Haien tamaina naturala ez da jadanik existitzen!

Artista batentzat baliteke, baina gizaki batek ez dio bere buruari galdera hori egiten, hori da normaltasuna.

Lanean ari naizela edo ez, itxuraren bidez baizik ez dut ikusten. Ez dago bereizkuntzarik. Halako moduan, non ikusten dudana paisaia, etxetik kafetegira noanean ikusten ditudan zuhaitzak zertxobait desberdinak baitira egunero, eta hori berria da niretzat. Gerra aurretik, gauzen egonkortasun baten irudipena nuen. Gaur egun, inolaz ere ez. Munduak gero eta gehiago harritzen nau egunetik egunera. Bilakatzen da edo zabalago edo miragarriago, atzemanezinago, ederrago. Xehetasunak grinatu egiten nau, xehetasun txikiak, begia aurpegian bezala, edo goroldioa zuhaitz baten gainean. Baina ez osotasunak baino gehiago, zeren eta nola egin xehetasunaren eta osotasunaren arteko aldea? Xehetasunek berek egiten dute osotasuna... egiten dute forma baten edertasuna.

Zeri deitzen diozu zuk “ederra”, Giacometti?

Zergatik iruditzen zaigu gauza bat ederra? Zergatik iruditzen zaigu zuhaitz bat ederra? Edo zerua? Edo aurpegiak? Eta ez hutsala? Alegia, badago, izan ere, jendea errealitatea hutsala eta arrunta iruditzen zaiona, artelanak ederragoak direla uste duena. Niretzat, galdera horrek ez du zentzurik! Garai batean, Louvrera joaten nintzen, eta koadroek eta eskulturek zirrara sublime bat egiten zidaten... Maite nituen, errealitatetik ikusten nuena baino gehiago ematen zidaten neurrian. Ederrak iruditzen zitzaizkidan eta errealitatea bera baino ederragoak. Gaur egun, Louvrera joaten banaiz, ezin diot eutsi artelanei begira dagoen jendeari begiratzeari. Sublimetasuna, gaur egun, niretzat, aurpegietan dago obretan baino gehiago... Halako moduan, non Louvrera joan naizen azken urteetan, ihes egin baitut, ihes egin dut, literalki. Obra haiek guztiek hain itxura miserablea zuten —hain ekinaldi miserablea, hain eskasa, mendeetan zeharreko hurbiltze zezela, ahalik eta norabide guztietan, baina izugarri laburra, primarioa, inozoa, neurritasun itzel bat zertzeko—; etsipenez begiratzen nien pertsona bizidunei. Ulertzen nuen inork ez zuela sekula zeharo atzemango bizitza hura... Tragikoa eta irragarria zen saiakera hura.

Orduan, zergatik zizelkatzen jarraitu?

Ez dut sortzen pintura ederrak edo eskultura ederrak egiteko. Artea ez da ikusteko modu bat baizik. Zernahiri begiratzen diodala ere, guztiak gainditu eta harritu egiten nau, eta ez dakit ziur zer ikusten dudana. Konplexuegia da. Orduan, kopiatzen ahalegindu beharra dago, besterik gabe, norberak ikusten duenaz pixka bat jabetzeko. Iduri luke erazten diren errezelen atzean etengabe dagoela errealitatea... Badago beste errezel bat... beste bat beti. Baina irudipena dut, edo lilura, ezen aurrerapenak egiten ditudala egunero. Horrexek ekinarazten nau, bizitzaren muina ulertzera iritsi behar banintz bezala, hain zuzen ere. Eta jarraitu egiten du norberak, jakinik ezen “gauzara” zenbat eta gehiago hurbildu, hura orduan eta gehiago urruntzen dela. Nire eta nire modeloaren arteko distantziak etengabe handitzeko joera du: zenbat eta gehiago hurbildu, orduan eta gehiago urruntzen da gauza. Amaierarik gabeko bilaketa bat da. Lan egiten dudana bakoitzean, prest nago segundo batez zalantzarik egin gabe bezperako lana desegiteko, zeren eta, egunero, urrunago ikusten dudalako irudipena dut. Funtsean, ez dut lan egiten lanean ari naizen bitartean dudana sentsaziorako baizik. Eta gero hobeto ikusten baldin

badut, irteten naizenean, errealitatea zertxobait desberdin ikusten badut, funtsean, koadroak zentzu handirik ez badu ere edo suntsitu egiten badut, nik irabazi egin dut, nolana ere. Sentsazio berri bat irabazi dut, sekula izan ez dudana sentsazio bat.

Obra ez zaizu iruditzen sentitzen duzun sentsazioa bezain garrantzitsua?

Sentsazio horrek ez du parekorik.

Geroa —zeinuak uztearen ideia— ez al zaizu interesatzen?

Hori bost axola zait. Zeinuak, baita iraganeko zeinuak ere, ez dira sekula egonkortzen. Sortu egiten dira. Ezkutatu egiten dira. Badira, ustez, artelan batzuk egonkortasun bat bereganatu dutenak; ez da egia. Laokonte maisulanetan maisulanena zen duela ehun urte; gaur egun, mespretxatu egiten da. Itzalean jarri dute, leiho baten kontra, eta inork ez dio begiratzen. Bitxia da egiaztatzea zenbateraino, mundu guztiak artean interesatu beharra daukan garai batean, mundu guztiak gauza berak maitatzen edo arbuiatzen dituen. Artean diharduen edozein neskak esango dizu arkaikoak gustatzen zaizkiola, mundu guztiari bezala. Eta lotsa emango lioke Laokonte gustatzen zaiola esateak, gauza arkaikoak bezain ederra izanda ere. Beraz, geroa gezurra da, ezer ez da sekula egonkortzen.

Nola esplikatzen duzu milurte askoan zehar eskultoreek mundua imitatu nahi izana? Eta zuk sortzeko duzun zailtasun hori haiek, ustez, ez sentitu izana?

Hasteko, hemezortzigarren mendea arte, artea gizartearen edo erlijioaren zerbitzura zegoen; bera bizi zeneko gizartearen premia baten gisara baizik ez zuen artistak ulertzen bere ekintza. Haren obra jariakin sozial bat zen. Askatasuna eman zaio gaur. Alde batetik, argazkia asmatu izanak eta handik etorri denak —zinema, telebista, X izpiak, eta errealitatea mikroskopioz handitzea— errealitatearen ikuspegia alderantzikatu dute. Garai batean, kanpoko munduaren ideia bat izateko bide bakarra, izan ere, pintura edo eskultura ziren. Ez zegoen zalantzarik buru baten osotasunaz. Guretzat, horrek eztanda egin du. Argazkiak kanpoko munduaz ikuspegi nahikoa ematen du; ondorioz, artistak nahi duena egin dezake eta bere barnea, bere inkontzientea edo bere sentsazioak pintatzeko libre da.

Beraz, nolabait, irudiak mundutik bota zaitu eta zu babestu egin zara, zilegi bekit hau esatea, zeure baitan, zeure sentsazioetan, zeure luzidotasunean.

Funtsean, 1945 inguruan hasi nintzen argi eta garbi errealitateak kopia lan egin nahi izaten. Erabateko zatiketa izan zen niretzat munduaren ikuspen fotografikoaren eta neure ikuspen propioaren artean, zeina onartu egin bainuen. Inoiz ez bezala harritu ninduen errealitateak orduan. Lehen,

zinematik irteten nintzenean, ez zen ezer gertatzen, hau da, pantailaren ohitura errealitatearen ikuspegi arruntean proiektatzen zen. Gero, bat-batean, haustura bat izan zen, alegia, pantailan gertatzen zenak ez zuen jadanik ezeren antzik, eta sekula ikusi izan ez banitu bezala begiratzen nion nik aretoko jendeari. Eta une hartan berriz sentitu nuen pintatzeko premia, eskultura egitekoa, argazkigintzak ez zidanez inolaz ere ematen errealitatearen funtsezko ikuspegirik. Beraz, nola ikusten nuen jakiteko, pintatzen ahalegindu beharra neukan. Artista askok errealitatearekiko izu gisako bat sentitzen dute, imajinatzen baitute argazkiaren azpitik geratuko direla beti, harengan sinesten baitute, izan ere; edo, okerrago jota, baldin eta kopiatzen badute, beren pintura hutsala izango dela uste dute, edo, onenean, inpresionismoa, bestela; alegia, jadanik egindako zerbait. Hortaz, ez du merezi berriz hasteak. Haientzat mundua hutsik dago!

Zer da, bada, pintatzeko edo zizelkatzeko abentura gaur zuretzat?

Mundua ikustea, ulertzea, sakon-sakon hura sentitzea eta gure esplorazio-ahalmena ahalik eta gehiena zabaltzea, baina koadroa hiru mantxara murrizten badugu, munduaren ulermena aski mugatua da, areago kontuan harturik ezen ia pintura osoan —horrek atentzioa eman dit azken garaiotan—, izan abstraktua, tachista edo informala, funtsean, ikusmena koloreei dagokiela batik bat. Hortaz, koloreen ikuspena inpresionistek ekarritakoaren bertsua da gaur egun ere. Esan daiteke, beraz, ez dugula askorik aurreratu munduaren ikuspegian. Kubismoak, garai batean, lilura sortu ahal izan zuen; baina orain sumatzen dugu kubistak inpresionisten ikuspegitik oso hurbil dagoen batera itzuli direla. Hori da, beraz, oraindik nagusi dena.

Inpresionisten ikuspena eta kubisten ikuspena ez al dira funtsean desberdinak?

Kubismoak *papier collé*-ak egiten amaitu zuen, hau da, artelana bera ezeztatzen. Aski zen aulki bat edo objektu bat hartzea eta haiek aurkeztea hura artelan bilakatzeko, baina, bat-batean, artelanak sortzeari uzten zitzaion; artelana deuseztatu egin da. Beraz, jatorrietara itzuli beharra zegoen. “Itzuli” hitza porrot bat da jadanik... Eta ez gara “itzuli” baino askoz ere gehiago egin, hain zuzen ere.

Gogoeta horrek azaltzen du zergatik hautsi zenuen kubistekin eta surrealistekin?

Surrealismoak asko erakarri ninduen haren garai ederrean. Artistak interesatzen zitzaizkidan, baina, berez, talde surrealista kidea nintzen garaian ere, nik iragankortzat sentitzen nituen esperientziak egiten nituen. Baina izututa imajinatzen nuen egunen batean, izan ere, modelo baten aurrean taburete batean esertzera behartua ikusiko nuela nire burua. Sentitzen nuen hara iritsi beharra neukala, nola edo hala. Iritsi naiz, izan ere. Eta, hala ere, badakit artea ez dela baliabide bat baizik. Zer dela eta ikusten dugunaz konturatu nahi izateko mania hori? Zeri dagokio pintatzen edo buru bat zizelkatzen saiatzeko premia hori, mania bat baizik ez da, besterik gabe!

Artista izaki anormal bat dela esan nahi duzu?

Tira ba! Nolabait, anormal samarra da denbora pasatzea, bizi ordez, buru bat kopiatzen saiatuz, bost urtez arratsero pertsona bera aulki batean geldiaraztea, hura kopiatzen saiatzea, lortu gabe, eta jarraitzea. Ez da zehatz-mehatz normala izenda daitekeen jarduera bat, ezta? Jendarte jakin batekoa izan beharra dago hori onartua ere izateko, zeren eta, beste batzuetan, ezingo bailitzateke onartu. Gizarte osoarentzat alferrikakoa den jarduera bat da. Pozbide erabat indibiduala da. Horregatik beragatik izugarri berekoa eta gogaikarria, funtsean. Artelan oro guztiz ere ezertarako erditua da. Horretan emandako denbora guztia, jenio horiek guztiak, lan hori guztia, azken batean, absolutuaren alorrean, ezertarako ez da. Errealitatea atzematen saiatuz orainaldian sentitzen den sentsazio berehalako hori ez bada. Eta abentura, abentura handia, aurpegi berean egunero zerbait ezezaguna sortzen ikustea da, munduaren inguruko bidaia guztiak baino handiagoa da.

Definizio hori bat dator atomoaren egitura edo printzipio matematikoak aurkitu nahi dituen jakintsuaren abenturarekin.

Ikusten duguna ahalik eta hobekiena atzeman nahi izateari atxikitzen bagatzaizkio, zientzia egin edo artea egin, urrats bera da. Berdin dio zein alorretan espezializatzen den, jakintsuak horretaz zenbat eta gehiago jakin, orduan eta gehiago du jakiteke, eta ez du sekula izango erabateko jakintza batera iristeko inolako itxaropenik. Izan ere, erabateko jakintza heriotza bera litzateke. Ulertzen saiatzea da bai artea eta bai zientzia. Porrota eta arrakasta guztiz ere bigarren mailakoak dira. Abentura hori oraintsukoa da, hemezortzigarren mendean hasi zen, gutxi gorabehera, Chardin-ekin, gehiago hartu zenean kontuan artisten ikuspegia elizen zerbitzurakoa edo errege-erreginen atseginerakoa baino. Gizakia, azkenean, bere buruari emana!

[Itzultzailea: Jon Muñoz;
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

O h a r r a k

1. Veneziako Bienala zela eta argitaratutako elkarrizketa, hemen: *Arts*, 873. zk., 1962ko ekainaren 13–19, 1–5. or. [\[itzuli\]](#)

GAZTAROKO OBRETATIK SURREALISMORA

Alberto Giacometti 1901ean jaio zen, Suitza italiarrean. Haren aita, Giovanni, pintore neoinpresionista bat da, pintura eta eskulturaren hastapenak irakasten dizkiona. Parisen hartzen du bizilekua 1922an, Académie de la Grande Chaumière-n Antoine Bourdelle eskultorearekin ikasteko. Jacques Lipchitz, Henri Laurens, Constantin Brancusi eta Pablo Picassoren obra neokubistak ikusteak berehala eramaten du Giacometti irakaskuntza klasiko horretatik urruntzera. Kubismoaren dekonstrukzio geometrikoaren printzipioez jabetzen da, eta hiztegi formal oso pertsonal baten zerbitzura jartzen ditu, giza irudiaren gaia nagusi zaiolarik.

1926ko abenduan 23 m²-ko tailer bat hartzen du lantoki, Hippolyte-Maindron kaleko 46. zenbakian, artisten auzoan, Montparnassen. 1929tik aurrera haren anaia Diego etorriko zaio, eta haren laguntzaila bihurtuko da. Batere erosotasunik gabeko espazio txiki-txiki horretan ekoitziko du Giacomettik bere obraren zatirik handiena.

Louvre museoan ikusitako Zikladen greziar eskultura arkaikoen eskulturak planoarekin duen harremana esploratzera bultzatzen dute. Maiz joaten da, baita ere, Etnografiako Museora eta sarri irakurtzen ditu *Cahiers d'Art* eta *Documents* bezalako abangoardiako aldizkariak, mendebaldekoak ez diren arteetarako garaiko zaletasunaren ispilu zirenak. 1927an, eragin horien sintesi bat proposatzen du *Emakume koilara* (*Femme cuillère*) obran.

Haren eskulturaren abstrakzio gero eta sofistikatuagoa 1929an bukatzen da, "xafak" deritzanekin, gainalde leundua zertxobait grabatua edo zizelkatua duten xafekin, alegia. Haien izenburuagatik, *Gizona* (*Homme*), *Emakumea* (*Femme*) edo *Buru begira* (*Tête qui regarde*), eta giza gorputzaren ebokazio sintetiko bat egiten dutelako, Giacomettik figurazioaren alorrean mantentzen ditu. 1929an haien erakusketa bat egin ondoren, kritikaren lehen arrakastak eta abangoardien interesa ekartzen diote. Giacomettik bere egiten ditu surrealisten sustatutako hizkuntzari eta ametsari buruzko bilaketak. Maiz ibiltzen da Georges Batailleren inguruan bildutako "disidenteekin", 1930an André Bretonen inguruan osatutako taldearekin ofizialki bat egin aurretik. Haren estilo oso pertsonalak garaiko artista eta intelektual eragin handikoen arreta erakartzen du, adibidez, Salvador Dalírena, zeinak eskultura eduki erotikoko edo biolentoko "funtzionamendu sinbolikoko objektuen" prototipo gisa ikusi baitzuen *Bola zintzilik* (*Boule suspendue*). 1934 arte jarraituko du Giacomettik eskultura-objektuaren jardun horretan, abstrakzioaren muga maiz, giza irudirako bere interesari betiere eutsiz.

Aita 1933an bat-batean hil izanak kutsu manlenkoniatsuago bat sartzen du haren obretan, 1934an, *Buru garezurra* (*Tête crâne*) eta *Kuboa* (*Cube*) eskulturetan agertzen den bezala, haien poliedro tankerako egiturek Alberto Dureroren *Malenkolia I* grabatu ospetsuaren eraginaren lekukotasuna ematen dutelarik.

[Itzultzailea: Jon Muñoz;
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

FIGURAZIORA ITZULTZEA

1935an, Giacometti urundu egin zen mugimendu surrealistatik, modeloaren araberako lanera itzultzeko. Rita Gueyfier modelo profesionalak eta haren anaia Diegok egunero posatzen dute Giacomettirentzat. Eskultoreak hainbat modelatze-teknika esploratzen du, aurpegietan zatikatutako lanetatik estilo adierazgarriago batera, helduaroko haren estiloa iragartzen duena. Modeloarenganako haren interesa pinturara itzultzearekin ere adierazten da. 1940an, Frantziatik alde egin eta Suitzara joan zen Giacometti. Genevan, tailer bihurtutako hotel-gela batean, eskultura txiki-txikiak egiten ditu, aldaka biribileko emakumezko figurak irudikatzen dituztenak, idulki trinkoen gainean zutik, urrunetik ikusitako emakume baten siluetaren oroitzapenak inspiratuta. Aldi horretan, tamaina handiko figura bakarra zizelkatzen du, *Emakumea gurdian* (*Femme au chariot*). Familiako etxeko tailerrean, Suitzako mendietan, eginiko obra horrekin batera, artistak bere lehen biluzia pintatzen du, eskulturatik oso gertukoa, tailerreko egurrezko pareta batean. 1945eko irailean, Giacometti pozik bueltatu zen Parisko bere tailerrera, eta bere karrerako aldirik emankorrenari ekiten dio. Pintatzeko premia konpulsibo bat sentitzen du, eta material gabedia berdintzeko, pintura txiki batzuk egiten ditu bata bestearen ondoan, oihaletan, gerora ebaki egingo dituenak obra independente gisa. Sagarren hainbat koadro pintatzen du, Cézanneren omenez, haren pintura miresten baitu. 1946an, *Labyrinthek* "Le Rêve, le Sphinx et la mort de T." argitaratzen du, kontakizun oniriko bat, non artistak heriotzaren bere esperientzia kontatzen baitu; trauma horrek adierazpen bereziki indartsua aurkitzen du *Burua hagatxoaren gainean* (*Tête sur tige*) obran eta buruen pintura txiki oso adierazgarri batzuetan. Giacomettik gerra bukatu eta berehala esploratutako gaiak existentzialismoan eta absurdoaren filosofian inspiratuta daude, zirkulu intelektualetan puri-puritan zebiltzan gaietan, izan ere. Kalean begiratutako jendetzaren mugimenduak konposizio berriak inspiratzen dizkio, hala nola *Hiru gizon oinez* (*Trois hommes qui marchent*), motibo hori haren eskulturan agertu izana markatzen duena. Hainbat emakumezko figura totemiko gizon baten buruarekin erretilu handien gainean elkartzen dituzte haren hurrengo obrek. Kaiolaren motiboa berriz agertzen da *Sudurra* (*Le Nez*) eta, gero, *Kaiola* (*La Cage*) obretan, zeinek eskulturaren hiztegian sartzen baitute erakusteko dispositiboa. Garai bereziki emankor horren ondoren, Giacomettik gai kopuru mugatu bat esploratzen jarraitzen du, proportzio-aldeen bitartez bere ikuspena distantzia zehatz batera berriz ekarri nahian.

[Itzultzailea: Jon Muñoz;
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

ERRETRATUAK

Annette Arm-ek, artistak Genevan gerra bitartean ezagutu duen neska, tailerrean hartuko du bizilekua 1947an. Bikotea 1949an ezkonduko da, eta data horretatik aurrera neska gazteak egunero posatzen du artistarentzat, Diegorekin txandaka. Bi modelo horien silueta eta hazpegiak biluzi handietan aurkitzen dira, bai eta buru generikoagoetan, zeinei Giacomettik hainbat deformazio, luzapen, txikitze edo lautze jasanarazten baitie. Errealitatetik kopiatuta lan egiten du, baina batzuetan buruz bukatzen ditu bere erretratuak. Gerra amaitu osteko garaiko shockaren ondoren, Giacomettiren buruek beren adierazkortasuna galtzen dute, eta begiradan kontzentratzen da artista. Maiz antzematen zaizkio haren lanei Diegoren aurpegiaren hazpegiak, hura baita orduan Giacomettiren gizonezko modelo nagusia.

Erretratuaren generoa, familiako haren modeloei eta haren adiskide intelektualei eskainia, da nagusi haren pinturan. “Antzekotasunaren” bilaketa obsesiboak bultzatuta, Giacomettik pose-saio luzeak jasanarazten dizkie, erabateko gelditasuna eskaturik, elkarrizketa biziari ekinez aldi berean. Betiere kontentagaitz, bere lanean tematzen da, buruz ekinez lanari eta batzuetan hura suntsituz.

Eszena artistikoan agertu orduko, Alberto Giacomettik Saint-Germain-des-Prés-eko intelektualen arreta erakartzen du: Jean Cocteau, Jacques Prévert, Michel Leiris, André Breton, Louis Aragon, Paul Éluard dira, besteak beste, haren lehen miresleak. 1945ean Parisa itzuli zenean, bere adiskide gehienekin elkartu zen berriro ere, Jean-Paul Sartre eta Simone de Beauvoir bikotea tartean, eta haien hainbat erretratu egiten du. Jende berri asko ere ezagutu zuen, bereziki Jean Genet idazlea, hainbatetan irudikatu zuena marrazkian eta pinturan. Pose-saio haietatik, Genetek testu enblematiko bat plazaratuko du, *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, 1957an argitaratua. 1956tik 1961era, Giacometti liluratuta dauka Isaku Yanaihara filosofo japoniarraren aurpegiak, eta haren hogeita bi bat erretratu pintatzen eta bi busto zizelkatzen ditu. Yanaiharak ordu askoan gogo onez posatzen du, baina haren pazientzia ez zaio artistari aski, eta Frantziako haren egonaldiak luza ditzala erregutzen dio eta hura posarazteko bidaia berriak antolatzen dizkio. Adiskidetasun bat sortzen da bi gizonen artean, eta Yanaiharak egunkari bat plazaratuko du hortik.

[Itzultzailea: Jon Muñoz;
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

AZKEN OBRAK

Giacomettiren bizitzako azken urteak modelo berri batek markatuta daude, Caroline, zeinarekin maitasun-harreman gorabeheratsu bat baitu. Artista liluratuta dauka lasaikeriazko bizimodua duen eta gaueko taberna batean ezagututako neska gazte hark. Hogeita zazpi erretratuko sail liluragarri bat egiten du, haren pintura-estiloaren azken eboluzioen berri ematen duena eta hark pintatutako margolanik handienetakoak eta indartsuenetakoak direnak. Suitzan egiten dituen egonaldiak bere haurtzaroko paisaiaren izaera “aldagaitz eta beti aldakorra” berreskuratzeko aukera dira. 1950eko eta 1960ko urteetako pinturretan, haren gama kromatiko grisaren tonalitateetan kontzentratzen da. “Pintura beltzak” gerraondoko pintura figuratiboaren historiako enigmatikoenetakoak eta originalenetakoak dira. 1960tik aurrera, lore sorta sail bat ere pintatzen du, marrazkiaren hurbileko teknikaz. Garai horretako eskulturaren izaera espresionista ez badute ere, pintura hauetako aszesi horrek badu, hala ere, malenkoniarako joera bera.

1963an urdaileko ebakuntza bat egiten diote eta 1964an ama hiltzen zaio, eta harrezkero Giacomettiren obra heriotzaren obsesioak markatuta dago. Parisen eta Suitzan zizelkatutako gizonezko hainbat bustok Diegoren aurpegiko hazpegiak eta Eli Lotar argazkilariarenak, haren gizonezko azken modeloarenak, elkartzen dituzte. Kokotsa aurrerantz proiektatua duten eskultura horien buruak busto magmatikoetatik sortzen dira, hala argal-argalak, nola mendiak bezala puztuak.

Gizona oinez (*L'Homme qui marche*) da Giacomettiren obrarik ikonikoa eta XX. mendeko eskulturretatik ospetsuena. 1930eko hamarkadako urteetatik aurrera *Emakumea oinez* (*Femme qui marche*) obran figurak aurrera egiten duen pausoa oso modu delikatuan irudikatu ondoren, Giacometti mugimendu horren errepresentazioan interesatzen da, egiptoar estatuagintzaren eraginez. Gerra bukatu eta berehala, oinez dabiltzan tamaina txikiko emakume eta gizonen hainbat bariazio desberdin egiten zituen, eta gero giza eskalako lehen bertsio bat zizelkatzen du, 1947an.

1960an, bi bertsio berri sortu zituen New Yorkeko Chase Manhattan Bank-en etxe-orratzaren aurreko plazan kokatzeko enkargu monumentalerako. Proiektu horretan, Giacomettik zoruan zuzenean jarritako hainbat motibo elkartzen du: *Gizona oinez* (*L'Homme qui marche*), *Buru handia* (*Grande tête*) eta *Emakume handia* (*Grande femme*), eta lan horien hainbat bertsio egiten du. Kontentagaitz, uko egiten dio azkenean enkargu horri, nahiz, hala ere, bere obrarik enblematikoenetako batzuk egiteko aukera eman dion.

[Itzultzailea: Jon Muñoz;
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]