

Guggenheim Bilbao
Museoaren Bildumako
maisulanak

GUGGENHEIM BILBAO

EDUARDO CHILLIDA, <i>SAKONA DA AIREA (LO PROFUNDO ES EL AIRE)</i> , 1996	3
EDUARDO CHILLIDA, <i>IZPIRITUARENTZAKO ESPAZIOA (ESPACIO PARA EL ESPÍRITU)</i> , 1995	5
JORGE OTEIZA, <i>BI TRIEDROEN ELKARTZEAK SORTUTAKO KUTXA METAFISIKOA. LEONARDO-RI OMENALDIA (CAJA METAFÍSICA POR CONJUNCIÓN DE DOS TRIEDROS. HOMENAJE A LEONARDO)</i> , 1958	7
JORGE OTEIZA, <i>IREKIDURA HANDIA DUEN KUTXA HUTSA (CAJA VACÍA CON GRAN APERTURA)</i> , 1958	9
ANSELM KIEFER, <i>BERENIZE (BERENICE)</i> , 1989	11
ANSELM KIEFER, <i>GAU-ORDENA OSPETSUAK (DIE BERÜHMTEN ORDEN DER NACHT)</i> , 1997	13
ANSELM KIEFER, <i>EKILOREAK (TOURNESOLS)</i> , 1996	15
ANSELM KIEFER, <i>BI IBAIEN LURRA (ZWEISTROMLAND)</i> , 1995	17
GERHARD RICHTER, <i>ITSAS PAISAIA (SEESTÜCK)</i> , 1998	19
ANDY WARHOL, <i>EHUN ETA HAMAIKA MARILYN KOLORETSU (ONE HUNDRED AND FIFTY MULTICOLORED MARILYN)</i> , 1979	21
CY TWOMBLY, <i>KOMODORI BURUZKO BEDERATZI GOGOETA (NINE DISCOURSES ON COMMODUS)</i> , 1963	23
ANTONI TÀPIES, <i>ANBROSIA (AMBROSIA)</i> , 1989	25
CLYFFORD STILL, <i>TITULURIK GABEA</i> , 1964	26
MARK ROTHKO, <i>TITULURIK GABEA</i> , 1952-53	28
ROBERT MOTHERWELL, <i>IBERIA</i> , 1958	30
WILLEM DE KOONING, <i>VILLA BORGHESE</i> , 1960	32
YVES KLEIN, <i>ANTROPOMETRIA URDIN HANDIA (ANT 105) [LA GRANDE ANTHROPOMÉTRIE BLEUE (ANT 105)]</i> , 1960	34
JEAN-MICHEL BASQUIAT, <i>NAPOLIKO GIZONA (MAN FROM NAPLES)</i> , 1982	36
ROBERT RAUSCHENBERG, <i>GABARRA (BARGE)</i> , 1962-63	37

EDUARDO CHILLIDA, *SAKONA AIREA DA* (*LO PROFUNDO ES EL AIRE*), 1996

GUGGENHEIM BILBAO MUSEOA

Sakona airea da (Lo profundo es el aire), 1996

Alabastroa

94 x 122 x 124 cm

Eduardo Chillida-k Madrilén ikasi zuen arkitektura 1943 eta 1947 artean, pinturara jo eta, azkenik, 1948an Parisera lekualdatu ondoren, eskulturari heldu zion. Arkitekturaren hasierako ezagutza hori ondo agerian geratzen da haren eskulturen azpiko egituran, materialei jarritako arretan eta ezaugarri duten espazio-erlazioaren plangintza zainduan. Izan ere, Chillidak arkitekturarekin erlazioan ikusten zuen eskultura: “Eraikitzea espazioan sortzea da. Hori da, hain zuzen, eskultura eta, oro har, eskultura eta arkitektura”, adierazi zuenez¹. Bost hamarkadatan, XX. mendeko euskal artista garrantzitsuenetako bat bihurtu zen, eta nazioarteko ospea hartu zuen gerraosteko eskultura-giroan, kokapen zehatzeko eskultura monumentalen ondare joria, baita tamaina arruntagoko eskulturak ere, utzi baitzizkigun.

Chillidak hautatzen zituen materialek gai kontzeptual eta metafisikoen inguruan egiten ari zen azterketa gorputzen zuten. Parisen egin zituen bere lehenengo eskulturetan harriaren eta igeltsuaren aldeko hautua egin zuen, Louvren erakusgai zeuden antzinako lanak aztertzen baitzebilien, eta giza irudia eta naturako formak hartu zituen inspirazio-iturri. 1951n, Euskal Herrira itzuli zenean, formak espazioa nola eraldatzen zuen eta espazioaren bolumena abstraktuki nola zehazten zuen sakontzen hasi zen; burdina eta, geroago, zura eta altzairua erabili zituen, material horiek industria, arkitektura eta nekazaritzako euskal tradizioak adierazten baitzituzten eta euskal paisaia tipikoa eta Chillidak haren “argi iluna” deitutakoa gogora ekartzen baitzuten.

1960ko hamarkadan, Greziara, Erromara, Unbriara, Toskanara eta Provenzara bidaiatu zuen eta bidaiak horiek argiaren eta arkitekturaren arteko erlazioari buruzko betiereko interesa piztu zioten. Chillidak hasieran Louvreko lan batzuetan ikusi zuen argiaren kalitatea hartu nahi zuen eta, horretarako, alabastroa erabiltzen hasi zen, argitsua eta, aldi berean, estalia den neurrian, erakuts eta ezkuta dezakeelako. Alabastrozko lehenengo eskulturak 1965-69koak diren arren, 1976an lotu zitzaion berriz material horri, baita bi hamarkada geroago ere, *Sakona airea da* lanean. Horretan, zakar zizelkatutako harriaren kanpoaldea eta barneko arkitektura-espazio guztiz landua eta leundua uztartu zituen eta lanak *Sakona airea da: Jorge Guilléni omenaldia (Lo profundo es el aire: Homenaje a Jorge Guillén)* ekartzen du gogora: Chillidak Valladoliden 1982an sortutako eskultura publikoa. Tituluar poetikotasun handia dario, bada,

espainiar poeta ospetsu horren lerro batetik eskuratu zuen, eta espazioa edo airea nola ulertzen zuen uzten du agerian; izan ere, Chillidarentzat, harria edo zura moduan, ezinbesteko langaia zen airea. Chillidaren hitzetan, “espazioa bolumen plastikotzat hartu behar dugu. [...] Forma era espontaneoan ateratzen da espazioak bizitzeko lekua behar duelako eta hura animaliak maskorra moduan eraikitzen duelako. Animalia hori bezala, neu ere hutsaren arkitektoa naiz”².

Oharrak

1. Eduardo Chillida, elkarrizketa Mario Teresekin, in Christa Lichtenstein, *Chillida und die Musik. Baumeister von Zeit und Klang*, Wienand, Kolonia, 1997, 73 or.; honetan aipatua: *Chillida, 1948-1998*, erak. kat., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madril, 1998, 62 or. [itzuli]
2. Eduardo Chillida, honetan aipatua: *Chillida, 1948-1998*, 62 or. [itzuli]

Iturriak

- Kosme de Barañano: “Eduardo Chillida” in *Colección del Museo Guggenheim Bilbao*, Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbo; TF Editores, Madril, 2009.

EDUARDO CHILLIDA, *IZPIRITUARENTZAKO ESPAZIOA (ESPACIO PARA EL ESPÍRITU)*, 1995

GUGGENHEIM BILBAO MUSEOA

Izpirituarentzako espazioa (Espacio para el espíritu), 1995

Granito arrosa

173 x 85 x 91 cm

Eduardo Chillida-k Madrilén ikasi zuen arkitektura 1943 eta 1947 artean, pinturara jo eta, azkenik, 1948an Parisera lekualdatu ondoren, eskulturari heldu zion. Arkitekturaren hasierako ezagutza hori ondo agerian geratzen da haren eskulturen azpiko egituran, materialei jarritako arretan eta ezaugarri duten espazio-erlazioaren plangintza zainduan. Izan ere, Chillidak arkitekturarekin erlazioan ikusten zuen eskultura: “Eraikitzea espazioan sortzea da. Hori da, hain zuzen, eskultura eta, oro har, eskultura eta arkitektura”, adierazi zuenez¹. Bost hamarkadatan, XX. mendeko euskal artista garrantzitsuenetako bat bihurtu zen, eta nazioarteko ospea hartu zuen gerraosteko eskultura-giroan, kokapen zehatzeko eskultura monumentalen ondare joria, baita tamaina arruntagoko eskulturak ere, utzi baitzizkigun.

Chillidak hautatzen zituen materialek gai kontzeptual eta metafisikoen inguruan egiten ari zen azterketa gorpuzten zuten. Parisen egin zituen bere lehenengo eskulturetan harriaren eta igeltsuaren aldeko hautua egin zuen, Louvren erakusgai zeuden antzinako lanak aztertzen baitzebilien, eta giza irudia eta naturako formak hartu zituen inspirazio-iturri. 1951n, Euskal Herrira itzuli zenean, formak espazioa nola eraldatzen zuen eta espazioaren bolumena abstraktuki nola zehazten zuen sakontzen hasi zen; burdina eta, geroago, zura eta altzairua erabili zituen, material horiek industria, arkitektura eta nekazaritzako euskal tradizioak adierazten baitzituzten eta euskal paisaia tipikoa eta Chillidak haren “argi iluna” deitutakoa gogora ekartzen baitzuten.

Izpirituarentzako espazioa (Espacio para el espíritu), 1995) metodo tradizionalak baliatuz Indiako harrobi batzuetatik erauzi zen granito arrosaz egindako pieza da. Chillida 1980ko hamarkadaren amaieran hasi zen granito hori lantzen eta, garai hartan, 1988ko Veneziako Bienalean erakusgai jarri zen *Sakona airea da IV (Lo profundo es el aire IV)*, 1987) sortu zuen. Granitozko lan horiek irekiune bat dute goiko aldean (lauki bat) eta, bertatik, argia sar daiteke barnealdera. Chillidak jakin bazekien harria eraldagaitza dela: uko egiten dio itxuraldatua izateari. Harriari ezarrarazitako geometria baten orde, materiaren beraren geometria ateratzea bilatzen zuen. Chillidaren iritziz, harriaren indarra eta kemena espazioa moldatzeko eta batzeko gaitasuna ziren. Eskultoreak, granittoa lantzean, arrokak berak, mendi batek bezala, arkitektura-esperientzia bat eskaintzea nahi zuen.

Oharrak

1. Eduardo Chillida, elkarrizketa Mario Teresekin, in Christa Lichtenstein, *Chillida und die Musik. Baumeister von Zeit und Klang*, Wienand, Kolonia, 1997, 73 or.; honetan aipatua: *Chillida, 1948-1998*, erak. kat., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madril, 1998, 62 or. [[itxuli](#)]

Iturriak

- Kosme de Barañano: "Eduardo Chillida" in *Colección del Museo Guggenheim Bilbao*, Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbo; TF Editores, Madril, 2009.

JORGE OTEIZA, *BI TRIEDROEN ELKARTZEAK
SORTUTAKO KUTXA METAFISIKOA.
LEONARDO-RI OMENALDIA (CAJA METAFÍSICA
POR CONJUNCIÓN DE DOS TRIEDROS.
HOMENAJE A LEONARDO), 1958*

GUGGENHEIM BILBAO MUSEOA

*Bi triedroen elkartzeak sortutako kutxa metafisikoa. Leonardo-ri omenaldia
(Caja metafísica por conjunción de dos triedros. Homenaje a Leonardo), 1958*

Altzairua

8,5 x 25 x 26,5 cm

Artea lantzen urteak eman ondoren, 1959an amaitutzat eman zuen bere azterlan esperimentalala Jorge Oteizak, eta eskulturak egiteari utzi zion, Euskal Herrian kultura-, politika- eta hezkuntza-arloan eragile lana egiteko.

lkerketa lan handia egin zuen aurretik baina. 1947an ekin zion “helburu esperimental” deitu zion horri, Hego Amerikatik Euskal Herrira itzuli —bertan luze izan zen— eta Henry Moore-ren lanak harengan izan zuen itzal handiaz jabetu zenean. Hainbat gogoeta kontzeptual eta eskulturaren inguruko arazoei aurre egiteko ikuspegi berezi bat izan zituen oinarri: arte-jardun oro ezer ez den ezerezetik ernatzen dela uste zuen, eta, ondoren, Guztia den Ezereza datorrela. Bi motako aldiak daude artean beraz, eta bataak besteari jarraitzen dio: batean espresibotasuna eta materia-kantitatea areagotzen da, eta ikuslearen zeregina hartzaile huts izatea da; bestean garrantzizkoa da espresioa itzaltzea, materia desokupatzea, espazioa bera nagusitzea eta ikusleak jarrera aktiboa hartzea eskulturaren hutsunearen aurrean.

Kandinsky, Mondrian, Malevich eta beste maisu batzuen lanak berriro interpretatu ondoren garatu zituen esperimentazioaren eta espiritualtasunaren inguruko ideia horiek. Horietatik abiatu eta gorputz geometriko sinpleak —zilindroa, esfera eta kuboak, esaterako— husteari ekin zion. Modu ordenatuan egin zituen saiok; izan ere, auzi bertsuak taldekatu zituen “familia esperimentalak” deitu zituen sailetan. Eredu txiki horietatik batzuk baino ez bihurtzen zituen lan handi; adierazgarrienak edota sendoenak izaten ziren, eta behin betiko itxura ematen bazien ere, eskala txikian egiten zituen. Urte haietan sortu zituen *Esferaren desokupazioa* (*La desocupación de la esfera*) saileko *Hillargia* (1957), *Bost Malevich ale makur dituen eraikuntza hutsa* (*Construcción vacía con cinco unidades Malevich curvas*, 1957) eta *Esferaren*

desokupazioaren entsegua (*Ensayo de desocupación de la esfera*, 1958). *Hillargia* lanean mugimendua aztertu zuen eta ikerketa hori egituran nabari da; horrez gain, lan figuratiboa ere bada, ilargiaren aldiei erreferentzia egiten die eta. *Bost Malevich ale makur dituen eraikuntza hutsa* Oteizaren funtsezko lana den *Malevich-i omenaldia* horretatik oso gertu dago; bi lan horietan, soldaduraren eta forjaren teknikak uztartu zituen eta, ondorioz, eskulturak espazioa taxutzen duela eta espazioak eskultura eratzen duela ematen du: espazioa hutsuneetan mamitzen da baina, aldi berean, espazioak formak zanpatzen ditu eta haien eragile dela ematen du. *Esferaren desokupazioaren entsegua* (1958) lan garrantzitsua da, *Esferaren desokupazioa* saileko lan esperimentalari azkena ematen dion hurbilenetako lana da eta.

“Azkena emateko obrak” 1958an hasi zituen Oteizak. Irudi geometriko nabarmen horiek ezaugarri dute materiari gabeko espazioaren adierazpena direla, eta eskultura protominimalistaren eredutzat jotzen dira. Eskultoreak azaldu zuenez, lan horiek taxutzen, osatzen eta mamitzen dituen hutsak, ezerezak, aditzera ematen du helmuga batera heldu zela eta prozesu bat bukatu eta beste bat hasi behar zuela. Mota horretako lana da *Bi triedroen elkartzeak sortutako kutxa metafisikoa. Leonardo-ri omenaldia* (*Caja metafísica por conjunción de dos triedros. Homenaje a Leonardo*, 1958), eta Oteizak artearen alorrean egindako ibilbide joriaren goren unea adierazten digu; izan ere, horrelako lanak haren ikerketaren muina dira, eta eragin handia izan zuten eskultura modernoan. Zenbait gorputz geometrikorekin esperimentatu bazuen ere, artistak kuboan aurkitu zuen bere ikerlanari atxikitako arazoan irtenbidea: kuboari esker, espazio hutsa defini zitekeen eta indar espiritualetan bete. Kutxa metafisikoei misterioz betetako espazio iluna mugatzen dute, eta, marmolezko edo harrizko oinarri baten gainean ezartzean, artistak nahi zuen sentsazioa sorrarazten laguntzen dute: espazio hori sakratua da.

Bi triedroen elkartzeak sortutako kutxa metafisikoa. *Leonardo-ri omenaldia* lan horien erakusgarri bikaina dugu, baita *Irekidura handia duen kutxa hutsa* (*Caja vacía con gran apertura*, 1958) ere; zehazki sail horren barruko *Kutxa hutsak* (*Cajas vacías*) azpisailekoa da azken hori, eta kutxa baten oso adibide zolia da, espazioa eta formak arinki mugitzen baitira, sail bereko beste lan batzuetan baino aiseago.

JORGE OTEIZA, IREKIDURA HANDIA DUEN KUTXA HUTSA (CAJA VACÍA CON GRAN APERTURA), 1958

GUGGENHEIM BILBAO MUSEOA

Irekidura handia duen kutxa hutsa (Caja vacía con gran apertura), 1958

Altzairu kobreztatua

46 x 45 x 39 cm

Artea lantzen urteak eman ondoren, 1959an amaitutzat eman zuen bere azterlan esperimentalak Jorge Oteizak, eta eskulturak egiteari utzi zion, Euskal Herrian kultura-, politika- eta hezkuntza-arloan eragile lana egiteko.

Ikerketa lan handia egin zuen aurretik baina. 1947an ekin zion “helburu esperimental” deitu zion horri, Hego Amerikatik Euskal Herrira itzuli —bertan luze izan zen— eta Henry Moore-ren lanak harengan izan zuen itzal handiaz jabetu zenean. Hainbat gogoeta kontzeptual eta eskulturaren inguruko arazoei aurre egiteko ikuspegi berezi bat izan zituen oinarri: arte-jardun oro ezer ez den ezerezetik ernatzen dela uste zuen, eta, ondoren, Guztia den Ezereza datorrela. Bi motako aldiak daude artean beraz, eta batak besteari jarraitzen dio: batean espresibotasuna eta materia-kantitatea areagotzen da, eta ikuslearen zeregina hartzaile huts izatea da; bestean garrantzizkoa da espresioa itzaltzea, materia desokupatzea, espazioa bera nagusitzea eta ikusleak jarrera aktiboa hartzea eskulturaren hutsunearen aurrean.

Kandinsky, Mondrian, Malevich eta beste maisu batzuen lanak berriro interpretatu ondoren garatu zituen esperimentazioaren eta espiritualtasunaren inguruko ideia horiek. Horietatik abiatu eta gorputz geometriko sinpleak —zilindroa, esfera eta kuboak, esaterako— husteari ekin zion. Modu ordenatuan egin zituen saiok; izan ere, auzi bertsuak taldekatu zituen “familia esperimentalak” deitu zituen sailetan. Eredu txiki horietatik batzuk baino ez bihurtzen zituen lan handi; adierazgarrienak edota sendoenak izaten ziren, eta behin betiko itxura ematen bazien ere, eskala txikian egiten zituen. Urte haietan sortu zituen *Esferaren desokupazioa* (*La desocupación de la esfera*) saileko [Hillargia](#) (1957), [Bost Malevich ale makur dituen eraikuntza hutsa](#) (*Construcción vacía con cinco unidades Malevich curvas*, 1957) eta [Esferaren desokupazioaren entsegu](#) (*Ensayo de desocupación de la esfera*, 1958). [Hillargia](#) lanean mugimendua aztertu zuen eta ikerketa hori egiturari nabari da; horrez gain, lan figuratiboa ere bada, ilargiaren aldiei erreferentzia egiten die eta. [Bost Malevich ale makur dituen eraikuntza hutsa](#) Oteizaren funtsezko lana den *Malevich-i omenaldia* horretatik oso gertu dago; bi lan horietan, soldaduraren eta forjaren teknikak

uztatu zituen eta, ondorioz, eskulturak espazioa taxutzen duela eta espazioak eskultura eratzen duela ematen du: espazioa hutsuneetan mamitzen da baina, aldi berean, espazioak formak zanpatzen ditu eta haien eragile dela ematen du. *Esferaren desokupazioaren entsegua* (1958) lan garrantzitsua da, *Esferaren desokupazioa* saileko lan esperimentalari azkena ematen dion hurbilenetako lana da eta.

“Azkena emateko obrak” 1958an hasi zituen Oteizak. Irudi geometriko nabarmen horiek ezaugarri dute materiari gabeko espazioaren adierazpena direla, eta eskultura protominimalistaren eredutzat jotzen dira. Eskultoreak azaldu zuenez, lan horiek taxutzen, osatzen eta mamitzen dituen hutsak, ezerezak, aditzera ematen du helmuga batera heldu zela eta prozesu bat bukatu eta beste bat hasi behar zuela. Mota horretako lana da *Bi triedroen elkartzeak sortutako kutxa metafisikoa. Leonardo-ri omenaldia* (*Caja metafísica por conjunción de dos triedros. Homenaje a Leonardo*, 1958), eta Oteizak artearen alorrean egindako ibilbide joriaren goren unea adierazten digu; izan ere, horrelako lanak haren ikerketaren muina dira, eta eragin handia izan zuten eskultura modernoan. Zenbait gorputz geometrikorekin esperimentatu bazuen ere, artistak kuboan aurkitu zuen bere ikerlanari atxikitako arazoan irtenbidea: kuboari esker, espazio hutsa defini zitekeen eta indar espiritualez bete. Kutxa metafisikoez misterioz betetako espazio iluna mugatzen dute, eta, marmolezko edo harrizko oinarri baten gainean ezartzean, artistak nahi zuen sententzia sorrarazten laguntzen dute: espazio hori sakratua da.

Bi triedroen elkartzeak sortutako kutxa metafisikoa. *Leonardo-ri omenaldia* lan horien erakusgarri bikaina dugu, baita *Irekidura handia duen kutxa hutsa* (*Caja vacía con gran apertura*, 1958) ere; zehazki sail horren barruko *Kutxa hutsak* (*Cajas vacías*) azpisailekoa da azken hori, eta kutxa baten oso adibide zolia da, espazioa eta formak arinki mugitzen baitira, sail bereko beste lan batzuetan baino aiseago.

ANSELM KIEFER, *BERENIZE (BERENICE)*, 1989

GUGGENHEIM BILBAO MUSEOA

Berenize (Berenice), 1989

Beruna, kristala, argazkiak eta ilea

120 x 390 x 320 cm

Bigarren Mundu Gerrako azken gudua gertatu baino hil batzuk lehenago Alemanian jaio zela, Anselm Kiefer gerra modernoaren ondorioen eta bere herrialdearen banaketaren lekuko hazi zen. Gainera, nazio zatikatu bat nola berreraiki zen eta haren berritzeko ahalegina bizi izan zuen. Kieferrek elkarri lotutako Alemaniako historiaren eta mitologiaren ereduak eta horiek faxismoa agerrarazten nola lagundu zuten ikertzeari heldu zion. Gai horiek tabu estetikoak urratuz eta ikono sublimatuak berpiztuz landu zituen. Bere lehenengo proiektuetako batean, 1969ko *Okupazioak (Occupations)* sailean, Kieferrek Suitzan, Frantzia eta Italian zehar egindako bidaia batean, hainbat tokitan, argazkiak atera zizkion bere buruari, nazien agurra egiten zuela. Geroagoko margolanek paisaia erraldoiak eta arkitektura-barnealdeak agertzen dituzte eta harea eta lastoa aplikatu ohi zizkien; Alemaniako politikaren eta literaturaren ondarea gogora ekartzen dute. Ugari dira nibelungoen kondairei, Richard Wagner-i, Albert Speer-en arkitekturari eta Adolf Hitler-i erreferentziak. 1980ko hamarkadako erdialdetik eta, zehazki, 1990eko hamarkadaren hasieran Frantzia hegoaldera lekualdatu ondoren, Kieferrek bere ikonografia handitu zuen, eta gai unibertsalagoei heldu zien, adibidez: zibilizazioa, kultura eta espiritualtasuna; horretarako, inspirazio-iturri gisa hartu zituen Kabala, alkimia eta Antzinateko mitologia.

Bere ibilbidean, Kiefer-ek hainbat emakume erreal eta mitologiko irudikatu ditu, Isabel Austriakoa, Brunilda eta Lilit, esaterako. *Berenize (Berenice)*, 1989) lanak Ka III. mendeko Cireneko (egungo Libian) Berenize Printzesari egiten dio erreferentzia. Bere senarra osasuntsu eta salbu itzul zedin, Berenizek bere ile luzea moztu zuen, eta Venus-i eskaini. Ilea, ordea, utzitako tenplutik desagertu egin zen gero eta, esaten zenez, gaueko zeruko konstelazio berri bihurtu zen. Eskultura honetan, Kieferrek mitoa ekartzen du gogora, berunezko hegazkin baten hondar batzuen bidez: hegala bat eta fuselaje-zati bat; horretatik asaldatzen gaituen giza ile-motots bat ateratzen da eta horrek aditzera ematen du kontsumitutako erregaia edo ke beltz toxikoa. Berunezko hegazkinak behin eta berriz agertzen dira Kieferren ikonografian. Beruna saihets ezineko materiala izan da artistaren obran 1980ko hamarkadaren erdialdetik, eta lotura historikoz (alkimian daukan garrantzia) eta pertsonalez josia dago. Elkarren baztergarri diren hegazkina eta ke itxurako ile-haria konbinatzeak kezka eta askotariko emozioak transmititzen ditu.

Iturriak

- Nancy Spector: "Anselm Kiefer", in Spector (arg.), *Guggenheim Museum Collection: A to Z*, 3. argt., Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2009.
- Miguel López-Remiro: "Anselm Kiefer", in *Colección del Museo Guggenheim Bilbao*, Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbo; TF Editores, Madril, 2009.
- "Anselm Kiefer", in *La Colección Permanente de los Museos Guggenheim*, Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbo, 2007.

ANSELM KIEFER, *GAU-ORDENA OSPETSUAK (DIE BERÜHMTEN ORDEN DER NACHT)*, 1997

GUGGENHEIM BILBAO MUSEOA

Gau-ordena ospetsuak (Die berühmten Orden der Nacht), 1997

Akrilikoa eta emultsioa mihise gainean

514 x 503 x 8 cm

Bigarren Mundu Gerrako azken gudua gertatu baino hil batzuk lehenago Alemanian jaio zela, Anselm Kiefer gerra modernoaren ondorioen eta bere herrialdearen banaketaren lekuko hazi zen. Gainera, nazio zatikatu bat nola berreraiki zen eta haren berritzeko ahalegina bizi izan zuen. Kieferrek elkarri lotutako Alemaniako historiaren eta mitologiaren ereduak eta horiek faxismoa agerrarazten nola lagundu zuten ikertzeari heldu zion. Gai horiek tabu estetikoak urratuz eta ikono sublimatuak berpiztuz landu zituen. Bere lehenengo proiektuetako batean, 1969ko *Okupazioak (Occupations)* sailean, Kieferrek Suitzan, Frantzia eta Italian zehar egindako bidaia batean, hainbat tokitan, argazkiak atera zizkion bere buruari, nazien agurra egiten zuela. Geroagoko margolanek paisaia erraldoiak eta arkitektura-barnealdeak agertzen dituzte eta harea eta lastoa aplikatu ohi zizkien; Alemaniako politikaren eta literaturaren ondarea gogora ekartzen dute. Ugari dira nibelungoen kondairei, Richard Wagner-i, Albert Speer-en arkitekturari eta Adolf Hitler-i erreferentziak. 1980ko hamarkadako erdialdetik eta, zehazki, 1990eko hamarkadaren hasieran Frantzia hegoaldera lekualdatu ondoren, Kieferrek bere ikonografia handitu zuen, eta gai unibertsalagoei heldu zion, adibidez: zibilizazioa, kultura eta espiritualtasuna; horretarako, inspirazio-iturri gisa hartu zituen Kabala, alkimia eta Antzinateko mitologia.

1995ean, Kiefer bere obrara giza irudia sartzen hasi zen: 1995 eta 1996 artean egin zituen hainbat lanetan lurrean etzanda, gorpua bailitzan, irudikatu zuen bere burua. *Gau-ordena ospetsuak (Die Berühmten Orden der Nacht)*, 1997) lanean ere, Kieferrek izar-estalpe zabalaren pean lur agorrean eta kraskatuan datzan giza irudi bakartia bailitzan irudikatzen du bere burua. Gaueko zeruak eta horrek historian izan dituen askotariko interpretazioek liluratu egiten dute Kiefer, batez ere gure jatorria eta gure patua gogorarazten digun erresuma zerutiartzat eta misteriozuztat aurkezten duten interpretazioek. “Espiritualtasuna”, artistak azaldu duenez, “antzinagoko ezagutza batekin konektatzea da eta zerua bilatzeko ditugun arrazoietan segida bat deskubritzen saiatzea. Zerua antzinako ezagutza baten ideia bat, zati bat... da”^[1].

O harrak

1. Michael Auping: *Anselm Kiefer: Heaven and Earth*, Prestel, New York, 2005, 166 eta 168 or. [itzuli]

Iturriak

- Nancy Spector: "Anselm Kiefer", in Spector (arg.), *Guggenheim Museum Collection: A to Z*, 3. argt., Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2009.
- Miguel López-Remiro: "Anselm Kiefer", in *Colección del Museo Guggenheim Bilbao*, Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbo; TF Editores, Madril, 2009.
- "Anselm Kiefer", in *La Colección Permanente de los Museos Guggenheim*, Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbo, 2007.

ANSELM KIEFER, *EKILOREAK* (*TOURNESOLS*), 1996

GUGGENHEIM BILBAO MUSEOA

Ekiloreak (Tournesols), 1996

Xilografia, goma-laka eta akrilikoak mihise gainean

442 x 360 x 4,5 cm

Bigarren Mundu Gerrako azken gudua gertatu baino hil batzuk lehenago Alemanian jaio zela, Anselm Kiefer gerra modernoaren ondorioen eta bere herrialdearen banaketaren lekuko hazi zen. Gainera, nazio zatikatu bat nola berreraiki zen eta haren berritzeko ahalegina bizi izan zuen. Kieferrek elkarri lotutako Alemaniako historiaren eta mitologiaren ereduak eta horiek faxismoa agerrarazten nola lagundu zuten ikertzeari heldu zion. Gai horiek tabu estetikoak urratuz eta ikono sublimatuak berpiztuz landu zituen. Bere lehenengo proiektuetako batean, 1969ko *Okupazioak (Occupations)* sailean, Kieferrek Suitzan, Frantzia eta Italian zehar egindako bidaia batean, hainbat tokitan, argazkiak atera zizkion bere buruari, nazien agurra egiten zuela. Geroagoko margolanek paisaia erraldoiak eta arkitektura-barnealdeak agertzen dituzte eta harea eta lastoa aplikatu ohi zizkien; Alemaniako politikaren eta literaturaren ondarea gogora ekartzen dute. Ugari dira nibelungoen kondairei, Richard Wagner-i, Albert Speer-en arkitekturari eta Adolf Hitler-i erreferentziak. 1980ko hamarkadako erdialdetik eta, zehazki, 1990eko hamarkadaren hasieran Frantzia hegoaldera lekualdatu ondoren, Kieferrek bere ikonografia handitu zuen, eta gai unibertsalagoei heldu zion, adibidez: zibilizazioa, kultura eta espiritualtasuna; horretarako, inspirazio-iturri gisa hartu zituen Kabala, alkimia eta Antzinateko mitologia.

Ekiloreak (Tournesols), 1996) Kieferrek irudi-sail bati dagokio; horietan ekilore ilunen forma fosilduak eta gizon baten irudi biluzia ondoz ondo jarri zituen. Giza irudia artistaren oso antzekoa den arren, gizon hori Robert Fludd-tzat jo izan da, XVII. mendeko filosofo eta okultista ingelesa (1574–1637). Bere ustez, munduko landare bakoitzak bere izarrezko ordaina dauka zeruan eta lurreko mundu mikrokosmikoak eta zeruko mundu makrokosmikoak badute lotura bat [Fludden ideiak, gainera, Kieferren *Robert Fludd-entzat (Für Robert Fludd)*, 1995–96) liburuaren inspirazio-iturri izan ziren, hori ere Guggenheim Bilbao Museoren bildumakoa]. Irudi honek, bestalde, gizabanakoaren eta inguruan daukan kosmosaren artean dagoen esteka uzten du agerian.

Iturriak

- Nancy Spector: "Anselm Kiefer", in Spector (arg.), *Guggenheim Museum Collection: A to Z*, 3. argt., Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2009.
- Miguel López-Remiro: "Anselm Kiefer", in *Colección del Museo Guggenheim Bilbao*, Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbo; TF Editores, Madril, 2009.
- "Anselm Kiefer", in *La Colección Permanente de los Museos Guggenheim*, Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbo, 2007.

ANSELM KIEFER, *BI IBAIEN LURRA* (*ZWEISTROMLAND*), 1995

GUGGENHEIM BILBAO MUSEOA

Bi ibaien lurra (Zweistromland), 1995

Emultsioa, akrilikoa, beruna, elektrolisiaren bidez lortutako gatza eta zinkezko xaflazko kondentsadorea mihise gainean

416 x 710 cm

Bigarren Mundu Gerrako azken gudua gertatu baino hil batzuk lehenago Alemanian jaio zela, Anselm Kiefer gerra modernoaren ondorioen eta bere herrialdearen banaketaren lekuko hazi zen. Gainera, nazio zatikatu bat nola berreraiki zen eta haren berritzeko ahalegina bizi izan zuen. Kieferrek elkarri lotutako Alemaniako historiaren eta mitologiaren ereduak eta horiek faxismoa agerrarazten nola lagundu zuten ikertzeari heldu zion. Gai horiek tabu estetikoak urratuz eta ikono sublimatuak berpiztuz landu zituen. Bere lehenengo proiektuetako batean, 1969ko *Okupazioak (Occupations)* sailean, Kieferrek Suitzan, Frantzia eta Italia zehar egindako bidaiaren batean, hainbat tokitan, argazkiak atera zizkion bere buruari, nazien agurra egiten zuela. Geroagoko margolanek paisaia erraldoiak eta arkitektura-barnealdeak agertzen dituzte eta harea eta lastoa aplikatu ohi zizkien; Alemaniako politikaren eta literaturaren ondarea gogora ekartzen dute. Ugari dira nibelungoen kondairei, Richard Wagner-i, Albert Speer-en arkitekturari eta Adolf Hitler-i erreferentziak. 1980ko hamarkadako erdialdetik eta, zehazki, 1990eko hamarkadaren hasieran Frantzia hegoaldera lekualdatu ondoren, Kieferrek bere ikonografia handitu zuen, eta gai unibertsalagoi heldu zion, adibidez: zibilizazioa, kultura eta espiritualtasuna; horretarako, inspirazio-iturri gisa hartu zituen Kabala, alkimia eta Antzinateko mitologia.

Bi ibaien lurra (Zweistromland, 1995) lanak Tigris eta Eufrates ibaiek mugatzen duten lurrari egiten dio erreferentzia, hori izan baitzen antzinako Babiloniaren sehaska, Gilgameshen aberria, judaismoarentzat eta kristautasunarentzat eskualde erabakigarria. Kieferrek, hain zuzen, Gilgameshen kondaira aztertu zuen *Gilgamesh eta Enkidu zedro-basoan II (Gilgamesch und Enkidu im Zedernwald II, 1981)* lanean (Guggenheim Bilbao Museoaren Bildumakoa hori ere bai). Dena dela, lurralde horretan, Mesopotamian, asmatu zuten sumertarrek idazkuntza K.a. laugarren milurtekoan eta Kieferren pinturak eskualde hori, bertako zibilizazioak eta idatzizko kulturaren sorrera ekartzen dituzte gogora. Mihisearen goiko izkinan irarritako izena idatzizko hitzaren erreferentziatzat jo dezakegu; izan ere, idatzizkoak zibilizazioak eta garaiak gainditzen dituen aztarna iraunkorra uzten du. Lan itzel horrek izen bereko eskultura bat izan zuen aurretik: berunezko liburuz osatua zegoen eta, hartara, idatzizko hitzaren eta historiaren iraunkortasun-sentsazioa ematen zuten aditzera.

Iturriak

- Nancy Spector: "Anselm Kiefer", in Spector (arg.), *Guggenheim Museum Collection: A to Z*, 3. argt., Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2009.
- Miguel López-Remiro: "Anselm Kiefer", in *Colección del Museo Guggenheim Bilbao*, Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbo; TF Editores, Madril, 2009.
- "Anselm Kiefer", in *La Colección Permanente de los Museos Guggenheim*, Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbo, 2007.

GERHARD RICHTER, *ITSAS PAISAIA* (*SEESTÜCK*), 1998

GUGGENHEIM BILBAO MUSEOA

Itsas paisaia (Seestück), 1998

Olio-pintura mihise gainean

290 x 290 cm

Gerhard Richter-ek irudi oso eklektikoak, itxuraz lotuezinak, sortzen ditu: irudi figuratiboak —esaterako, paisaiak—, keinua nabari den pintura abstraktuak eta lan monokromoak. Hori dela eta, haren lanak ez dira estilo “pertsonal” batekin identifikatzen eta artearen historiaren diskurtso arautzailetik at daude. 1960ko hamarkadaren hasieran, ikaskide Konrad Lueg-ekin eta Sigmar Polke-rekin batera, Richter-ek hedabideek sortutako irudien ugalketari erantzuna eman zion. Horretarako, Errealismo Kapitalista izendatu zutena landu zuten, eta kontsumismoaren kulturaren arbuiatu zuten. 1960 eta 1970eko hamarkadetan, Richter-ek hedabideetatik hartutako irudiak baliatzen jarraitu zuen pinturaren eta argazkigintzaren arteko erlazioa arakatzeko.

1968 eta 1970eko artean, argazkiak gero eta gehiago erabiltzen zituen pintura figuratiboak egiteko; orduan sortu zuen itsas paisaien lehenengo saila. 1975ean, baita 1998an ere, gai hori berreskuratu zuen, eta tamaina handiagoko bi itsas paisaia egin zituen Tenerifan ateratako argazkietan oinarrituak. Pintura horietako batek, San Francisco Museum of Art-en bildumakoak, harkaitzezko itsasertz bat jasotzen du; Guggenheim Bilbao Museoren Bildumako [*Itsas paisaia*](#), aldiz, itsasoaren hedadura mugagabea aurkezten die ikusleei: zero leunaren azpian olatu gutxi batzuk daude.

Hodeien eta paisaien irudiek bezala, Richter-en itsas paisaiek XIX. mendeko alemaniar erromantikoen obra ekartzen dute gogora, adibidez, Caspar David Friedrich-ena. Friedrich-en pintura ebokatzaileak eta aldartetsuek gizakiaren eta natura itzelaren eta espiritualaren arteko topaketa agertzen dute; [*Itsas paisaia*](#) ere halako sentazio bat transmititzen du, sublimea da, irudikatutako ingurunearen handitasuna eta mihisearen tamaina izugarria direla eta.

Lan honek ia hiru metro koadroko gainazala betetzen du, eta Friedrichen astoko zein tamaina arrunteko pinturak itzalpean uzten ditu. Tamaina handiaren eta lanaren konposizio soilaren ondorioz, Mark Rothko-ren pintura abstraktu handiekin parekatu dute. Pintura horiek ezaugarri zituzten kolorezko planoen metaketak; Robert Rosenblum arte-historialariak, hain zuzen, Friedrichen obrarekin modu gogoangarrian erlazionatu zituen, eta “iparraldeko tradizio erromantiko” zabalago batean sailkatu.

Friedrichek bere paisaiak argitasun eta xehetasun nabarmenez definitzen zituen arren, Richter-ek gomazko eskuilaz lausotzen ditu. Teknika bitxi horren bidez, argazkiaren eta pintatuaren arteko muga ezkututzen du; izan ere, artistaren zertzeladaren aztarnaren ordez, argazkiaren manipulazio mekanikoa gogora ekartzen duen egiteko modu despertsonalizatua erabiltzen du Richterrek. Nahasmen horrek adierazpidearen izaera eta irudikatutakoaren benetakotasuna auzitan jartzen ditu; hartara, Richterren aurrekari erromantikoek hezurmamitzen dutenetik nahiko bestelakoa den natur munduarekiko erlazio bat iradokitzen du. Horrek ez du esan nahi Richterren lanek naturaren ikuspegi estetiko tradizionalik ez dutela. 1970ean egindako elkarrizketa batean, paisaia-pinturara zergatik aldatu zen galdetu ziotenean, artistak soilik esan zuen: “Zerbait ederra margotu nahi nuen”. Noizbait adierazi duenez, bere paisaia eta natura hiletan, oro har, “malenkonia” edo “nostalgia” hartu zituen inspirazio-iturri, berreskuratu ezin den zerbaiten galera iradokitzeko.

ANDY WARHOL, *EHUN ETA HAMAIIKA MARILYN KOLORETSU (ONE HUNDRED AND FIFTY MULTICOLORED MARILYN)*, 1979

GUGGENHEIM BILBAO MUSEOA

Ehun eta berrogeita hamar Marilyn koloretsu
(*One Hundred and Fifty Multicolored Marylins*), 1979
Akriliko eta serigrafia mihise gainean
201 x 1.055 x 6 cm

1963an, Andy Warhol-ek sorkuntza estetikoaren prozesuarekin zeukan konpromisoa hautsi zuela iragarri zuen. “Nire ustez, norbait gai izan beharko litzateke nire koadro guztiak nire ordeztatzeko”, esan zion Gene R. Swenson kritikariari. Artista espresionista abstraktuari egotzitako irudimen-funtziotik urrundu zen; pintura mihisearen gainean espontaneo eta keinu-legez aplikatzea artistaren jomuga espiritualen adierazpide eta ikuspegi poetiko zorrotza zela ulertzen zen. Warhol, beste Pop artista batzuk bezala, garaiko masa-kulturaren bandera hartu zuen. Bere koadroen gaitzat egunkari, publizitate eta iragarkietan aurkitutako inprimatutako irudiak erabili zituen, eta bitartekotzat serigrafia baliatu zuen: erreprodukzio mekanikoko teknika bat. Tradizionalki behe-mailakotzat eta arte ederren zirkulutik kanpokotzat jotako gaiei heldu izana —ospetsuen gurtzatik hasi eta jaki-produktuen etiketetaraino— Ipar Amerikako kulturaren baieztapen borobiltzat jo izan da, baita zentzu kritikorik gabeko alderdi “herrikoia” alde egindako aukeratzat ere.

1970eko hamarkada-amaierako bere *Retrospectives and Reversals* sailean, Warholek bere lehenengo lanak hartu zituen inspirazio-iturri, baita bere Pop aldian serigrafiatutako irudi ezagun asko berreskuratu ere (Campbell zopa-latak, Elvis, behiak, Gioconda); bada, koloreak konbinatu edo alderantzikatu zituen negatiboan irudiak sortzeko. *Ehun eta berrogeita hamar Marilyn koloretsu (One Hundred and Fifty Multicolored Marylins)* hamar metro baino gehiago da zabalean, baita sail honetako lan handienetako bat ere; gainera, artistaren pertsonaia ezagunenetako bat aurkezten du. Marilyn Monroe 1962an, aktorearen heriotza-urtean, agertu zen lehenengoz Warholen obran. Urte horretan bertan, artistak pintura serigrafiatu ugari burutu zituen gazte hildako zinema-izarraren argazki berdina, ezpainak zabalik eta betazal lodiko begi xarmagarriak dituela, konfigurazio desberdinetan baliatuz, hondo urre-koloreko irudi bakarretik hasi (*Gold Marilyn*) eta diptiko bateraino edo 25 Marilyn-eko sareta bateraino. *Ehun eta berrogeita hamar Marilyn koloretsun*, aktorearen aurpegiaren errepikapen-kopuruak argi eta garbi adierazten du irudi horrek edo beste edozeinek erreprodukzio-aukera mugagabea daukala. Aldi berean, irudi alderantzikatuek irreal-itxurako eta ebokazioko aire bat dute, eta artistaren geroko lan askok (hala

nola, itzala inspirazio-iturri hartutako pinturak edo bere buruaren potretak eta garezurrak) ezaugarri duten atzera begirakoaren sentrazio berezia uzten digute.

CY TWOMBLY, *KOMODORI BURUZKO BEDERATZI GOGOETA* (*NINE DISCOURSES ON COMMODUS*), 1963

GUGGENHEIM BILBAO MUSEOA

Komodori buruzko bederatzi gogoeta
(*Nine discourses on Commodus*), 1963

Olio-pintura, arkatza eta argizarizko arkatza mihise gainean

1950eko hamarkadaren erdialdera, AEBko armadan kriptografo-lanetan ari zela, Cy Twombly-k marra, zirrimarra eta graffiti-estiloko lerro aztoratuen bere estiloa sortu zuen. Lerrook, aldi berean, garai hartan nagusi zen Espresionismo Abstraktuaren estilo piktorista eraldatu zuten. 1957an Erromara behin betiko lekualdatu ondoren, Espresionismo Abstraktuaren keinuzko askatasuna historiaren pisuaz konpentsatu zen, eta hari lotua geratu. 1950eko hamarkadaren bukaerako eta 1960ko hamarkadaren hasierako lan-sail batek Twomblyk historia, antzinako mitologia eta Italiako literatura klasikoari buruz nola lilura gero eta handiagoa zuen agertzen du.

1962 eta 1963 artean, Twomblyren margolanek eta bere erreferente historikoek tonu askoz ilunagoa eta hertsagarriagoa hartu zuten, Twomblyk erailtze historikoak hartu baitzituen abiapuntu, 1960ko hamarkadaren hasierako aldarre ezkorra islatzen zuen joera. Izan ere, orduan gertatu ziren Kubako misilen krisia eta John F. Kennedy presidentearen asasinatzea. 1963ko neguan sortu zuen *Komodori buruzko bederatzi gogoeta* (*Nine Discourses on Commodus*) margolan-zikloak bere ibilbide artistikoaren etapa larri eta aparteko horren laburpen-lana egiten du. Ziklo hori Aurelio Komodo (K.o. 161–192) erromatar enperadorearen krudelkerian, eromenean eta hiltzean oinarritzen da. Gatazka, aurkaritza eta tentsioa dira nagusi margolanen konposizioan. Materialak bi kiribilek pieza bakoitzaren muina osatzen dute. Piezak aldarre aldakorra du: hodeien antzeko egitura patxadatsuetatik hasi eta azken panelean, odola darien zauriak, apoteosi harrotua burutzeraino. Margolanek berezko anabasa- eta ezegonkortasun-estetika duten arren, oso neurritutako egitura bat nagusitzen da konposizioan. Hondo grisak pinturako odol-zurrunbiloak eta *impasto* gatzatuen zarakarrak konpentsatzen dituen espazio negatiboaren lana egiten du. Hondo-oihal neutro horren gainean, margolanen erdia zeharkatzen duen lerroak konposizioa zatikatzeko orientazio-marraren lana egiten du. *Komodo* saileko margolan askok zenbakizko sekuentziak daukate; zenbaki horiek, bada, artikulatu ohi dituzte pinturen hezurdura osatzen duten saretak, grafikoak eta ardatz geometrikoak.

Sail hau New Yorkeko Leo Castelli Gallery-n jarri zen erakusgai 1964ko martxoan eta, garai hartan, Pop Artearen eta Minimalismoaren esklabo ziren amerikar ikusleek behatu zuten. Testuinguru horretan, Twomblyren *Komodo* saileko margolan esoterikoak eta desordenatuak guztiz tokiz kanpo eta zaharkituak agertzen ziren. Kritika latzak jasan zituzten: Twombly New Yorkeko arte-eszenatik kanpo zegoela irmo adierazi zuten, AEB utzi zuela aditzera eman eta, mezu txobinista argi eta garbi batean, pintura horiek “Europa zaharretik” inportatu zituela azaldu zuten. Narrazioaren eta sekuentziaren mende daudenez, ez bide zuen asko lagundu margolanak Castelli Galerian nahastuta instalatu izana; ondorioz, ibilaldia oro har ulertezina gertatu zen.

Harrera iraingarri horren ondoren, *Komodo* margolanak, saldu gabe geratu eta erbestera, Italiara, itzuli ziren. Lanei eta haien ondorengoei buruzko eztabaidak oihartzun itzela izan zuten Twomblyren pinturan eta ibilbide artistikoan; izan ere, harrezkero, bere lan-ekoizpena murriztu zuen hurrengo bi urteetan. Egoera horrek bere geroko joera-aldaketa eragin zuen: pintura “gris” delako saila sortzea. 1977 eta 1978ko uda arte, Whitney Museum of American Art-en atzera begirako erakusketa bat prestatzen zebilen bitartean, Twomblyk beste multzo historikorik sortu zuen: *Berrogeita hamar egun Iliamen (Fifty Days at Iliam)*. Whitneyko 1979ko atzera begirakoa ireki zenean, *Komodo* bere pinturak erakusgai jarritako bigarren aldia zuen.

Urte asko igaro behar izan dira *Komodo* margolanen benetako inpaktua agerian gera dadin. Egun, 1960ko hamarkadako lehiak eta eztabaidak atzean utzi dira eta orduko liskar horiek ez dute jada Twomblyren arte piktorikoaren sendotasuna iluntzen. *Komodo* pinturak, Twomblyren garaikideek bigarren mailakotzat edo aldrebestzat jotzen zituzten arren, toki nagusia eta paregabea dute gerraosteko pinturaren historian.

Iturriak

- Cullinan, Nicholas: “Cy Twombly”, in *Colección del Museo Guggenheim Bilbao*, Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbo; TF Editores, Madril, 2009.

ANTONI TÀPIES, *ANBROSIA (AMBROSIA)*, 1989

GUGGENHEIM BILBAO MUSEOA

Ambrosia (Ambrosia), 1989

Baliabide anitzak mihise gainean

250 x 601 cm

Bigarren Mundu Gerraren ondorengo urteetan, nola European hala AEBn, materialei eta mihisearen adierazkortasun- eta keinu-nabarmentasunari arreta jartzen zien pintura abstraktua agertu zen. AEBn Espresionismo Abstraktu deitu zioten joera horri; Europa osokoa zen mugimenduari, berriz, Arte Informal edo forma gabeko artea. Antoni Tàpies Tatxismo (frantseseko *tache*, orbana, hitzetik eratorria) deitutako aldaera batekin identifikatu zuten, mihiseetan ustekabez gertatu bide ziren ehundura jori eta kolore-metaketak direla eta.

1950eko hamarkadan egiten hasi zen “pintura materiko” direlakoetan, Tàpiesek naturako material xumeak balioberritu zituen, adibidez, harea eta lastoa, baita gizakiek baztertutako elementuak ere, sokak eta oihal-zatiak besteak beste. Material hutsalei arreta ematean, edertasuna susma ezineko tokietan aurki zitekeela eman nahi zuen aditzera. Tàpiesen ustez, bere lanak norberaren esperientziaren arabera interpretzeko hausnarketa-objektuak ziren. Honakoa adierazi zuen: “Saiatzen naiz ikusleak errealtatea hausnar dezan, irudi bat ikustean hausnarketa beti buruan eduki dezan; hori lortuko duten irudiak sortzen saiatzen naiz”. *Anbrosia (Ambrosia)* Tàpiesen geroagoko etapa bateko lana da, artistak hasierako teknikak berreskuratu zituen aldi batekoa, baina ibilbide osoan iraun duten prozesuak eta gaiak adierazten ditu. Lan erraldoi honek, pintura materiko askok bezala, denboraren eta giza ekintzaren indarrez higatutako horma bat ekartzen du gogora. Artistak pintura gehituz eta gainazala higatuz itxuraldatu zuen gainazala; gainazal zuri eta grisa, latza eta pitzatua, pigmentuarekin nahastutako marmol zuri birrinduzko hautsezkoa da, eta graffitiz jositako hormigoizko horma bat ematen du. Pinturan bertan agertzen den izenak greziar jainkoen kondairako nektarrari egiten dio erreferentzia; ustez, zukuak hilezin bihurtzen zuen kontsumitzen zuen edonor. Tàpiesek sarritan adierazi du bere arteak botere espiritual eta onuragarri hori transmititzeko nahia daukala; beharbada, horrek agerian uzten du gauza umilek eta arruntek ahalmen eraldatzailea dutela sinesten zuela.

CLYFFORD STILL, *TITULURIK GABEA*, 1964

GUGGENHEIM BILBAO MUSEOA

Titulurik gabea, 1964

Olio-pintura mihise gainean

273,5 x 236 x 3,5 cm

1947rako, Clyfford Still bere arte-ibilbide osoan borobildu eta sakonean jorratu zuen formatua lantzen hasi zen: pintore-espatelez zakarki aplikatutako kolore-eremu zabala. Stillek kolorea ametsezko diseinutik askatu zuen, eta amaigabeko tonu-eremun zabalak eta mihisearen lautasuna uzta zitezten utzi zuen. “Edertzat” jo ohi diren koloreak banatu egiten zituen ñabardura asaldagarriagoen alde, irudipen aztoragarriak sortzeko. Stillek kategorizazioa gutxiesten zuen arren, kolorezko eremu koskatuak nagusi dituzten bere mihise zabalek Espresionismo Abstraktuaren artistei eragin zien, bereziki Barnett Newman-i eta Mark Rothko-ri, bat egin baitzuten gorentasun metafisikoari buruzko interesan. Artista horien ustez, margolan batek esanahi bat adieraz zezakeen berezko nolakotasun materialez eta informalez beste ezeri erreferentziarik egin gabe. Margolan abstraktuetan munduaren adierazpide errealista bati heldu beharrean, Still ikuste bidezkoa guztiz eta hitzez azaldu ezin zen esperientzia traszendental bat sortzen saiatu zen.

Stillek AEBren ideal peto-petotzat jotzen zituenen alde sendo egin zuen, adibidez, askatasunaren eta indibidualtasunaren alde, eta bere margolanetan eta arte-ibilbidean hezurramitu zituen horiek. 1946an, Peggy Guggenheimen Art of This Century museo-galerian eta, 1947an, Betty Parsons-en Galerian berari buruzko bakarkako erakusketak egin zituzten arren, artearen munduko alderdi komertzialak mespretxatzen zituen, eta loraldian zen New Yorkeko Eskolatik urruntzen joan zen; hainbeste aldendu zen non uko egin zion 1952 eta 1958 artean erakusketak egiteari. Stillek New York betiko utzi eta 1961ean bere burua Marylandeko abeletxe batean bakartzea erabaki ondoren pintatu zuen *Titulurik gabea*. Lanean, pieza osoari argitasuna ematen dion mihise ia biluzia nabarmentzen da, baita bertikaltasun temati bat ere: 2,5 metro altuko lerro gorria eta forma okreak harrotu egiten dira eta edozein egitura itxiren mugak hausten bide dituzte. *Titulurik gabea* lan honetan, indar mugagabeak iradokitzekeo baliabideen ekonomia bati lotu zitzaion artista. Stillek argi eta labur azaldu bezala, “lan onenek elementu gutxienak eta soilenak dituzte; hasiera batean oso begi-bistakoak izaten dira, ahalik eta astiroago begiratu eta gauzak gertatzen hasten diren arte”¹.

Oharrak

1. Clyfford Still, honetan aipatua: Thomas Albright: "The Painted Flame", *Horizon* 22 (1979ko azaroa), 33 or. [\[itzuli\]](#)

Iturriak

- Joan Young: "Clyfford Still", in Nancy Spector (arg.), *Guggenheim Museum Collection: A to Z*, 3. argt., Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2009.

- David Anfam: "Clyfford Still", in *Colección del Museo Guggenheim Bilbao*, Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbo; TF Editores, Madril, 2009.

MARK ROTHKO, *TITULURIK GABEA*, 1952-53

GUGGENHEIM BILBAO MUSEOA

Titulurik gabea, 1952-53

Olio-pintura mihise gainean

299,5 x 442,5 cm

Mark Rothko New Yorkeko Eskolako pertsonaia nagusietako bat da, eta mintzaira heldua izatea du ezaugarri batez ere. Hura lehenbiziz geratu zen agerian 1949ko bere margolanetan: metatuta eta kolokan dauden kolore distiratsuko eremu laukizuzenek osatutako konposizio handiak dira. Rothkok zeharo ukatzen zuen bere lana estetikaren aldetik, huts-hutsean formaren aldetik interpreta zitekeenik eta, nabarmendu zuenez, “ez nago kolorearen edo formaren edo beste gauzaren baten erlazioan interesatua”. Aldiz, bitarteko abstraktuak erabili zituen “oinarrizko hainbat giza emozio, adibidez, tragedia, loria, zorigaiztoko patua eta abar” adierazteko, mundu sekular baterako berebiziko artea sortzeko ahalegin betean arituz. Bere margolanen aurrean pot amildu eta negar egiten zuten ikusleek; artistak zioenez, “pintatu nituenean sentitu nuen bezalako erlijio-esperientzia” bizi zuten¹.

Guggenheim Bilbao Museoaren *Titulurik gabea* lana toki nabarmenean jarri zuten 1954an Art Institute of Chicagon egindako erakusketan, AEBko museo garrantzitsu batean Rothkoren helduaroko obraren bakarkako lehenengo erakusketan izandakoan. Erakusketak sabai apaleko galeria nahiko trinko batean arretaz banatutako zortzi margolan biltzen zituen. *Titulurik gabea* sabaitik libre eskegita zegoen, atari ondoan, eta gunean nabarmentzen zen, bisitariak aurrez aurre topatzen baitzuten ezinbestean, distantziak ematen duen babesik gabe². Tamaina oso alderdi garrantzitsua zen Rothkorentzat. 1951ko sinposio batean azaldu zuenez, ez zuen eskala handian pintatzen zerbait “handia eta dotorea” sortzeko, “hain zuzen, intimoa eta gizatiarra izan nahi dudalako” baizik. “Koadro txiki bat pintatuz gero, esperientziatik kanpo kokatzen zara, esperientzia estereoptiko batetik edo kristal txikigarri batetik behatuko bazenu bezala. Baina koadro handiak pintatzean koadroren barnean zaude. Ez dago behartu dezakezun ezer”³.

1950eko hamarkadaren amaieran eta 1960ko hamarkadan, Rothkok barne-espazio jakin hauetarako hainbat horma-irudi multzo sortzeko mandatua jaso zuen: New Yorkeko Seagram Eraikineko Four Seasons jatetxerako (horma-irudi horien aukeraketa bat Londreseko Tate-ri eman zitzaion, “Rothko Areto”-rako), Harvardeko Unibertsitateko Holyoke Center-erako eta Houstoneko Rothko Kapera deitu zenerako. *Titulurik gabea* lan autonomoa den arren eta toki jakin baterako sortua izan ez arren, tamaina itzeleko pieza hau (aldi horretan sortu zituen tamaina horretako bi margolanetako bat) Rothkoren lehenengo benetako horma-irudietakotzat jo daiteke. Pintura ezohikoa da bere horizontaltasuna dela

eta; izan ere, Rothkok nahiago zuen formatu bertikala. Geroago, formatu horizontaleko hainbat lan bereizi sortu zuen, baina ez zuen alboen hedapena hain muturrera eraman. Hemen, ikuslea lanari nahikoa hurbiltzen bazaio, artistak nahi zuen bezala, ikusiko du euskarria alboko ikuspen-eremutik haraindi luzatzen dela eta, ondorioz, pinturak hedatzen eta bere mugak gainditzen dituela ematen duela.

Oharrak

1. Mark Rothko, honetan aipatua: Selden Rodman: *Conversations with Artists*, David-Adair, New York, 1957, 92-94 or.; berrinprimatzea: Miguel López-Remiro (arg.), *Mark Rothko: Escritos sobre arte (1934-1969)*, Yale University Press, New Haven, Connecticut, 2006, 177 or. [\[itzuli\]](#)
2. Erakusketan toki hori zein lanek bete zuen nolabaiteko nahasmena sortu du. Erakusketari buruzko materialak No. 10-az (10 zk.) egiten dio erreferentzia horri. David Anfamek ondorioztatu duenez, Guggenheim Bilbao Museoaren lanak beteko zuen segur aski. Ikus David Anfam: *Mark Rothko: The Works on Canvas*, Yale University Press, New Haven, Connecticut, 1998, 72, 100 n, 35 or., (483 kat. zk.). [\[itzuli\]](#)
3. Mark Rothko: "A Symposium on How to Combine Architecture, Painting, and Sculpture", in *Interiors*, 10 (1951ko maiatza), 104 or. Hitzaldia Philip Johnson-ek antolatua zuen eta New Yorkeko Museum of Modern Art-en egin zen 1951n. [\[itzuli\]](#)

Iturriak

- Oliver Wick: "Mark Rothko", in *Colección del Museo Guggenheim Bilbao*, Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbo; TF Editores, Madril, 2009.
- Jennifer Blessing: "Mark Rothko", in Nancy Spector (arg.), *Guggenheim Museum Collection: A to Z*, 3. argt., Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2009.

ROBERT MOTHERWELL, *IBERIA*, 1958

GUGGENHEIM BILBAO MUSEOA

Iberia, 1958

Olio-pintura mihise gainean

182,2 x 233,3 x 2,6 cm

Robert Motherwell 1940ko hamarkadan agertu zen eta askotariko artista abstraktu estatubatuarrak biltzen zituen taldeko gazteenetako bat zen; New Yorkeko Eskola deitu zioten talde horri, Motherwellek proposatu zuen izena, alegia. Jackson Pollock-ek, Mark Rothko-k eta beste hainbat espresionista abstraktuk ez bezala, Motherwellek unibertsitatean eman zituen heziketa-urteak eta, bertan, filosofia estudiatu zuen, estetika batez ere, artearen historiara pasa baino lehen. Meyer Schapiro Columbiako Unibertsitateko artearen historialari nabarmenaren bidez, Bigarren Mundu Gerra piztean New Yorken aterpe hartu zuten Europako hainbat artista ezagutu zituen, bereziki Matta eta beste surrealista batzuk, eta haien metodo automatistek izugarri eragin zioten. 1941ean, Motherwellek artean jardutea erabaki zuen eta 1940ko hamarkadaren hasieratik erdialde arteko bere collageek eta pintura abstraktuek berehalak erakarri zuten arreta. Lan horiek Peggy Guggenheimen Art of This Century museo-galerian jarri ziren erakusgai 1940an, eta Museum of Modern Art-en 1946an. Estatu Batuetako artearen historian, bere pintore-lanek ez ezik, intelektual publiko lanetan izandako lorpen handiek eman zioten izena Motherwelli: inguruan zuen New Yorkeko artista-taldearen bozeramaile-lanetan aritu zen bereziki, eta hainbat idazki utzi zituen.

Motherwellek 21 urte baizik ez zuen Espainiako Gerra Zibila piztu zenean, 1936an, baina ezaba ezinek azterna utzi zuen bere baitan eta, 1948tik aurrera gai horri dedikatu zion sail bat, beharbada bere sail ezagunena: *Espainiako Errepublikari elegiak (Elegies to the Spanish Republic)*. *Elegiak* ez ziren Motherwellen Espainiari buruzko erreferentzia bakarrak. Gai horretako askotariko lanen artean, 1958ko *Iberia* saila da nabarmenezkoa, Espainiara urte horretan bertan egindako lehenengo bisitaldian hasitakoa. Espainiara heldu aurretik ere, Motherwell oso jabetua zegoen Franco-ren erregimenak eragindako hondamenez, baina zalantzarik gabe, bere behaketa-gaitasun handiak garai hartan herrialdean nagusi zen egoera goibela sakonetik sentitzeko balio izan zion. Nahigabe horrek dena suntsitzea mehatxatzen duen aldarte ilun baten forma hartzen du sailean. *Iberia*, tamaina handiko lana, Guggenheim Bilbao Museoaren bildumakoa da, eta saileko gogorrenetako bat: gainazalaren iluntasuna beheko ezker-izkinako zirrikitu txiki batek baizik ez du goxatzen. Motherwellek asko landu zuen gainazal hori. Iluntasunaren loditasuna lortzeko, elkartzen eta bereizten diren hainbat pintzelkada baliatu zituen, eta nolabaiteko infernu-anabasa ere iradokitzen dute. Distantzia batetik, giro itogarria eta iragazgaitza ematen du. Zama emozional handiko gai bati buruz ausardiaz egindako hurbilpena hezurramitzen da Motherwellen lan honetan.

Iturriak

- Dore Ashton: "Robert Motherwell", in *Colección del Museo Guggenheim Bilbao*, Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbo; TF Editores, Madril, 2009.

- Nancy Spector: "Anselm Kiefer", in Spector (arg.), *Guggenheim Museum Collection: A to Z*, 3. argt., Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2009.

WILLEM DE KOONING, *VILLA BORGHESE*, 1960

GUGGENHEIM BILBAO MUSEOA

Villa Borghese, 1960

Olio-pintura mihise gainean

206,5 x 181,4 x 8,2 cm

Willem de Kooning-ek Ekintza-Pintura —adierazpide abstraktua, guztiz formala eta intuitiboa— sortu zuela sarritan aipatzen den arren, abiapuntu zuen bere aurrean zeukan errealitatea: irudiak eta paisaiak, batez ere. 1950etik 1955 arte, De Kooningek *Emakumeak (Women)* sail ospetsua burutu zuen: giza irudiak, pintura emateko modu erasokorra, kolore bortitzak eta Espresionismo Abstraktuak ezaugarri zituen pintzelkada kementsuak uztartu zituen horretan. Emakumezkoen “erretratu” horiek oso eztabaidatu zituzten, haien haragikeria zantarragatik eta kolore asaldagarriengatik ez ezik, horietan adierazpide figuratiboari ere heldu ziolako artistak. Bada, De Kooningen garaikide ziren artista askok Espresionismo Abstraktuan esku hartzen zuten eta beraz, erabaki hori, figurazioa berreskuratzea, atzera pausoa iruditu zitzairen; berak, aldiz, horretara jo zuen behin eta berriz bere ibilbide artistikoan.

1950eko hamarkadaren bigarren erdialdera, De Kooningek paisaia oinarri gisa hartu zuen hainbat konposizio abstraktu egiteko. Hasiera batean, lan horiek Manhattan erdigunean zegoen bere estudioko hiri-ingurunea jasotzen zuten: margolan bizi eta oso landuen sail batean, esaterako, hiriko biziaren erritmo amorratua islatu zuen, baina ez zuen irudi edo forma ezaguterrazik irudikatu; sail hori, hain zuzen, Thomas Hess kritikariak “hiri-paisaia abstraktu” (1955-58) gisa definitu zuen. Hamarkadaren amaiera aldera, berriz, Long Island-eko East Hampton-en denbora gehiago ematen hasi zenean (1963an lekualdatu zen hara behin betiko), artzain-giroari begiratu zion gero eta gehiago. Gai-aldatze hori irudietan antzeman zen; izan ere, hiri-paisaia abstraktuek ezaugarri zuten plano eta forma ugari eta joriek bidea eman zieten pintzelkada zabalez egindako eta De Kooningen adiskide Franz Kline-ren pinturak gogora ekartzen dituzten konposizio nahiko argi eta moderatuei.

Villa Borghese, 1960an De Kooningek egindako formatu handiko artelan gutxitako bat, New Yorkekin eta ingurumariarekin ez, baizik eta artistak Erromarekin izandako topaketan oinarritzen da, han bost bat hilabete eman baitzituen 1959-60an. Tokiari —Italiako hiriburuko parke handi eta ezagun bat— margolanaren izenburuak ez ezik, Mediterraneoako tonu koloretsuek ere egiten diote erreferentzia. Kolore-alderdi zabalak geruza umelak gainjarriz margotu zituen eta naturako zenbait gaien baliokide direla iradoki zuen: eguzki-argi horia, zeru eta ur urdinak eta belar zein hosto berdeak. Dena dela, New Yorkera itzuli zenean egin zuen lan hau De Kooningek eta ez zuen inolako ikuspegirik zehatz-mehatz adierazi, Betiereko Hiriren oroitzapenak mintzaira piktorikoan hezurmamitu zituen, besterik ez.

Iturriak

- Bridget Alsdorf: "Willem de Kooning", in Nancy Spector (arg.), *Guggenheim Museum Collection: A to Z*, 3. argt., Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2009.
- Guillermo Solana: "Willem de Kooning", in *Colección del Museo Guggenheim Bilbao*, Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbo; TF Editores, Madril, 2009.

YVES KLEIN, *ANTROPOMETRIA URDIN HANDIA* (*ANT 105*) [*LA GRANDE ANTHROPOMÉTRIE* *BLEUE (ANT 105)*], 1960

GUGGENHEIM BILBAO MUSEOA

Antropometria urdin handia (ANT 105)

[*La grande Anthropométrie bleue (ANT 105)*], ca. 1960

Pigmentua eta erretxina sintetikoa paperean mihise gainean muntatua

287,8 x 430 x 4 cm

Gazte hil zen Yves Klein, 1962an, baina ordu arteko zazpi urteko ibilbide artistiko laburrean, lan-multzo heterogeneoa eta, ikuspegi kritikotik, konplexua ondu zuen, baita hurrengo hamarkadetako artearen zati handi bat iragarri ere —arte kontzeptualetik hasi eta performancearen arteraino—. Mihise kolorebakarrak 1950eko hamarkadaren erdialdera sortzen hasi zen arren, pinturari lotutakoaren espezifikotasuna alde batera utzi zuen, artea edozein baliabide edo teknika jakinetik at dagoen zer bait gisa hartu baitzuen. Hala, Klein artista postmodernoa izan zen eta garaikideei aurea hartu zien; bada, artea ikusezintzat jotzen zuen: *Sinfonia Monotonoa Isilunea (Symphonie Monoton Silence)* konposatu zuen, “airearen arkitektura bat” imajinatu zuen, bere ekintzak jendaurrean aurkeztzen zituen, argazkigintzara pasatu zen eta bere lan iragankorren aztarna gordetzeko horiek “dokumenta” zitezen agindu zuen. Bere egitarauaren arabera, bigarren mailan uztekoa zen artista batek eduki lezakeen trebetasun jakin bat eta pisu handiagoa zuen, ordea, edozein motako lanak sortzen dituen izate mitikoa pizteko artistak duen abileziak: “Pintoreak maisulan bakarra sortu besterik ez dauka: bera. Bateria atomiko moduko bat bihurtu behar da: etengabeko erradiazioa igortzen duen sorgailu moduko bat ingurunea artistaren izate piktorikoaz zipriztin dadin; izate horrek, gainera, bertan iraungo du artista joan ondoren ere”¹.

Edozein espresionismo-mota hausteko tematuta, Kleinek “bartzertu egin zuen pintzela” bere ibilbidearen ia hasieratik, tresna “psikologikoegia” zelakoan, eta arrabolak erabiltzen zituen orde, “anonimoagoak” zirelakoan eta “[bera eta] mihiseen arteko ‘urruntasuna’ gordetzen” laguntzen ziotelakoan². 1958 eta 1960 artean ideia horretan sakontzeko balio izan zion teknika hobetu zuen: modelo biluziak erabiltzen zituen “pintzel bizidunak” (*pinceaux vivants*) bailiran eta hala, bere gidaritzapean, modeloek aztarnak eta markak uzten zituzten mihisearen gainean. Horrela sortu zituen lanek —*Antropometriak (Anthropométries)* izendatu zituen Kleinen adiskide Pierre Restany kritikariak—, Klein tematu bezala, artelanaren eta bere gorputzaren arteko urruntasuna ondo gordetzen zuten; era berean, irudikatze-modu tradizioaletara jo beharrik gabe biluzia berriz biziberritzeko modua eman zioten. 1960ko martxoaren 9an teknika hori zertan zetzan erakutsi zuen Kleinek Pariseko Galerie Internationale d’Art Contemporain-en: ehun gonbidatu

inguru bertaratu ziren. Musikariek *Sinfonia Monotonoa Isilunea* jotzen zuten bitartean, Kleinek —esmokina jantzita zeramala— hiru modelo biluziren ekintzak zuzentzen zituen: pintura bularraldean eta zangoetan zabaltzen zuten eta euren gorputza paper-orri zurien gainean estutzen zuten edo narras ibiltzen ziren. Horren emaitza ziren margolanak “gorputzeko kolorebakar” izateaz gainera, marka estatiko soilak eta mugimenduan ziren gorputzen aztarna dinamikoak biltzen zituzten.

Antropometria urdin handia (ANT 105) [*La grande Anthropométrie bleue (ANT 105)*, ca. 1960] lau lanen multzo bateko zati da eta Kleinen “pintzel bizidunen” teknikaren puntu gorena adierazten du. Artistak lan horiei *Guduak (Batailles)* deitzen zien, artearen historian genero den pintura historikoarena gogora dakarren izena; lotura hori iradokitzen dute, halaber, lanen neurri handiek. Nan Rosenthal-ek antzeman duenez, Kleinen *Antropometriak* sinbolikoak eta indexikalak dira; izan ere, “subjektua eta haren markak zintzo irudikatzen dituztela ematen du^[3]”. Dena den, emaitzako aztarna horietako batzuk abstraktuagoak dira: *Antropometria urdin handia (ANT 105)* lanean ezin da bereizi modeloen zein gorputz-atalek utzi zuen aztarna eta paperean zehar egin zituzten mugimenduak pintura-leherketa gartsu, zipriztin eta orban gisa hezurmamitu dira; hala, ematen du artistak Europako Arte Informalari edo AEBko pintura espresionistari iseka egin nahi izan ziola.

Oharrak

1. Yves Klein: “Quelques extraits de mon journal en 1957”, in Klein, *Le dépassement de la problématique de l’art*, Éditions Montbliart, La Louvière, Belgika, 1959, 43-44 or. [\[itzuli\]](#)
2. Yves Klein: “Le vrai devient réalité”, in *Zero 3* (1961eko uztaila), Düsseldorf, 86 or. [\[itzuli\]](#)
3. Nan Rosenthal: “Assisted Levitation: The Art of Yves Klein”, in *Yves Klein, 1928-1962*, 122 or. [\[itzuli\]](#)

Iturriak

- Denys Riout: “Yves Klein”, in *Colección del Museo Guggenheim Bilbao*, Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbo; TF Editores, Madril, 2009
- Nancy Spector: “Yves Klein”, in Spector (arg.), *Guggenheim Museum Collection: A to Z*, 3. argt., Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2009.

JEAN-MICHEL BASQUIAT, *NAPOLIKO GIZONA* (*MAN FROM NAPLES*), 1982

GUGGENHEIM BILBAO MUSEOA

Napoliko gizona (Man from Naples), 1982

Akriliko eta collagea zur gainean

124 x 246,7 x 3,5 cm

Moises eta egiptoarrak (Moses and the Egyptians) eta *Napoliko gizona (Man from Naples)* 1982koak dira, Jean-Michel Basquiat-en ibilbidean garrantzi handia izan zuen aldikoak: artista gisa nabarmendu ondoren eta garai emankorrenaren aurretik egin zituen. Bi lanok funtsezkoak dira 1980ko hamarkadan haren pinturak izan zuen garapena ulertzeko.

Napoliko gizona lanean, gainazal osoa arbel handi bat balitz bezala erabili zuen artistak, bertan zirriborroak egin eta zeinuak nahasteko. Pinturaren titulua asto gorriaren buru gainean idatzitako esalditik hartu zuen eta hainbat inskripzioz, kolore orbanez, zirriborroz eta oinarrizko zeinuz inguratua egon arren, konposizioa nabarmentzen da irudi totemiko baten antzera. Umoreak, ironiak eta primitibismoak definitzen dute indar handiko pintura adierazgarri hau.

ROBERT RAUSCHENBERG, *GABARRA* (*BARGE*), 1962-63

GUGGENHEIM BILBAO MUSEOA

Gabarra (Barge), 1962-63

Olio-pintura eta serigrafiatutako tinta mihise gainean

208 x 980,5 x 5,2 cm

Guggenheim Bilbao Museoa eta Solomon R. Guggenheim Museum, New York, honako hauek egindako diru-ekarpen osagarriekin: Thomas H. Lee eta Ann Tenenbaum, Zuzendariaren Nazioarteko Batzorde eta Batzorde Betearazleko ondorengo kideak: Eli Broad, Elaine Turner Cooper, Ronnie Heyman, J. Tomilson Hill, Dakis Joannou, Barbara Lane, Robert Mnuchin, Peter Norton, Thomas Walther eta Ginny Williams; Ulla Dreyfus-Best, Norma and Joseph Saul Philanthropic Fund, Elizabeth Rea, Eli Broad, Dakis Joannou, Peter Norton, Peter Lawson-Johnston, Michael Wettach, Peter Littman, Tiqui Atencio, Bruce eta Janet Karatz eta Giulia Ghirardi Pagliai, 1997

Robert Rauschenberg AEBko gerraosteko arte-mugimendu ia guztien aitzindaritzat jo izan zen Espresionismo Abstraktuaren garaitik. Nolanahi ere, ibilbide luzean bere burua edozein atxikimendu artistikotik urundu zuen. 1940ko hamarkadaren amaieran artegintzan hasi zenean, bere iritziz, "pintura artearekin eta bizitzarekin erlazionatua" zegoen, baina horrek auzitan jartzen zuen garaian nagusi zen estetika modernoa. Nolabaiteko entzutea hartu zuen 1950eko hamarkadaren erdialdean eta amaieran *Combines* edo Pintura Konbinatuei esker. Horietan, bizitza errealeko objektuak eta pintura abstraktua bildu zituen, eta pintura eta eskultura arteko bereizketa argia kolokan jarri zuen.

1962an, serigrafiak erabiltzen hasi zen pinturretara irudi errealak gehitzeko: bere argazkiak zein hedabideetatik bildutako irudiak ziren. Aurreko lau urteetan, bestelako zuzeneko teknika bat marrazkietan egunkari- eta aldizkari-edukiak, iragarkiak, irudiak, mapak eta komikiak txertatzeko. 1962ko udan baina, Andy Warhol-en estudiora egindako bisita baten ostean (artean nahiko ezezaguna zela), serigrafia komertzialek ematen zituzten aukerak ezagutu zituen. Aurretik erabiltzen zuen teknikaren bidez jatorrizkoaren tamaina bereko irudiak egin zitzaizkeen, baina serigrafiari esker eskala asko handi zezakeen, eta, gainera, beste testuinguru batean erraz berrerabili irudiok.

Gabarra (Barge), ia hamar metro zabaleko mihise bat, Rauschenbergen pintura serigrafiatu handiena da. Lan zuri, beltz eta gris itzel honek 79 pintura serigrafiatuetan behin eta berriz erabilitako gai eta irudi asko biltzen ditu, adibidez, hiri-ingurunea (zabaltza baten gaineko ur-tantak), hegaldia eta espazioaren

miaketa (satelite bat, kometa bat, radar-islagailu parabolikoak, eltxoak eta txoriak), garraiobideak (kamioi bat) eta artearen historiako adibide batzuk (Diego Velázquez-en 1647–51ko *Venus ispilu aurrean*). Rauschenbergek ezagunak zaizkigun irudi herrikoiak eta teknika komertzial bat erabiltzen du, eta, hori dela eta, kritikariek mintzaira bera erabiltzen zuten beste artista batzuekin identifikatu zuten (pop artistak). Dena den, pop artisten pinturak ez zuten epeltasunik, hotzak ziren, eta Rauschenbergen lanak, aldiz, keinuz, berotasunez beteak daude eta artisauen egiteko erari lotzen zaizkio. *Gabarra* moduko pinturetan, eskuz margotutako alderdiak, argazki-irudien collage moduko gainjarpenak eta artistak proiektzio-prozesuan berariaz egindako irregulartasunak dira kalitate espresiboaren sorburua.