

Kunsthalle Brementen bildumako maisulanak

Delacroix-etik Beckmann-era

GUGGENHEIM BILBAO

KUNSTHALLE BREMEN. TRADIZIOAREN ETA BERRIKUNTZAREN ARTEAN	3
ITALIAREN IRRIKA ETA ESKANDINAVIAR JATORRIA: ERROMANTIZISMOKO PINTURA	15
“BREMENEN KONKISTA PINTURA MODERNOARENTZAT”: INPRESIONISMOAREN ARTEA	30
PAULA MODERSOHN-BECKER: MODERNOTASUNAREN AITZINDARIA ALEMANIAN, WORPSWEDE ETA PARIS ARTEAN	42
“MUNDU-IKUSKERA BERRIA SARTU DA MUSEOETAN”: DIE BRÜCKE TALDETIK PICASSO-RA KUNSTHALLE BREMENEN	53

KUNSTHALLE BREMEN. TRADIZIOAREN ETA BERRIKUNTZAREN ARTEAN

CHRISTOPH GRUNENBERG

Kunsthalle Bremen Europako museorik ederrenetakoa da. Europako pintura eta eskulturaren bilduma guztiz berezia dago bertan, baita estanpa eta grabatuen bilduma bikaina ere, Erdi Aroko lanetatik gaur egungoetaraino heltzen dena. Museoak berrehun urteko historia du ia. Kunsthalleren erakunde kudeatzailea, gaur egun ere, Bremengo Kunstverein da, zeina herritar arduratsu batzuek osatu baitzuten 1823an, “edertasunaren sena zabaldu eta lantzeko” asmoa hartuta¹. Gaur egun, Kunstvereinek ia 10.000 bazkide dauzka, eta bazkide horiek —halaxe da, bitxia gertatzen bada ere— museoaren eta bildumaren jabeak dira. Hala bada, Bremengo Kunstverein —Alemanian kide gehiena duen arte ederren maitaleen elkarte— hiri hanseatikoan arte plastikoek sortzen duten karraren adibide bizia da.

Hiriaren beraren fortuna aldakorrak, era berean —izan ere, denetik izan du: bake- eta gerra-aldiak, oparoaldi ekonomikoa, krisia eta egitura-aldaketa sakonak, kanporanzko eta barruranzko mugimenduak— modu erabakigarrian markatu dute Kunsthalle Bremen. Ezaugarri historiko horiek — eta horiekin batera, espiritu protestante sendoak, jatorri nobleko klase agintari baten faltak eta independentzia-sen nabarmenak—, erakundearen nolakotasuna tankeratzeaz gainera, bilduma bera ere tankeratu dute. Museoa ez zen sortu, beste museo alemaniar asko bezala, errege-bilduma batetik; aitzitik, herritarren konpromiso pribatuaren emaitza da, eta enpresaburu-klasearen autonomia politikoaren eta autodeterminazio kulturalaren adierazpena. Alemaniako erakunde kultural eta museo gehienek ez bezala, Kunsthalle hau ez da udal- edo eskualde-erakunde; aitzitik, bere independentziari etsi dio eta Kunstvereinek finantzatu du.

Museoaren diseinuak eta dimentsioek nolakotasun diskretua, hanseatikoa ematen dute aditzera: museoko lehen zuzendariak, Gustav Pauli-k², hain gogotsu sustatu zuen erakundearen eta bildumaren “kamera” nolakotasuna da hain zuzen ere. Izan ere, arkitektura “soila eta duina” eta “arrandiarik gabea” eskatu zuten jadanik patronatuko kideek museoko lehen eraikinerako —1849an eraiki zen—³. Hala bada, xedeetan eta proportzioetan, giza eskala duen erakunde bat da museoa, oso harrotasun zibiko garatua proiektatzen duena, baina gehiegizko harrokeriara edo kanpora begira eskainitako ikuskarira heldu gabe sekula. Bildumak, bestalde, ageriki burgesa den gustu bat islatzen du: motibo erlijiosoen kopurua aski murrizta da, eta oso argia da maisu klasiko handiek, pintura holandarraren urrezko aroak eta XIX. eta XX. mendeetako arte garaikideko joerak sortzen duten interesa. Obra grafikoaren kontenplazioa eta ezagutza daude bildumaren jatorrian, eta, hala, arreta berezia ematen zaie banakako pieza bakoitzari eta ñabardura delikatuenei.

KUNSTVEREINEN ETA KUNSTHALLEREN HISTORIAZ

XIX. mendearen lehen hamarkadetan eratu ziren arte ederren zaleen elkarte ugariak (eta berebat osatu ziren beste elkarte artistiko asko), hizkuntza alemaniarreko herrialdeetan, burgesak aristokraziatik emantzipatu izanaren emaitza tipikoa dira, eta orobat dira “hiriko bizimoduaren anonimotasun gero eta handiagoari eta lanaren espezializazioari emandako erantzun bat [...] hainbat eratako estamentu sozialentzako inguru bereziak sortuz”. Hain zuzen ere, arte garaikideaz gozatzeko eta sustatzeko interes gero eta handiagoak garrantzi handia izan zuen “gizarte burgesaren diferentziazio kulturala” zela-eta⁴. Hirietan, bazkideen kuoten bidez finantzatzen ziren elkarteak eratzen ziren, eta, XIX. mendetik aurrera, modu erabakigarrian, baita erakusketa eta zozketatik etorritako salmenten bitartez ere. Era horretan, arte modernoaren sustapenarekin eta komunitate artistikoarekin, hezkuntza-helburu nabarmen bat eratuz joan zen; izan ere, artistek, aristokraziako eta elizako bezeroak desagertu zirelarik, merkatu berriak bilatzen zituzten bere obrentzat.

Burgesia aberatsaren ekimenaren ondoriozkoa izan zen Bremengo Kunstvereinen sorrera ere. 1823ko azaroaren 14an, Hieronymus Klugkist senatariak artea maite zuten 34 bremendar bultzatu zituen elkarte hau osatzera, eta, era horretan, Alemaniako artezaleen elkarte zaharrenetako bat izan zen Kunstverein hau⁵. Azkenaldi honetan egindako azterlanek agertzen dute nola, 1817an jadanik, antzeko egitura zeukan artezaleen talde batek antolatzen zituen erakusketak Bremenen, taldea formalki 1823 arte osatu ez zen arren⁶. Hasieran, pribatua zen erakundea: bazkideen kopurua berrogeita hamarrekoa zen, eta artelanak elkarrekin ikusteko elkartzen ziren. Aldi berean, bilduma bat osatzen hasi ziren, oroz gain, esku hutsezko marrazkiak eta grabatuak zeuzkana, eta antzinako maisu klasikoen pintura batzuk bildu zituzten. Hala bada, estanpen eta grabatuen bilduma izan zen museoaren abiapuntua, eta, gaur egun ere, museoaren ardatz nagusietako bat da: Europako obra grafikoko funts garrantzitsuenen artean dago, eta 200.000 piezatik gora ditu.

1829an, obrak saltzen ziren lehen erakusketa antolatu zuen Kunstvereinek. Ondorengo urteetan erakustaldi gehiago izan zen, garai hartako arteari eskainiak gehienbat, eta Kunstvereinekiko interes handiagoa sortu zuten; hainbestearino, non kideen kopuruaren muga ezabatu baitzen. 1846an, 575 lagun ziren jadanik Kunstvereingo bazkideak. Pixkana-pixkana, pinturen bildumaren nolakotasuna ere aldatu zen, eta, batez ere, artista modernoen “saloiko obrak” deitzen zirenekin zabaldu zen.

Erakusketek eta funts gero eta handiagoez leku egokia izan zezaten, 1844an Kunstvereinek eraikin bat diseinatu zuen, eta hiriak Ostertorren hesiko harresien ondoan kokaturiko lurra utzi zituen eraikina altxatzeko⁷. Halaxe jaio zen Kunsthalle Bremen, museoaren etxea eraiki zenean gauzatuta. 1847an, Lüder Rutenberg arkitektoa eraikin laukizuzen bat hasi zen altxatzen, non fatxadak bi hegal baitauzka, launa kale bertikalekoak, erdiko nabearen alde banatan; azken hori fatxadan nabarmentzen da, hiru kalerekin. Kostua bazkideen dohaintzen bitartez finantzatu zen osorik, 1849ko maiatzaren 1ean egin zen hotsandiko inaugurazioa baino aste batzuk lehenago “bazkideentzako jakinarazpen” batean azaldu zen bezala: “Hau ez du altxatu ez errege baten eskuzabaltasunak ez agintari publiko baten dekretuak, ez; gure urteroko bost talerrek altxatu dute, eta harrotasunez eransten dugu: Bremengo kultura hobeak sorrarazi du!”⁸. Horrekin, era berean, herritarren konpromisoaren funtsezko bultzada aipatu nahi zen: ia misiolariena zen espiritu batez hornituriko heziketa-grina, eta, bereziki, historiaren ezagutzaren sustapena, aldaketa handiko eta segurtasun-faltako garai batean, xede eta erreferentzia estetiko eta moral gisa⁹.

Alabaina, “urteroko bost taler” haiek, berez, ez ziren aski izango erakundearen bilduma biltzeko, artezale askoren eskuzabaltasunari esker bakarrik izan baitzen hura posible. Jadanik 1832an, Johann Bāse Brunswick-eko pintoreak dohaintzan eman zuen lehen ohol: *Ama Birjina haurrarekin* garrantzitsua, Masolino da Panicale-rena (1383–ca. 1447). Horrez gainera, 1849an, Kunsthalleren inaugurazioa zela-eta, elkarteko kideek dohaintzan eman zuten Luca Giordano-ren (1634–1705) *Kristo eta emakume adulteroa* pintura, zeina garai hartan oraindik Giorgione-ri egozten baitzizaion.

1850ean, Klugkist senatariak bere Dureroren bilduma zabala utzi zion legatuan Kunstvereini (bi ohol, 47 akuarela eta marrazkiak), baita haren grabaturik gehienak ere. Harekin, Berlingo Kupferstichkabinett-ekin eta Vienako Albertinarekin batera, Kunsthallek zeukan Dureroren paperezko obren bilduma nagusia. Bestalde, Kunstvereinen beste kide sortzaile batek, Johann Heinrich Albers-ek, 1855ean elkarteari utzi zion bere 19 pinturako bilduma, XVII. mendeko maisu holandarrenak bereziki, baita 15.000 grabatu ere, haien artean Rembrandt-en 327 akuaforte, besteak beste. Horrez gainera, Melchior Hermann Segelken-ek dohaintzan eman zion Kunsthalleri bere kromoxilografien bilduma, 6.000 bat laminek osatua. XIX. mendeko azken dohaintza handia Eugen Kulenkamp kontsul nagusiak emandakoa izan zen, 29 pinturaz gainera, 300.000 markotik gorako kapital bat utzi baitzion hark Kunstvereini, eta diru haren interesekin erosi ziren ondorengo hamarkadetan Anselm Feuerbach-en, Lovis Corinth-en, Max Slevogt-en, Gustave Courbet-en eta Camille Pissarro-ren obrak, beste artisten artean.

KUNSTHALLEREN ZABALKUNDEA ETA PROFIL ZIENTIFIKOKO LEHEN ZUZENDARIA, GUSTAV PAULI

Dudarik ez dago 1900aren inguruko hamarkadak izan zirela museoaren aldirik oparoena, urte haietan goraldi ekonomiko nabarmena izan baitzen hirietan, merkataritzari esker; mundu osoarekin lotua zegoen ontziola-hiri garrantzitsua bihurtu zen, hainbat eragin kultural beretu zituen, eta hantxe itsasoratzen ziren milioika etorkin planetako helmuga guztietarantz. XIX. mendearen amaiera aldera, hain handia zen bilduma, non eraikinaren zabalkundea premia larria bihurtu baitzen. Ostera ere, eraikuntza-gastuak dohaintzen bitartez finantzatu ziren oso-osorik, eta, 1899 eta 1902 bitartean, zabalkundea eraiki zen, Eduard Gildemeister eta Albert Dunkel arkitektoen diseinuarekin. Inaugurazioa zela-eta, Rainer Maria Rilke poetak artearen sendaketa-ahalmena gogoratu zuen, “bizitzaren perfekziorik ezari” gailentzen baitzaio, “edukigailuaren eta edukiaren arteko dibortzioa” gertatzen da-eta hartan. Museoaren barnean balia lezake bere ahalmen guztia artelanen botere handi horrek:

Hemen gizonak hazten dira, eta etxe honetan ikusmena berreskuratzen du bizitza osoan jendetzaren artean,itsu-itsuan, bidea egin duenak, hemen dago eliza, hemen agertzen da Jainkoa, eta zauden lekua toki sakratua da¹⁰.

Hurrengo urterako bazeukaten dirua bildua hareharrizko fatxada berri bat ipintzeko eraikin zaharreko frontispizioaren lekuan. Gaur egun, eraikin horrek museoaren bihotza izaten jarraitzen du, eta baldintza ezin hobeak eskaintzen ditu erakusketak egiteko, goitik argituriko areto adierazgarrien konbinazio aberatsarekin, galeria zabalekin eta kabinete txikien sail batekin.

1899an, profil zientifikoko lehen zuzendaria heldu zen Kunsthallera, Gustav Pauli arte-historialari bremendarra (1866–1938). Hark argi iragartzen zuen profesionalizazio gero eta handiagoa, baita ikusmolde zientifiko baten erabilera ere museo askoren zuzendaritzan XIX. mendearen amaieran. Walter Grasskamp-en arabera, izendapen hark berebat ekarri zuen “bazkideen beregaintasunaren [murrizketa] erabakiak hartzerakoan”, baita, gozamen estetiko hutsaren ordeztuz, “bildumako altxorren antolamendua eta interpretazioa artearen historiaren irizpideen arabera, seriotasun akademikoz aplikaturik” baliatzea ere¹¹. Bere erosketen politikaren bitartez, eta inpresionista frantsesei edota Paula Modersohn-Becker-i buruzko erakusketen bitartez, besteak beste, urte gutxian Paulik nazio osoan errespetatzen zen arte modernoko zentroa bihurtu zuen Kunsthalle, “ereduzko erakunde oparoa”, 1912an jadanik Karl Scheffler kritikari famatuak esan zuen bezala¹². Misio-ikusmolde nabarmen bat eman zio Paulik proiektuari; haren ustez, bere eginkizun nagusietako bat zen, museoaren zuzendari gisa, “herritar guztiak museoko ateak gurutzatzera gonbidatzea, era horretan, bisitaldi gidatuen, heziketa-solasaldien eta debateen bitartez, balio artistikoen ezagutza eta haiekiko grina sustatzeko”¹³.

1914. urtean Hamburger Kunsthallera eraman zen arte, oso-oso obra garrantzitsuak sartu ziren bilduman, haien artean *Camille* (1866), Claude Monet-ena (1840–1926); *Zacharie Astruc poetaren erretratua* (1866), Édouard Manet-ena (1832–1883); *Brontze aroa* (1875–1876) eta *San Joan Bataiatzailea* (1878–1880), Auguste Rodin-enak (1840–1917); eta Gustave Courbeten, Auguste Renoir-en eta Camille Pissarroren beste pintura batzuk, Edgar Degas-en pastel bat, hala nola artista alemaniarren obrak: Max Liebermann, Lovis Corinth eta Bremendik gertu zegoen Worpswedeko artisten koloniako pintoreenak. Hasiera-hasieratik ulertu zuen Paulik Paula Modersohn-Beckerren garrantzia, erakusketen eta erosketen bitartez lagundu zion, eta 1908an jadanik —haren heriotza goiztiarretik urtebete igarota—, haren lehen pinturak erosi zituen. Funtsen zabalkundean, trebea izan zen garai hartako bildumazale pribatuekin eta artistekin elkarlanean aritzen, eta, esate baterako, oso ondo kudeatu zituen Max Liebermannen erretratuen eskaerak Bremenen; bildumazale pribatuei erosketak estrategikoak egiteko iradokitzen zion, adibidez Courbeten *Natura hila loreekin* (1862) eta *Neskatxa-burua atsedean hartzen* (ca. 1852–1855), era horretan 1905eko erosketak garrantzitsuak osatuz (*Olatu handia*, 1869koa)¹⁴.

Paulik kargua hartu zuen egunean, gainera, Kunsthalleren Lagunen Elkarteak eratu zen, non kideek urteroko kuota bat ordaintzen baitzuten, obra berriak erosteko xedeaz. Bost urte geroago, “[Kunsthalle] erreferentziazko museo alemaniarra bihurtzearren arte modernoaren esparruan”, Galerieverein izenekoak sortu zen; haren bazkideek berebat ordaintzen zuten bostehun eta mila markoren arteko kuota urtero¹⁵. Funts horiekin, besteren artean, Vincent van Gogh-en (1853–1890) *Mitxoleta-soroa* (1889) obra erosi zen 1911n; obra harexek, erosi zenean, zabaldu zuen *Künstlerstreit* ospetsua [artisten arteko polemika] (ikus Henrike Hans-en saiakera-lana katalogo honetan). Pauliren agintaldiaren garaian izan ziren dohaintza garrantzitsuenen artean, azpimarra daiteke, oroz gain, urte askoan Kunstvereinen presidentea izan zenaren legatua. Hermann Henrich Meier jr. zen, eta 60.000 grabatu baino gehiago utzi zizkion Kunsthalleri, Francisco de Goya-rengandik Edvard Munch-enganaino heltzen direnak. Piezarik garrantzitsuenak garai hartako estampa eta grabatu frantsesen eta alemaniarren generoaren bidez sartu ziren hain zuzen ere bilduman. Horrez gainera, Paulirekin, erakunde publikoa bihurtu zen museoa bete-betean: 1904an, Senatuak aurreneko aldiz eman zion Kunstvereini diru-laguntza bat administrazio-gastuetarako eta obra berriak erosteko, baldintza batekin, besteren artean: enplegatutako batek estampa eta grabatuen bildumako laminak erakutsi behar zizkien interesari.

“ARTE DEGENERATUA” ETA GERRAKO GALERAK

Emil Waldmann (1880–1945) izan zen Pauliren ondorengoa, eta 1914an izendatu zuten. Hura ere Bremenen jaioa zen, eta Kunsthalle Bremenen lana egina zen 1906–1907 urteetan. Waldmannek une zailetan zuzendu zuen erakundea, bi mundu-gerra, krisi ekonomiko global bat eta nazionalsozialismoaren errepresaliak gaindituz. Zentzu askotan, bere aurrekoak heldutako biderei jarraitu zion Waldmannek. Hala, Max Liebermannen obrekin, eta, bereziki, Max Slevogtenekin, inpresionista alemaniarren bilduma zabaltzen jarraitu zuen. “Bremenen beti dago dirua Slevogtentzat” esango zuen lau haizetara, nahiz eta orobat aitortu zuen: “Gezurretan ari nintzen, zeren, normala denez, gurekin dirurik ez baitago batera”. Artistarekin zuen harreman pertsonalari, saiakera-lan akademikoiei, erakusketei, dohaintza pribatuei eta eskaera publikoei esker, museo publiko batean 1923 arte izan zen Slevogten obra-bildumarik handiena bildu ahal izan zuen Waldmannek¹⁶. Horrez gainera, XIX. mendeko funtsak osatu zituen Adolph Menzel-en, Wilhelm Trübner-en eta Hans von Marées-en obrekin, eta, 1918an —gerra-garaian oraindik—, Kunsthallerentzat funtsezkoa izango zen pieza bat erosi zuen, Paul Cézanne-ren (1839–1906) *Herria zuhaitzen artean (Marines)* (ca. 1898) olio-pintura. Aldi berean, Edvard Munchen (1863–1944) *Umea eta heriotza* (1899) koadroarekin, eta, besteak beste, Erich Heckel, Max Pechstein eta Oskar Kokoschka artista espresionisten koadroekin, bildumak XX. mendean barneratzen jarraitu ahal izan zuen. Alabaina, Lehen Mundu Gerraren ondoren etorri zen inflazioa zela-eta, biziki larritu zen Kunstvereinen finantza-egoera; era horretan, 1921ean Estatuak hitza eman zuen langileen eta administrazioaren gastuez arduratuko zela, eta, handik aurrera, bost kideko ordezkari izan zuen Kunstverein elkarteko patronatuan.

Dudarik ez dago titulartasun pribatuko ereduak lortu zuela aurre egitea nazionalsozialismoaren garaian egin zizkieten erasoei, baina Kunstverein injerentzia handien mende gertatu zen. 1934an, dimisioa ematera behartu zuen Senatuak Hermann Apelt presidente ordurako beteteranoa, eta Carstens irakaskuntza-inspektoreari eman zion Kunstverein “bateratzeko” (*Gleichschaltung*) ardura. Munchen eta espresionista alemaniarren obrak zeuden aretoa gortina batez itxi, eta jakinarazpen difamatzaile batekin seinalatu zuten: “Atzerritarrak eta modernoak”. Galeria berrantolatu zuten, eta espazio bereziki zabala eman zitzaion Alemaniako ipar-mendebaldeko pinturari, hura zelakoan egiazko “arte nazionala” edo “arte abertzalea”. Kunstverein erakundea ere ez zen salbatu “arte degeneratuaren” kontra bideratu zen kanpainatik: 1937ko udan, alferrik saiatu ziren Waldmann eta patronatua 31 pintura eta 120 grabaturen konfiskazioari aurre egiten.

Alabaina, Waldmannek askotan jakin zuen trebetasun handiz jokatzeko arte modernoaren eta Kunstvereinen independentziaren barneko nahiz kanpoko etsaien kontra. Obra batzuk, Liebermannenak, Utrillo-renak eta Bonnard-enak besteren artean, modu iraunkorrean eraman zituzten biltegietara, eta grabatu espresionistak, berriz, sotoan ezkutatu zituzten. Konfiskatu eta saldutako pieza batzuk geroago itzuli ziren Kunsthallera, haien artean Paula Modersohn-Beckerren (1876–1907) obrarik garrantzitsuenak, *Worpswede-ko nekazari baten alaba aulki batean eserita*, 1905ekoak; ezkutaturik eduki zuen gerrate osoan Kunsthalleko ongileetako batek¹⁷.

Bigarren Mundu Gerra hasi eta handik gutxira, ateak itxi behar izan zituen Kunsthalle Bremenek. 1942an, bonba su-eragile batek erdiko eskailera suntsitu zuen; hurrengo urtean, operazio bat jarri zen abian artelan asko salbatzeko, eta, hala, Karnzow-ko gaztelura, Brandeburgora, eraman zituzten 50

pintura, 1.715 marrazki eta 3.000 estampa eta grabatu inguru. 1945eko maiatzetik aurrera, oste sobietarrek kuartel gisa erabili zuten gaztelua. Okupazioa baino lehen, okupazioaren garaian eta ondoren, desagertuz joan ziren han gordetako Kunsthalleko obrarik gehienak, galera tragikoa zinez, oraindik ere mingarriak gertatzen diren hutsuneak baitaude bilduman, batez ere estanpen eta grabatuen kabinetean. Egia da 1945aren amaieran eta 1946an erreskatatu ahal izan zirela obra batzuk, eta pixkana-pixkana lortu zen, negoziazio luzeen ondoren, eta trebetasun diplomatiko handia baliatuz, lamina batzuen batzuk berriz Kunsthallera eramatea, eta, tarteka, baita multzo handiagoak ere. Hala eta guztiz ere, milaka lan garrantzitsu falta dira oraindik ere: haien artean, Alberto Dureroren akuarelen eta marrazkien sorta handi bat, eta Jacopo Tintoretto-ren, Francisco de Goyaren, Honoré Daumier-en, Adolph Menzelen, Vincent van Goghen, Lovis Corinthen eta Henri Matisse-ren obrak¹⁸.

Hiria bonbardatu zutenean, suntsiturik geratu ziren Kunsthallen Willy von Beckerath-en freskoen saila, zenbait horma-pintura dekoratibo, eta, denetan garrantzitsuena, Estatu Batuetako Independentziaren Gerraren ikonoaren jatorrizko bertsioa, Emmanuel Leutze-ren (1816–1868) *Washington Delaware ibaia gurutzatzen* koadro monumentala, 1849koa, handiegia baitzen ebakatu ahal izateko¹⁹. Waldmannek ez zuen aldaketa zuzenean ikusi, Würzburg-era joana baitzen lehentxeago bere emaztearekin. Hantxe egin zuten biek elkarrekin beren buruaz beste, 1945eko martxoan hiria suntsitu eta handik gutxira.

BILDUMAREN BERRERAIKUNTZA ETA ZABALKUNDEA

1945ean, Günter Busch (1917–2009), zeina lehenago ere mereziduna izan baitzen Kunsthalle Bremenen, arduradun zientifiko izendatu zuten, eta zuzendaria izan zen 1950. urtetik aurrera, Rudolf Alexander Schröder poetak eta diseinatzaileak, behin-behingo, 1945 eta 1950 bitartean erakundea zuzendu ondoren. “Kontzentrazioan eta ukoan” oinarritzen zen Buschek bilduma egiteko hautatu zuen modua, finantza-egoera zela medio, ezin baitziren gerrak utzitako hutsuneak XIX. mendeko arte frantsesa erosiz bete, ezta arte espresionista erosiz ere. Alabaina, 1980ko hamarkada ondo sartu arte, hiriak erosketak finantzatzen jarraitu zuen, eta erosketa haiek eskuzabaltasunez osatu ziren ekarpenen, oparien eta dohaintza pribatuen bitartez. 1954ko *Sylvette* obrarekin, Pablo Picasso-k (1881–1973) ilustraturiko hirurehun grabatu eta libururekin, baita Max Beckmann-en zazpi pintura-lanekin [*Natura hila sagar eta udareekin (Natura hila gerezi-pattarrekin)*, *Dama txano grisarekin*, *Schiphol* eta *Autorretratu saxofoiarekin*] ere (1884–1950) eta haren obra grafiko ia osoarekin, XX. mendeko pieza adierazgarriekin zabaldu zuen Buschek bilduma. Zuzendariak, nagusiki, arte frantsesari eman zion arreta, eta ildo horretatik erosi zituen, esate baterako, Eugène Delacroix-en bi pintura eta berrehun marrazki, baita Barbizongo Eskolako lanak ere, eta haiek egin zuen erromantizismo frantsesaren eta inpresionismoaren arteko lotura bilduman. Postinpresionismoari dagokionez, Alemania osoko bildumarik garrantzitsuenetakoa sortu zuen Pont-Avengo Eskolako eta nabien obrekin. Buschen agintaldiaren garaian dohaintza asko izan zen, eta aurrekaririk gabeko mugarri bat izan zen haietan 1973an, Kunstvereinen 150. urteurrenean, XVI-XX mende bitarteko obra-sail baten dohaintza —haien artean Maurice Denis-en (1870–1943) *Omenaldia Cézanneri* (ca. 1899–1900)—, baita Mark Tobey-ren, Gerhard Richter-en eta Roberto Matta-ren obrena ere.

Günter Busch karguan egon zen aldi luzean, modu erabakigarrian aldatu ziren, bai museo-erakundearen eginkizuna, bai haren pertzepzioa. 1960ko hamarkadako iraultza sozialarekin eta politikoarekin, debate suharra zabaldu zen museoaren eginkizun sozialaren auziaren inguruan. Unibertsitate, politika, justizia, ekonomia eta beste erakunde publikoei bezala, museoari ere eraso egin zitzaion, zaharkitua, erreakzionarioak, eskusiboak eta itxiak zirelakoan. Kritikatzen zen, bereziki, orainaren erreferentzien falta eta bisitari-talde askorentzako zuten garrantzi eskasa, eta auzitan jartzen zen orobat Kunsthalle Bremen bezalako erakunde tradizionala. Asko zabaldu zen museoa proposatzea “ikasketa-leku gisa musen tenplu gisa izan ordez”²⁰. Hala, esate baterako, 1976ko udatik aurrera, haurrentzako “parte-hartze museoa” hasi zen Kunsthalle Bremen antolatzen, eta, 1982aren ondoren, instalazio iraunkorra bihurtu zen. Horrez gainera, “erakusketa didaktiko” asko egin ziren Kunsthallen, haien artean *Bilder Entstehen – Von der Skizze zum fertigen Bild* [Koadro baten sorrera: zirriborrotik koadro bukatuta], 1975ean; *Kunst im Alltag* [Arte egunerokoa], 1977an; eta *Was ist Kleinplastik* [Zer da miniaturazko eskultura bat?], 1981ean²¹.

Arte gaztea Kunstvereinen modu erabakigarriagoan babesteko xedeaz, bazkide batzuek jadanik 1971n Förderkreis für Gegenwartskunst [Arte Garaikidearen Babes-sarea] sortu zuten. Erakunde hark erakustaldi bat egiten zuen urtero, eta, kasurik gehienetan, obra bat erosten zuen bildumarako; haien artean zeuden Gerhard Richterren, Antoni Tàpies-en, Andy Warhol-en, Emil Schumacher-en, Isa Genzken-en, Günther Förg-en obrak, eta, azken urteetan, William Kentridge-renak, Sarah Morris-enak, Andreas Slominski-renak, Thomas Hirschhorn-enak, Mary Reid Kelley-renak eta Rosa Barba-renak²². 1984an, Stifterkreis für den Bremer Kunstpreis [Bremengo Arte Sariaren Emaileen Sarea] antolatu zen, eta hark Böttcherstraße kaleko Arte Sari ospetsua erreskatatu zuen: bi urtez behin aurkeztu dira hamar arte-proposamen berrizale, eta sarituaren obra bat erosten da, gaur egun arte. Martin Honert, Olafur Eliasson, Wolfgang Tillmans, Tino Sehgal, Ulla von Brandenburg, Thea Djordjadze eta Emeka Ogboh daude beren karreraren hasieran sari hau irabazi duten artisten artean; dudarik ez dago haien lanekin bilduma nabarmen aberastu dela, eta arte garaikidearen esparruan hain zuzen ere. Buschen agintaldiaren bukaeran, Kunsthalleren zabalkundea amaitu zen (1979–1982), zeina Werner Düttmann arkitektoak bideratu baitzuen; harekin, erakusketa berezietarako eraikin bat utzi zion Buschek bere ondorengoiari, hitzaldi-areto bat ere bazeukana.

1985ean, Siegfried Salzmann-ek (1928–1994) kargua hartu zuenean, guztiz zaila zen egoera, Kunsthalleren zabalkundeak oso zor handiak utzi baitzituen. Herentzia haren zamagatik ere, Kunsthalleko eraikin zaharra berrizatzeko lehen urratsa egin zen 1990ean, egoera larrian zegoen-eta. Salzmann ere gogor saiatu zen, 1970ean jadanik hasi ziren saioei jarraipena emanez, arte-museoaren irudia demokratizatzen, publiko zabalago bati zabaltzeko eta arte garaikidea modu erabakigarriagoan hartzeko xedeaz.

Salzmannek ez zeukan ia dirurik obra berriak erosteko, Senatuaren laguntza gero eta murriztagoa baitzen. Hala bada, lagunaren eta erakundearen babesleen konpromisoaren mende zegoen oroz gain. Hala eta guztiz ere, haien laguntzarekin, gauza izan zen bildumarako artelan-kopuru adierazgarri bat erosteko. Arreta, orduan, eskultura eta arte garaikidean jarri zen nagusiki, eta arlo horretan ildo berri bat zabaldu zuen Salzmannek, pintura abstraktuan bereziki, Hans Hartung-en eta Emil Schumacherren lanekin.

ARTE GARAIKIDEA ETA ERAKUSKETAK

1994an, Wulf Herzogenrath-ek (1944an jaioa) kargua hartu ondoren, eraikin zaharraren berrikuntza sakon bat egin zen, eta hari esker izan zen Kunsthallen lekurik arte modernoago bat erakusteko, baita John Cage-ren (1912–1992) argiko eta soinuko instalazio bat ipintzeko ere; hala, erakusketa iraunkorraren parte izatera igaro zen *Writing through the Essay “On the Duty of Civil Disobedience”* [“Desobedientzia zibilaren betebeharrak” saiakera idazten] instalazioa (1985–91). Gerran galdutako lan batzuk estampa eta grabatuen bildumara itzuli ziren, itzulita edo berriz erosita. Besteak beste, 2001. urtean, *Sammlung 101 [101 Bilduma]* deitua erosi zen berriz; hangoa zen Dureroren *Segonzanoko gaztelua* akuarela, Klugkisten legatukoa. Era berean, Nam June Paik-en, Kurt Kranz Bauhauseko artistaren eta Günther Förgen sorta handiak heldu ziren estampa eta grabatuen bildumara, baita artista gazteenak ere, Bjørn Melhus-en, Marcel Odenbach-en eta Diana Thater-en sorta handiak besteren artean.

Erakusketa-programa zabalari esker, Herzogenrathen zuzendaritzapean, Kunsthallek arreta bizia erakarri zuen, Alemanian nahiz atzerrian, eta arrakasta handia izan zuten erakusketa bereziak egin ziren, hala nola *Der Blaue Reiter* [Zaldun Urdina] taldeari buruzkoa, Van Goghen *Mitxoleta-soraa* koadroari buruzkoa, Monet-en *Camille* koadroari buruzkoa eta Paula Modersohn-Beckerrek Parisen egin zituen egonaldiari buruzkoa. Erakustaldi haien ezaugarri nagusia zen, oroz gain, bildumako obra garrantzitsuak hartzen zituztela oinarritzat, eta erakusketak haien inguruan garatzen zirela, ikerketa berrien konklusioetan oinarrituz. Arte modernoko erakusketen artean, argazki eta bideoarteko hainbat sail azpimarra daitezke, besteak beste Nam June Paiken, Peter Campus-en eta Bill Viola-ren obrak aurkezten zituztenak, baina baita artista gazteenak ere, esate baterako Bjørn Melhusenak, Marcel Odenbachenak eta Diana Thaterrenak.

2009–2011KO ZABALKUNDEA ETA KUNSTHALLE BREMEN GAUR EGUN

Azken hamarkadetan oso aldaketa handiak izan dira museo eta erakusketen alorrean: izugarria izan da ekoizpen artistikoa, biziki garatu da arte-merkatua, eta asko sendotu da sektore honekiko konpromisoa. Denbora honetan, sustraitik aldatu da erakundeen, artisten, arte-salerosleen eta bildumazaleen arteko oreka: museoek eta erakusketa-aretoek botere handia galdu dute, baina aldi berean ospeari eutsi diote.

Kunsthallek paper protagonista bete nahi izan du aurrerapen horretan guztian, museo gisa bere funtsezko eginkizunak betetzen saiatuz, fokuetatik eta erakusketen negozioaren handikeriatik aparte, esate baterako, proiektu zientifikoen bidez, obren jatorriari buruzko ikerketaren bidez eta bildumaren digitalizazioaren bidez. Bremen Kunstverein berebat azaldu da kontratista aktibo gisa, bildumaren altxorren zatigabe inguru egoki bat eratzeko xedearekin, eta, aldi berean, segurtasun- eta klimatizazio-mailarik handienak izanik. Hala, esate baterako, 2009ko udaberrian, erakundearen simetria zaharra errespetatuz, bi hegal berri erantsi zitzaizkion eraikin zaharrari, Pütz Rafaelian arkitekto berlindarrekin diseinatuak²³. Karin und Uwe Hollweg-Stiftung fundazioaren eta Lürssen familiaren dohaintza pribatuei esker izan zen posible finantzaketa, baita Bremengo Estatu federatuaren eta Gobernuaren laguntzei esker ere. 2011n, Kunsthalle Bremen berriz ireki zela-eta, James Turrell-en (1943an jaioa) *Gainean –*

artean – azpian [*Above – Between – Below*] argi-instalazio ikusgarria antolatu zen, zeinak Kunsthalle Bremengo solairuetako hirutan barna eramaten baikaitu, solairuak guztiz modu dotorean elkarrekin lotuz.

Gaur egungo arkitekturan bat egiten dute zaharrak eta berriak, eta aldi berean erabateko autonomia gordetzen dute. Hala, esate baterako, areto berrietako haritzeko zoru argitsuek modu guztiz adierazgarrian kontrastatzen dute alderdi zaharreko zoru etako egur ilunarekin. Sotiltasun eta dotorezia bereziz bikoiztu zen estampa eta grabatuen bildumaren espazioa, ikasketa-areto zaharraren errepika bat sortuz hornidura berdinekin, baina estilo garaikide batekin. Era horretan, orobat jarri zen agerian, ikusmolde arkitektoniko batetik, estampa eta grabatuen kabinetearen garrantzi berezia, bildumaren “ardatz nagusi” gisa. Hori dela-eta, adiskide-zirkulu bat sortu zen 2013an, estampa eta grabatuen kabinetea iritzien truke bizirako erabiltzen duena, eta berariaz sustatzen duena bildumaren ikerketa eta zabalkundea. Kideen zuzeneko ekimenak oso elkarte bizia egiten du Kunstverein hau. Konpromiso kulturalaren eta zibikoaren adibide ezin hobea da, biztanleriaren parterik handienarentzat onuragarria da, eta, gainera, nazio-mailan nahiz nazioartekoan sustatzen du Bremen irudia.

2011n eranskina inauguratu zenetik, bata bestearen ondoren egin dira arnasa handiko erakusketak, modernotasunaren irudi nagusiek egindako bilduma-obrak abiapuntutzat hartuz: Edvard Munch, Picasso (eta haren Sylvetteren erretratu-sailak), Émile Bernard, Max Liebermann eta Max Beckmann. *Der Blaue Reiter* erakusketatik hasita (2000), erakusketak hauek estandar berriak markatu dituzte ikerketa zientifikoaren kalitateari eta aurkezpenari eta instalazioari dagokienez, aldi berean bisitarien kopuru handiek saritu dituzten merkadotekniako estrategia berriak baliatuz. Horrez gainera, azken urteotan, Friedensreich Hundertwasser-en, Jason Rhoades-en eta *nouvelle vague*aren *Joan den urtean Marienbad-en* obra zinematografiko klasikoaren inguruko erakusketek areagotu egin dute publiko gazteak Kunsthalle Bremen dela-eta duen interesa, baita museoaren integrazioa ere zenbait saretan, komisariotza-planteamendu ez-ohikoen, kulturarteko ikusmoldeen eta nazioarteko lankidetzaren bitartez.

Oinarrizko galdera batetik hasita —nolakoa izan behar duen XXI. mendeko museo batek—, eredu berri bat eta irudi berri bat garatu ziren, erakundearen tradizioa eta haren bilduma oparoa, eta erakusketako, kudeaketako eta komunikazioko estrategia berritzaileak bateratu nahi dituztenak, orainaren erronka ugari emandako erantzun gisa. Estrategia horren ardatzean dago erakundea bisitari-talde berriei zabaltzea, mundu globalizatuko arte-forma modernoagoetara eramatea, baita aro digitalarekin hobeto egokitzen diren komunikazio-kanalengan sartzea ere.

Zentzu horretan, elkarte ilustratu, progresista eta zibilizatu baten funtsezko erakundeetako bat delakoan ulertzen da, gainera, museoaren ideia. Museo bizi batek, hortaz, desadostasunezko eta egongaitzasunezko leku baten gisa funtzionatu behar du, debateak egin daitezkeen plataforma bat eskaini behar du: galderak egiten diren eta egia unibertsalak auzitan jartzen diren lekua izan behar du, gauza heterogeneoak askatasunez eztabaidatzen diren tokia. Artea eta kultura, hain zuzen ere, debate garaikide bat dago orain zabalik, globalizazioaren ondorioez, identitateaz, gizarte-kohesioaz, ezagueretan oinarrituriko sektore ekonomikoen garapenaz eta komunikazio- eta pertzepzio-forma berriez. Hala, forma bereziki sentikorrean erantzun diezaiokete museoek joera kulturei eta sozialei; ikusarazi, tematizatu eta egituratu ditzakete.

Museoak hiri bateko bizitza publikoaren eta kulturalaren parte dira, eta modu erabakigarrian eragiten diote haren irudiari eta ekarpenari. Sustrai sendoak izan behar dituzte beren hiriko testuinguruan, aldi berean aldaketa politiko eta ekonomiko globalen ondorioak bertako egoerara estrapolatuz. Era berean, objektu historikoei ikuspegi garaikide batetik garrantzia eta esanahia ematea da erakundearen eginkizun nagusietako bat. Bremenen, horrek esan nahi du, esate baterako, mundu osoarekin erlazioak dituen merkataritzako, industriako eta emigrazioko hiri baten legatu historikoan zentratzea, eta historiaren ezagutzatik irakaspenak eskuratzen saiatzea, aro postindustrialean eta gizarte multikultural batean bide berri bati heltzeko. *Der blinde Fleck* [Puntu hutsa, 2017] ikerketa- eta erakusketa-proiektuan, solasaldi eraikitzaile bat saiatu gara eratzen hiriaren eta museoaren herentzia historiko kolonialaren analisi kritiko baten eta Bremenentzako etorkizuneko ikusmolde baten artean. Era horretan, ondare historikora eta haren egungo ondorioetara hurbildu ahal izango gara, eta beren konplexutasun osoan hasiko gara beste kulturak ulertzen.

Tradizioaren eta berrikuntzaren arteko interakzio emankor bat dago Kunsthallen, eta, hori, duela ia 200 urte: historiaren errespetua, eta berria eta ezezaguna denari heltzeko adorea; baina, batez ere, arte garaikidearen bidezko inspirazioa, beharrezkoa dena: horrek eusten dio bizirik museoari.

BILBON IKUSGAI IZANGO DIREN BILDUMAREN MAISULANAK

Zinez plazer handia da guretzat Guggenheim Bilbao Museoko arkitektura berezian erakusgai jartzea Kunsthalleko bilduman funtsezkoak diren pinturen eta eskulturen sail bat, baita Kunsthalleko estampa eta grabatuen funts ospetsuetako marrazkiak eta obra grafikoa ere. Kunsthalleko bildumatik —Erdi Aroko debozizko irudietatik hasi, eta arte multimediaraino doa—, lau gai-alor hautatu ziren, bildumako ardatz nagusi banatan zentratzen direnak. Gune nagusia XIX. mendeko eta XX. mendearen hasierako arte alemaniarra eta frantsesa da, interakzio bizian aurkezturik. Erakusketaren lehen zatiak pintura alemaniarren eta frantsesaren bilakaera agertzen du, klasizismotik erromantizismoraino. Hementxe daude Erroma bisitatu zuten artista frantsesen eta alemaniarren obrak, baita Caspar David Friedrich-en eta Eugène Delacroixen koadroak ere, zeinek erromantizismoaren kontzeptu desberdinak gauzaten baitituzte, natura handientsu baten kontenplazio barearen eta haren adierazpen grinatsuaren artean. Zuzenean egindako motiboaren azterlan harrigarriak —Carl Gustav Carus-ek, Friedrich Nerly-k eta Johan Christian Clausen Dahl-ek eginak— Camille Corot bezalako Barbizongo Eskolako artisten obren ondoan ageri dira, zeinek oso eragin handia izan baitzuten Iparraldeko herrialdeetako praktikan eta trebakuntza artistikoan.

Horrek guztiak erakusketaren bigarren zatira garamatza. Atal hori inpresionismoari eta postinpresionismoari eskaini zaio, eta badira bertan koadro protoinpresionistak, Camille Pissarrok, Claude Monetek eta Pierre-Auguste Renoirrek eginak, hala nola Auguste Rodinen eskultura iraultzaileak, eta, era horretan, bizitza modernoko motibo berriak eta inpresionisten lana egiteko modua ezagutu ahal izango ditugu, zeinek argia, mugimendua eta giroa gai garrantzitsuak bihurtu baitzituzten beren pinturretan. Obra hauek solasaldi bat eratzen dute inpresionismo alemaniarra deituaren ordezkari nagusiekin —Max Liebermann, Max Slevogt eta Lovis Corinth—, haiek ere konprometituak sentitzen baitziren inpresio bisual subjektiboarekin, heldu nahi izan gabe, hala eta guztiz ere, frantsesen

deskonposizio kromatikora. Zentzu horretan, mugarri bat da Van Goghen *Mitxoleta-soroa* obra, argi azpimarratzen baitu Kunsthalleren bildumak izan zuen eginkizun garrantzitsua pintura garaikidea museo alemaniarretara eramaten XIX. mendearen bukaeran eta XX. mendearen hasieran. Paulik 1911n egin zuen erosketa buru-argi hark sekulako eztabaida piztu zuen artisten, kritikarien eta salerosleen artean, eta *Künstlerstreit* ospetsua eragin zuen. Funtsezko eztabaida bat zegoen haren erdigunean: zer eginkizun betetzen zuen modernotasun frantsesak museo alemaniarretan.

Ondoren, Worpstedeko artista-taldea aurkezten du erakusketak; haietatik, bereziki, Paula Modersohn-Becker, eta haren garaikideak Frantzia, Pont-Avengo Eskola eta nabia. Otto Modersohn-en eta Carl Vinnen-en olio-lanek, baita Maurice Denis-enek, Paul Sérusier-enek eta Georges Lacombe-renek ere, agertzen dute nola liluratzen zituen haiek denak landaldeko bizimoduak —primitiboak eta naturarekin lotua itxuraz—, eta orobat agertzen dituzte antzeko estrategiak adierazpen artistikoko forma berri bat sortzeko unean. Bereziki aipagarria da hemen Paula Modersohn-Beckerren pintura, hainbat eragin bereganatuta, bai Worpstedean, bai Parisen, obra guztiz berezia sortu baitzuen, Pauliren garaian jadanik, Bremeneko asko estimatu zena. Pintura alemaniarren eta frantsesaren artean 1900 inguruan izan zen truke emankorraren eta biziaren adierazgarri egokia da haren lana.

Urrezko amaiera XX. mendeko arteak ipintzen du, espresionismotik hasita Picassorenenganaino. Hala, Ernst Ludwig Kirchner-en eta Karl Schmidt-Rottluff-en obren ondoren, Max Beckmannen pintura eta André Masson-en eta Richard Oelze-ren lan surrealista datoz. Horrez gainera, eta Michael Hertz arte-salerosle bremendarraren bidez, hura izan baitzen Picassoren obra grafikoaren ordezkari eskusiboa Alemanian, espainiar pintorearen grabatu asko heldu ziren bildumara, hala nola *Sylvette* pintura, Kunsthalleren jabetza den maisulana, Picassoren beranduko obraren birtuosismoaren adibide guztiz berezia.

[Itzultzailea: Rosetta Testu-Zerbitzuak]

Oharra

1. Kunstvereinen estatutuak, 1823, honen arabera aipatuak: Hansen 1997a, 8. or. Saiakera-lan horretan oinarritzen dira hemengo azalpenak, eta ondorengo argitalpenetan: Buschhoff 2011a, 6-17. or.; Herzogenrath 1998, 7-13. or.; Busch 1984. [itzuli]
2. Busch 1957, 8. or. [itzuli]
3. Aschenbeck/Bubke 1998, 24. or. [itzuli]
4. Grasskamp 1998. [itzuli]
5. Honako hauek dira beste sorrera-mugarriak: Hanburgoko Kunstvereingoa, 1817; Karlsruheakoa, 1818 edo 1830; Munichekoa, 1823; Berlingoa, 1825; Stuttgartekoa, 1827; Dresdengoa, 1828; Düsseldorf eta Frankfurtokoa, 1829; Hannover eta Königsbergokoa, 1832; Mannheimekoa, 1833; Hallekoa, Potsdamekoa eta Stettinekoko, 1834; Kassel eta Magdeburgokoa, 1935. Schneede 2017, 34. or., 17. oharra. Ikus halaber Gerlach 1994; Schmitz 2002. [itzuli]

6. Weniger 2016, 155 or. eta ondorengoak. [\[itzuli\]](#)
7. Bazen beste orube bat, Dechanatstraße kalean zegoena eta hura ere hiriak lehentxeago utzia, baina desegokitzat jo zen, Schnoorviertel auzoaren diseinu urbanistikoa zela-eta; Aschenbeck/Bubke 1998, 19. or. [\[itzuli\]](#)
8. *Mittheilung an die Mitglieder des Kunstvereins in Bremen die Eröffnung der Kunsthalle und künftige Ausstellungen betreffend*, Bremen, 1849ko otsaila, 4. or. [\[itzuli\]](#)
9. Sheehan 2000, 84. or. [\[itzuli\]](#)
10. Riemer/Kreul 2011, 13. or. [\[itzuli\]](#)
11. Grasskamp 1998. [\[itzuli\]](#)
12. Scheffler 1912–13, 88. or. [\[itzuli\]](#)
13. *Die Aufgaben des modernen Kunstmuseums. Öffentlicher Vortrag, gehalten am 29. März 1912 im Casino zu Bremen*, Bremen, 1912, honen arabera aipatua: Hansen 2011b, 60. or. [\[itzuli\]](#)
14. Hansen 2003, 8–13. or. [\[itzuli\]](#)
15. Pauli 1936, 176. or. [\[itzuli\]](#)
16. Hansen 2018, 148. or. [\[itzuli\]](#)
17. Busch 1984, 26. or. Schickedanz 1998, 88. or. [\[itzuli\]](#)
18. Kunstverein in Bremen/Salzmann 1991. Schossig 2006. Melzer/Röver-Kann 2014, 8–17. or. [\[itzuli\]](#)
19. Hansen 1997a, 20. or. [\[itzuli\]](#)
20. Spickernagel/Walbe 1976. [\[itzuli\]](#)
21. Busch 1984, 556– 563. or. [\[itzuli\]](#)
22. Förderkreises für Gegenwartskunst 2001. [\[itzuli\]](#)
23. Hufnagel/Kreul 2011. [\[itzuli\]](#)

ITALIAREN IRRIKA ETA ESKANDINAVIAR JATORRIA: ERROMANTIZISMOKO PINTURA

DOROTHEE HANSEN

ERROMA: ARTISTEN JOMUGA 1800 INGURUAN

Erromako hiriak biziki erakarri izan ditu beti artistak eta intelektualak. XVII. mendeaz geroztik, Erromara joaten ziren pintoreak, eskultoreak eta arkitektoak, Iparraldeko herri askotatik abiatuta. Aldi berean, pixkana-pixkana, Europa osoko aristokrata gazteen bidaia kulturalen etapa nagusia bihurtu zen hiria. Antzinaroko monumentu bikainak ez ezik, Errenazimentuko maisulanak ere eskaintzen zizkien Erromak artistei, eta, horrez gainera, baita argi distiratsuan murgilduriko paisaia-inguru pintoresko bat ere. Eta ez dugu ahaztu behar, bestalde, garai hartako italiar pertsona-eredu bereziek eta hirian bizi ziren eta modelo-lanak oso gustura egiten zituzten emakumeen edertasun gogoangarriak sorrarazten zuten lilura. Hala bada, poliki-poliki, era askotako gustuak eta motibazioak zeuzkaten artistak helduz joan ziren Italiara, han trebatzen jarraitzeko eta elkarrekiko trukearekin beren artea aberasteko.

1800. urtearen inguruan, pil-pilean zegoen Erroman artista atzerritarren kolonien eta *Le Grand Tour* egiten zuten bidaiarien jarduera. Kunsthalle Bremengo bildumaren parte diren obrek argi erakusten digute zenbateraino izan zitezkeen desberdinak planteamendu estetikoak XIX. mendearen hasieran, eta zenbaterainokoak ziren interes komunak, baita artisten jatorri nazionala baino harantzago ere.

ANTZINAROA ETA RAFAEL EREDU GISA: KLASIZISTAK ETA NAZARETARRAK

Ideal estilistiko klasizistak agerikoak gertatzen dira, batez ere, *Familia-erretrotua* obran. Merry-Joseph Blondel pintore frantsesarena da (1781-1853), eta 1813ko data du¹. Lau buru agertzen dira koadroan, elkarrengandik oso gertu, bata bestearen atzean, mailakatuta bezala: lehen mailan, saiheska, *à l'antique* zintez orrazturiko neskatxa bat; neskatxaren ondoan, gizon gazte bat, begiak begiraleari zuzenduta; bigarren mailan, ezker-eskuin, mutil bat eta urrutira begiratzen duen neska bat, bere gogoetan murgilduta. Pertsonaien begiradak ez dira gurutzatzen, ez dute inolako harremanik, eta, hala eta guztiz ere, ikusmena bihurtzen da koadroaren egiazko gaia. Irudien mailakatzeko edo gradazio horrekin, pintoreak berriz heltzen dio, *Ara Pacis*en erliebe zaharrak —baina baita italiar Errenazimentuko erretratuak ere— direla medio, ondo ezagutzen dugun tradizio bati. Irudien inguru argietan, lerroen zehaztasunean eta buruen leuntasunean agerikoa gertatzen da Blondelen prestakuntza klasizista. Jean-Baptiste Regnault pintorearen ikaslea izan zen Blondel; 1803an Prix de Rome gutziziatua irabazi zuen, eta, hari esker, hiru urteko diru-laguntza bat izan zuen. 1809an Erromara joan zen bidaiari, eta Parisera itzuli zenean pasarte historikoen eta erretratuen eskaera asko lortu zituen; hala, azkenik, Arte Ederretako Eskolako irakaslea izendatu zuten.

Forma zehatzak, lerro delikatuak eta gainazalen azterketa xehea dira orobat Théodore Chassériau-k (1819-1856) 1833-35 urte inguruan margotu zuen neskaxa baten erretratuaren ezaugarri nagusiak: *Emakume gaztea (Melankolia)*². Hamabi urte zituela, artista goiztiar hau ikasle gisa sartu zen Jean-Auguste-Dominique Ingres-en lantegian, zeina garai hartan eskola klasizistaren Frantziako ordezkari nagusia baitzen. Denbora askoan pentsatu zen irudi hura Chassériauaren arreba Alineren erretratua zela, nahiz eta jantzia, besaburuak agerian utzita, guztiz desegokia izan garai hartan erretratu baterako. Pertsona jakin bat baino areago, neskaxa honek garai hartan ohikoa zen gai bat irudikatzen du: bai begi handien begirada tristeak, bai buruaren keinu klasikoak, eskuan bermaturik, gogo-egoera melankolikoa adierazten dute. Alabaina, irudiak ez du islatzen Alberto Durero-ren *Melankoliaren* zalantzazko iluntasuna; honako honek, aitzitik, “melankolia gozoa” delakoaren tradizio frantsesari jarraitzen dio, Denis Diderot-ek bere *Encyclopédien* definitu zuen moduan: “Melankolia ez da boluptuositatearen etsaia, gogoz onartzen ditu amodioaren ilusioak, eta arimaren eta zentzuen plazer delikatuaz gozatzen uzten du”³.

Dominique Papety-k ere (1815-1849) prestakuntza klasikoa izan zuen Frantzian. 1836an Prix de Rome saria eskuratu zuen, eta hurrengo urtean hasi zen bere bekarekin lanean Frantziako Akademian, Erroman⁴. 1803az gero, Villa Medicin zeukan egoitza 1664an sortu zen erakunde agurgarri hark; Ingresek zuzentzen zuen 1835az gero, eta Papetyren mentore garrantzitsua bihurtu zen azkenean. Egia bada ere artista gaztea figuren pinturan zegoela espezializatua, Erromako hiriaren ikuspegi asko margotu zituen. Haietako motibo batzuk bakarrik landu zituen olioan ere, esate baterako *Villa Rafael Erroman*, zeina Villa Borgheseko parkean kokatua baitzegoen. Atzealdean, ezkerrean, Villa Medici begiztatzen da, eta, eskuinean, San Pedro basilikaren kupula, zeina, egiaz, askoz ere urrutiago baitzegoen: bata zein bestea erreferentzia-puntu garrantzitsuak ziren artistarentzat. Errealismo harrigarri, etxaldea bere horma zartatuekin erretratatu zuen Papetyk, eguzki distiratsu baten argipean. Eraikinaren izena barruan zeuden Rafaelen eskolako freskoetatik dator, nahiz eta 1834an Borghese printzeek erretiratu eta beren galeriara eraman zituzten. Papetyrentzat, hark bere figuren pinturak Rafaelen estiloaren arabera egituratzen baitzituen eta gai erlijiosoko horma-pinturaren berriztatze batekin amets egiten baitzuen, *Villa Rafael Erroman* hura ez zen huts-hutsik irudi errealista; adierazpen pertsonala ere bazen.

Antzeko xedeak zeuzkaten 1809an Vienan San Lukasen Anaidia (*Lukasbund*) eratzeko elkartu ziren artista alemaniarrek. Urtebete geroago Erromara joan ziren, han elkarrekin bizi eta lanean aritzeko. Pintura erlijiosoa Dureroren eta Rafaelen tradizioaren arabera berriztatzea zen haien asmoa, eta beren obrekin masa herrikoietara heltzea. San Isidoroko monasterioan jarri ziren bizitzen, arropa zabalak janzten zituzten eta ilea oso luzea zeramaten, Nazaretoko Jesusek bezala; arrazoi harengatik, doinu sarkastikoan, “nazaretarrak” deitzen zieten, gehienak, gainera, katolikoak baitziren. Johann Friedrich Overbeck (1789-1869) Lübeckeko artista, talde haren buruzagia, 1813an bihurtu zen katolikotasunerako. Geroago, 1821ean, pintura bat eskatu zion, gaia zehaztu gabe, Johann Heinrich Albers Bremengo merkataria eta arte-bildumazaleak. Overbeck-ek *Moisesen aurkikuntza* margotzea erabaki zuen⁵. Pentateukotik hartutako eszena bat agertzen du koadroak (Irteera 2, 1-10): faraoiak agindu zuen hiltzeko mutil judu jaio berri guztiak, baina Moises ihizko ontzi batean utzi zuen amak Niloren bazterrean, eta han faroiaren alabak aurkitu eta jaso zuen. Senide batek ikusten du eszena ezkutaleku batetik; hurbilduta, umea iñude hebrear batengana eramatea proposatzen du. Era horretan, amarengana itzultzen da Moises. Overbeckek, faroiaren alabaren irudi nagusian, Rafaelek Vatikanoko

logietan margotu zuen figura bera gogorarazten du. Konposizioaren simetria eta paisaiaren antolamendua ere Rafaelen eremuan oinarritzen dira. Alabaina, Rafaelen hasierako estilora darama Overbeckek berez haren beranduko lana zena, Rafaelen hasierako estiloa baitzen nazaretarrentzat eredu nagusia. Horrez gainera, Italiara darama eszena, egiazki Egipton gertatu behar bazuen ere.

Italiar emakumeen edertasunak liluratu egiten zituen iparraldetik etorritako artistak, eta, hura zela-eta, Rafaelen ideala irudikatua ikusten zuten figurak estimatzen zituzten nazaretarrek oroz gain. Vittoria Caldoni izan zen lilura haren adibiderik famatuena. 1820an, August Kestner Hannoverko Ordezkaritza Diplomatikoaren kontseilariak “aurkitu” zuen Vittoria Albanoko herrian, Erromatik gertu. Hirira eraman zuen, eta, kontatzen duenez, 44 artistak pintatu zuten neskatxaren erretratua, nahiz eta, dirudienez, bakar batek ere ez zuen lortu haren edertasun ideala behar bezalako leialtasunez islatzea. Theodor Rehbenitz (1791–1861) pintoreak ere, Holsteingoa jatorriz, 1820aren inguruan egin zuen *Vittoria Caldoni-ren erretratua*⁶, eta Albanoko jantzi tradizionalerik jantzita agertu zuen. Erretratu horretako lerroen zehaztasunak eta tonu gorri, berde eta urdinen harmoniak nazaretarren estilo-paradigma ziren lehen Rafaelen obrak gogorarazten dituzte.

NATURARA! OLIO-ZIRRIBORROA

XVII. mendean jadanik, paisaia-margolari garrantzitsuak joaten ziren Italiara. Artista holandarrak ziren, baina izan ziren frantsesak ere, esate baterako Nicolas Poussin eta Claude Lorrain. Marrazkiak aire zabalean egiten zituzten, baina pintura-lanak geroago osatzen zituzten, estudioan. Esan ohi da Claude Lorrainek egin zituela olio-zirriborro batzuk aire zabalean, baina azpimarratu behar da gaur egun ez dela geratzen halakorik frogatzen duen koadrorik. XVIII. mendearen bukaera arte ez ziren hasi Pierre Henri de Valenciennes frantsesa eta Thomas Jones britainiarra olio-oharrak egiten zuzenean beren obraren gaiaren aurrean. Teknika hura batez ere Italian egin zuten egonaldian landu zuten, eta ikasleei ere gomendatu zieten. Olio-oharrek ariketa gisa balio zieten teknika lantzeko, baita ikusmena zorrozteko ere, argiaren efektu aldakorrei antzemateko orduan; dena dela, ohar haiek gutxitan izaten zuten erlaziorik pintoreek beren estudioan sortzen zituzten konposizio handiekin. Horregatik, ohar haiek, adierazpide intimo bat besterik ez baitziren, estudioan gordeta edukitzen ziren, eta, gehienera ere, artista adiskideei erakusten zitzaizkien. Baina erakusketetara ez ziren inoiz eramaten. Bereizketa zorrotz horrek oinarri bat zeukan: teoria akademiko bat, zeinaren arabera paisaia ideala, irudimenetik abiatuta taxutua, askoz ere gehiago estimatzen baitzen naturaren imitazio hutsa baino. Iritzi horixe zeukan 1831n oraindik Johann Wolfgang von Goethek: “Kendu ahal bagenio paisaia-egileari naturatik zuzenean oharrak egiteko usadioa, ikas dezan behingoz objektua zuzenean murrizten, eta dotoretasunez, markuaren esparrura, galanki irabaziko genuke”⁷.

Alabaina, Erroman hain zuzen, 1800aren inguruan, gero eta jarraitzaile gehiago zeuzkan aire zabalean zuzenean estudioak egiteko usadioak, eta, esan liteke, 1820tik aurrera gutxi gorabehera, eginkizun artistikoaren baitako oso praktika sendoa zela. Zirriborroak olio-zuzeneko paper baten gainean egiten ziren gehienetan, pintoreek beren pintura-kutxaren estalkian eusten zioten paperari, eta gerora kontserbatzeko, oihalean eta kartoian itsasten zituzten. Egia bada ere zirriborroa oraindik denbora luzean ez zela hartu jendaurrean aurkez zitekeen berezko artelan baten gisan, era askotako eginkizunak

zeuzkan. Alde batetik olio-zirriborro beregainak egiten ziren, gero egiten ziren pintorekin harreman berezirik gabeak; eta, bestetik, estudioko lanen prestakuntzarako ere erabiltzen ziren. Ikasleek, gainera, zirriborroak kopiatzen zituzten praktikatzeko, eta pintoreek inspirazio-iturri gisa erabiltzen zituzten. Batzuetan, aire zabalean hasitako zirriborroek lantegian bilakatzen jarraitzen zuten. Pixkana-pixkana, olio-zirriborroen estiloa estudioko obretan hasi zen eragiten, eta esperimantazio-esparru oso bat ireki zitzaion artistei eremu pribatuan. Bilakaera horretan, gero eta baztertuagoa zegoen paisaia ideala, konposatua, eta mundu naturalaren behaketa errealistak hartu zuen haren lekua.

Erroman egoitza hartutako pintore britainiarrek eta frantsesek zabaldu zuten olio-zirriborroak egiteko usadioa, eta artista alemaniarrek, berriz, nahiago izaten zuten xehetasun bakoitza zehazki berregin arkatx zorrotz batekin. Teknika landu eta arduratsu horren adibide egokia da Johann Christoph Rist-en (1790-1876) Amalfi arkatxeg egindako marrazkia. Erroman egoitza hartutako artista alemaniarren bigarren belaunaldia, ez lehena, hasi zen olio-pinturak baliatuz aire zabalean zuzeneko oharrak egiten. Artista haietatik gehienak 1820ko hamarkadan heldu ziren Erromara. Kunsthalle Bremenek era horretako obren sorta zabala dauka. Horren adibide argia da Erromako harresiaren parte baten erreprodukzioa, Carl Wagner (1796-1867) artistak egina. Egileak zehaztasunez adierazi zituen bere lanaren non- noizkoak, bere eskuaz honako hau idatziz: “Erroma, 1823ko otsailaren 12an”⁸. Irudiak naturalaren zati bat erakusten du, artistak ikusi zuena bezakoxea. Harresiak ez du ikusten uzten urrutian zer dagoen, halako eran non ez baita zatiketarik gertatzen lehen planoaren, tarteko planoaren eta bigarren planoaren artean, konposizio akademiko batean beharrezkoa litzatekeen bezala. Enkoadraketak ezohiko horretantxe datza, hain zuzen ere, obraren indarra eta freskotasuna. Argia agabearen orrietan jostatzen da, eta maisuki dago biribildua; eta beste zati batzuk, berriz, harri-horma esate baterako, estilo askeago eta zuzenago batez daude emanak. Wagner —1820. urteaz gero Meiningengo dukearen ganberako pintorea izan zen— Erroman bizi izan zen 1822-1825 bitartean. Gaur egun, olio-zirriborroak hartzen dira haren obrarik hoberentzat.

Karl Blechen-ek (1798-1840) ozta-ozta eman zuen urtebete Italian, 1828 eta 1829 bitartean, eta lehenetako bat izan zen olio-zirriborroen pintzelkada librea erabiltzen formatu handiagoko obretan. Akueduktu erromatarra haren eszena txikia, inolako zalantzarik gabe, aire zabalean margotu zen. Azpimarratzekoa da hemen artistaren pintzelkada guztiz librea, zeinarekin argi-efektu txundigarriak lortzen baititu. Noizean behin, olio-zirriborroak ere egiten zituen Blechenek estudioan, marrazkietatik abiatuta. Hori dela-eta, gaur egun ez dakigu seguru Rudolf Schadow eskultorearen lantegia in situ margotu ote zuen Erroman 1829an, edo 1830ean Berlinera itzuli eta gero⁹. Pintzelkadak, arina eta lasaia baita, *in situ* egindako olio-zirriborro bat iradokitzen du, baina enkoadraketak areago gogorarazten du konposizio landu bat, estudioko ate ilunera heltzen dena. Gelako itzalen artean, eskultura bati ere antzematen diogu. Blechenek Erromako estudioa bisitatu zuenean, hila zen Schadow gaztea, eta beste eskultore bat ari zen han lanean. 1830ean Blechenek Rudolphen aitari oparitu zion koadroa; Johann Gottfried Schadow zen, klasisismo alemaniarren eskultore nagusia.

Erromako *campagnak*, bere antzinako hondakin bikainekin, iparraldeko herrietatik zetozen artistek asko estimatzen zituzten sekulako motiboak eskaintzen zituen. 1833an Franz Ludwig Catel-ek (1778-1856) *Via Appia* bat margotu zuen. Errepide historiko honek, alboetan hondakin pintoreskoak dituela, irudiaren atzealdera darama begirada. Badirudi artistak erraztasunez atzematen duela paisaia betetzen duen hegoaldeko argia, eta bakar-bakarrik monumentuen zirriborro bizkor bat eskaintzen du.

Konposizioa argi dago egituratua: lehen plano bat itzalpean, monumentuak erdian eta mendi urdinak urrutian; eta horrek bereizten du koadro hau aire zabalean margoturiko olio-zirriborroen kasuan kasuko xehetasunetik, hauek espontaneoagoak izaten baitira. Ibiltari baten irudia ere bada, errepidean arduraz kokatua, eta horrek areago indartzen du artista honek, kasu honetan, begien aurrean konposizio bukatua zeukalako ideia. Izan ere, Catelek urte hartan bertan margotu zuen formatu handiko pintura bat errepikatzen zuen koadro honek, eta bertsiorik txikienean bigarren mailako figurarik gehienak ezabatu zituen¹⁰. Catelek bere konposizioen halako erreproduzioak egin ohi zituen, formatu txikikoak, ondoren bildumazaleei eta bidaiariei saltzeko.

Vesubio Portici-tik ikusia obrak, berriz, olio-estudio klasiko baten eginkizuna betetzen du: Lancelot-Théodore Turpin de Crissé pintore frantsesa (1782-1859) Vesubioren ikuspegi baten pintura handi bat ari zen prestatzen koadro harekin¹¹. Haren estudioak, lehen mailan, forma kubikoko eraikin berezi bat eta horma zaharkitu batzuk dauden zabaldu bat agertzen du. Hura, seguruena, ez zitzaien oso eszena pintoreskoa gertatuko bere garaikideei, baina huraxe zeukan artistak aurrean aire zabalean lanean ari zela. Gero, estudioan, konposizio handiagoa egin zuen, eta erdi eroritako eraikin soil horren orde, Granateloko gotorlekuko terraza-miradorea ipini zuen lehen planoan, bigarren mailako irudiekin eta kanoiekin.

Kunsthalle Bremen dauden olio-zirriborroen artean bereziki aipagarriak dira Friedrich Nerly (1807-1878) margolariaren lanak. 1952an artistaren 554 marrazki eta akuarela erosi zizkion museoak haren birbiloba txikiari, baita 22 olio-zirriborro eta pintura ere. Olio-zirriborroak modeloaren aurrean margotuak daude, eta haietan Nerlyk pintzelkada biziz erretratatzeko motiboaren lehen inpresioa, esate baterako Tivoliko Villa d'Este laminan; pintoreak berak berresten du sorkuntza-lekua, behean eskuinean ageri den idatziarekin eta bere monogramarekin. Carl Friedrich von Rumohr arte-historialariarekin trebatu zen Nerly, eta Erroman bizi izan zen 1828tik 1835eko bukaera arte. Ondoren, Veneziara joan zen bizitzera, eta hantxe egon zen hil zen arte. Han, gai berriak aurkitzeaz gainera, halako zaletasun bat garatu zuen adierazkortasun-zama handiko konposizioen aldera, baita konposizio sentimentalaren aldera ere; konposizio haiek oso harrera ona izan zuten hirira joaten ziren bisitari ugarien artean. Zuzenean modeloaren aurrean egiten zituen marrazki arkitektoniko ugariak osatzen zuten Nerlyren pinturen oinarria. Bada marrazki akuarelatu bat San Markoren zutabea, San Teodororen zutabea, eta, atzean, Santa Maria della Salute ikusten direna; eta erakusgai egokia da egilearen ikuspegi guztiz grinagabea eta errealista, eta perspektibaren erabilera gorena ikusteko¹². Bereziki estimatu zen gai bat Piazzettaren erreproduzioa ilargiaren argitan izan zen, eta, dirudenez, gai haren 36 bertsio egin zituen¹³. Piazzetta ilargiaren argitan koadroan, nahita, ikuspegia, berariaz, San Markoren zutabearen fokuratu zuen, eta ilargia Ebanjelariaren lehoi hegodunaren atze-atzean margotu zuen, halako eran non haren silueta argi nabarmentzen baita zeruaren kontra. Zutabearen oinean lo ikusten dugun figurak areagotu egiten du gaueko baretasuna, eta atzetik igarotzen den gondola batek ukitu tipikoki veneziarra ematen dio koadroari. Bestalde, lehen mailan agertzen den bikote batek, eskuinaldean, eszena idiliko bat dela azpimarratzen du, eta, aldi berean, behatzailearen begirada bideratzen du. Galtza estuko eta beroki zabaleko gizonak arropa historizkoz jantzia dirudi: era horretako irudiekin, Veneziaren gorenaldiaren oroitzapena dakarkigu artistak, Lehen Errenazimentukoa.

MENDIAK, HONDAKINAK ETA ILARGI-ARGIGUNEAK: ERROMANTIZISMO ALEMANIARRAREN GAIRIK GOGOKOENAK

Nerlyk sortu zituen gaueko Veneziaren giro-pinturek, bidaiaren bateko geldialdi baten oroigarriak izateaz gainera, zuzenean dei egiten zieten behatzailearen sentimenduei, eta huraxe zen, izan, erromantikoen helburu nagusietako bat. Baina, zer da Erromantizismoa, hain maiz fenomeno tipikoki alemaniar gisa deskribatzen den hori¹⁴? Ezin da kontzeptu hori forma guztiz argian definitu, eta, azken finean, definitzeko ezintasun hori Erromantizismoaren nolakotasunaren beraren parte da, halako joera du Erromantizismoak ideia zatikatu, lausoen, eta jaiotza eta heriotzako trantsizioen aldera¹⁵.

Erromantizismoa ez da estilo bat, bere adierazpide-modua poesian, arte plastikoetan eta musikan topatu zuen mugimendu bat baizik. 1797 eta gutxi gorabehera 1830 artean garatu zen, eta haren ezaugarri nagusia da, kanon formal finko bat ezik, eduki jakin batzuk izatea, eta eduki horiek eragiten dituzten sentimenduak agertzea. Erromantizismoaren gai nagusien artean, aberri- eta erlijio-bizitzaren berrezarpena gailendu zen: arte berri baten oinarriak izan behar zuten biek. Emozio subjektiboak zen Erromantizismoaren premisa erabakigarria, derrigorrezko baldintza artelan egiaz adierazgarria sortzeko. Behatzaileak ere ezingo du obra guztiz ulertu hartan guztiz murgildu eta bere izakiaren barrenenean sentitu arte. Arrazoi hori zela-eta, erromantikoak Europa osoan artean nagusitzen zen klasizismoaren kontra errebelatu ziren. Klasizistek Antzinaroa ezarri zuten baliozko arau bakar gisa, arrazoi hotzaren laguntzarekin, artelan ororentzat, eta haren arau objektiboen arabera lan egin behar zuten orobat arte-akademietako ikasleek. Erromantikoen artistaren subjektibotasuna kontrajartzen zioten hari, artista huts-hutsik bere asmamendetik bizi baita; hala, nahiago zuten Dureroren garaia Antzinaroa baino, beren iragan nazionala gogorarazten baitzien, eta aberri bateratu baten itxaropena eragiten zien. Ideia haiek berak zituzten nazaretarrek ere, zeinek parte garrantzitsua bete baitzuten mugimendu erromantikoan.

Joseph von Eichendorff poetak, *Nagi baten bizitzaz* kontaketa (1822-23), Erromantizismoko gogoaldarte tipikoak deskribatu zituen. Funtsezkoa zen urruneko mundu baten —Italiaren— irrika sakonaren eta Iparralde hain ezagunaren herrimin latzaren arteko betiereko dikotomia, “nagi” deituak ere pairatzen duen dilema, naturak haren sentimendu aldakorrak islatzen dituen bitartean: enaren txorrotzioak edo beleen karranka-hotsa, loreak zabalik edo arantzez jositako belar txarrak, den-denak dira beti mutil gaztearen emozioen adierazpideak. Caspar David Friedrich-ek (1774-1840), Erromantizismo alemaniarreko pintorerik ospetsuenak, antzeko estrategiak baliatzen zituen dagoeneko hogeitau urte lehenago margotu zituen koadroetan. Friedrichen *Mutikoa lo* marrazkiak mutil bat atsedean hartzen erakusten digu, zuhaitz baten motzondoaren azpian¹⁶. Bele bat pausatua dagoen adar korapilotsu batek gaztearen postura errepikatzen du, zeinaren gazte itxura kontraste bizian gertatzen baita naturaren heriotzaren sinbolismoarekin. Obra honetan, oso estu lotuak daude bizitza eta heriotza: izan ere, ez da ahaztu behar loa heriotzaren anaiatzat hartzen dela. 1802ko urtarrilaren 15eko data ipini zion Friedrichen marrazkiari, zirriborro-koaderno batetik erauzita. Krisi pertsonaleko aldi bat izan zen, bere anaiaren heriotza tragikoa gogoratzen ari zitekeena. Aizkora ez zuen artistak sei aste geroago arte erantsi. Ikuspegi formaletik, aizkora adarrek lotzen da; baina, ikuspegi intelektual batetik, saminarekiko eta heriotzarekiko lotura indartzen du.

Hegoaldearen irrika zen Erromantizismoaren gai nagusietako bat, eta, hortaz, baita bidaiaren irrika ere. Iparraldetik abiatzen zenak Alpeak gurutzatu behar zituen lehendabizi, eta han artistak ikusten zituen

jadanik aurreneko panorama zirrargarriak. Caspar Wolf pintore suitzarrak (1735–1783) aurkitu zuen, mundu alpetar handientsua pinturaren motibo gisa. Haren *Aare ibarraren ikuspegia*, *Große Scheidegg mendi-bidean barna*, *Brünig-eko mendatetik* obrak, lehen mailan, ibiltari txiki-txiki batzuk aurkezten ditu Alpeen agertoki bikainaren aurrean¹⁷. Nahiz eta artistak hemen hobetzeko nahia hartu gogoan —eta gauza bera egingo zuten geroago artista erromantikoeak—, Wolfek berebat lantzen zituen, eta haiexek bereziki, eskaeraz egindako lan zientifikoak: 200 bat pintura egin zituen Bernako editore batentzat, eta haietan zehaztasun topografikoz gauzatu zituen Suitzako Alpeak. Geroago, obra haiek eredutzat erabili zituen akuaforte-grabatu batzuk egiteko, ohar zientifiko horniturik joango zirenak.

Antzeko eskaera bat egin zioten Thomas Ender austriarrari (1793–1875). Hark, 1829az geroztik, eta Joan artxidukearen ganberako pintore gisa, Austriako Alpeak bitarteko artistikoen bidez erretratzen aritu zen. Oso ibilaldi luzeak eginez, hango motibo bikainak esploratu zituen, eta gero akuarela askotan xehetasunez erregistratzen zituen, motiboaren aurrean zuzenean lan eginez. Kasurik gehienetan, zehaztasunez koka daitezke obrak, esate baterako *Dürnstein gazteluko hondakinak*, *Wachau-n*, nahiz eta batzuetan ezinezkoa gertatzen den motiboaren kokagunea zehaztasunez jakitea, nola gertatzen den *Glaziar-muturra* obran: hemen, oroz gain, izotzezko masen eraketa glaziar baten mingainaren gainean da garrantzitsua¹⁸. Bestalde, Carl Wagnerrek 1828an Tirologo Alpeak korritu zituen motibo pintoreskoen bila. Haren *Aintzira alpinoa* akuarelak ez du zehaztasun topografikorik islatu nahi, baizik eta eskualde menditsu idor horren giro guztiz berezia¹⁹. Modu bereziki zuzenean jotzen du behatzailearen emozioetara Enderri egozten zaion *Glaziarra* olio-zirriborroak²⁰. Konposizioa erradikala da guztiz: lehen mailan izotzezko mingain malkartsuak altxatzen dira, leize urdinkara sakon bat osatuz, Caspar David Friedrichen *Arroka kretazikoak Rügen uhartean* gogorarazten diguna. Trantsiziozko tarteko planorik gabe ere, mendi ilunak luzatzen dira urrutian, laino-hodeiak trabatuta dauzkatela. Irudi hori, akuarelak baino argiago, Erromantizismoaren hizkuntzaz mintzatzen da, zeinak gizakiaren emozioen ispilu bat ikusten baitzuen naturan. Hemen naturaren eskuetan dago giza existentzia, hondoratzeko zorian dago, eta Caspar Wolfen pinturan, berriz, distantzia zuhur batean geratzen da.

Johann Christoph Erhard-ek (1795–1822), ostera, ikuskari eguzkitsua eta idilikoa balitz bezala margotu zuen mendien mundua²¹. Haren akuarela era guztietako xehetasunez dago egina, eta bi artista erakusten ditu atsedean hartzen. Bat erdi lotan dago bi pagoren itzalaren pean, eta besteak, bitartean, bere zirriborro-koadernoan islatzen du panorama handientsua. Irudi honetan, Erhardek naturaren esperientzia harrigarria, txangoen zaletasuna eta artisten arteko adiskidetasuna ospatzen ditu: Erromantizismo alemaniarraren gai nagusietako hiru. Aldi berean, guztiz argi azaltzen du koadroak artistek natura aztertzen zuten modu xehea. Caspar David Friedrichek ere marrazkia erruz egin zuen aire zabalean, motiboaren aurrean zuzenean. Haren *Izeia* marrazki goiztiarrak eta *Zuhaitzen estudioak* izenekoek naturaren erreproduzio sistematiko bat azaltzen dute, bai zuhaitz bakoitzaren konposizio xehean, bai urrutitik ikusitako zuhaitzien eta baso-ertzen islan. *Zuhaitzen estudioak* lamina 1809ko ekainaren 9aren eta 12aren artean egin zuen Breesen-era egindako bidaia batean, Friedrichen jaioterritik gertu, Greifswald-en, Alemaniako iparraldean. Era honetako estudioak eredu gisa baliatzen zituen artistak neurri handiko pinturen motibo jakinentzat, eta konposizioa irudimenetik abiatuta garatzen zuen gero. Hain zuzen ere, goiko lerroko eskuineko zuhaitz bera ikusenezake *Paisaia ostadarrarekin* gaur desagertuan, eta berebat identifika daitezke haren pintura famatuenetako batzuetako basoetako xehetasun batzuk²².

Dresdenen inguruetan ere estudio asko egin zuen Friedrichek, hantxe bizi eta lan egin baitzuen 1798tik aurrera. Prießnitz-eko kanposantuko marrazkiak hartuta abiapuntutzat —*in situ* eginak—, *Hilerriko atea* izeneko estanpa txikia²³ margotu zuen Friedrichek bere estudioan. Salbuespena izan zen konposizioa ez zela estudioan taxutu; aitzitik, kanposantuaren egiazko egoera islatzen du, atetzar hondatuarekin, kanpandorre ederrarekin eta filigranazko linternarekin. Artistak hautaturiko ikuspegiak datza berezitasuna. Begirada lehen planotik atzeraka, barrurantz zuzentzeko ordez, elkarri kontrajartzen zaizkien bi eremutan zatitzen du artistak irudia: lehen planoan, eremu huts iluna atetzarraren aurrean; atzean, hilobien esparru eguzkitsua. Hau da, lurreko bizimodu ilunaren erreferentzia, beste munduaren agindu tentagarriari kontrajarria. Egia da Friedrich errealtatetik abiatzen zela, eta egia da, modu berean, bere koadroak barrenetik sortzea eta haien bidez behatzailearen gogo-aldartean eragitea inporta zitzaiola gehiena. “Itxi itzazu zure gorputzeko begiak zure koadroa espirituaren begiekin ikusi ahal izateko, eta atera ezazu egunaren argira lainoetan ikusi duzuna, besteri eragin diezaien kanpotik barrura”²⁴, hala dio haren esakune famatuak.

Hondatzeko zorian zeuden elizetan topatu zuen Friedrichek bere gogo-aldartearen erreferente berezia. Jadanik 1800. urtean gerora *Gurutze Santuaren Monasterioaren hondakinak*, *Meissen-etik gertu* obran agertuko ziren horma erorien marrazkiak egin zituen. Alabaina, 1810ean burutu zuen bere arte-lorpenik handiena, *Abadetxea hariztian* pinturarekin, non Eldenako Monasterioko eraikinak, Greifswalden, herio-kutsu zorigaiztoko batez hornitzen baititu. Orduan jadanik, koadro hura —Prusiako errege Frederiko Gilen III.ak erosi zuen— paisajismo berriaren inkunabletzat hartzen zen. Haren beranduko isla aurkitzen dugu *Hondakinak ilargiaren argitan* obran. Carl Gustav Carus-ek (1789–1869) margotu zuen, eta izugarrikeriazko eta dekadentziatzko sentipena arindu egiten du, Friedrichen neguko eszena latza udako ilargi-gau idiliko bihurtuz:

Ilargi-gau magikoa
espiritua loturik daukana,
alegien mundu zoragarria,
sor zaitetz berriz zure antzinako bikaintasunean²⁵.

Bertso ospetsu horiek Ludwig Tieck poetak, Carusen lagunak, konposatu zituen 1804an. Artistak 60 pintura eta olio-estudio baino gehiagotan irudikatu zuen ilargia²⁶, eta haien artean dago *Hilobi megalitikoaren argitan*²⁷. 1819an Carusek Rügengo uhartea bisitatu zuen, Caspar David Friedrich bere adiskideari jarraituz, eta Antzinaroko harrizko zenbait hilobi marraztu zituen han. Hurrengo urtean, pintura hura margotu zuenean Dresdengo estudioan, tumulu batean elkartu zituen granitozko bloke ikaragarriak, eta hodeietan bildutako ilargiaren argitan murgildu zituen. Iparraldeko Antzinaroaren ikuspegiak zirrara handia eragin zion artistari, arimaren sakonenean sentiaraziz leku ukitugabe horrek gordetzen duen historia guztia.

Carus, berez, ginekologoa, naturalista eta idazlea zen, eta 1816an hasi zen margotzen, neurri handi batean Caspar David Friedrichen inspirazioaren eraginpean. Friedrichek ez bezala, hura ez baitzen inoiz Italian izan, Carusek guztira hiru bidaia egin zituen herrialde hartara. Haren *Ilunabarra itsasertzean* obra adierazkorra Napoliko Golkoko kosta malkartsuetan edo Capriko uhartean inspiratua egon daiteke²⁸. Interes berezia baitzuen geologian, artista guztiz liluratua geratu zen arroka-formazio haiek ikustean, harentzat aztergaia baitziren, eta planetaren historiaurrearen ispilua.

Gauza bera esan liteke kobazuloen gaiaz. Oso zabaldua zegoen erromantiko askoren artean, kobazuloei egotzen zitzaizkien esanahi ugariengatik. Kobazuloa, espazio geologiko iradokitzailea izateaz gainera, luraren barneko elezaharretako lekutzat ere hartzen zen. Capriko Haitzulo Urdina da adibide famatuenetako bat, Antzinarotik jadanik famatua zena, nahiz eta luzaroan ahaztuta geratu. 1826an August Kopisch-ek eta Ernst Fries-ek berraurkitu zuten, eta, beren kontakizunei esker, txango askoren modako jomuga bihurtu zuten. Heinrich Jakob Fried Palatinerriko pintore eta poetak (1802-1870) 1835eko udaberrian bisitatu zuen Capri, eta arraunean barneratu zuen haitzuloaren barnean: “Ura urdin-urdina da, su urdinkara baten gisakoa, eta haren bitartez argi urdin moduko batean murgildurik distiratzten du haitzulo osoak”, idatzi zuen bere egunerokoan. “Argi naturaleko lerro mehea, alabaina, zurrustan sartzen da su urre-kolore baten gisan, eta modu miragarrian dantzatzen da uretako uhin urdinen gainean, hainbestearino non heltzen baita bat sinestera uretako espirituaren bizilekuan dagoela, eta espiritu horiek jauzika dabiltzala milaka txinparta urdin eta gorrietan. Erraz ulertzen da, beraz, nola superstizioak, halako gauza miragarriaren aurrean, kobazulo hau sorginkeriazko toki beldurgarri bat egin duen”²⁹. Friedek lehendabizi *in situ* atzeman zion bere inpresioari, ondoren olio-estudio bat egin zuen³⁰, eta, geroago, [haitzuloaren barrenaldearen ikuspegia](#) erakusten duen pintura. Haitzuloa arroka ilunez dago inguratua, eta intentsitate handiko argitasun urdin magiko batek betetzen du; argitasun horrek ezinhobeto igortzen du lekuaren lilura-indarra. Bigarren unean bakarrik aurkitzen du behatzaileak, lehen planoan, arrantzale-txalupa bat, haitzuloan barneratu diren bisitari batzuk daramatzana. Alabaina, pintoreak ez ditu bidaiariak naturaren kontenplazioan murgilduta agertzen; aitzitik, nola saiatzten diren damak oinak busti gabe txalupatik jaisten islatzen du. Hala, *biedermeier* estiloko estampa idilikoa bihurtzen du ikuskari erromantiko naturala³¹.

Carusek eta Friedek bezala, Johan Christian Clausen Dahl (1788-1857) artista norvegiarrak ere lortu zuen bere aberri eskandinaviarrari zion maitasuna eta Italiarekiko irrika konbinatzea. 1818az geroztik Dresdenen bizitu zen, Caspar David Friedrich bizi izan zen Elbako ibaibazterreko etxe berean. 1820-21 urteetan, Italiara joan zen Dahl bidaiari; han olio-zirriborroaren praktika ezagutu zuen, eta maisuki menderatzera heldu zen. Gaur egun, guztiz modernoa gertatzen da haren [Elba ibaiaren estudioa](#), bere pintzelkada alai eta zabalekin. [Urkia](#) obraren zirriborroa bezala, obra zuzenean margotu zuen paisaiaren aurrean. Alabaina, Friedrichen marrazkietan ez bezala, Dahlek ez zituen olio-oharrak zuzenean erabili bere pintoretan; harentzat ideien artxiboak ziren, eta, oroz gain, errealitatearen ikuspegia zorrozteko ariketak³².

FIGURA ADIERAZPIDE GISA: EUGÈNE DELACROIX

Hainbestearino markatu zuten Erromantizismoaren irudia Caspar David Friedrich-ek eta XIX. mendeko pintura alemaniarrek, non atzerrian batzuetan kultura alemaniarra mugimendu horren baliokidetzat hartzen baita³³. Alabaina, izan ziren joera erromantikoak Frantzian ere, nahiz eta oso bestelako ezaugarriak izan zituzten. Eugène Delacroix (1798-1863) izan zen Erromantizismoaren ordezkari frantses nagusia. 1822an Delacroixek aurrenekoz parte hartu zuen Pariseko Saloian egindako erakusketan, eta haren *Danteren txalupa* lanak sekulako zirrara eragin zuen³⁴. Modu programatikoa ageri da hartan jadanik egileak testu dramatikoetan eta adierazkortasun handiko gizonen figuretan duen interesa, figurak kolore bizi-biziek erreproduzitzen baititu, pintura oparo eta sensual batean.

Esanguratsua da, hori dela-eta, azpimarratzea Rubens-en arte barrokoa hartu zuela Delacroixek argi eta garbi eredutzat: horrela bururatu zen, Ingresek gidaturik, akademia frantsesean nagusiak ziren klasizisten pintura guztiz linealetik urruntzeko joera nabarmena.

Delacroix sinetsita zegoen irudimenetik abiatuta garatu behar zituela artistak bere motiboak. Horretarako, era askotako testuak erabiltzen zituen inspirazio-iturritzat, besteak beste Goetheren *Fausto*. Jadanik 1828an, 17 litografia egin zituen pintoreak *Faustoren* ilustrazioekin, eta poetari berari ere bi ale bidali zizkion; Goethek asko estimatu zituen. 1847an, Delacroixek berriz heldu zion gaiari *Valentinen heriotza* pinturan³⁵, non kontatzen baita nola Valentinek, Margaritaren anaiak, gau batean Fausto eta Mefistofeles topatzen dituen bere arrebari etxeko atean serenata lotsagabe bat kantatzen. Ondorengo doluan, Faustok labana sartzen dio Valentin soldadu gazteari. Delacroixek erakusten digun unean, Valentinek, hiltzorian, eta jendetza asaldatuz inguratuta, bere arreba desohoratua madarikatzen du. Ilargiaren argitasun zurbilean, gaizkileek nola ihes egiten duten ikusten dugu. Kale-zulo ilun estuak, etxeek eratzen dituzten bazter eta zulo ugariak, eta, atzean, eliza gotiko batera daraman eskailera estuak, Erdi Aroko Alemaniaren ideia erromantikoak islatzen dituzte, eta, aldi berean, koadroaren dramatismoa areagotzen dute.

Margaritaren irudian, zeinak bere onetik aterata eskuak bihurritzen baititu, bularra agerian, Delacroixek Kristoren gurutzearen ondoko Maria Magdalenaren postura tipiko batera jotzen du. Alabaina, Bremenen gorde den *Kristo gurutzean*, Maria Magdalena belauko aurkeztua dago, gurutzearen oinean, Salbatzailearen odola zapi batean biltzen: asmakeria guztiz berezia, ikonografia kristauan parekorik ez duena³⁶. Gutxitan hautatu zituen Delacroixek Testamentu Berritik bakarrik zetozen gai biblikoak, eta, halakorik egin zuenean, beranduko obran izan zen. Baina *Kristo gurutzean* honetan, jadanik, Belgikara egindako bidaia batean ikusi zituen Rubensen erretauletan inspiratu zen. Era berean, *Ecce Homo* koadro txikia, 1850 ingurukoa, pintore barrokoaren modelo baten gaineko bariazio bat da, kobrezko grabatuen bitartez zabaldu zena³⁷. Bertan Jesus, juduen errege gisa mespretxaturik, buruan arantzazko koroa eta kanabera bat errege-makila gisa dituela agertzen da. Bizkarra biluzik, Jesus gurutzefikatzea eskatu duen herriari aurkezten zaio. Alabaina, keinu hanpatuak egiten dituzten figura sendoak erretratatzeko Rubensek; eta Delacroixek, berriz, gatibuaren tragedia espiritualaz azaltzen du, tristezia handiaz, kontrarik egin gabe, bere patua onartzen baitu. Pentsa liteke Jesusen irudian, jendailaren aurrera eramanda, defentsarik gabe eta ukatua, artista ez-ulertuaren isla ere ikusten zuela Delacroixek.

Beste pintore frantsesek ez bezala —pintore klasizistek ez bezala bereziki—, Delacroixek ez zuen inoiz izan Erroma ezagutzeko gogorik. Horren ordez, bidaia bat egin zuen Marokora 1832an, eta marrazki eta akuarela-zirriborro ugari egin zuen hartan oinarrituta. Periplo hura egin eta urte asko pasatuta, *Marokoko paisaia* margotu zuen, buruz egindako konposizio bat, Sortaldeko figurak erabili zituena³⁸. Paisaia horrengatik ere, figuren pinturan kontzentratu zen gehienbat artista. Askotan margotu zituen, esate baterako, Ipar Afrikako gerrariak lehoiak ehizatzen³⁹. Harentzat, gizakiaren iraupenerako borroka existentzialaren metafora ziren hil edo biziko eszena dramatikoak. Delacroixen dizipulu batek, Pierre Andrieu-k (1821-1892), bere *Lehoi-ehiza* obran, zuzenean hartu zituen zenbait figura eta talde bere maisuaren koadroetatik. Zehatzago, Delacroixen *Lehoien ehiza* (1861) obran ageri da dagoeneko kapa gorriko zalduna; koadroa gaur egun Art Institute of Chicagon dago. Luzaroan pentsatu izan zen Delacroix⁴⁰ zela Kunsthalle Bremengo *Tigrea jostatzen* piezaren egilea; alabaina, Pariseko Louvren

dauden zirriborroen koadernoko laminek argi frogatzen dute Andrieuren obra dela. Hartan, animalia-aren mugimenduaren naturaltasunean biziki interesaturik, parke batean jolasean aurkezten du tigrea, seguruena Pariseko Jardin des Plantes-en. Delacroixek, bestalde, irudimenez gainezka egiten zuen oihan batean pintatzen zituen piztiak beti, harrapakinarekin. Kunsthalle Bremengo marrazkiek piztien anatomia oso gogoan hartu gabe aritzen zela frogatzen dute, adierazpenaren zehaztasunik handiena lortzeko asmo bakarraz; eta xede horretara heltzeko, areagotu egiten zituen gorputzaren bihurrikatzeak, begiratuak azpimarratzen zituen, eta, batez ere, pintzelkadak pilatzen zituen: ezin zen handiagoa izan lerro fin eta inguru leuneko obra klasizistekiko kontrastea.

ERROMANTIZISMOTIK ERREALISMORA: PAISAIA-PINTURA FRANTZIAN

XVII. mendeaz geroztik, pintura historikoak pribilegiozko tokia izan zuen akademia frantsesetan, baina hori aldatu egin zen XIX. mendean zehar. Hala, 1817an paisaia historikoaren Prix de Rome sortu zen; olio-zirriborroaren praktikak, zuzenean margoturik, gero eta zale gehiago eskuratzen zituen eta, mendearen bigarren erdian, inpresionistak koadro osoak ere hasi ziren *en plein air* (aire zabalean) margotzen. Bat-batean, paisaiak bihurtu ziren guztien jenerorik gogokoena. Egia da mendearen lehen erdian oraindik ere frantses asko joaten zela Italiara bizitzera, baina artistak berebat konturatu ziren Frantziako bertako natura ere gai erakargarria zela. XIX. mendeko hogeita hamar eta berrogei urteetatik, asko eta asko joan ziren Fontainebleauko basora, Pariseko hego-ekialdetik 60 bat kilometrora, naturan bertan pintatzera. Artista haietako askok Barbizonen hartzen zuten ostatua. Gaur egun, sarritan aipatzen da Barbizongo Eskola, nahiz eta inoiz ez zen izan programa bateratu bat zeukan talde itxia.

Fontainebleauko baso zaharrak erruz zeuzkan edertasun handiko monumentu naturalak. Antzina-antzinako haritzak, haitzuloak, ibaiak, urmaelak, arroka bitxiak, txilardiak eta hondar-harrobiak, hurrenez hurren denak, amaierarik gabe. Bosco della Serpentara gogorarazten du, Olevano Romano-ren ondoan, hark ere era askotakoak ziren eszenak eskaintzen zizkien-eta artistei, eta hura ere haietako askoren jomugarik gogokoena bihurtu zen aire zabaleko estudioak egiteko. Pierre Henri Valenciennes, dagoeneko XVIII. mendearen amaieran, Italian, olio-zirriborroaren praktika modeloaren aurrean bultzatu zuen paisaia-pintorea, ostera ere aurrenetako bat izan zen Barbizon eta haren inguruak aukeratzen motibotik zuzenean estudioak egiteko leku egoki gisa. Hantxe egin zituen Camille Corot-ek ere (1796-1875), 1820ko hamarkadaren hasieran jadanik, motiboaren aurreko lehen zirriborroak. Erromara egin zuen lehen bidaian, 1825-1828 urteetan, asko landu zuen olio-zirriborroaren teknika, eta maisutasun handiz lantzerira iritsi zen. Frantziara itzuli zelarik, erregularitasunez joan ohi zen Corot Fontainebleauko basora. Han egin zituen egonaldien isla leiala dira haren hogeitazero estudioak. 1830-35 inguruan margotu bide zuen *Soilunea Fontainebleau-ko basoan harresi txiki batekin*⁴¹, zeinaren arretagune nagusia, eguzkiaren argia islatuz, ezkerrean ageri den kolore biziko enbor bat baita, inguruko hostotza ilunarekin oso kontraste bizia sortzen duena. Beste enbor “zauritu” bat dago *Zuhaiztia (Fontainebleau-ko basoan)* piezaren erdian; Théodore Caruelle d’Aligny (1798-1871) da egilea, eta haren aire zabaleko zirriborroa, gutxi asko, garai hartan margotu zuen⁴². Aligny, Corotekin batera, Jean-Victor Bertin paisaia-pintorearen eskolak hartu zituen, eta azkenean Erromara joan zen ere. Han, 1825ean, Corot topatu zuen berriz, eta bitzta osoan izan ziren adiskideak.

Barbizongo pintoreek naturaz zuten pertzepzioak ukitu erromantiko argia zeukan, eta asko zor zion XVII. mendeko pintura holandarrari, Jacob van Ruisdael-i batez ere. Natura bizia zen haien gaia: historiari eta iheskortasunari egindako erreferentzia mitiko baten gisara interpretatzen zuten zuhaitzen antzinatasun ikaragarria, eta nolakotasun primitibo hori zaindu nahi zuten, baita turistentzat bideratzen ari zen basoaren kolonizazio gero eta handiagoaren eta haritz zaharren mozketaren kontra borrokatu ere. Barbizongo pintoreek arima biki goiztiar bat topatu zuten Georges Michel artistarengan (1763–1843), zeina Barbizongoak baino belaunaldi eta erdi zaharragoa baitzen. Michelek —bizirik zegoela ia erabat ezezaguna izan zen— koherentziaz erabiltzen zuen paisaia emozioen bitartekari gisa, eta era berean, oso azkar hasi zen olio-estudioak naturatik zuzenean margotzen. Garai hartan nagusia zen paisaia italiarraren idealaren orde, Pariseko inguruetako eszena autoktonoak ipini zituen. Bere kabuz trebatu zen, XVII. mendeko paisaia holandarrak kopiatuz. Izan ere, haren *Montmartre-ko paisaia errota batekin* Jan van Goyen-en Haarlem-go paisaiekin lotua dago, konposizioari eta koloreei dagokienez. Baina, era berean, pentsa liteke badela halako paralelismo bat Washington-eko National Gallery of Art-eko Rembrandt-en *Paisaia errotarekin* obra famatuarekin. Era asko eta oso desberdinetan erabili dituzte artistek argiaren efektuak beren koadroei giro hunkigarria edo dramatiko emateko. Hala, esate baterako, *Paisaia errotarekin* obraren Georges Michelen bertsioan gai nagusia dira hodeien artean bidea zabaltzen duten eguzki- izpiak. Paul Huet-ek ere (1803–69) modu guztiz adierazkorrean aurkezten digu bere *Normandiako kostaldeko paisaia*, argi-efektu nabarmen baten bitartez⁴³. Zeruaren iluntasuna urratua ageri da puntu batean, eta, hala, itsaslabar beltza mehatxuz nabarmentzen da hodeiaren argitasunaren aurrean. Itsasertzean hondartza-zati horri izena ematen zioten arrokak ikusten ditugu, *Les vaches noires* (Behi beltzak). Olio-estudioan arrantzaleak ikusten dira, sareak presaka biltzen ari direla. Estudio honetatik abiatuta Huetek sortu zuen formatu handiko pintur lanean, emakume baten gorpu biluzia erreskatatzen ari dira gizon horiek. Halako adierazkortasun handia duten paisaiekin, ez da harrizkoa Huet Frantziako paisaia-pintore erromantiko nagusia bihurtzea: estudio asko egin zituen bere aberriko hainbat eskualdetan; 1840ko hamarkadaren hasieran bidaia bat egin zuen Italiara, eta, itzultzean, Fontainebleauko basoan ere aritu zen lanean, beste zenbait lekutan aritzeaz gainera. Denbora hartan, alde batetik obra errealistak margotu zituen, motibotik zuzenean, eta, bestetik, oso adierazkortasun-eduki handiko estudioak egin zituen. Huetek adiskide handiak izan zituen artista eta idazle erromantikoen artean, nola ziren Delacroix, Alexandre Dumas eta Victor Hugo, eta “paisaiaren Delacroix” deitzen zitzaion.

Jules Dupré-ren (1811–1889) *Ilunabarra kostaldean* koadroan ere, sentimenduen iturri garrantzitsuak dira argia eta argi horrek uraren gainazal geldia gainean duen isla⁴⁴. Xede hori hartuta, artistak kolore bakan batzuk erabiltzen ditu, pintzelkada guztiz oretsuak emanez aplikatuak. 1830eko hamarkadaren hasieran, Ingalaterran egon zen Dupré, eta han John Constable-ren eta William Turner-en pintura ikusi ahal izan zuen. Bremenen gordetzen den koadroak, bere argi-efektu distiratsuekin, agerian jartzen du Turnerren eragina, eta, aldi berean, Duprék XVII. mendeko neerlandar paisaian aurkitu zuen inspirazioaren lekukotasuna ematen du.

Honaino aipatu diren pintoreen kasuan estudioko lanak betekizun guztiz garrantzitsua izan bazuen ere, artista gaztexeago batek, Charles-François Daubigny-k (1817–1878), nahiago izan zuen ardura handiagoz landu aire zabaleko pintura. Era berean, formatu handiagoko obrak ere saiatu zen aire zabalean lantzen, eta, 1856an, ontzi-estudio bat bereganatu zuen eta harekin korritu zituen Sena eta Oise ibaiak, paisaia zuzenean erosotasun handiagoz margotuz; geroago Claude Monet-ek kopiatuko

zion ideia hura. 1860an Auvers-sur-Oise-ra joan zen Daubigny bizitzera, eta han, bere etxearen ondoan, estudio bat antolatu zuen. Garai hartan berebat margotu zuen *Paisaia Pontoise-tik gertu*⁴⁵, zeinaren lehen planoan ibaia inguratzen duen zabaldi estua luzatzen baita, eta, atzean, goi-ordoki handi baten aldera igotzen da lurra. Mendebaldeko eguzkia dela medio, zuhaitzen siluetak nabarmentzen dira zeruaren kontra. Artistak asko landu zituen era honetako argi-ilun iradokitzaileak, argi frogatuz — naturaren deskribapen errealistaren aldera zuen interesez gainera— nolako konpromiso sendoa zuen paisaia poetiko eta adierazkor baten bilaketa erromantikoarekin. Enpastatze oparoa eta xehetasunak gehiegi lantzeari uko egitea —nahiz eta formatu handiko obrak izan—, eta aire zabaleko lanaren zaletasuna zirela medio, Daubignyren pinturak belaunaldi gazteko artisten interesa ernatu zuen. 1860ko hamarkadan, Saloiko epaileetako bat zelarrik, behin baino gehiagotan aldeztu zituen Daubigny, Monet, Pierre-Auguste Renoir, Paul Cézanne eta Camille Pissarro etorkizuneko inpresionistek aurkezturiko lanak⁴⁶. 1870ean, ostera ere baztertu zituztenean Daubignyren argudioak, dimisioa eman zuen epaimahaiari zuen kargutik, eta, hori dela-eta, inpresionisten aitzindaritzat sailkatu izan dute Daubigny espezialistek. Inpresionistek, ordea, ez zioten izadiari halako modu grinatsuan behatzen, eta kolore biziago eta argitsuagoekin islatzen zuten.

[Itzultzailea: Rosetta Testu-Zerbitzuak]

Oharrak

1. Hansen/Holsing 2011, 23–25. or. [itzuli]
2. *Ibid.* 38–40. or. [itzuli]
3. Didérot 1765, 307 or. eta hurr., Hansen/Holsing-en arabera aipatua hemen, 2011, 40. or. [itzuli]
4. Hansen/Holsing 2011, 46–48. or. [itzuli]
5. Hansen 1997b, 55. or. eta hurr. [itzuli]
6. *Ibid.*, 58. or. [itzuli]
7. Johann Wolfgang von Goethe-k Johann Gottlob von Quandt-i, 1831ko martxoaren 22ko gutuna. [itzuli]
8. Hansen 1997c, 62. or. [itzuli]
9. *Ibid.*, 63. or. [itzuli]
10. Stolzenburg/Gafner 2015, 276. or. eta hurr. [itzuli]
11. Hansen/Holsing 2011, 44. or. eta hurr. [itzuli]
12. Buschhoff 2013, 146. or. [itzuli]
13. Wandschneider 2007, 43. or. [itzuli]
14. Safranski 2007, 12. or. [itzuli]

15. Hansen 1997b, 50. or. eta hurr. [itzuli]
16. Anne Buschhoff, "Caspar David Friedrich", hemen: Buschhoff 2013, 80. or. [itzuli]
17. Hansen 1997b, 51. or. [itzuli]
18. Manu von Miller, "Thomas Ender", hemen: Buschhoff 2013, 122. or. [itzuli]
19. Anne Buschhoff, "Carl Wagner", hemen: Buschhoff 2013, 120. or. [itzuli]
20. Hansen 1997b, 51. or. eta hurr. [itzuli]
21. Anne Buschhoff, "Johann Christoph Erhard", hemen: Buschhoff 2013, 62-64. or. [itzuli]
22. Anne Buschhoff, "Caspar David Friedrich", hemen: Buschhoff 2013, 76-78. or. [itzuli]
23. Hansen 1997b, 52. or. eta hurr. [itzuli]
24. Anne Buschhoffen arabera aipatua, "Caspar David Friedrich", hemen: Buschhoff 2013, 76. or. [itzuli]
25. Frank/Wimmer 1995, 154. or. [itzuli]
26. Anne Buschhoff, "Carl Gustav Carus", hemen: Buschhoff 2013, 106. or. [itzuli]
27. Dresden/Berlin 2009-10, 48-50 or., eta 60. or. [itzuli]
28. *Ibid.*, 102. or. [itzuli]
29. Martin/Renner 1996, 136. or. [itzuli]
30. Olio-estudioa ere Kunsthalle Bremen dago, inb. 1383-2004/7. [itzuli]
31. Hansen 1997b, 54. or. eta hurr., eta Bremen dago, 1998, 182. or. [itzuli]
32. Hansen 1997e, 172. or. [itzuli]
33. Safranski 2007, 12. or. [itzuli]
34. Koadroa gaur egun Musée du Louvre-n dago, Parisen. [itzuli]
35. Hansen/Holsing 2011, 88. or. eta hurr. [itzuli]
36. *Ibid.*, 102. or. eta hurr. [itzuli]
37. *Ibid.*, 98-101. or. [itzuli]
38. *Ibid.*, 104. or. eta hurr. [itzuli]
39. *Ibid.*, 109-111. or. [itzuli]
40. *Ibid.*, 106-108. or. [itzuli]
41. *Ibid.*, 164-166. or. [itzuli]
42. *Ibid.*, 157-160. or. [itzuli]

43. *Ibid.*, 147or., 152. or. eta hurr. [itzuli]

44. *Ibid.*, 170. or. eta hurr. [itzuli]

45. Hansen 1997d, 160. or. eta hurr. [itzuli]

46. Hansen/Holsing 2011, 184–186. or. [itzuli]

“BREMENEN KONKISTA PINTURA MODERNOARENTZAT”: INPRESIONISMOAREN ARTEA

HENRIKE HANS

Kunsthalle Bremen dagoen XIX. mendearen bigarren erdiko arte frantseseko eta alemaniarreko bilduma garrantzitsua, hein handi batean, museoaren lehen zuzendaria izan zen Gustav Pauli-ren erosketa-irizpideei zor zaie. Pauli Kunsthalleren laguntzaile zientifikoa izan zen 1899az gero, eta, 1905etik aurrera, Kunsthalleren zuzendaria. Berehala hasi zen Pauli Inpresionismoaz arduratzen, merkatuan zeuden antzinako maisuen koadroen prezioak oso-oso garestiak baitziren¹. Era berean, eragin handia izan zuen bilduman Paulik artista alemaniarrengan zuen interesa, esate baterako Worpswedeko kolonia osatu zutenengan eta Max Liebermann-engan (1847-1935); azken hori, gainera, adiskide ona zuen. 1906an *Internationale Kunstausstellung Bremen* [Bremengo Nazioarteko Arte Erakusketa] antolatu zuen Paulik Kunsthallen; erakusketa hark, Camille Pissarro (1830-1903), Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Max Slevogt (1868-1932) eta Lovis Corinth (1858-1925) artistekin, garai hartako Inpresionismo frantseseko eta pintura alemaniarreko izen handiak bildu zituen. 1904an jadanik, Liebermannek, zeinak hamar koadro baitzeuzkan bilduman —Claude Monet-ek (1840-1926) bakarrik zeuzkan gehiago, hamahiru koadro hain zuzen—, esan omen zion Pauliri bere hiru lanen aurkezpena zela-eta: “Bremenek amore eman behar du!”². Eta, hurrengo urtean, pozez zorutzen zegoen, “Bremen pintura modernoarentzat konkistatu delako”³. 1905. urtean Gustave Courbet-en (1819-1877) *Olatu handia* koadroa bilduman sartu ondoren, 1906ko erakusketaren garaian, pintura frantseseko hurrengo obra erosteko asmotan zebilen Pauli: Monet-en *Camille*. Obra erakusketaren ondoren lortu ahal izan zuen Galerieverein-en laguntzarekin. 1907ko bildumaren katalogoan, zuzendariak bere erosketa-politika azaldu zuen, esanez nazioarteko kalitateko maila eskualde-ukitu batzuekin konbinatzea zela bere helburua: “Harrezkero, pinturen funtsa [...] orain gure erreperatorioko onenak diren pieza-sail batekin handitu da. Gehikuntza honetan, jakina, arreta berezia eman zaio Bremengo inguruan, Worpsweden, bere lan-lekua topatu zuten artisten taldeari: maisu horien guztien lana ikus daiteke Kunsthallen, obra garrantzitsuekin. Pintura garaikideko maisu gailenen obra adierazgarrienen bilduma ugari bat biltzea zen, oroz gain, arduradunen desira; eta, antzinako maisuen obratik, Bremeneko esku pribatuetan aurki genezakeen onena behintzat erostea”⁴. 1914. urtean Hamburger Kunsthalleren joan zen arte, artista frantsesen hemezortzi obrarekin eta artista alemaniarren ehundik gora obrarekin zabaldu zuen Paulik Kunsthalle Bremengo bilduma. Kulturaren historiaren ikuspegitik, garrantzi handiko gauza izan zen Vincent van Gogh-en (1853-1890) *Mitxoleta-sorora* pintura-lanaren erosketa, “artista alemaniarren protesta” eragin baitzuen. Pauliren ondorengoek, Emil Waldmann-ek eta Günter Busch-ek, pintura inpresionista frantsesaren eta alemaniarren funtsak osatzen jarraitu zuten. Buschek ia 40 urtez zuzendu zuen Kunsthalle museoa, eta hark ere bildumaren funtsezko alorrak zirelakoan ikusten zituen XIX. mendeko eta XX. mendearen hasierako arte frantsesa eta alemaniarra. Hura zela-eta, artista frantsesen 130 obra baino gehiago erantsi eta joera berriak markatu zituen, Barbizongo pintoreena haien artean⁵.

MONET-ETIK CÉZANNE-RA: INPRESIONISMO FRANTSESA ETA PINTURA POSTINPRESIONISTA

Paulik erosi zituen lehen koadroek kronologia logikoa zeukaten: Errealismotik lehen Impresionismoraino. 1906an oraindik, Courbeten eta Moneten obrak erosi ondoren, Pissarroren lehen denboretako olio-lan bat erosi zuen Paulik, *Paisaia Ennery-n, Pontoise-tik gertu*. Enneryko inguruak ageri dira irudian, Pontoisetik gertu, han bizi izan baitzen Pissarro 1866tik aurrera. Obra hori *en plein air* margoturiko koadro txikitako bat da; teknika berriak saiatzeko zituen haietan. Plano horizontaletan zatitu zuen Pissarrok paisaia: lehen planoan efektu lau bat eragiten du trazu lodiz aplikaturiko eremuen bitartez, baina behatzailearen begiradak atzealdera jotzen du, xeheki margotua baitago. Formen sendotasunak Camille Corot-en eta Barbizongo pintoreen aire zabaleko estudioak gogorarazten dizkigu, haien tradizioari jarraitzen baitzieten sarritan Pissarrok, Armand Guillaumin-ek (1841-1927), Monetek eta Renoirrek Paris inguruko lantaldean lan egiten zutenean⁶. 1909an, Pissarroren *Martxoko eguzkia, Pontoise* lana sartu zen bilduman; hura ere Pontoisen margotua da, 1875ean, 1871n hara itzuli baitzen Pissarro, gerra frantses-prusiarraren garaian Ingalaterran erbesteratua egon ondoren. Argitasunez eta lerro punteatuz beteriko *Martxoko eguzkia* obrak oso argi erakusten du Pissarrok urte haietan izan zuen bilakaera. Hala, lan horretan udaberri hasierako egun bateko giroa eta argia atzeman nahi zituen. Pentsatzekoa da hainbat pintura-geruza dauzkan mihisea aire zabalean egin zela partez, eta lanaren azken faseak estudioan burutu zirela. Halaber, dimentsioek eta formatuak aditzera ematen dute pintura hau erakusketa-koadroa dela.

Pissarrok nahiago zuen Pontoiseko lantaldea; Monet oster, 1869ko uda-bukaeran, Renoirrekin ari zen lanean La Grenouillère uhartean, Sena ibaiaren ondoan, Croissy-n, eta aire zabaleko estudio bat margotu zuen han, *Txalupak*. Hiriko biztanleen entretenimendu-leku ezagun hark Moneten eta Renoirren arreta erakarri zuen, nahiz eta haiek metropoliko bizitza modernoa, bulevarrak eta aisialdia landu ohi zituzten beren obretan. Txalupak diagonalean ageri dira mihisearen gainean, eta ia osorik hartzen dute koadroaren gainazala. Deskribapen soilak, pintzelkada indartsuekin, areagotu egiten du pinturaren estudio-nolakotasuna. Alabaina, argiak uraren azalean eragiten dituen islek, txalupen inguruan bizi-bizi jolastuz, Moneten obra impresionistak ekartzen dituzte gogora, haietan garrantzi handia hartzen baitute motiboa inguratzen duten impresio iheskorak eta giro emozionalak.

Renoirrek ere, bere 1869ko aire zabaleko estudioetan, pintzelkada impresionista baliatu zuen, eta mugimendu horren lehen erakusketaren antolatzaileetako bat izan zen geroago; 1874an egin zen erakusketa, eta besteak beste Cézanne, Degas, Monet, Guillaumin, Pissarro eta Boudin artisten obrak aurkeztu ziren bertan. Gaur egun Kunsthalleko bilduman dauden Renoirren lau pinturretan argi ikus genitzake artistaren sorkuntza-prozesuaren aldi ezberdinak.

Natura hila fruituekin (pikuak eta andere-mahatsak) formatu txikiko obran, impresio ia monumentala igortzen dute fruituek, koadroaren ertzeraino zabaltzen den espazioa hartuta, eta irudiaren atzealdean mailakatuak agertzen direla. Gaiak eta konposizioak ez dute parekorik Renoirren 1870eko hamarkadaren hasierako obran; alabaina, pintatzeko modu arina eta dinamikoa dela medio, pentsatzekoa da garai hartan margotu bide zela.

Mediterraneoko paisaia (Toulon-en ikuspegia) olio-pinturak Renoirrek 1890etik aurrera izan zuen arte-berrorientazioko garaian du jatorria. 1881-1884 bitartean egin zituen bidaietan, Mediterraneoko kostaldeko herri pintoreskoak aurkitu zituen, gai moduan erabilgarriak; horrez gainera, 1890eko hamarkadaren hasieratik, neguko hilabeteak Mediterraneoan ematen zituen, bere erreumatismoa arintzeko. 1891n honako hau idatzi zion Paul Durand-Ruel arte-martxanteari Tamaris-sur-Mer-etik: “Hilabete batez paraje guztiz atsegin batean izan dut egoitza, eta baditut hemen paisaiak nahi adina, nahi dudan bezala margotzeko. [...] [Hilabete honek] paisaia ikusten ikasteko balio izan dit oroz gain”. Aire librean lana egitea izugarri nekagarria gertatzen zitzaion, baina Renoir, hala ere, sinetsita zegoen aldi hark “estudioan urte batek baino gehiago” aurreratzen lagunduko ziola. Kunsthallean koadroa 1880ko hamarkadako paisaiekin lotzen bada ere, haren enpate sotila eta tonu urdinkarako ñabardurak eta islak aurreko obretakoen oso bestelakoak dira, eta ingurugiro-efektua eta tankera apur bat bere baitan murgildua ematen diote paisaiari.

Urte askoan landu zuen Renoirrek orrazkera txukuntzen ari den emakume baten profilezko jarrera berezia; hain zuzen, oroz gain figuren pintorea izan zela esan ohi da. Kunsthalle Bremeneko *Emakume gaztea besoak jasota* koadroak garai hartan ohikoa zen gerruntze batez jantzitako emakume bat erakusten du, eta haren beso biluzia da koadroko elementu nagusia. Renoirrek eguneroko egoera intimo batean erretratatu du emakumea, eta, era horretan, ezkutuko behatzailea gertatzen da nahitaez ikuslea.

Eva Gonzalès-en (1849-1883) *Neskatxa esnatzean* pinturaren protagonista den neska gaztea ere ez dirudi behatzaileaz konturatu denik. Gonzalès izan zen Édouard Manet-en ikasle bakarra, eta erakusketa inpresionistetan parte hartu ez bazuen ere, joera honetako pintore garrantzitsuenetako bat dela esan ohi da gaur egun. Kunsthallean koadroak agerian jartzen du Gonzalès Inpresionismotik gertuko dela, pintzelkadaren askatasunean nahiz koloreen bizitasunean: neskatxaren larruazal leunaren, ile ilunaren eta itxura pentsakorren arteko tentsioak eta elementu bakoitza aurkezteko modu soilak eta aldi berean piktorikoak gaiaren erakargarritasun berezia areagotzen dute. Pintatzeko modu horixe da —une batzuetan librea eta iradokia kasik, Inpresionismoa hainbeste gogorarazten duena— egile ezezaguna duen *Emakume gaztea ispiluaren aurrean* obraren ezaugarri nagusia. Nahiz eta, bere jarrera ikusita, emakumea bere eginkizunean murgildua dagoela dirudien, bere besoek halako moduan nabarmentzen dute haren lepondoa eta bizkarraldea, ezen nolabaiteko koketeria kutsua hartzen baitu. Obra ez dago sinatua, eta Jacques Émile Blanche-ri edo Albert Besnard-i egotzi izan zaie, baina adituak ez datoz bat, eta, hala, oraindik ere ezezaguna da artista. Neska gazte batean janzkera modernoa da, orobat, trazu arinez egina dagoen Jules Chéret-en (1836-1932) *Emakumea eserita* koadroaren gaia.

Jean-Louis Forain (1852-1931), hasieran, karikatura-egile gisa izan zen famatua, 1880ko hamarkadaren erdialdetik aurrera pintura lantzen hasi aurretik. 1879 eta 1886 bitartean, Edgar Degas-ek (1834-1917) gonbidaturik, erakusketa inpresionistetan parte hartu zuen. Bere obretan, Pariseko gaueko bizimoduan barneratu zen artista, kafetegietan, antzokietan eta dantzarien munduan. *Balleta* izeneko koadroak agertokiaren eta agertokiaren atzearen bitarteko eszena bat aurkezten du, handik mezenas bat dantzari gazteei begira dagoela. Forainek ikuspegi kritiko batetik heltzen dio gai sozialari, eta halaxe aztertzen du; izan ere, sarritan, gizon aberatsek mantentzen zituzten jatorri apaleko emakumeak, beren posizio sozialaz baliatuz.

Degasen *Dantzaria atsedenean* obrak ustekabeko mugimendu bat agertzen du, eta eskulturak liluratu egiten du ikuslea motibo horrekin egindako lehen estudioaren freskotasuna eta naturaltasuna islatzen dituen espresio bizia dela-eta⁷. Uste da Degasek 1882–1895 bitartean egin zuela argizarizko moldea. Haren lantegian aurkitu zuten, beste 150 lanekin batera, eta egilea hil ondoren erabili zuten brontzezko moldelana egiteko.

Lehen belaunaldiak pintura inpresionista fundatu zuen, baina laster sortu ziren tankera berria eman zituen artistak. Georges Seurat-en (1859–1891) *Igande arratsaldea La Grande Jatte uhartean* (1884) obra puntillistak, esate baterako, estilo berria lantzeko balio izan zien *Théo van Rysselberghe* (1862–1926) eta Henry van de Velde (1863–1957) artista belgikarrei. Van de Veldek gogoratzen zuen nolako efektua eragin zion Seuraten obra hark, 1887an ikusteko aukera izan baitzuen Les Vingt artista-taldearen laugarren saloian, eta une hartatik aurrera, teknika hura bereganatu zuen⁸. Kunsthalle Bremeneko koadroek ondo agertzen dute Van de Velderen trantsizioa Inpresionismo naturalistatik Inpresionismo zientifikora. *Paisaia eguzkitsua (Soleil)*, 1888koa, pintura inpresionistaren eraginpekoa da, eta Van de Veldek pintzelkada luze eta dinamikoetan islatzen du bertan paisaia; *Kostaldean (Blankenberge)*, 1889koa, berriz, estilo puntillistan dago egina oso-osorik. Van de Veldek boladak ematen zituen Blankenbergen, haren anaiak etxe bat baitzeukan han. Inguru ezagun hartan teknika berri harekin egin zituen lehen esperimenduetan, kolore garbiak eraman ohi zituen puntuen bitartez mihisera, halako moduan non koloreak ikuslearen begian bakarrik nahasten baitziren. Pazientzia handia behar zen eginkizun hartan, artistak inoiz esan zuen bezala⁹.

Paul Cézanne-ren (1839–1906) *Herria zuhaitzen artean (Marines)* koadroa da Kunsthalle Bremeneko maisulanetako bat, Pauliren ondorengoa izan zen Emil Waldmannek 1918an erosi zuena. Marines herria, Pontoiseko ipar-mendebaldean, erretratatu bide duen pintura horretan, kolorearen, espazioaren eta materialtasunaren esperimenduzko-eremua bihurtzen da artistarentzat paisaia. Cézannek plano horizontaletan ordenatu zuen paisaia, eta plano horiek espazioa argitzen eta aldi berean iluntzen duten zuhaitz bertikalek zeharkatzen dituzte. Naturak plastikotasuna eskuratzen du kolorearen lanketaren, okre, berde eta urdin koloreko harmonia kromatiko bizien eta pintzelkada paraleloen bitartez; era berean, teilatuen zeharkako irudibilduek koadroaren espazioan egonkortzen dituzte etxeak. Cézannek gogoan zuen ikusmolde piktorikoa ez zen inpresionistek zutena: paisaia baten egoera une jakin batean islatzeko ordez, haren barne-egitura bistaritzen eta ordena finko batera eramaten saiatzen zen; hau da, ez zuen paisaia bat “erreproduzitu” nahi, baizik eta naturaren paraleloan lana egin¹⁰.

AUGUSTE RODIN

Gaur egun, Auguste Rodin-en (1840–1917) hamar eskulturak osaturiko multzo garrantzitsua dago Kunsthalle Bremen-en. 1907az gero, bildumaren katalogoan aipatzen dira jadanik Rodinen lau pieza, Paulik 1905az gero artistari banaka-banaka erosi zizkionak¹¹. *Brontze aroa* obraren azalpenean, Rainer Maria Rilke-k —garai hartan Rodinen idazkaria zenak— artistaren aginduz idatzi zuen gutun bat erreproduzitzen da. Paulik, lehenago, eskulturaren gaiaz galdetu zion artistari: “Utziko al didazu galdera bat egiten? Zure lanetik ikusi dudan guztian, beti sumatu izan dut bizi-sentsazio nabarmen bat. Alabaina, ez naiz askorik kezkatu eskultura horien interpretazioaz, alegia, ba ote zen egiaz gertaturiko

zerbait haietan irudikatua, edo lan hori egitera bultzatu ahal izan zaituena. *Brontze aroa*, niretzat, oroz gain, bizitzaren irudi bat da, lanik egiten ez duten pertsonen mugimenduak ezaugarritzen duten keinuaren —mirarizko keinuaren— zalantza horrekin, konplikazio horrekin. Iruditu zait lo sakon eta astun batetik esnatzea bezalako zerbait ikusi dudala hor. Orain esan didate zauritua dagoen norbait dela. Eta, egia da, zauri baten antzeko zerbait dauka ezkerreko lokian. Onartzen dut keinu hori izan litekeela zartada ikaragarriko batek kordea galduta utzi duen gizon batena, baina zuk hori nahi zenuen adierazi?”¹². Rodinen erantzunak, Rilkeren bitartez igorririk, Pauliren planteamendua berretsi zuen: “Izan ere, artistaren ikuspegia asko hurbiltzen zaio zure ikuspegiari. Harentzat ere, gaiak ez du nagusitasunik: gaia islatzeko asmoa lanean desagertzen da, lana beti da-eta anonimoa. [...] Izan ere, areago da esnatzea, mutiko horren keinu oraindik logaletuak uxatzen duen lo sakonetik eta astunetik poliki-poliki itzultzea”¹³.

Brontze aroa izan zen Rodinek erakusgai jarri zuen neurri naturaleko lehen eskultura bakartua. Itxura guztiz errealista zuela-eta, kritikariek susmoa hartu zuten modelotik zuzenean egindako moldelana zela, eta eskulturak eskandalu handi bat eragin zuen; hala, hasieran, ez zen artelantzat onartu. Egia esan, Rodinek hautsi egin zuen gainazal lauaren eta idealizazioaren aldera egiten zuen gorputzaren modelatuaren tradizio klasizista. Gainazalen akabera horrek, hain plastikoa izanik, argi-joko bizia eragiten du, eta inguru aldakorra sortzen. Edukiari dagokionez, Rilkek Pauliri bere gutunean azaldu zion bezala, Rodinek halako askatasun baten alde egin zuela dirudi: “Lana bukatu denean, bere araztasun osoan agertzen da oster gaia, eta, alabaina, objektuak bere garapen librea eragotzi gabe sortu den obrak, sarritan, hainbat interpretazio ametitzen ditu, eta, hala eta guztiz ere, interpretazio horiek hasierako materialaren aldera egiten dute beti”¹⁴. “Brontze aroaren” gaia, gizadiaren historian “gaizkiaren etorrera” gertatu eta gizakiak bere existentziaren kontzientzia garatu zuen aro gisa, izan zitekeen figurak igortzen dituen emozio eta sentimendu kontraesankorren, esnatu eta erotze horren, balantza egin eta berriz altxatzearen abiapuntua¹⁵.

Brontze aroa lanarekin batera, Galerievereinek *Calais-ko burgesak* obraren eskala txikiko hiru figura [*Pierre de Wissant (Calais-ko burgesak)*, *Jean d’Aire (Calais-ko burgesak)* eta *Jean de Fiennes (Calais-ko burgesak)*] eman zituen dohaintzan 1906an. 1885ean, Rodinek eskaera bat jaso zuen: ingelesek 1346-47 urteetan Calais nola setiatu zuten gogoratuko zuen monumentu bat egitea. Monumentua 1895ean inauguratu zen. Artistak lehendabizi figurak egin zituen eta haien antolamendua zehaztu zuen, formatu txikian, eta, geroago, miniaturretan. Pentsatzekoa da Paulik obraren bertsio murriztu hori ikusi zuela 1905. urtean Rodin bere Pariseko estudioan bisitatu zuenean; hiru moldelan eskatu zizkion: Jean d’Aire —multzoaren jatorria—, zeinak, posizio irmoan, hiriko giltza baitauka bi eskuen artean, eta baita Pierre de Wissant eta Jean de Fiennes ere; haien figurek errotazioak gehitzen dituzte konposizioan beren gorputzaren mugimenduaren bidez¹⁶. Era horretan, estatua txikiok monumentuaren gaiak irudikatzen dituzte: beren erabakitasunak elkartzen dituen gizonak dira, baina zein bere erreakziotik borrokatzen dena sinestearen eta heriotzari dion beldurraren artean.

Pariseko lantegira egin zuen bisitaldian bertan, Paulik marmol bat erosteko interesa ere agertu zuen, eta *Eskultorea eta bere musa* obraren marmolezko bertsio txiki bat hautatu zuen, baina erosketa ez zen azkenean burutu. Haren ordeaz, Philipp J. Sparkuhle Bremengo bildumazaleak figura-multzo horretako [brontzezko pieza bat](#) erosi zuen 1907an, eta, azkenik, 1956an, haren bildumatik Kunsthallera heldu zen obra. Rodinen gainerako eskulturen erosketak bete-betean bat datozen arren beste museo

alemaniarrek egindako erosketekin¹⁷, *Eskultorea eta bere musa* obrak beste bide bat hartu zuela dirudi¹⁸. Artistak inspirazioarekin duen erlazioaren alderdi bat erakusten du piezak. Agure eseria Musaren mende dago ia guztiz, hau, indarrez gainezka, haren hankaren gainean kokatu baita: egia da gizonak izumenezko garrasi bat itotzen duela, baina bere burua eskaintzen du Musaren presentzia fisikoaren aurrean¹⁹. Sormenaren inspirazioa, aldi berean, haragi-hurbiltasunaren bizipen gisa deskribatzen zaigu hemen²⁰. Paulik, bestalde, *Aimé-Jules Dalou* eskultorearen bustoa erosi zuen 1909an, eta 1910ean, [San Joan Bataiatzailea](#) figuraren moldelan bat eskatu zion Rodini, *Brontze aroa* lanaren ondoren Pariseko Saloian aurkeztu zuen tamaina naturaleko bigarren pieza²¹. Bi eskulturak, bikotea osatuz, galeriako sarrerako atearen alde banatan ipini behar ziren. Abagune hartan, ostera ere, Rodinek argi erakutsi zuen berritzailea zela: era guztietako ikurrei uko eginez, Bataiatzailea oinkada handiak eginez aurkeztu zuen, dinamismo fisikoa eta pizkunde espirituala konbinatzen dituen jarrera batean, Jesukristoren aitzindari eta mezulari gisa agertuz. Rodinek, bere lanetan mugituz agertzen dituen modeloen konplexutasunarekin eta adierazkortasunarekin, eskulturaren tradizioa berritatu zituen, batzuetan estereotipatuegia baitzen²².

MAX LIEBERMANN, MAX SLEVOGT, LOVIS CORINTH ETA IMPRESIONISMO ALEMANIARRA

“Impresionismo alemaniarren triunbiratua” esapidearekin definitu zituen 1904an Paul Cassirer galerista berlindarrak Max Liebermann, Max Slevogt eta Lovis Corinth²³. Izendapen horrekin deskribatu zuen pintura alemaniarrean 1890eko hamarkadaz geroztik existitzen zen joera bat, Lehen Mundu Gerra hasi zen arte iraun zuena. Barbizongo artistek aire zabaleko pintura aldeztu zuten Alemanian ere, halako eran non prestakuntza artistikoa aldatu egin baitzen poliki-poliki, eta naturan gertatzen diren argi- eta kolore-efektuekiko interesak toki nagusia hartu baitzuen. Zentzu horretan, Impresionismo alemaniarra deituan areagotu egin ziren artista frantsesekiko alde nagusiak, pintore alemaniarrek ez baitzuten objektuaren funtsa lantzen, eta ez zuten heldu nahi frantsesen dispertsio kromatikora. Aitzitik, Impresionismo alemaniarrean elkartzen ziren, batetik, Gustave Courbeten edota Wilhelm Leibl-en XIX. mendeko naturalismoaren elementuak, eta, bestetik, impresionista frantsesen berrikuntza koloretsuak eta impresio bisual subjektiboari garrantzi handiagoa ematen zion pintura-mota bat²⁴.

1875az gero, Parisen eta Barbizonen zenbait egonaldi egin ondoren, Max Liebermannek urtean zenbait hilabete Holandan pasatzen zituen, eta han XVII. mendez geroztiko pintura holandarra ere aztertzen zuen. 1876ko udan, Amsterdamen eta Haarlemen, estudio-sail bat egiten hasi zen aire zabalean, besteak beste, Amsterdameko umezurtegiarenak. 1912an, Kunsthalle Bremenera heldu zen [estudio haietako bat](#), zenbait artezalek egindako dohaintza gisa. 1907an Liebermannen *Proveniershuis in Haarlem* (1907) pintura erosi ondoren, 1914 aurreko urteetan Paulik zenbait herritar konbentzitzea lortu zuen bildumari dohaintza gisa eman ziezazkioten artistaren beste sei koadro. “*Denbora librea Amsterdameko umezurtegian*” obrarentzako estudioa lanean eraikineko patioa ageri da, eta uste da gaur egun Frankfurteko Städel Museum-en dagoen pintura batentzako egindako hirugarren prestakuntza-estudioa dela²⁵. Koadroan aise ezagutzen dira, soineko zuri-gorriari esker, umezurtz asko, batzuk zutik eta besteak taldeetan eserita. Liebermannek ez ditu xehetasun anekdotikoak eskaintzen, eta giroak alaia ematen du, soinekoen eta eraikinaren koloreen harmonia dela medio. Eszenaren

ikusmolde piktoriko lasaiak eta paleta kromatiko murrizak elkartasunarekin eta indarrez beteriko orainarekin lotzen dute tradizioa. Estudio hori ondo txertatzen da Liebermannen obran, 1880ko hamarkada ondo sartu arte nekazarien eta jornalarien bizitzaren deskribapen naturalistak pintatu baitzituen hark gehienbat, pintzelkada arinekin ukitu inpresionistak erantsiz. Liebermannen gai holandarreko ingurune-marrazkiek ere lerro bizien jokoak dute ezaugarri. Zuzeneko estudio presakakoak ez bezala, litekeena da *Neskatila umezurtza zutik* lantegian sortua izatea, modelo batekin, eta era berean, lan hori Frankfurteko pinturarako prestakuntza-lana izatea²⁶.

1890eko hamarkadan, berriro ere hondartzak eta aisialdia lantzen hasi zen Liebermann, paleta gero eta argiagoa erabiliz. *Dunetako pasealekua Noordwijk-en* koadroak muinoak eta hondarrezko hondartzak agertzen ditu, eta pasealeku bat egun haizetsu batean. Konposizio irekiek eta paisaiaren elementuak irudikatzen dituzten kolorezko bandek —ustez presaz eginak— paisaia soilaren halako nahitasun bat adierazten dute. Dударik ez dago eszenak modu espontaneoan antzemana dirudiela; alabaina, olio-pinturazko estudio batean prestatu zuen Liebermannek gaia, eta plan sistematiko baten arabera gauzatu zuen konposizioa. Azken obran, lehen planoan kokaturiko hesi batek eta pasealekuak paisaiaren gaineko giza interbentzioa dakarte gogora. Neskatxa bat doa pasealekutik, olatuen aparraren kolorea islatzen duen soineko argi batez jantzia, eta hondartzan beste pertsona batzuen figurak begizta daitezke, Liebermannek modu soilean islatzen dituenak. Era horretan, pintura-unibertso adierazkor bat sortzen da, non gizakia eta natura estu lotuak ageri baitira mugimenduen eta gogo-egoeren bitartez. Hondartzako eszenen estilo arina antzematen zaio jadanik aurreko zirriborroetan. Alabaina, inpresionisten gaiak ziren oroz gain, aisiaren gizartea esate baterako, Liebermannengan eraginik handiena zutenak. Bestalde, 1890eko hamarkadaz geroztik, arte frantsesaren bilduma zabala biltzen hasi zen pintorea, laster Édouard Manet, Edgar Degas, Claude Monet eta beste artista batzuen hamabost koadro baino gehiago bilduko zituen²⁷.

Bere autorretratuetan, Liebermann aurpegiera larriz agertu ohi zen, *Autorretratu astoan* obran ikusten den bezala. Hartan, astoaren ondoan lanean erretratatu den bere burua, zutik, lantegiko horma biluziaren aurrean. Mihisearen ertz meheak baizik ez du obra irudikatzen, laneko material gisa. Koadroaren balio kromatiko bakanez eta funtsezkoa ez den orori uko egiteak Liebermannengana daramate arreta, eta hura ikusleari zuzentzen zaio, jakin-minezko keinu batez, keinu ia autokritikoz. Liebermannek bere ikusmolde artistikoa pintore gazteagoen belaunaldiaren aurrean aldeztu behar izan zuen garaian sortu zen eszena hura. Hala, 1910ean liskartu egin zen espresionistekin, eta, hura zela-eta, hurrengo urtean Berlingo Seziesiotik erretiratu zen²⁸. Liebermannen pintura errealitatearen kontenplazioan zentratzen zen, baina, garai hartan, arte espresionista ari zen gailentzen.

Paulik 1911. urtean artistari buruzko monografia bat argitaratu zuen *Artearen klasikoak* sailaren baitan, eta Kunsthallen dauden Liebermannen obrak bildumaren oinarriak ipini zituen. Eginkizun hartan jarraitu zuten haren ondorengoek, Emil Waldmannek eta Günter Buschek. Waldmannen garaian beste hiru pinturak eta zenbait marrazki osatu zituzten funts haiek. Buschek, bestalde, atzera begirako handi bat antolatu zuen 1954an, eta Liebermannen idatziak berrargitaratu zituen. *Papagaien hiribidea* pintura ospetsuaz gainera, karguan egon zen urteetan artistaren beste hamar koadro, pastelak eta 60 marrazkitik gora erosi zituen, haien artean *Theodor Fontane-ren erretratu*. 1896an, PAN aldizkariaren eskaeraz seguruenak, idazle horren hiru erretratu egin zituen Liebermannek. Litografia ofizialerako jarrera formalagoa hautatu zen, eta Kunsthalleko marrazkia, berriz, estudio iradokitzailea da.

Hautatutako bitartekoak —klarion biguna—, zahartzaroaren zaurgarritasuna azpimarratzen du, eta erretratatuarenganako hurbiltasun pertsonala adierazten du²⁹. Liebermanek, ordea, lerro sendo eta dinamikoen bitartez taxutzen du bere *Autorretratu lastozko kapelarekin besaulkian eserita*, formak ezin hobeto gauzatu, lehen begiratuko estudioaren freskotasanari uko egin gabe.

Liebermann bezala, Lovis Corinth ere Berlingo Sezesioaren zuzendaritza-batzordeko kidea zen, eta 1910ean, Liebermanek dimisioa eman zuenean, lehendakari bihurtu zen. Urte berekoa da Corinthen formatu handiko lamina bat, non, erdian kokaturiko busto baten inguruan, espresioen zazpi estudio ageri baitira. Estudio horietan, artista bera ageri da, irribarretsu, haserre, amorratzen edo malenkoniatsu; Juditen Liburuko bakanteen irudikapenetan erabiliko zituen berriz ere espresio horiek³⁰. Behean, ezker aldean ikusten dugun espresioak, gainera, begiak zabal-zabalik, Rembrandt-en autorretratuari egiten dio erreferentzia³¹. Erdiko erretratu ardua handiagoz dago egina, nahiz eta eskua eta enborra primeran zirriboratuak egon arkatzez marraturiko lerro bakan batzuekin. Gorputzaren presentzia boluptuoso da *Biluzi etzana* lanaren gaia. Emakume erretratatuak, gorputza behatzailearen aldera jiratu badauka ere, ez dio hari inolako arretarik ematen, eta, era horretan, irudikapen adierazkorra gertatzen da garrantzitsuena³². Mairu zuria, bestalde, pintzelkada zakarrez dago margotua, eta pintzelkada horiek kontraste interesgarria sortzen dute emakumearen ile beltzarekin eta haren gorputzarekin, zeina oso xeheki landua baitago.

Max Slevogt izan zen “trionbiratu” honetako hirugarren artista, eta hura ere Berlingo Sezesioaren zuzendaritza-batzordeko kidea izan zen. 1909 eta 1912 bitartean egin zituen obretan, leku berezia hartzen dute Palatinerriko paisaiak eta bere aita-amaginarreben landaldekoko etxeak —*Landetxea Godramstein-en*—. Bremengo Kunsthalleko pinturak etxeko sarbidea agertzen du, hiribide itzaltsu batean barna ikusia, eta etxea koadroaren eskuinaldean dago, baina zati bat besterik ikusten ez dela. Fatxadaren eta lurraren gaineko argi-jokoagatik seduzitzen du obrak, haietan dinamismoz txandakatzen baitira eremu itzaltsuak eta eremu argitsuak. Corinth urte batzuk lehenago bezala, 1889an Pariseko Académie Julian-era joan zen Slevogt. Godramsteingo paisaietan, aurreko urteetako paleta ilunetik libratu zen artista, eta kolore minek eta zama emozional handiko giro trinkoek ezaugarritutako pintura bat garatu zuen. Pintzelkadari eta kolorearen ikusmoldeari dagokionez, inpresionista frantsesen hurbiltasuna agertzen du Slevogt koadroak. Zuzenean inspiratua egon zitekeen Édouard Maneten *Etxea Rueil-en* (1882) obran, hura 1906az gero baitzegoen Berlingo Nationalgalerie-n³³. Slevogt *Autorretratu* obrak, berriz, puntu batzuetan guztiz adierazkorrak gertatzen diren ikusmolde piktorikoa eta pintzelkada dinamikoa islatzen ditu.

VAN GOGHEN MITXOLETA-SOROA LANAREN EROSKETA ETA KÜNSTLERSTREIT

Van Goghen *Mitxoleta-sorua* obraren erosketa izan zen Pauliren erosketen politika aurrerazalean unerik gailenetako bat, 1910-11ko neguan. Alemanian oso eztabaidatua izan zen erosketa hura, tentsioak sortu zituen artisten, museo- zuzendarien eta kritikarien artean, eta *Künstlerstreit* edo artisten arteko polemika eragin zuen³⁴. 1906tik aurrera jadanik, behin baino gehiagotan jarri zituen Paulik Van Goghen obrak Kunsthallen erakusgai. Azkenik, 1910eko abenduan, zazpi pintura heldu ziren Bremenera maileguan Paul Cassirerren Berlingo galeriatik, besteak beste *Mitxoleta-sorua*, eta, Paulik,

Galerievereinen laguntzarekin, 30.000 markotan erostea lortu zuen. Pauliren laguntzailea zen Gustav Friedrich Hartlaub-ek Kunsthalleko bildumak jarraitzen zuen politika azaldu zuen *Die Goldenkammer* aldizkarian. Worpswedeko artisten taldeaz gainera, hala dio: “oso garrantzi handia [eman behar zaie] beti maisu frantsesen koadroei eta aurrerapen frantsesetik probetxurik handiena atera duten alemaniarrei”³⁵.

Testu haren kritika batekin hasi zen *Künstlerstreit* deitua. Carl Vinnen pintoreak (1863–1922), zeina 1905 eta 1910 bitartean Bremengo *Kunstvereinen* [artisten elkarte] zuzendaritza-batzordeko kidea izan baitzen, jakinarazi zion Pauliri, bide horri jarraituz gero, erosketak egiterakoan arte alemaniar garaikidea ez zela behar adina gogoan hartuko. Paulik deklarazio guztiz xehe bat argitaratu bazuen ere, idatzizkoa, artista alemaniarren obren erosketak azpimarratzen zituena beste zenbait gairen artean, 1911ko urtarrilaren hasieran Vinnenek “Artisten elkartearantzako jakinarazpena” sinatu zuen *Bremer Nachrichten*, bi zatitan, eta hartan pintura frantsesaren prezio ikaragarriak kritikatzten zituen, eta azpimarratzen zuen, oro har, “arte frantsesaren inbasio handi” batek museo alemaniarretara ekarriko zuen arriskua. Vinnenek zioen Pauliren bilduma-politika oso atzerakoia zela eta ez zegoela behar adina orientatua arte alemaniar garaikidera, eta eskatzen zuen, erosketak egiteko orduan, berriz jotzeko Erosketen Batzorde batera.

Bere erantzunean, eta hura ere *Bremer Nachrichten* argitaratu zen egun batzuk geroago, Paulik frogatzen zuen artelan alemaniar gehiago erosi zuela frantsesa baino Kunsthallerako. Aldi berean, pintura frantsesak arte modernoaren garapenerako zuen garrantzi handia azpimarratzen zuen. Vinneni eman zion lehen erantzunean, frantsesen obren kalitate handia aipatzen zuen gainera, eta azaltzen zuen nola kalitate hark justifikatzen zuen, besteak beste, *Mitxoleta-soroa* obrarengatik ordaindutako prezio altua. Hurrengo egunetan, kasu hari buruzko artikuluak agertu ziren egunkari alemaniar askotan, eta debatea areago mikaztu zen. Otsailean eta martxoan, publiko zabalari zuzendu zitzaion Pauli, bi testurekin: “Bremengo pinakotekaren gehikuntza”, *Goldenkammer* aldizkarian, eta “Galeria modernoa”, *Kunst und Künstler* aldizkarian. Bere erosketa-irizpideak eta Van Goghek artearen historian zuen garrantzia azaltzen zituen haietan. Paulik, ostera ere, koadro alemaniarren erosketen laburpen bat egiten zuen (ordurako, 84), eta frantsesena (13), eta, horrez gainera, unean uneko zuzendariak proposaturiko bilduma-politika bat defendatzen zuen, museoen profila sendotzeko xedez: “Era horretan, galdera hori, nolako bilduma egin behar ote den, bere kabuz erantzuten da: onenentzat, onena”³⁶. Eta laburpen hau egiten zuen: “Laburbildu dezagun. Onenaren galeria ezin da nazioaren mugei lotua egon, nahiz eta, jakina denez, dagokion herrialdetik eta hiritik etorri haren nolakotasuna. Bilduma osatzeko garaian kalitatea da, artelanaren inspirazio-ahalmena, erabakigarria izan daitekeen irizpide bakarra”³⁷.

Vinnenek, berriz, *Artista alemaniarren protesta* opuskulua argitaratu zuen apirilean, eta hitzaurrea alde aurretik bidali zion Pauliri. 140 artistak, artean espezializaturiko idazlek eta kritikarik aldeztu zuten protesta; haietako batzuek testuak idatzi zituzten opuskulurako. Vinnenen hitzaurrean, bide batez esanda, aipatu ere ez zen egiten protesten jatorria: Kunsthalle Bremenek Van Goghen obra erosi zuela. Horren orde, “interferentzia frantsesa” oro har kritikatzten zuen egileak, artearen merkatuan nahiz museoetan, eta arte tradizionalistaren alde egiten zuen, baina alde aurretik esandakoak mugatuz, puntu asko erlatibizatuz. Protesta ez zen erantzunik gabe geratu ordea. Foiletoa azaldu baino lehen, Pauli harremanetan jarri zen Artisten Elkartearekin, baita zuzendari eta artistekin ere, erantzun bat

prestatzeko. Maiatzean agertu zen erantzuna, artikulua moduan, zenbait egunkari nazionaletan. Zuzendaritza-batzordeko kideek eta Artisten Elkartearen kideek sinatzen bazuten ere, ez zen Elkartearen azalpen ofiziala izan. *Protesta* haren antzekoa zen opuskulu batekin —*Artearen alde borrokan: "Artista alemaniarren protesta"ri erantzuna*—, Paulik eta Pauliren aldezleek beren usteak berretsi zituzten. Hartan agertu zuten nazioarteko modernotasun baten aldekoak zirela, eta, era berean, arte bereziki alemaniar baten garapena defendatu zuten. Beste aldetik, egile asko bat zetozen protesta egiten zutenekin arte-joera modernoaren ukoan. Max Liebermanek guztiz modu egokian laburtu zituen protagonisten kontraesana eta posizio anbiguoak Pauliri bidali zion gutun batean islaturiko karikatura batean: "Nire estimu zintzoko sentimenduak baino harantzago [...] ez ditut ahaztu nahi ez errespetua ez adiskidetasun-erlazioak". Azken finean, kritikarien eta marxanteen arteko debate horren jatorria —zer posizio zuen pintura frantsesak museo alemaniarretan— berebat egotz ziezaiokeen artearen merkaturaren gertatzen ari zen aldaketaren beldurrari³⁸.

Kunsthalle Bremengo bildumaren maisulanetako bat da gaur egun *Künstlerstreit* hura piztu zuen mihisea, mihise harexen eraketak ekarri baitzuen liskarra. *Mitxoleta-soroa* 1889ko ekainean margotu zuen Van Goghek Saint-Paul-de-Mausole buruko eritasunen ospitalearen inguruetan, Saint-Rémyen, han bizi izan baitzen urte hartako maiatzaz geroztik. 1889ko ekaineko hilabetearen hasieran, ospitaletik alde egiteko baimena hartu ondoren, mitxoleta-zelaiaren motiboa izan zen artistak irudikatzea erabaki zuen klinikaz kanpoko lehen motiboa³⁹. Zelaiak loretan eta ibarraren ikuspegi bat ageri dira irudian. Paisaiak behera egiten du malda etengabea, eta sakontasun-efektua bat eragiten du, koadroaren goiko ertzeko eremuaren gorakadari esker desagertzen dena⁴⁰. Hainbat egiturak, elementu linealek eta planok zein enpasteek ezaugarritzen dute maila bakoitza, eta ehun organiko artikulatu bat sortzen dute mihisearen gainean, kolore argitsuek eta pintura-keinu suhar batek markatua. Sakontasunaren eta gainazalaren arteko erlazioa da koadroaren egiazko gaia. Artistak xehetasun osoz prestatu zuen konposizioa, eta gero zenbait geruzatan eraikiz joan zen⁴¹. Pintura inpresionistaren analisia oinarritzat hartuta, kolorea eta espazioa lantzeko abiapuntua izan zen Van Goghentzat paisaia.

Behin eta berriz azaldu zuen Paulik bere saiakera-lanetan Van Goghek artista gazteagoen belaunaldian izan zuen eragin garrantzitsua, eta erakusketetan ere agertu zuen. Hala, 1910ean erakusgai jarri zituen, Van Goghena zazpi obraren ondoan, Rudolf Tewes (1879-1965) artista bremendarraren hogeitun lan, zeinaren obrak aurreneko aldiz 1902an aurkeztu baitzituen. 1904az gero, Tewes Parisen bizi izan zen, eta haren obra, kolorearen nahiz estiloaren aldetik, Van Goghenaekin lotzen zen. Hala, esate baterako, Tewesen *Autorretratu* laneko lasto horizko kapelak Van Goghena autorretratuak gogorarazten dizkigu. Era berean, Van Goghena obraren azterketaren ondoriozkoak dira kontraste kromatikoko argitsuak eta pintzelkada indartsua, nahiz eta artistak bere hizkera formal propioa garatu, Pauliren ondorengoak, Emil Waldmanek, azpimarratu zuen bezala: "Erretratuan ageri den figura, argi betean modelatua, bere kolore bizi eta argitsuekin, eta distira sakon horrekin, lorpen handia da. [...] Pertsonaia bakoitza kolorean dago pentsatua, espazioaren osotasunaren baitako konstruktua kromatikoa baten gisan, baina horretarako pertsonaia ez zuen forma plastiko bat pairatu beharrik izan: kolorez blaituriko giro horretan, ageriko sakontasuna duen existentzia beregain gisa jokatzen du buruak"⁴².

[Itzultzailea: Rosetta Testu-Zerbitzuak]

Oharra

1. Hansen 2011a, 9. or. [itzuli]
2. Max Liebermanek Gustav Pauliri, 1904ko urtarrilaren 29ko gutuna, honen arabera aipatua: Hansen 1995, 62. or. [itzuli]
3. Max Liebermanek Gustav Pauliri, 1905ko ekainaren 6ko gutuna, honen arabera aipatua: Hansen 1995, 63. or. [itzuli]
4. Pauli 1907, 5. or. [itzuli]
5. Hansen 2011a, 13. or. [itzuli]
6. Hansen/Holsing 2011, 222. or. Artista frantsesen obrei buruzko ondorengo oharra honako katalogo honetan oinarritzen dira: Pissarro (221–25. or.), Monet (219. or.), Renoir (264, 267, 270 eta 271. or.), Gonzalès (236. or.), anonimoa, *Junge Frau vor dem Spiegel* (293. or.), Chéret (294. or.), Forain (286. or.). [itzuli]
7. Heiderich 1992, 126. or. [itzuli]
8. Velde 1962, 40. or. [itzuli]
9. *Ibid.*, 42. or. [itzuli]
10. Buschhoff 2011a, 94. or. [itzuli]
11. Pauli 1907, kat. 138, 149–51, 101. or. eta hurr. [itzuli]
12. Gustav Paulik Auguste Rodini, 1906ko urtarrilaren 29ko gutuna, honen arabera aipatua: Heiderichen 1991, 244. or. [itzuli]
13. Auguste Rodinek Gustav Pauliri, 1906ko otsailaren 4ko gutuna, honen arabera aipatua: Heiderichen 1991, 244. or. [itzuli]
14. *Ibid.* [itzuli]
15. Hopfengart 1997, 181. or. eta hurr. [itzuli]
16. Heiderich 1992, 322. or. [itzuli]
17. Hala, esate baterako, 1904an erosi zuen Museum Folkwang-ek, Hagen (1922az gero, Essen), *Brontze aroa* obraren moldelana; 1904an eta 1905ean, Dresdengo eta Berlingo Skulpturensammlungen erakundeek *Pentsalaria* (ca. 1880–82) eskulturaren ale bana erosi zuten, Pauliri ere interesatu zitzaizkionak. Heiderich 1991, 243. or. [itzuli]
18. *Ibid.*, 244. or. [itzuli]
19. Hopfengart 1997, 181. or. [itzuli]
20. Heiderich 1991, 244. or. [itzuli]
21. Heiderich 1992, 317. or. [itzuli]
22. Hopfengart 1997, 181. or. eta hurr. [itzuli]
23. Salm-Salm 2013, 126. or. [itzuli]

24. Kreul 1997, 75. or. [\[itzuli\]](#)
25. Bremen 1998, 1. alea, 205. or. [\[itzuli\]](#)
26. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
27. Salm-Salm 2013, 128. or. [\[itzuli\]](#)
28. Buschhoff 2011a, 111. or. [\[itzuli\]](#)
29. Bremen 1998, 2. alea, 132. or. [\[itzuli\]](#)
30. *Ibid.*, 206. or. [\[itzuli\]](#)
31. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
32. Bremen 1998, 1. alea, 214. or. [\[itzuli\]](#)
33. Bremen 1998, 1. alea, 212. or. [\[itzuli\]](#)
34. *Künstlerstreit* eztabaidari buruzko aurrekarietaz eta kronologiaz: Nierhoff 2002. [\[itzuli\]](#)
35. *Ibid.* 148. or. eta hurr. [\[itzuli\]](#)
36. Pauli 1911, 298. or. [\[itzuli\]](#)
37. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
38. Hansen 2002a, 186. or. [\[itzuli\]](#)
39. Hansen 2002b, 82. or. [\[itzuli\]](#)
40. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
41. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
42. Waldmann 1907. [\[itzuli\]](#)

PAULA MODERSOHN-BECKER: MODERNOTASUNAREN AITZINDARIA ALEMANIAN, WORPSWEDE ETA PARIS ARTEAN

ANNE BUSCHHOFF

2007an, Paula Modersohn-Becker (1876-1907) margolariaren heriotzaren ehungarren urteurrena zela eta, Kunsthallek erakusgai jarri zuen, lehen aldiz, 1900eko abangoardia frantsesaren abaroan hazitako artista alemaniar honen obra¹. Une hartan, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* egunkariak berotasun handiz hartu zuen albistea, honako lerroburu hau lekuko: “Picasso alemaniarra emakume bat da”². Erakusketaz geroztik, Paula Modersohn-Becker aintzat hartua eta miretsia izan da nazioarte-mailan ere, modernotasunaren aitzindari gisa, eta hainbat dira haren obra ikusgai jarri duten museoak: The Louisiana Museum of Modern Art (Humlebæk, Danimarka) eta Musée d’Art moderne de la Ville de Paris, besteak beste. Bitxia, bizi zelarik apenas izan baitzuen aukerarik horretarako³.

Parisko hiriak esanahi berezia izan zuen Paula Modersohn-Beckerrentzat, haren ibilbide osoan zehar. Garaiko artearen munduko hiriburua zenak eragin erabakigarria izan zuen haren hizkuntza piktoriko ausart bezain antiakademikoan. 1900-1907 bitartean, Modersohn-Beckerrek lau aldiz utzi zuen Worpswedeko tokiko artisten kolonia —zingira baten ondoan dago kokatua Worpswede, Bremenetik ez urrun—, pare bat urtez Parisko eszena artistikoan murgilduta bizitzeko. Bere heriotza tragiko eta goiztiarra arte, artelan-sorta garrantzitsua ondu zuen Paula Modersohn-Beckerrek herrixka alemanaren eta metropoli frantsesaren arteko ardatz artistikoan, Alemaniako XX. mendearen hasierako margolari nabarmenena izateraino.

Urte horietan, hainbat artistaren eta mugimenduren eragina jaso zuen margolari alemanak, hala nola Worpswedeko artista-koloniarena —1889an sortua Barbizongo Eskolaren eredura, “naturara atzera bueltatzea” ezaugarri zuela—, abangoardia frantsesarena, eta haren abaroan zegoen nabia zeritzen artista-taldearena —Worpswedeko koloniako artisten garaikidea—. Paul Gauguin (1848-1903) eta Paul Cézanne (1839-1906) artista handien ildotik, nabien taldeak arte sinbolikoa aldeztu zuen, ikusgai zenaz harago jotzen eta gauzen funtsa argitara ateratzen saiatzen zena.

Paula Modersohn-Beckerren zenbait margolanekin eta Worpswedeko artisten 35 obra ingururekin, Alemaniako iparraldeko XIX-XX. mendeen bueltako arte-bilduma paregabea du Kunsthallek. 1950eko eta 1960ko hamarkadetan, Günter Busch-ek —Kunsthalleko 1945-1984 bitarteko zuzendariak— nabien taldeko artisten lanekin osatu eta zabaldu zuen museoko bildumako pintura frantsesaren sail garrantzitsua, haren aurrekoek Claude Monet (1840-1926), Édouard Manet (1832-1883), Vincent van Gogh (1853-1890), Paul Cézanne eta beste askoren obrekin hasia. Funtz horien artean, nabien hamabi margolan, berrogeita hamar marrazki, hirurehundik gora grabatu eta hamasei liburu ilustratu gordetzen ditu museoak.

WORPSWEDEKO ARTISTA-TALDEA

Paula Modersohn-Beckerrek Worpswedeko artista-herrixka izan zuen bere sorleku artistikoa. 1897ko ekainean izan zen lehen aldiz han, bere sorterrian (Bremenen) egun batzuk pasatzen ari zela, Berlingo Emakumezko Artisten Elkartearen marrazketa- eta pintura-eskolan urte eta erdiko prestakuntza-egonaldia egin bitartean. Leku bazter harekin zeharo liluratuta, lau astez bertan lanean geratzea erabaki zuen halako batean zirt edo zart eginez.

Fritz Mackensen-ek (1866-1953) urte batzuk lehenago (1884an) aurkitua zuen herrixka hura, zingira baten ondoan kokatua. Eta bost urte geroago, han jarri zen bizitzen, Otto Modersohn (1865-1943) eta Hans am Ende (1864-1918) kideekin batera. Gero, Fritz Overbeck (1869-1909) eta Heinrich Vogeler (1872-1942) batu zitzaizkien. Barbizongo Eskolaren eredu frantsesaren antzera, margolari haiek bestelako bizimodu bat eramatea bilatzen zuten, xumea eta barnekoia, harmonia estuan biziz hango paisaia soilarekin. Hain zuzen, beren aire libreko pinturaren gai nagusia bihurtu zuten paisaia hura, margolanetan inoiz irudikatu gabea ordura arte.

Inguru natural paregabe horrek (zerumuga urrunak, larre zabalak, ubide, erreten eta errekastoei ildaskatutako soroak) eragiten zizkien inpresioak transmititzen dituzte haien lanek, ondoko herrian — Beverstedten— bizi zen eta Worpswedeko artistekin lotura estuak izan zituen Carl Vinnen-en (1863-1922) *Paisaia haize-errotarekin* obran ikus daitekeen moduan. Modersohnnek 1895ean ondu zuen *Udazkena zingiran* adierazkorrean ere herriaren ingurumariak ageri dira irudikatuta, erdi urperatuak, eta urki batzuk eta kanaberazko teilatudun etxalde bat hodeipean, urdin biziko zeru baten aurrean. 1895eko neguan Modersohnnek eta Mackensenek Municheko Kristalezko Jauregian aurkeztu eta lehen aldiz nazio- zein nazioarte-mailako adituen arreta erakarri zuten lanetako bat izan zen mihise hori.

Urte hartan bertan, Paula Beckerrek ere (hori zuen ezkongabeko izena) Worpswedeko paisaia-margolarien pintura ezagutu zuen Kunsthalleko erakusketa batean, eta liluratua gelditu zen istantean. Bi urte geroago, 1897an, inguru haietan barrena ibili zen lehen aldiz, eta Fritz Mackensen eta Fritz Overbeck margolariak ezagutzeko parada ere izan zuen; eta 1898an, baita Otto Modersohn ere, gerora senarra izango zuena, eta zeinaren lanak lehen unetik beretik erakarri baitzuen. Uda hartan, Worpswedera joan zen bizitzera, eta eskolak hartu zituen Fritz Mackensenen eskutik: haren argibideei jarraituz, biluzi handiak marraztu zituen ikatz-ziriz eta sanginaz. Herrira iritsi zen eguneko arratsaldean bertan, honela idatzi zion izeba Cora von Bültzingslöwen-i, Berlinera: “Hasperen bakoitzarekin gozatzen dut bizitzaz, eta urrutian ñirñirka, distiratsu ageri zait Paris”⁴. Ordurako bazerabilen buruan urte erdiko epearen barruan Parisera bidaiatzeko asmoa, baina, azkenean, urte luze bat itxaron behar izan zuen bere nahia bete ahal izateko.

Bien bitartean, buru-belarri murgildu zen artista-koloniako bizimoduan. Egia da Worpswedeko artista-elkartea 1899an desegin zela ofizialki, taldekideek askatasunez eta autonomiaz lan egin nahi zutelako, baina haietako batzuek lagun moduan elkartuta jarraitu zuten⁵. “Familia” —horrela deitzen zioten taldeari— igandetan elkartzen zen, Heinrich Vogelarren etxean, *Barkenhoffen* [Urkien etxaldea]. Worpswedeko elkarte sozial eta artistiko horren muina —gerora atzerritar intelektual batzuk ere erakarri zituen, hala nola Gerhart Hauptmann (1862-1946) antzerkigile eta idazlea, eta Rainer Maria Rilke

(1875–1926) poeta lirikoa— osatzen zuten kideak honako hauek ziren: Martha (1879–1961) eta Heinrich Vogeler, Helene (1868–1900) eta Otto Modersohn, Hermine (1869–1937) eta Fritz Overbeck, Paula Becker eta Clara Westhoff (1878–1954).

Becker eta Westhoff gazteek Fritz Mackensenen marrazketa-eskolan ezagutu zuten elkar, eta lagun egin ziren berehala. Beckerrek askotan erretratu zuen laguna: 1901 ingurukoa bide den irudi honetan [paperezko katalogoan ikusgai], adibidez, albotik ikusita agertzen da eskultorea, bere kokots nabarmena eta guzti: Westhoff garrantzi handiko erreferente bihurtu zen Beckerrentzat, bai artista gisa bai artista baten emazte gisa ere.

1901ean ezkondu ziren biak: Clara Westhoff, Rainer Maria Rilkeekin —Rilke 1900ean finkatu zen WorpSweden, baina 1902an Parisera joan zen, eta haren atzetik Clara—, eta Paula Becker, Otto Modersohn alargunarekin —artista-koloniaren benetako sortzailearekin, Rilkeren arabera—⁶.

PAULA MODERSOHN-BECKER: WORPSWEDE ETA PARIS ARTEAN

Kunsthalleko zuzendari Gustav Pauli-ren bitartez, Rilkek WorpSwedeko artista-koloniari buruzko monografia bat idatzi zuen, 1902an argitaratu zena, taldeko kide bakoitzari kapitulu bana eskainiz. Otto Modersohni eskainitako atalean, hau idatzi zuen haren lanari buruz: “Bistan denez, margolan horiek barruan daramatzan gizona inguruari arretaz behatzen dion gizona da, guztia kolore eta paisaia bihurtzen zaion arima erraldoi baten jabea dena”. Horregatik, Rilkek “aitorpenak”⁷ deitu zien Modersohnen margolanei, artistaren subjektibotasuna eta banakotasuna eta pertzepziorako eta intuiziorako gaitasun berezia ikusita⁸. Rilkeren arabera, funtsezkoa dena “organikoki sortutako forma” batean txertatzea zuen helburu artistak, barruan lasaitasuna eta intimitatea eta kanpoan “argitasun dekoratiboa” lortzea⁹. Intimotasunaren ideiak —ohikoa Barbizonetik aurrera— funtsezko garrantzia zuen Modersohnentzat. 1891n jada, bere artearen giltzarriak “lañotasuna”, “espiritualtasuna” eta “intimitatea” zirela adierazia zuen. Arteari buruzko ikuskera horrekin ezagutu zuen bere bigarren emaztea, Paula Modersohn-Becker, zeinak honako hau adierazi zuen urteak geroago: “Gero eta garbiago sentitzen dut eta sumatzen dut intimitatea dela arte orenen arima”¹⁰.

Paisaia urki-bidearekin obran, Otto Modersohnnek udako paisaia atsegin bat irudikatzen du —pintzelkada xehe-xeheak aplikatuz, inoiz modu erritmiko batean—, eta elementu narratibo bat sartzen du katuaren presentziarekin. Konposizioa egituratzeko moduak —nolabaiteko zorrotasun geometriko batekin— agerian uzten du emaztearen artearen eragina. Behatzailearen begirada urki-bidean barrena eramana da margolanaren hondorantz, urrutian ageri diren baserrietarantz. Ezkerraldean, zuhaitz baten enborra ageri zaigu lehen planoan, iluna eta mihisearen goialdean etena, atzealde argi baten gainean. 1903ko margolana da; Paula Beckerrek *Ilunabarra landaldean, etxea eta urkilarekin* margotu eta bi urtera moldatua, beraz. Obra bien arteko konparazioak agerian uzten du nolako abildadea zuen ordurako artistak paisaiak moldatzeko orduan. Obra horretan, artista erabat aldendua da jada Fritz Mackensen irakasleak hainbestetan erakutsia zion “naturaren imitazio intimo” hartatik¹¹. Etxea leihorik gabeko kubo bat baino ez da; zuhaitza, urkila arraro eta biluzi bat; eta inguruko natura margo-zerrenda eta -orban batzuez osatua da. Paula Beckerrek ilunabarra atzemateko darabiltzan tonu arreen bidez sortua eta

batua dirudi paraje babesgabeak. Bidexken eta etxearen bidez sakontasun-sentsazioa transmititzen duen arren —irudiaren espazioan diagonaletik barrentzen den sentsazio bat da—, egia da ere kolore berberak erabiliz trinkotu egiten dituela aldi berean lehen eta bigarren planoak, halako lautasun-sentsazio bat sortuz.

Otto Modersohnek naturaletik margotutako obrak gauzen esentzia zuzenean naturatik antzemateko ideal artistikoa islatzen segitzen duen bitartean, Paula Modersohn-Beckerrek hemen naturaz eskaintzen duen irudia oroimenaren eta barneratze-prozesuaren bahetik pasatua da, eta halako abstrakzio formal bat erdiesten du, Worpswedeko paisaia-margolarien jardunetik guztiz aldendua dagoena. *Kanala zingiran* (1900) lanean ere forma geometrikoen bidez egituratzen du naturari buruzko bere irudipena. Ur-lasterrek bi triangelutan zatitzen du margolanaren gainazala, eta zerumugan konbergiarazten du perspektiba, hain goian ezen zero hodeitsua uraren gainean ageri baita islatua. Naturako elementuak margo-orban ugariaren bidez emanak datoz.

1902ko urriaren 2an, honela idatzi zuen Paulak bere egunerokoa: “Nire irudiz, margotzeko orduan ez genuke hainbeste pentsatu behar naturan —ez, behintzat, obra sortzeko prozesuan—, kolorezko zirriborroa ahalik eta zehatzen moldatzean, norberak naturan antzematen duen moduan. Inportanteena, niretzat, nire pertzepzio pertsonala da. Behin margolana formaz eta kolorez garbi irudikatuta dudanean, benetakotasuna emango dion zerbait gehitzen diot naturatik, profano batek naturaletik margotu dudala uste izateko moduan”.

Konposizioaren zorrotasuna dela eta, Paula Modersohn-Beckerrek errealitate ikusgaiarekin duen erlazio berria nabarmentzen dute paisaia biek, bai eta Paul Cézanneren estiloa berehala bereganatu zuela frogatzen ere. 1900ean ezagutu zuen Paula Modersohn-Beckerrek Cézanneren obra, 23 urte zituela, Parisera eginiko lehen bidaian, Ambroise Vollard (1867-1939) arte-merkatariari eginiko bisita batean. Baina bitxia da horren aipamenik egin ez izana Worpswedera eta Bremenera bidalitako gutunetan. Itxura denez, nahiago izan zuen gutun-hartzaileen interesetara egokitu bere kontakizuna. Nolanahi dela ere, Cézannek modernotasunarentzat izango zuen garrantzia ikusten eta islatzen jakin zuen lehenengo artistetako bat izan zen Paula Modersohn-Becker Alemanian. Oinarrizko ideia bat hartu zuen Cézannerengandik, norbere burua naturaren imitaziotik askatuta ikusizko inpresioa eraikuntza analitiko batera aldatzean zetzana.

Bere paisaietan planteamendu piktoriko izugarri ausartak egitera iritsi bazen ere, handik aurrerako urteetan margolaritza figuratiboa, autorretratu eta natura hilak landu zituen batez ere, Worpswedeko bere kideek monopolizatzen zuten genero hura pixkanaka baztertera utziz.

Datarik gabeko *Paula Modersohn lorategian iluntzean* obran, Otto Modersohnek arratsaldeko ilunantzean irudikatu zuen artista. Haren jantzi zuria nabarmen agertzen da zuhaiztiko iluntasunean, baina aurpegia apenas bereizten zaio. Mende amaierako bere paisaia sinbolista eta poetikoetan bezala, Modersohnek alegiazko giro bat sortzen du obra honetan, eta argitasun misterioitsu batean biltzen du emakumea, halako eran non, denboraren perspektibarekin, emazte zuenaren etorkizun artistikoaren iragarpen lauso bat bezala interpretatu bailiteke obra.

Egun seinalatu batean, mende berriko Urtezahar egunean, Paula Becker gazteak, ezkongabea artean, artearen gune nagusia zen hirirako bidea hartu zuen, garai hartan beste ezein hirik baino prestakuntza-aukera hobek eskaintzen baitzizkien emakumeei. Parisen egin zituen lau egonaldietan, hiriko akademia pribatu ospetsuetan ibili zen beti. 1900ean, hasteko, Académie Colarossi-ra jo zuen. Han, harrera-prozedura bihurrietatik pasatu beharrik gabe, eta matrikula ez oso garesti baten truke, biluziak marrazteko aukera eskaintzen zitzaien ikasleei —naturaletik, modeloekin—, izen oneko artista (*maître*) baten zuzendaritzapean.

Gizonezko zein emakumezko biluzien marrazketa oinarriko prestakuntza akademikoaren eta artista ororen praktikaren parte izan zen betidanik. Gordetzen diren Paula Modersohn-Beckerren mila marrazki ingurutik, erdia biluziak dira. Genero horretan sakontzearen poderioz, erabateko murrizketa formala lortu zuen artistak.

Emakume-biluzia zutik, aurrez aurre, besoak tolestuta obra gordetzen den banaketako bat da, non artistak, biluzia arauzko “balioen” arabera moldatzen segitzen badu ere, eremu handitan zatitzen duen jada gorputza. Haren marrazki gehienak esku hutsez eginda daude, eta gutxi landutako ingerada soil batez irudikatzen dute gorputza. Esku hutsezko marrazketaren helburua pertzepzioa eta oroimena lantzea zen, eta modeloaren bat-bateko posizio-aldaketen aurrean eskua trebatzea. Esku hutsezko marrazketa-eskoletan, gorputzen forma biribilduak trazu jarraitu batekin azkar-azkar irudikatzen erakusten zuten. 1900 inguruan modeloetan oinarrituta egin zituen biluzi handien marrazketa-estiloa —piktorikoagoa— trazu garbi eta gero eta linealagoa bilakaturaz joan zen. Garai hartan, gorputzaren formak trazu jarraitu baten bidez irudikatzen trebatu zuen bere burua sortzaile gazteak, estudioko hainbat material sortuz. Modeloaren posturak sinpleak eta naturalak dira gehienak: zutik, *contrapposto* jarreran, eserita edo etzanda ageri dira. Biluzi horietako gehienak 1905. urtetik aurrera egin zituen, Académie Julian eskola pribatu ospetsuan lehen aldiz egonaldi bat egin ostean. Abangoardia frantsesaren ordezkari ugari pasatu ziren eskola hartatik, besteak beste nabien taldeko zenbait kide, hala nola Aristide Maillol (1861-1944) eta Félix Vallotton (1865-1925).

NABIAK ETA PAULA MODERSOHN-BECKER

Paula Modersohn-Beckerrek 1900ean ezagutu bide zuen nabien artea, Parisen egindako lehen egonaldian, Bernheim-Jeune galerian¹². Louvreko maisu zaharrekiko zaletasunarekin eta XIX. mendeko pinturarekiko pasioarekin batera —Barbizongo margolariak zituen gustukoaren, Worpswede taldekoek hainbeste maite zituzten horiek—, Paula Modersohn-Beckerren sinplifikaziorako joerak (irudi soilak lautasun nabarmen batean kokatuak) nabien lanak, besteak beste, ekartzen dizkigute gogora. Taldeko kideak artista-elkarte gisa antolatuak ziren Parisen 1880ko hamarkadaren amaieran. Paula Beckerrek haien lanak ezagutu zituenean (1900), desegitear zegoen jada taldea. Izen hori hartuta —hebreerazko *nebiim* terminotik eratorria da, eta “profetak” edo “argieginak” esan nahi du—, nabien taldekoek argi utzi nahi zuten arte berri baten ordezkari gisa ikusten zutela beren burua. Zentzumenera hautemandako errealitatearen deskribapen objektiboa lortzeko inpresionisten ahalegina arbuiatzen zuten, eta Paul Gauguinen arte sinbolista eta sintetikoaren eragin erabakigarriaren pean, hizkuntza piktoriko dekoratibo bat garatu zuten, arreta formetan jarrita.

Ahalegin horretan, beren burua nortasun independente gisa ikusaraztea zen taldeko kideen lehen nahia. “Norbere askatasun osoa norberarentzat”¹³ esaldia, Worpswede taldekoek gerora bere egingo zutena, ezin egokiagoa gertatu zen, eta nabien taldekoei bereziki aplikagarria, hasieratik bertatik. Hala, beraz, estilo komunik sortu ez arren, dekorazio-estilo laua landu zuten taldekide guztiek. Taldeko teoriarariak, Maurice Denis-ek (1870–1943), esaldi honetan laburtu zuen estiloa: “Komeni da gogoratzea ezen pintura bat, gudako zaldi bat izan aurretik, edota emakume biluzi bat edo pasadizozko gertaera bat izan aurretik, ordena jakin batean konbinatutako kolorez estalitako gainazal lau bat dela”¹⁴.

Nabiek txantxetan elkarri ematen zizkieten izengoitiek taldekideen nortasunari egiten zieten erreferentzia (guztiz desberdinak ziren batzuk besteetatik beren sinesmen erlijioso eta politikoetan) eta beren zaletasunekin, eragin artistikoekin eta ideologiarekin izaten zuten zerikusia. Hala ere, kasu batzuetan, artistaren jatorria edo ezaugarri fisiko jakin bat izan zuten jomuga izengoitiek. Adibidez, Maurice Denisi, Fra Angelico-ren miresle handia nola baitzen, *Le Nabi aux belles icônes* deitzen zioten. George Lacombe-ri (1868–1916), eskultura sinbolistaren oso zalea zenez, *Le Nabi sculpteur* izengoitia jarri zioten. Pierre Bonnard (1867–1947), berriz, *Le Nabi japonard* ezizenez zen ezaguna, haren lehen lanetan kromo xilografia japoniarrak izandako eragin nabarmena zela eta. Félix Vallottonen kasuan, *Le Nabi étranger* ezizena ez zitzaion hainbeste zor haren jatorri suitzarrari, haren berezko izaera hotzari baizik. Eta Paul Sérusier (1864–1927) *Le Nabi à la barbe rutilante* bihurtu zuen bere bizar gorriak.

Sérusierrek, taldeko lehen “espiritu gidaria” izan zenak, *Neskatila bretoaia*, *Marie Francisaille* margotu zuen 1896an, Paula Modersohn-Beckerren *Worpswede-ko nekazari baten alaba aulki batean eserita* lanarekin nahitaez alderatu beharrekoa. Nola batak hala besteak beren adopzio-aberrietako tokiko haurrak eta gazteak margotu zituzten.

Parisen egon zen garaian ere, nabien taldekoekin konprometituta, Britainiako gaietarako joera erakutsi zuen Sérusierrek, Paul Gauguinen eta Pont-Avengo Eskolaren ildo beretik. Neskaren erretratua Châteauneuf-du-Faou herrian egin zuen; 1894tik hil arte bizi izan zen han, neguko hilabeteetan izan ezik.

Paula Modersohn-Beckerrek bere nekazari gaztea margotu zuenerako (1905 aldera), sakon aztertua zuen Parisko abangoardia, eta eginak zituen jada bizitzan zehar moldatuko zituen 300 haur erretratuetakoko asko, Worpswedeko zirkuluko margolariak nahasteko modukoak beren sinplifikazio formal objetibatzailearengatik.

Sérusierren eta Modersohn-Beckerren erretratuak eskutik helduta doaz nesken aurpegiko adierazpen heldu eta serio-serio hori islatzeko orduan. Modeloen jarreran (kolore bakarreko hondo baten aurrean eserita eta bakartuta biak) eta fisionomia taxutzeari espresuki egindako ukoan dautza bi lanen arteko korrespondentzia formalak.

Paula Modersohn-Beckerren *Worpswede-ko nekazari baten alaba aulki batean eserita* margolaneko protagonistaren aurpegia obalo soil bat bihurtu arte sinplifikatua da, eta bere argitasunagatik nabarmentzen da, hondo marroiarekin eta soinekoarekin, aulkiarekin eta hormarekin (kolore ilun berekoak denak) kontrastean. Aulkiak —margolanaren ardatzetik apur bat desplazatua— hautsi egiten

du lerro bertikal-horizontalen konposizio sendoa, eskuek —diagonalean elkar lortuak— eta gazteak, haur baten jarreran, aulkiko zeharretako batean bermatzen dituen eskalapoiek —muturrak elkarren kontra jarriak— ere etena. Aurpegia, aulki-bizkarra eta atzealdea lauak dira, eta margolanaren gainazalari tridimentsionaltasuna ematen dion elementu bakarra aulki-hanken eskortzoa da.

Sérusieren erretratuak agerian uzten du, gaztearen irudiaren ingerada-lerro ilunean, Gauguinen sintetismoaren eragina, baina azken honen irudikapena askoz ere lauagoa da. Nabiak Paula Modersohn-Beckerrek berak baino are zorroztasun handiagoz jarria du dekorazio-testuinguru globalaren esanetara margolanaren elementu bakoitza: horma eta zorua zokaloarengatik baino ez dira bereizten bata bestetik, eta aurpegia lerro zehatz gutxi batzuekin dago taxutua. Irudiak gona beltzaren ingerada bihurtuaren bidez soilik hartzen du espazio-sentsazioa, baita mahuketako eta mantalaren tolesen bidez ere; elementu folkloriko bat txertatzen du horiekin Sérusierrek konposizioan, Paula Modersohn-Beckerrek bere erretratuan printzipioz erabat baztertzen zuena.

Modersohn-Beckerren haur-erretratuek, haren irudi-estanpek bezala, ez dute inolako hornidura narratiborik edo anekdotikorik, ezta idealizazio sentimentalik ere. Horretan datza haren eta nabien arteko diferentzia, irudiak lantzeko orduan.

Haren oso bestelakoa da, adibidez, Maurice Denisen *Neskatila panpinarekin (Thérèse Watillaux-en erretratu)* margolana, zeinaren gazte protagonista tonu pastel leunez jantzia baitago, garrantziaz erabat gabetua; edota Pierre Bonnardek *Emakumea katu batekin* obran moldatu zuen irudi axolagabea, haren beranduko lanen ezaugarriak dituena.

Mistizismoak sakon markatu zuen zenbait nabiren pintura, eta goitik behera blaitzen du, adibidez, Georges Lacomberen *Eskaintza* olio-pintura, non emakume batek, begiak itxita, eskuetan eusten dion lore-sorta bati, zeremoniatsu aurrera egiten duen bitartean. Ezaugarri hori Worpswedeko artistaren lan bakan batzuetan baino ez da ageri, ordea, esaterako *Neskatxa lore horidun pitxer batekin* (1902) izenekoa, zeinean, gainera, margolariak modu sinbolikoan areagotzen baitu neskaren eta lorearen arteko hurbiltasuna. Neskaxaren begirada serioa pitxer txikian pausatzen da, errukior. Pitxerrean, loretxo bat dago, Worpswedeko lur elkorretan hazten zen sendabelar xume bat: eztul-belarra. Keinu solemnearen esanetara dago dena, eta, horregatik, hieratikotasun itxura ematen du margolanak. Eskuek —xehetasun gutxirekin moldatuak—, edota are soinekoaren moderazio kromatikoak ere —azalaren tonuarekin berdindua—, areagotu egiten dute lorearen eta begiradaren arteko elkarrekintzaren gaineko kontzentrazioa.

FIGURATIBISMOA, AUTORRETRATUA ETA NATURA HILAK PAULA MODERSOHN-BECKERREN PINTURAN

Worpswedeko neskatxen malenkonia isila atzematuko zeukan sentiberatasun horrekin, Paula Modersohn-Becker bere modeloen barne-mundua —haren gogo intimoena eta oinarritzko izatea— irudikatzen saiatzen zen beti. Horregatik, haren irudikapenetan ez da ageri ez sentimentalismo bihotz-

ukigarririk ez kritika sozialik. Hitz hauekin laburtu zuen Rainer Maria Rilkek, *Adiskide baten aldeko requiema* (1908) piezan, margolariak haurrekin enpatia sentitzeko zuen gaitasuna: “Eta horrela ikusten zenituen zuk beti haurrak, zein bere existentzia-moldean barrutik bultzatuak”¹⁵. Poetak eta haren emazteak, Clara Rilke-Westhoffek, *Umetxoa amaren eskuarekin* tamaina txikiko margolana erosi zuten 1906 hasieran, laguntza ideologikoa ez ezik ekonomikoa ere eskainiz Paula Modersohn-Beckerri, Worpswedeko bizimodua utzi eta Parisen finkatzeko zuen aldizkako asmoan.

Paula Modersohn-Beckerrek haurtxoaren ama eta arreba nagusia ere agertzen ziren margolan batetik moztu zuen irudi hura, harekin obra independente bat taxutzeko asmoz. Zati kontzentratu honetan, esku babeslea amaren zaintzaren metafora gisa ageri zaigu. Haurtxoaren begirada galdu eta distiragabe horrekin, Paula Modersohn-Beckerrek haur jaioberrien izaera misteriotsu eta ulergaitz hori gogorarazten digu. Ezpain lodi samurrek halako aire inozo samarra ematen diote haurrari. Horretan datza, hain zuzen, Paula Modersohn-Beckerren irudi-koadroen ezaugarrietako bat: erretratatuak ez dira inoiz leunduak ageri.

Hori orobat aplika dakioke *Andre zaharra aurrez aurre, lorategian eserita* izeneko marrazkiari. Paula Modersohn-Beckerrek askotan erretratatu zuen emakume bat du protagonista lanak: Schröder andrea –“Dreebeen” [Hiruzango] deitzen zioten, zerabilen zurezko makulua zela eta—, Worpswedeko biztanlea bera, Paula Beckerrek 1898tik aurrera modelotzat baliatua. Haren gorputz biribilaren, beso-zuztarren eta esku latzen xehetasun bat erakusten du ikatz-ziriz eginiko marrazki honek. Gorputz sendo horren biribiltasunak, ingerada-lerro zehatz batez nabarmenduak, bat datoz atzealdeko esfera sabelduekin.

Bere karrera laburrean, hogeita hamar alditan baino gehiagotan egin zuen bere buruaren autorretratua Paula Modersohn-Beckerrek. Sortze-lan horietako batzuk haren obrarik garrantzitsuenen artean daude. *Autorretratua lirio urdindun atzealde berdearen aurrean* da, adibidez, horietako bat, non hazpegi guztiz xume batzuekin betiketzen baitu bere begitartea: aurpegiak laua ematen du, xehetasunez erabat gabetua. Baliabide horren bidez, eta enpaste opako baten laguntzaz, maskara-efektua lortzen du ia, begi ilunen begirada introspektiboak eta azalaren gorritasun arinak hautsia soilik. Autorretratu hori presentzia indibidual baten eta barne-lilura baten artean mugitzen da, eta lotura estua du Egiptoko momien erretratuekin¹⁶. 1903rako, Paula Modersohn-Becker oso zaletu zen haiekin Louvren, eta 1907an, “Antzinako Egiptoko erretratatuak, oso bitxiak eta oso bereziak, osagai zituen obra bat”¹⁷, jaso zuen urtebetetze-opari gisa Otto Modersohngandik. “Bitxitasun” horretatik zerbait gehitu zion berak ere bere autorretratuari.

Irudi-koadroez eta erretratuez gainera, Paula Modersohn-Beckerrek natura hilak landu zituen bereziki, zeinak azken postuetan sailkatu baitira beti generoen hierarkia-mailaketan. Bere mugimendu piktoriko gutxi-asko prosaikoekin, natura hilak ekintza esperimenterako askatasuna eskaintzen zion artistari, naturaletik hartutako inpresioa errealitate piktoriko bisualki autonomoa bihurtzeko. Haren natura hilek arrazionalizazio formal nabarmen batekin, argitasun handiko kolore-paleta batekin, eta bere lege propioak betetzen dituen perspektiba batekin irudikatzen dute gauzen mundu xaloa eta bizigabea. Paula Modersohn-Beckerren natura hilen heren bat (hirurogeita hamar inguru egin zituen) 1905ekoak dira. Urte hartan, hirugarrenez egon zen Parisen, arte postinpresionistan jarririk batez ere arreta.

Natura hila landare eta arrautza-ontzi batekin ere—gertu-gertutik irudikatutako elementu desberdin gutxi batzuek osaturiko konposizioa— 1905. urtekoa da. Frutak sinplifikaturik ageri dira bertan, ingerada-lerro batez mugatuak kanpotik, eta margo-orban huts gisa erabiliak; hau da, jada ez dira naturatik kopiatzen, hartan inspiratzen baizik, marrazkilariak argitalpenetan ezagutu bide zuen Émile Bernard-en (1868–1941) eta Paul Gauguinen pintura sinbolistaren ildotik.

Logikoa da Kunsthalleren jabetzakoa den Émile Bernarden *Kafeontzi urdina* (1888) lanarekin alderatu nahi izatea hura. Margolan horretan, oreka hauskorrean kokatuta ageri dira objektu piktorikoak, espazio mehar baten barruan berriaz sartuak. Bernardek urdin- eta laranja-kolore osagarrien kontraste argitsuaren bidez nabarmentzen ditu frutak eta kafeontzia. Objektuak, formalki sinplifikatuak, ingerada ilunetan bildutako kolore biziko orbanetan sintetizatzen dira. Ildo horretan, natura hil hori Bernarden “kloisonismo” delakoaren lehen adibidetako bat da. Bernardek eta haren estudio-kide *Louis Anquetin*-ek (1861–1932) ezagutarazi zuten teknika hori, Erdi Aroko esmalte-lanetako *cloisonné* metodoa —kolore-eremuak metalezko nerbioen (*cloisons*) bidez zatitzean datzana— margolaritzan aplikatzean, Paul Gauguinen eta nabien lanen bereizgarri izateraino. Gainazal piktorikoa konpartimentuetan banatzean, objektu fisikoak beren irudikapenetik bereizten saiatzen zen Bernard, itxuraren atzean ezkututzen den esentzia (gauzen armonia intimoa eta haien poesia sekretua) argitara ateratzen.

Paula Modersohn-Beckerrek espazioan mailakatuta kokatu zituen objektuak 1905ean margotutako natura hil gehienetan, baina *Natura hila azukre-ontzi batekin eta lore-ontzian ipinitako hiazinto batekin* lanean, berriz, koadroaren oinarriarekiko paralelo kokatu zituen. Neurri handi batean, perspektiba desagertua da, baina ikuspuntu baxu samar bat hautematen da azukre-ontziaren eta ispiluak proiektatzen duen itzalaren kasuan. Plano formalean, koadroaren elementu guztiak ezin gehiagoraino murriztuta daude, ezagutezinak bilakatzeraino. Hala, ispilu atzean, ezkerreko aldean dauden kolore argiko zerrendak zeri dagozkion jakiterik ez dago. Paula Modersohn-Beckerrek handitu egiten du koadroaren abstrakzio-maila —oso handia berez— ispiluan islatuta ageri den irudiaren bidez, zeinak, bere balio kromatiko eta formal urriak gorabehera, aurrea hartzen dion, itxuraz, Giorgio Morandi-ren mundu material goitarrari, eta koadro abstraktu bat eratzen duen koadroaren barruan.

Paula Modersohn-Beckerrek beste natura hil batean bakarrik erabili zuen aurrez aurreko lerrokatzearen printzipioa: *Natura hila Della Robbia-ren putto batekin* izeneko margolanean, hain zuzen. Tituluak margolanaren hondoko hormako *tondo* edo apaindura txikiari (Andrea della Robbia artistak *Ospedale degli Innocenti* umezurtz-etxerako sortutako haur hegaldun biluzi tipikoaren erreproduzio bat) egiten dio erreferentzia. Maiolikazko *tondo*ek —Berzpikunde hasieran moldatuak, 1463-66 aldera—, Filippo Brunelleschi-ren ume abandonatuen etxeko logiako arkuarteak apaintzen dituzte. Formatu txikiko apaindura horren azpian, objektu hauek ageri dira, tridimentsionaltasunik apenas duen apal baten gainean bata bestearen aldamenean lerrokatuta: likore-kopa bat, merkurioz estalitako Bohemiako kristalezko argimutil bat, esne-pitxer txiki bat eta katilu bat bi sagarren artean. Margolanaren behealdearekiko paralelo den konposizio hori —horra hor berriro Paula Modersohn-Beckerrek gauza bitxi eta bereziekiko zuen zaletasuna— bi elementu bertikalek etenda ageri da: argimutilak etenda, batetik, eta *tondo*ak eta katiluak eratzen duten ardatzak etenda, bestetik. Natura hila bere konposizio garbiagatik nabarmentzen da, baita bere kolore delikatuagatik ere, Worpswedeko estudioko hormako petrolio-urdinaren eta sagarren horiaren arteko kontrasteak markatua. Bere enpate ugarian, bestalde, Van Gogh-en eragina antzematen da. Ez, beharbada, Cézannek eta Gauguinek bezainbesteko

intentsitatez, baina Paula Modersohn-Beckerren pinturan eragina izan zuten “argi-egile” horietako bat izan zen Van Gogh ere¹⁸. Hala ere, Van Gogh-en aldean, Paula Modersohn-Beckerrek askoz neurritasun handiagoz eta intentsitate ahulagoz aplikatzen zuen margoa. Hona zer idatzi zuen bere egunerokoan horren inguruan: “Gauzen dardara delikatua, zirrara bera, bere horretan, adierazten ikasi nahi dut”¹⁹. Haren natura hiletan, gauzek bizia hartzen dute beren barne-barnenean; “natura hila” terminoaren zentzurik sakonenean, hau da, natura “mugiezin” zentzuan.

Paulak bere senarrarekin —Otto Modersohnekin— bueltatzeko eta bizitzera Worpswederara itzultzeko erabakia hartu zuen 1906an, eta ondorioz, bikoteak elkarlan-aldi bat izan zuen, Parisen. 1906ko urriaren amaieran, Modersohn Parisera joan zen, negua pasatzera. Nahiz eta berak paisaia-pintore gisa jardun bizitza osoan —emaztea ez bezala, ez zen inoiz abangoardia frantsesean inplikatu—, interes handia erakutsi zuen beti emaztearen produkzio piktorikoarekiko. Azken batean, Otto Modersohne garrantzi handiko papera jokatu zuen emaztearen eboluzio artistikoan, senar-emazteen arteko gutunek (2017an argitaratu ziren) erakusten duten bezala²⁰. Modersohne honela laburtzen du emaztearen sorkuntza-lanaren helburua: “objektua bera bere horretan, bere giroan”. 1901ean, hau idatzi zuen margolariak bere egunerokoan: “Gauza bera bere horretan, bere giroan. Bere baitako indarrarekin eta berezitasunarekin adieraztea dena. Sinplifikazioan ere, ideia horrek markatu behar du joera”²¹. Eta, itxura denez, Paulak berak ere baliatu zuen formula hori: “objektua bera bere horretan, bere giroan”²²; oinarritzko kontzeptu gisa funtzionatuko zuen agian horrek Modersohnen beraren borondate artistikoaren esentzia ez ezik emaztearen helburu artistikoarena ere azaltzeko, bataren eta bestearen hizkuntza piktorikoak bereizten zituzten desberdintasun guztiak gorabehera.

[Itzultzailea: Rosetta Testu-Zerbitzuak]

Oharrak

1. Buschhoff/Herzogenrath 2007. [itzuli]
2. “Deutschlands Picasso ist eine Frau”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, azaroak 16, 2007, 240-42. zkoa., D 2, 1. or. [itzuli]
3. Holm/Colstrup 2014; Herrgott/Garimorth 2016. [itzuli]
4. Paula Modersohn-Beckerrek Cora von Bültzingslöweni, 1898ko irailaren 4ko gutuna. Honen arabera aipatua: Busch/von Reinken/Werner 1979/2007, 160. or. [itzuli]
5. Hain zuzen, Modersohne berak deseginarazi zuen. Ikus Schütze 1985, 16. or.; Güse 1988, 44. or. [itzuli]
6. Buschhoff 2003, 157. or. [itzuli]
7. Herzogenrath/Kreul 2003, 57. or. [itzuli]
8. Drost 1996, 99. or. eta hur. [itzuli]
9. Herzogenrath/Kreul 2003, 78. or. [itzuli]

10. Heiderich 1989, 127. or. [\[itzuli\]](#)
11. Ikus datarik gabeko sarrera, 1898ko egunerokoan. Honen arabera aipatua: Busch/von Reinken/Werner 1979/2007, 174. or. [\[itzuli\]](#)
12. Gordon 1974, 17. or. [\[itzuli\]](#)
13. Schütze 1985, 16. or.; Buschhoff 2003, 157. or. [\[itzuli\]](#)
14. Denis 1890, 60, 540–42 eta 556– 58. or. Hemen erreproduzitua: Denis/Revault d’Allonnes 1912/1964, 33. or. [\[itzuli\]](#)
15. Bauer 2010, 36. or.; Rilke 2000. [\[itzuli\]](#)
16. Horren inguruan ezinbestekoa, Stamm 2007. [\[itzuli\]](#)
17. 1907ko otsailaren 16ko gutuna. Ikus Busch/von Reinken/Werner 1979/2007, 569. or. [\[itzuli\]](#)
18. Busch/Werner 1998, 23. or. [\[itzuli\]](#)
19. Bere egunerokoaren sarrera, 1903ko otsailaren 20koa. Honen arabera aipatua: Busch/von Reinken/Werner 1979/2007, 409. or. [\[itzuli\]](#)
20. Modersohn/Werner 2017. [\[itzuli\]](#)
21. 1901eko uztailaren 1eko sarrera. Honen arabera aipatua: Buschhoff 2003, 167. or. [\[itzuli\]](#)
22. Buschhoff 2007, 198. or. “Objektua bera, bere horretan” kontzeptuari buruz, ikus ere Buschhoff 2003, 167. or. [\[itzuli\]](#)

“MUNDU-IKUSKERA BERRIA SARTU DA MUSEOETAN”: DIE BRÜCKE TALDETIK PICASSO-RA KUNSTHALLE BREMENEN

EVA FISCHER-HAUSDORF

1910ean Kunsthalles Bremenek Vincent van Gogh-en (1853–1890) *Mitxoleta-soroa* erosi izanaren kariatz Bremengo artisten artean sortu zen polemika ospetsua, Alemania osoko jendeak sutsuki jarraitua (ikus Henrike Hans-en saiakera, 90–101. or.), indar tradizionalisten eta korronte artistiko berrien aldekoen arteko harreman tirabiratsuaren gorengunea izan zen, XX. mendearen hasieran nagusi izan zen aldaketa erradikaleko egoeraren adibide paradigmakoa. Van Gogh-en edo Paula Modersohn-Becker-en (1876–1907) obrak erostean (ikus Anne Buschhoff-en saiakera, 144–155. or.), Kunsthallesko orduko zuzendari Gustav Pauli-k (1866–1938) bildumaren norabide berrirako oinarriak ezarri zituen, korronte garaikideei ere leku eginez. Erabaki horrekin “galeria-zuzendari moderno horietako bat” izatearen ospea irabazi zuen Pauli bere garaikideen artean, baina haren ekimenari esker, eta jendearen protestak protesta, “mundu-ikuskeraren berri bat sartu zen museoetan”¹.

Bremengo eztabaida sutsu hura Die Brücke [Zubia] artista-taldearen jardueraren handieneko garaiarekin batera gertatu zen. Taldeak, arte-adierazpen berriak biltzeko bere ahalegin horretan, gogor astindu zituen konbentzio tradizionalak eta goitik behera irauli zuen arteari buruzko ikuskera Alemanian. Taldeko kide sortzaileek —Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938), Erich Heckel (1883–1970), Karl Schmidt-Rottluff (1884–1976) eta Fritz Bleyl (1880–1966)— elkarrekin estuki lan egin zuten 1905etik 1913ra bitarte². Geroago, beste artista batzuk gehitu zitzaizkien, hala nola Max Pechstein (1881–1955), Emil Nolde (1867–1956) eta Otto Mueller (1874–1930). Bat eginda iraun zuten bitartean, Die Brücke taldeko artistek bakantetan lortu zuten beren obra Kunsthalles erakusgai jarrita ikustea. Gainera, aldi bakan horietan ere, publikoaren zati batek eszeptizismo handiz hartu zituen haien lanak.

Behin Lehen Mundu Gerra bukatuta, Emil Waldmann-ek (1880–1945), Gustav Pauliren ondoren Kunsthallesko zuzendari izan zenak, Die Brücke taldeko margolarien alde jardun zuen, haiek Bremengo publikora hurbiltzen saiatuz. 1918ko udaberrian, *Alemanian artistaren gazteen erakusketan*, Kirchnerren, Muellerren, Schmidt-Rottluffen eta Pechsteinen lanak jarri zituen ikusgai, eta, hala, gerora Kunstvereinen urteko oroitidazkian jasota geratuko zen bezala, “Bremenek ere azken korronte artistikoaren gaian —hots, Espresionismoaren gaian— esku hartzeko aukera zeukan orain”³.

Garai hartan bertan, Waldmannek Artearen Lagunen Elkartearen sortu zuen, helburu bikoitzarekin: sorkuntza garaikidea sustatzea, batetik, eta artista gazteen lanak eskuratzea, bestetik⁴. Elkarte horren laguntzari esker, garrantzi handiko obrak erosi ahal izan ziren, margolan, akuarela eta grabatu espresionista asko, besteak beste. Gaur egun, harrezkerotik ehun urte baino gehiago igaro direlarik,

Kunsthalleko bildumak Kirchnerren, Heckelen, Schmidt-Rottluffen, Pechsteinen, Nolderen eta Muellerren hamar margolan bikain ditu, baita paper gaineko hirurehun bat obra ere. Lan horien artean, aipagarriak dira Die Brücke kide pasiboentzat —hau da, artistikoki ez-aktiboentzat— 1906–1912 bitartean argitaratutako zazpi urtekariak, beren osoan kontserbatuak, taldearen produkzio grafikoaren adibide bikain eta garrantzi handikoak.

DIE BRÜCKE: BILUZIAK, PAISIAK ETA ARTE EZ EUROPARRAREN ERAGINAK

Die Brücke taldeko artistek gai berberen inguruan jardun zuten beti lanean, modu nekazinean, landara maiz egiten zituzten txangoetan. Taldeak gehien irudikatu zituen gaien artean figurazioa eta, batez ere, biluzi femeninoa daude, ohiko paisaiez gainera. Ildo horretan, artistek uko egin zioten ohiko irudi idealak irudikatzeari, eta gauzen mugimendu naturala eta espontaneoak atzematen saiatu ziren beren lanetan. Biluzia irudikatzea jada gaindituta zeuden kontzeptu moral burgesezikiko emantzipazioaren sinbolo iruditzen zitzaion. Bizitza sentsualki libre eta oinordetutako konbentzioetatik haratagoko baten bilaketa horretan, beren jarduera natura garbira eramatea erabaki zuten, Kirchnerrek eta Heckekek gehienbat, “biluzia, arte figuratibo oren oinarria, naturaltasun osoz aztertu” ahal izateko, Kirchnerrek berak, 1913an, Die Brückeren “Kronikan” adierazi zuen bezala.

Horren adibide bikain bat *Bainulariak kanaberak botatzen* izeneko kromoxilografia da, 1909koa, Kirchnerrek Moritzburg aintziretan —Dresdeneko ipar-mendebaldean— egiten zituen egonaldietako batean sortua eta Die Brückeren 1910eko urtekarian argitaratua. Bainulari biluziak kalpar beltzeko eta ertz askoko irudi eskematiko gisa ageri dira irudikatuta. Obraren sinplifikazio formal nabarmenak eta bidimentsionaltasun nabariak agerian uzten dute Kirchnerrek Europaz kanpoko artearekiko zuen interesa. Artistak berak Museum für Völkerkunde Dresden [Dresdengo Museo Etnologiko] zabaldu berrian aztertua zuen Palauko etxe bateko habe bateko behe-erliebea gogorarazten digute, hain zuzen⁵. Kirchnerrek jakinaren gainean aukeratua zuen xilografia-teknika bere lanetarako, jatorrizko espresioa lortzeko nahia bete-betean asetzen zuen grabatu-teknika bat aurkitu baitzuen hartan, Die Brücke kiderako artistek bezala; izan ere, lan egiteko modu kementsua eta espontaneoak eskatzen du xilografiak, zuzenketarako aukerarik gabea.

Europaz kanpoko artearekiko lilura hori berdin ageri da Kirchnerren *Milly lo* (ca. 1910–11) olio-pinturan. Artistak mihisearen bi aldeak baliatu eta *Biluzia etzanda haizemailearekin* (ca. 1906–09) margotu zuen ifrentzuan. Azken lan horretan kolorearen eta gainazalaren tratamendua guztiz librea den bezala, hau da, Matisse-ren pinturaren hurbilekoa, *Milly lo* lanean Kirchnerrek biziagotu egiten ditu kontrasteetan aberatsak diren tonuak, eta silueta-lerro markatuago eta bortitzago batez azpimarratzen ditu formak. Hor agerian geratzen da pintoreak Museum für Völkerkunde Dresden museoan ezagutu eta aztertu zituen eskultura polinesiarrekiko interesa.

Erich Heckekek ere oinarritzko ideiak transmititzen ditu paisaian txertatutako bere biluzietan. Hala, bere *Emakumeak bainatzen* (1914) akuarela-lanean, jatorrizko naturaren kontzeptua —gizakia naturan armonia betean txertatzen dela— helarazten digu. Flensburgoko fiordoan, Baltikoan, 1913 eta 1914. urteetako udan egin zituen bi egonaldietan bildutako inpresioetan inspiratuta, haizetik babesteko olana

marroi bat zabaltzen duten bi bainulari aurkezten dizkigu Heckekek lan horretan, natura oparoaren erdian. Pintoreak bere bidaia-lagun Sidi Riha (Siddi) dantzaria erabiliko zuen segur aski modelotzat. Formatu bertikal izugarri mehar batean, Heckekek paisaia osatzen duten elementu guztiak biltzen ditu, estu-estu bildu ere, eta deszifratzen zaila den oihanarte bat sortzen du pintzelkada luze eta etengabeak, marra labur kementsuak eta sigi-sagako lerroak txandakatuz. Baltiko aldeko kostako paisaiari guztiz itxura exotikoa eta primitiboa ematea lortzen du era horretan Heckekek⁶.

Schmidt-Rottluffek Kunsthalle Bremenen dituen bi margolanak 1913ko maiatzean eginak dira, Die Brücke taldea desegin eta handik gutxira. Urte hartako iraila arte, Schmidt-Rottluff Baltiko aldera baztertu zen, Nida arrantza-herri txikira, Kurlandiako istmoan —gaur egun, Lituania—, eta uda horretan indar handiko obra kopuru eskerga margotu zuen. Horien artean dago *Etxe gorria* ere: lan horretan, margolariak gertaera piktoriko dramatiko gisa irudikatzen du hautatako paisaia zatia. Elkarren osagarri diren kolore gorria eta berdea konbinatuz, modu guztiz adierazkorrean aplikatutako pintzelkada lodiek etxerantz eta haizeak kulunkatuta etxe ondoan zutitzen diren makaletarantz bideratzen dute ikuslearen begirada. Modu bakartuan aplikatutako pintzelkadek sigi-saga formako ereduak eratzten dituzte edo elkartu egiten dira, koloretako plano kartsuak sortuz, zeruaren eta paisaiaren aldean gehienbat. Margolan horretan agerian geratzen da Schmidt-Rottluffek natura bortitzaz eta indartsuaz zuen ideia, modu sinbolikoan zuhaitzetan laburbiltzen duena, besteak beste. Margolaneko zurrumbilo dinamikoak agerian uzten du, halaber, artistak pintura futuristarekiko zuzen interesa. Izan ere, aurreko urtean izan zuen hura ezagutzeko aukera, Herwarth Walden-ek Berlinen zabalduko Der Sturm galerian⁷.

Nida herrian, Schmidt-Rottluffek bere *Natura hila (pipa-ontzi afrikarrak)* margotu zuen, 1910. urtetik aurrera afrikar arteaz egin zuen azterketa sakonaren erakusgarri dena. Soila eta oinarrizkoa denaren bilaketa horretan, aukera piktoriko berrietarako bultzada erabakigarria aurkitu zuen Schmidt-Rottluffek Afrika Mendebaldeko eskulturan. 1913ko *Natura hila (pipa-ontzi afrikarrak)* margolanean terrakotazko pipa-ontziak baliatzen ditu, irudi makurtuen itxuran landuak, margolanaren gai nagusi gisa. Objektuok, Kamerungo goi lautadakoak jatorriz, margolariaren bildumakoak izango ziren segur aski. Izan ere, etnologia-museoetan edo aldizkarietan Europaz kanpoko arteari buruzko informazioa biltzeaz gainera, margolariak halako piezen bilduma ere egiten zuen. Maskarak ziruditen eta artikulu independente gisa aurkezten zituen pipa-ontzi haien ondoen, Schmidt-Rottluffek kardu zorrotzak ezarri zituen, maskaren izaera latza eta berezia areagotzeko. Afrikako artearen eragin hori ez da, ordea, pipa-ontzietan soilik ageri. Schmidt-Rottluffek orobat baliatu zituen Afrikako eskulturen oinarrizko ezaugarriak irudiko hainbat elementuren estilizazio nabarmenean, baita formen abstrakzio nabarian ere, eta hizkuntza formal espresionistarekin halako elkarrizketa bat sortzea lortu zuen ezaugarri horiei esker.

Schmidt-Rottluffek pipa-ontzi afrikarrekin lanean ziharduen garai bertsuan, hau da, 1913–14 aldera, Emil Nolderi Papua Ginea Berrira bidaiatzeko aukera suertatu zitzaion, hango kultura eta artea bertatik bertara ezagutzeko. Inperioaren Bulego Kolonialaren Alemaniaren Ginea Berrira zihoan mediku- eta geografo-talde baten bidaian parte hartzera gonbidatu zuten, Alemaniako koloniako biztanle indigenen jaiotze-tasan izandako beharakada aztertzea helburu zuen espedizio baten barruan. Izan ere, Ginea Berriko ipar-ekialdea Alemaniaren mendeko kolonia zen 1884tik. Bidaia horretan, paisaien zirriborro eta akuarela asko egin zituen Noldek, oso koloristak denak ere, baita biztanleria indigenaren erretratuak ere, interes etnografiko orokorra erretratuaren ikusmolde pertsonalarekin nahasiz⁸.

“PINTURA ETA IKUSPEGI POETIKOAK”: MEIDNERREN ETA KOKOSCHKAREN ERRETRATUAK

Ludwig Meidner (1884–1966) margolari eta poeta Die Brücke taldeko artisten abangoardia-giro berean ibiltzen zen sarritan —taldeko kideak Berlinen elkartzen hasi ziren, 1911tik aurrera, beranduenez—². Haren *Gizon gaztea traje urdinarekin* lana Lehen Mundu Gerra aurreko Berlin zaratatsu hartan egiten ziren erretratu espresionisten adibide bikaina da. 1912tik hamarkada horretako amaiera arte, Meidner buru-belarri sartua egon zen espresionismo literarioaren mugimenduan: idazle abangoardisten zenbait elkartetako kidea zen eta berak ere topaketak antolatzen zituen bere estudioan, asteazken gau guztietan. Besteak beste, Georg Trakl, Georg Heym, Else Lasker-Schüler eta Gottfried Benn idazle eta poetek hartzen zuten parte bilera haietan. Harreman haiek elkarrekiko inspirazioak ekarri zituzten, eta Meidnerrek, adibidez, poeta askoren erretratuak egin zituen. Hala, *Gizon gaztea traje urdinarekin* 1912an bertan sortua izan daiteke. Tituluan aipamenik egiten ez bada ere, badirudi erretratu Eduard Oskar Püttmann poetarena dela¹⁰. 1914tik aurrera, Püttmannek estilo espresionistako poemak eta eleberririk laburrak argitaratu zituen, eta 1920ko hamarkadan eduki homoerotikoko antzerki lan batzuk ondu zituen, 1938an nazionalsozialistek halakorik egiteko debekua ezarri baino lehen¹¹.

Gizon gaztea traje urdinarekin lanak formatu guztiz bertikalean egina izatea du ezaugarri. Bertan, tentsio handiko jarreraren kokatua dago erretratatu, arreta osoa bere solaskidean jarrita duela: hankak gurutzatuta, burua esku batean bermatuta (malenkoniazko keinu klasiko), eta ukondoa gaineko izterraren gainean ezarria. Koadroaren hondoa ozta marraztua dagoen bezala, margolanari titulua ematen dion trajea, berriz, bere urdin distiratsurengatik nabarmentzen da. Pintzel ukitu adierazkor eta arinez, Meidnerrek maisutasunez irudikatzen du modeloaren jarrera behartuak trajean sortzen dituen zimurren mugimendua. Gaztearen begiak —bekain nabarmenen itzalpean ilunduak— xehetasun guztiekin irudikatu ordez, margolariak kolore urdineko bi ukitu baino ez ditu aplikatzen haiek itxuratzeko, trajearen urdin distiratsuren tonu berekoak. Meidnerrek arreta osoz entzuten ari dela agerrarazten digu erretratatu: gorputzaren tentsioak eta begiradaren introspekzioak kontzentrazio handiko gogo-egoera bat helarazten digute. Meidnerrek jakintsu eta erudituen erretratuari dagokion ikonografiaren oinarriko elementuak baliatu zituen horretarako, elementuok bere hizkuntza piktoriko espresionistaren bidez eguneratu ondoren.

Horren antzeko zerbait egin zuen Oskar Kokoschka (1886–1980) austriarrak ere bere *Ernst Blass poetaren erretratu* lanean. Bera ere Berlingo talde abangoardistetara batu zen 1910 aldera. 1926an, hau da, bere fase espresionistaren amaieran, Ernst Blass poeta eta saiogile espresionistaren —eta Blass Georg Heym eta Georg Trakl idazleen lagun zenaren— erretratu egin zuen han. Blassek 1910ean ezagutu zituen Kokoschkaren lanak, eta gerora esango zuen lanok aurre-seinale bat izan zirela berarentzat. “[...] Ez soilik lilura zirraragarri bat, baita halako baitaratze espiritual bat ere. Kokoschkaren lanekin, forma piktoriko eta ikuspegi poetikoa, intuitiboa eta espontaneo aurkitu nuen”¹². Eta, alderantziz, Kokoschkak berak oso aintzat hartu zuen Blass poeta lirikoa, eta horregatik erretratatu zuen hain esna eta erne. Poeta besaulki batean eserita agertzen da, entzuteko jarreraren, irudizko solaskide bati jakin-minez begira. Haren soina, zabala eta indartsua, beste guztiaren artetik nabarmentzen da. Besaulkian jarrita eskuak gurutzatzen dituen irudia, baina, arinki zirriborratua dago pintzelkada azkar eta kementsuen bidez. Trajearen urdin distiratsua ukitu horiz hornitutako hondo oliba-berdearen gainean nabarmentzen du giza irudia. Pintzelkadaren dinamismoari esker, gorputzak, besaulkiak eta hondoak

eremu magnetiko intelektual baten barruan harrapatuak daudela dirudite. Meidnerren erretratuan bezala, Erns Blassen begi zabal-zabal irekiek barnera begira daudela ematen dute, liluramendu poetiko baten erdian. Kokoschkak ere begietako urdinarentzat jakaren tonu berbera erabiliz nabarmentzen du bere modeloaren begirada, halako eran non hondoko oliba-berdearen gaineko urdina bihurtzen baita margolanaren kolore nagusia.

“ERREALITATEAREN MAGIA”: MAX BECKMANN

Kunsthalle Bremenen bildumako elementu garrantzitsuenetako bat Max Beckmann (1884–1950) artistaren —indibidualista bat arte modernoaren historiaren barruan— obra-multzoa da. 1906an, Die Brücke taldeko espresionistek “ezarritako korrante konbentzionalen” aurka erreakzionatu zutelarik —ez polemikarik gabe—, Beckmann berariaz ahalegindu zen artearen historiako tradizioarekin konektatzen. 1912an, eztabaida publiko bat izan zuen Franz Marc-ekin, garaiko arte modernoa dekorazio hutsa zela eta edukiz hustua zegoela esanez, eta isekagai izan zituen “Gauguin-en paper margotu markoztatuek, Matisse-ren oihalak, Picassoren xake-taulak eta santutegi siberiar-bavariar txikietako oroitzapenezko xafak”¹³. Bere artearen estilo-aldaketa ez zen gertatu 1915–16 arte. Lehen Mundu Gerrako bizipenek durduzaturik, garai hartan erdietsi zuen bere modernotasun partikularra, ironia garratzeko jarrera, *collage* erako konposizio kondentsatuak eta tridimentsionaltasun setatia konbinatzen zituen. Beckmannek “errealitatearen magia”¹⁴ ikusten zuen gauzen atzean, eta hura halako margolan narratibo eta legendazkoetan islatzen saiatu zen.

Kunsthalle Bremenen funtsetan dauden Beckmannen lanek ezin hobeto erakusten digute haren bilakaera artistikoa, gaztetako lanetatik hasita azkenetaraino. Eta horren guztiaren abiapuntua Emil Waldmann izan zen: 1929an, berak erosi zuen Kunsthalle Bremenerako *Natura hila sagar eta udareekin* (*Natura hila gerezi-pattarrarekin*) koadroa¹⁵, urtebete lehenago margotua eta garai hartan Galerie Alfred Flechtheim-en jabetzakoa. *Kirsch* botila baten inguruan, Beckmannek pistatxoak, sagarrak, udareak eta zigarroak ezarri zituen. Margolana tonu berde urdinxka batez blaitua dago, eta horrek halako giro dekadente eta morbido bat ematen dio pinturari. Beckmannek berak adierazi zuenez, “gizakiaren gogo-aldarte orokorraren erakusgarri”¹⁶ erabili zuen kolorea, halako paralelismo bat ezarriz hordikeria kromatiko goibelaren eta hark irudikatzen zuen graduazio handiko edariaren ondorio mozgorgarriaren artean¹⁷. Lan hori margotu zuen urtea, 1928, arrakasta handiko urtea izan zen berarentzat: Mannheimeko Städtische Kunsthallek, Berlingo Galerie Flechtheimek eta Municheko Graphische Kabinett-ek haren obra —*Natura hila* barne— ikusgai jarri zuten erakusketak antolatuta zituzten. Eskaini zioten arreta handi hori izan zen, agian, Kunsthalleko zuzendaria artista ahaltsuaren azken obretako bat erostearen alde agertu izanaren arrazoia. Waldmannen ondorengoa izan zen Günter Busch-en (1917–2009) zuzendaritzapean, garrantzi handiko erosketak egin ziren eta sistematikoki zabandu ziren grabatuen funtsak. Hala, Max Beckmannen obra grafikoaren ehuneko lauorogei inguru Kunsthalle Bremen dago gaur egun. *Apatxe-dantza* margolana, 1938koa, 1958an erosi zuen Kunsthalle Bremenek, eta Beckmannek bertan daukan obrarik garrantzitsuena da gaur egun; Alemaniako museoetan dagoen Beckmannen bildumarik handienetakoa da Bremenekoa.

Berrogeitik gora autorretratu margoturen eta grabatu-teknikaz egindako beste askoren egile, bistan da Max Beckmannek ezohiko maiztasunez galdekaten zuela bere burua. Kunsthallek bere bildumarako 1954an erosi zuen *Autorretratu saxofoiarekin* (1930) izenekoan, musika-jotzaile gisa aurkezten digu bere burua margolariak. Urte askotan, Beckmannek interes handia erakutsi zuen barietate eta zirku ikuskizunetik: haren lanetan, bizitzaren antzerkiaren laburpen bat zen agertokia¹⁸. Aipatu erretratu horretan, artistena bezalako elastiko arrosa batez eta txabusinez jantzia, Beckmannek ikuslearen aurrez aurre kokatzen du bere burua. Esku artean, saxofoi baten gorputz kurbatuari eta sabeldunari eusten dio, gorputzaren inguruan suge baten gisa kiribiltzen zaiola ematen duela. Hasieran, bere burua gramofono batekin irudikatzeke asmoa izan zuen Beckmannek. Eta, egia esan, eskortzoan margotutako saxofoi-kanpaiaren gainean gramofono baten bozina antzematen da, oso-osorik. Gainera, artistak, armazoi txiki bat baliatuz, tenkatu egin zuen mihisea ezkerreko eta goialdeko ertzetan, margolanaren formatu bertikala areago nabarmenduz. Artistak, gramofono pasiboaren orde, saxofoia —hau da, modu aktiboan jotzen den musika-tresna— aukeratu izana erabaki programatikoa gisa ulertu behar da: Beckmann jazz-zalea zen, eta musika-estilo horretako diskoen bildumazale amorratua. Haren koadroetan agertzen diren gramofono ugariak giro-deskribapenak, zaratak, erritmoak edo gogoaldarte jakinak irudika litzakete agian. Jazz-instrumentu moderno gisa, saxofoiak hori dena sinbolizatzen du, eta, dagozkion protagonistekin konbinatuta, indartu egiten du produkzio artistikoaren alderdi aktiboa. Hala, Beckmannek artista independentearen sinbolo gisa aurkezten digu saxofoia.

Lau urte geroago, *Gizona ilunpetan* eskultura sortu zuen, Beckmannek bere bizitzan egin zituen zortzi eskultura-lanetako bat. Oinak lurrean, gizon bat itsumustuka eta mantso-mantso doa aurrera. Haren esku goratuek babes-eske egon daitekeela pentsarazten digute. Burua alde batera makurtua, eta begiak itxita, arreta handiz ari da entzuten. Irudi horretan, oso modu laburrean, eta, aldi berean, guztiz soilean irudikatuta ageri zaigu ilunpean itsumustuka ikaraz bila ibiltzearen gaia. Beckmannek egoera psikologiko orokor bati egiten dio erreferentzia horrekin, irudiaren jantzi intenporalak berak bezalaxe. Era berean, bere *Gizona ilunpetan* horrekin, Beckmannek bere harridura erakutsi nahi izan zuen nazionalsozialisten botere-hartzearen aurrean. Izan ere, zuzenean eragiten zion kontuak: aurreko urtean, Frankfurtoko Städelschule-n zeukan katedra galdu zuen, eta bi urte geroago, haren lanetako asko konfiskatuak izan ziren “arte degeneratua” zeritzonaren kontrako kanpainaren barruan, eta gutxietsiak München antolatutako izen bereko erakusketan.

Nazionalsozialisten errepresalia gero eta handiagoak saihesteko, 1937an Amsterdamera emigratu zuen. Han, ziurgabetasunak eta gabeziek markatutako denboraldi bat bizi izan zuen, baina aldi berean oso positiboa ere izan zena. Amsterdaman bertan, 1944an, *Dama txano grisarekin* koadroa margotu zuen. Irudiko emakume ilehoria alde batera begira dago, goibel eta pentsakor, begirada koadrotik kanpoko puntu zehaztugabe batean iltzatuta. Emakumea mahai txiki baten aurrean dago eserita, beso ezkerreko mahaitxoan bermatuta duela eta esku eskuina eskumutur ezkerrearen gainean lasai pausatua. Burua txano batez estalia du. Txanoaren ertza mendel zabal batean amaitzen da, eta bularraren gainera erortzen zaio, xal handi baten gisan. Koadroaren hondoa gaztaina-kolore matekoa da, aulki-bizkarra eta mahaitxoa bezala, eta, beraz, apenas ebasten digute arreta emakumearen irudi dotoretik, hura bake giroan —baina baita bakardade giroan ere— murgilduta dagoela. Ilearen urre koloreak, aurpegiko hazpegi proportzionatuek, esku fin politek eta janzkerak berak halako duintasun dotore bat ematen diote emakumeari, zeina malenkoniatsu samar ageri zaigun. Beckmannen lanetan, askotan, gisa horretako erretratuek ezezagun baten aurrez aurre jartzen dute ikuslea. Beckmannek Amsterdameko

establezimendu batean ikusia zuen emakume hura, Rokin aldean. Egia da, kasu honetan, errealitatean topatutako pertsona bat irudikatzen duela, baina, aldi berean, uko egiten dio une narratibo orori, eta, horren ordez, eremu pertsonalaz haragoko aura intenporal bat eranstean dio erretratatuari¹⁹.

Schiphol margolanak Beckmannen Amsterdameko erbestealdiaren beste alderdi bat erakusten digu. 1945ean egindako olio-pintura horren bidez, gerran zehar gertatutako bonbardaketek eta alemaniarrek Amsterdameko aireportuan eragindako leherketek atzean utzitako hondamena eramaten du mihisera Beckmannek. Bere egunerokoan dioskunez, Beckmann bizikletaz ibili ohi zen aireportuaren inguruko aldean. Aerodromoa larri kaltetua gertatua zen jada 1940ko maiatzaren 10ean, alemanek, ustekabean, Herbehereak inbaditu zituztenean, eta, 1945ean, laguntza-fardelak jaurtitzeko eremu gisa erabilia zuten aliatuek. Beckmannen pinturan, koadroa alderik alde zeharkatzen duen harea-koloreko kaletik aireportura doa begirada. Ezkerrean, pintoreak hiru hangar agerrarazten ditu, kamuflaje-sarez estaliak hirurak, eta motor bakarreko hegazkin bat, zuri-gorritz margotua; eta, eskuinean, etxe gorri bat, eztanda batek-edo etzanarazia, hegazkin baten fuselaje grisa eta arku-lanpara urdin bat. Aireportuko lurren gainean, goizaldeko zerua ageri zaigu, gorrimin-koloreko eguzki atera berria eta bioleta-kolorez tindatutako zenbait hodei lagun dituela. Hizkuntza piktoriko nabarmen abstraktu batekin, lerro-bilbaduren eta forma pitzatuen bitartez osatzen du paisaia Beckmannek. Eraitsitako eraikinak eta hegazkin-atalak era dramatikoan txertatzen dira paisaian. Beckmannek ia koadroaren goiko ertzeraino jaso duenez zerumugaren lerroa, aireportu suntsitua erraldoi ageri zaigu, eta hondamendia erabatekoa. Beckmannek, baina, itxaropenaren ideia azpimarratu nahi digu: lur deprimituaren eta birinduaren gainean, argitasun berria goratzen da.

1948an, Beckmannek Estatu Batuetara emigratu zuen, eta han hil zen, 1950ean. Hiru urte geroago, Kunsthalle Bremenek hari buruzko lehen erakusketa antologikoa antolatuz ohoratu zuen margolaria²⁰.

ANDRÉ MASSON ETA RICHARD OELZE: BI JARRERA SURREALISTA

Kunsthalle Bremenek XX. mendeko bi margolari bikainen —modernotasunaren ertzean kokatuak biak— produkzioaren adibide esanguratsuak dauzka bere bilduman: André Masson (1896–1987) eta Richard Oelze (1900–1980). Oso modu desberdinean bada ere, haien koadroek, berariaz enigmatikoak direnak, Surrealismo frantsesaren arrasto nabarmena uzten dute agerian.

André Masson frantses artistak ospea lortu zuen 1920ko hamarkadaren hasieran bere obra surrealistei esker. Idazketa automatikoa artera aplikatzeak, erotismoaren, sufrimenduaren eta heriotzaren tratamenduak, mitologia greziarrari eta XIX–XX. mendeetako europar pentsamenduaren historiari buruzko erreferentziek eta Ekialde Urruneko pinturaren azterketak, haren lanek ondoko belaunaldiengan ere eragina izatea ekarri zuten, hala nola Estatu Batuetako espresionista abstraktuengan eta Alemaniako artistengan. 1934tik 1936ra, Masson Espainian ibili zen, eta Gerra Zibilaren eztrandaren lekuko izan zen. Tossa de Marretik (Katalunia) Parisera bueltatu ondoren, *Exekuzioa eta gero* bihotz-ukigarria margotu zuen, 1937 aldera. Pablo Picassoren *Gernika* bezala, Massonen lana ere Franco-ren erregimenaren eta haren aliatuen sarraskien kontrako erantzun gisa sortu zen. Koadro horretan, bigarren planoan, margolariak eszena dramatiko bat erakusten digu: odol-

gorri koloreko hondo baten gainean, exekutatu datza, biluzik, bi zauri ireki bularrean, oinak zabal zabal, eta ezker eskuko hatzak gorantz bihurrituak, hilzorizko seinale gisa. Paisaia suzko ekaitz batek suntsitua ageri zaigu. Suak irentsia du jada haize-erota, eta, orain, ozta ukitzen du, sugar txikien dantza baten bidez, hilik datzan gizonaren gorputza. Hilzorian dagoen gizaki hori erregimen frankistaren exekuzio eta hilketen sinbolo bilakatzen da, haren odolak blaitzen du paisaia. Gertaeraren aurrean axolagabe, itxuraz, lehen planoan pilatuak ikusten ditugu epaileak, guardia zibilak, abokatuak eta apaizak. Botere judizialaren eta elizaren ordezkariak, satira zorrotz baten bidez txori itxurako izakietan eraldatuak, nabarmenki aldentzen dira hilzorian dagoen gizonarengandik. Bien bitartean, asto bat arrantzaka ari da, beldurtuta: bera da drama izugarri honen aurrean erruki pixka bat erakusten duen bakarra, Picassoren *Gernikan* zaldia bezala. Apaiz bien ahoetan ageri diren eskorpioiek izugarrikeria amaitu ez dela erakusten digute: heresiaren eta Satanasen sinbolo Erdi Aroko artean, diskurtsoaren gaiztakeria eta heriotzaren nonahikotasuna irudikatzen dute hemen eskorpioiek.

Michael Hertz Bremengo galeristak garrantzi handiko papera jokatu zuen Massonen obrak Kunsthallerako erosteko operazioetan. Hertz Massonen ordezkari zen, baina baita Georges Braquerena, Fernand Léger-ena, Juan Gris-ena, Henri Laurens-ena, Joan Miró-rena eta Alexander Calderena ere, besteak beste; eta eskusibotasun-kontratuak zituen Max Ernsten lanetarako eta Pablo Picassoren grabatueterako. Bestalde, Richard Oelzeren agentea ere bazen, eta, 1963an, Bremengo publikoaren aurrean aurkeztu zuen haren obra paregabea, bere galerian antolatutako erakusketa baten bidez.

Kunsthalle Bremenek goiz eskuratutako Oelzeren lanez gainera, artistak utzitako ondaretik zetorren dohaintza garrantzitsu bat sartu zen 1996an Kunsthalleren bilduman: margolanak eta marrazkiak gehienbat, baina baita Oelzeren artxiboa bera ere. 1921–1925 bitartean prestakuntza-urte batzuk eman ondoren —aurrena Weimarko Bahausen, Johannes Itten-ekin; gero, Dresdner Kunstakademien, Otto Dix-ekin eta Richard Müller-ekin—, 1930eko hamarraldiaren erdian, Oelze harremanetan sartu zen Parisko Surrealismoarekin. Esperientzia horretatik abiatuta hasi zen moldatzen bere obra surrealista; oso obra pertsonala, inondik ere, introspektio psikologiko sakonekoa. Oelzeren koadroetan aienatu egiten dira, gehienetan, mundu errealearen eta ustez erreala den artearen munduaren arteko mugak. Massoni bezala, Oelzeri ere harreman existentzialak irudikatzea interesatzen zitzaion, bizirik eta mugitzen den oro pintura bihurtzea. Haren koadroetan (zehaztasun handiz egindako lanak, normalean), nahasian agertzen dira animaliairen eta gizakiaren arteko hibridoak diruditen izaki bizidunak, batetik, eta objektuak eta espazioak, bestetik; haren ikuspegi onirikoek beti aurkitzen dituzte figurazio berriak gizakiaren beldur eta nahientzat. Gogo-aldarte horien bisualizazioa gizakiaren ustezko barnetasunaren eta kanpotasunaren arteko mugak ezabatu ondoren baino ez daiteke lortu.

Mugen transgresio hori da, hain zuzen, *Barruan* koadroaren gaia. *Espektatiba* margolanarekin batera (1935–36 ingurukoa, New Yorkeko Museum of Modern Art-eko bildumakoa), *Barruan* Oelzeren koadro garrantzitsuenetako bat da, *Barne-paisaiak* saileko lanen artekoa. *Barruan*-en erdian, kubo itxurako bloke argizko bat ageri da, hondo ilunarekin eta —argi-bristada txiki pila bati esker— hura inguratzen duten itzalekin kontrastean. Adierazpen horiek askotariko konfigurazio geometrikoak eta organikoak eratzen dituzte, eta puntu jakin batzuetan bat egiten dute argizko blokearekin. Zenbait tokitan, baita mihise arrexkaren eta arruntaren beheko aldean ere, urratuak sortzen dira, hondoa azal mehe bat bezala —barne-espazioaren edo ezkutuko kanpo-espazioaren luzakin bat bezala—

identifikatzen dutenak. Koadroak, espazioko hainbat geruzaren eta argizatutako eremuen arteko topaketa horrekin, barneko eta kanpoko munduen arteko interseksioa dirudi. Gainerako guztia misteriozkoa da, eta anbiguoak.

Egileak berriro heldu zion barnekoaren eta kanpokoaren gaiari *Kanpoan* olio-pinturan. Margolan hori, baina, beldur-giroko pintura bat bihurtu da. Ingurune lainotsu eta mugagabe batean, izaki korapilatsu eta zehaztugabe batzuk ageri dira nahas-mahas flotatzen, koadroan gora egin ahala animalia antzeko formak bereganatzen. Beren katu-buru agresibo horiekin, mehatxu aktibo bat dira, gero eta saihetsezinagoa, animalioek zirkuluerdi batean batu eta irteera oro blokatu ahala. Oelzek giza larritasunaren etengabeko metamorfosiei egiten die erreferentzia hala.

“GRISEKO SINFONIA”, SYLVETTE ETA PICASSOREN BILDUMA KUNSTHALLE BREMENEN

Kunsthalle Bremeneko zuzendari Günter Busch zela, Max Beckmannen bilduma garrantzitsua handitu, museoak funtsak beste hainbat obrekin osatu, eta Pablo Picassoren (1881–1973) obran garrantzi handikoak diren hiru pintura eta haren obra grafikoaren bilduma zabal bat [*Emakumea ukondoetan bermatua* eta *Jacqueline*] erosi ziren. Michael Hertz Bremengo galeristaren bitartekaritzari esker, harreman zuzena baitzuen Picassoren Parisko galerista Daniel-Henry Kahnweilerrekin, 1952an *Emakume-buru* (1949) pintura erosi ahal izan zen. Hertzek Kahnweillerri harrotasunez adierazi zion bezala, “Alemaniako erakunde publiko batek Picassoren obra bat erosten duen lehen aldia da [...] Bigarren Mundu Gerraz geroztik”²¹. Emakumearen gazte-aurpegia puntuzko lerroz osatua dago, Picassok 1946 eta 1948 bitartean liburuen ilustraziorako landua zuen estilo hori eta gerora bere pintura-produkziorako egokitu zuen teknika bat erabiliz. *Emakume-buru*aren ondoren, museoak artista espainiarraren beste obra bat erosi zuen 1955an, *Sylvette*, Kunsthalleko Picassoren funtsetako gaur egungo obrarik inportanteena dena²².

1954ko udaberrian, Vallaurisen, Picassok Sylvette David ezagutu zuen, Parisko galerista ospetsu baten 19 urteko alaba. Picassok garaiko edertasun-idealaren eredia betetzen zuen gazte haren berrogei marrak eta pintura moldatu zituen bi hilabeteko epe laburrean. Ilu luze horiko modeloak, korola erako lepoak, edo eskote zabalak agertzen ziren garai hartako moda aldizkarietan. Artistak segida azkarrean sortu zituen lan horiek guztiak, egunero-eguneroko lan-saioetan gehienak. Picassoren lamina eta pintoretako batzuk guztiz klasikotzat har daitezke; beste batzuetan, berriz, forma eta kolore naturalak ezaugarri abstraktuetan deskonposatzen dira. Kunsthalleko *Sylvetteren* kasuan, Picassok grisailaren teknika erabili zuen, hau da, tonu grisak baino ez. Argi-itzalen bidez areago nabarmendu zituen neskaren hazpegi delikatuak, haren lepo mehea, izugarri luzea, eta haren begi handi eta adierazkorrak. Aitzitik, haren begirada serioak eta kontzentratuak kontraste handia egiten du haren orrazkera informalekin. Emakumeak berak gerora azaldu zuenez, miresmen handiz begiratzen zion Picassori (73 urte zituen orduan). Koadroaren hizkuntza formalean, begien bistan geratzen da Picassok oso gogokoa zuela ornamentazio-antolaketa hura —hain ohikoa haren beranduko lanetan—, oihartzun kubistak nabarmenak badira ere. Hain zuzen, arroparen motiboak garbi zehaztutako azalera geometriko bihurtu dira, eta argi- eta itzal-eremuek erlazio espazialak zehazten dituzte. Picassok perspektiba bikoitza erabili

zuen berriro lan horretan: Sylvetteren aurpegia, batetik, hiru laurdeneko enkoadraketa global batean agertzen da, baina begietako batentzat aurrez aurreko ikuspegi bat aukeratu zuen, pertsona batez izan daitezkeen ikuspegi desberdinak sailka banatzen dituen prozedura bat. Topaketa baten inpresio segida aldi bereko eta aldi anitzeko estampa bakar batean zertu zuen horrela Picassok.

Kunsthallek balentria ikaragarri baten moduan ospatu zuen *Sylvette* koadroaren erosketa. Bremengo *Weser-Kurier* egunkariak “garrantzi handiko obra”, “griseko sinfonia” bat bezala deskribatu zuen obra²³. Kunsthallek 1956ko maiatzean aurkeztu zuen obra hori, erosi berria zuena, Picassoren gainerakoekin batera (obra grafikoko 150 irudi baino gehiago), eta “Alemanian, Picassoren grabatu-sorta zabalena zuen galeria” bihurtu zen hala²⁴. Hamar urte geroago, artistaren autorretratu bakanteko bat eskuratu zuen galeriak: *Pintorea (autorretratu)*, 1965ekoa. 1966an, erosketa horren kariaz, eta Picassoren 85. urteurrena ospatzeko, Kunsthallek berriro jarri zuen ikusgai artistaren bilduma osoa, ordurako 440 lamina baino gehiago zituena (liburuetako ilustrazioak barne), Alemanian garai hartan berdinek ez zuen funts bat.

[Itzultzailea: Rosetta Testu-Zerbitzuak]

Oharrak

1. Scheffler 1912/1913, 85. or. eta hurr. [itzuli]
2. Bleylek 1907an utzi zuen taldea. [itzuli]
3. Bremengo Kunstverein-en patronatuaren 1917–18 ekitaldiari buruzko urteko txostena, 4. or. Herzogenrath/Buschhoff 2005. [itzuli]
4. Salzmann 1989, 73. or. [itzuli]
5. Halle 2016, 75. or. [itzuli]
6. Olanaren motiboa berriro aurkitzen dugu *Osterholzeko hondartza/Bainulariak olana baten aurrean* (1913) lanean, Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach, ikus Hans 2014, 45. or. [itzuli]
7. Buschhoff 2011, 123. or. [itzuli]
8. Hans 2014, 50– 54. or. [itzuli]
9. Nazionalsozialisten errepresalietatik ihesi, Meidnerrek Koloniara egin zuen alde 1935ean eta Londresera 1939an. Ez zen Alemaniara bueltatu 1953. urtera arte. [itzuli]
10. 1980ko hamarkadan, estampa hori Meidnerren lagun Johannes R. Becher poetaren erretratu bat zela esaten zen. Zenbait dokumentu aztertu ondoren (Meidnerren beraren *Neure esku ditudan koadroen zerrenda*, 1916koa), garbi geratu zen ez zela Becher, Püttmann baizik. Ikus Riedel 2016, kat. 4. [itzuli]
11. *Ibid.*, 34. or., 12. oharra. [itzuli]
12. Blass 1931, 1. or. 1924az geroztik Blassék irakurle lanean ziharduen Paul Cassirer-en argitaletxean, zein角度 kontratua zuen Kokoschkarekin. [itzuli]

13. Beckmann 1912, berrinprimatua hemen: Pillep 1984, 41. or. [\[itzuli\]](#)
14. Pillep 1984, 135. or. [\[itzuli\]](#)
15. Hansen/Hohenfeld 2013, 32. or. eta hurr., 2. zk. [\[itzuli\]](#)
16. Mannheim 1928, 4. or. [\[itzuli\]](#)
17. Kai Hohenfeld hemen: Bambi/ Drecoll 2015, 191. or. [\[itzuli\]](#)
18. Bremen/Potsdam 2017. [\[itzuli\]](#)
19. Amsterdam/Munich 2007, 213. or. [\[itzuli\]](#)
20. Bremen 1953. [\[itzuli\]](#)
21. Hohenfeld-en arabera aipatua (2014), 244. or. [\[itzuli\]](#)
22. Grunenberg/Becker 2014. [\[itzuli\]](#)
23. Bachler 1955, 11. or. [\[itzuli\]](#)
24. Albrecht 1956. [\[itzuli\]](#)