

Serra / Seurat.
Marrazkiak

GUGGENHEIM BILBAO

SEURAT: ARTISTEN ARTISTA	3
SEURAT	11
SERRA	14

SEURAT: ARTISTEN ARTISTA

Judith Benhamou

Honako eszena hau Parisen gertatzen da, 2008ko udaberriko egun baten amaieran. Argia zoragarria da hemen, Palais Royaleko lorategian —zuhaitz-adaburuen aurrean, hain juxtu— dagoen apartamentu honetan. Richard Serra esku-hartze ikusgarria prestatzen ari da Grand Palais barruan. Poetikoki *Paseoa* (*Promenade*) izenez bataiatua, hamazazpi metro garai diren bost altzairu xafaz osatuta dago, zifrei erreparatuz gero. Ezohiko ibilaldia, inondik ere. Frantzia dagoen bitartean, bere marrazki-funtsengatik —XIX. mendeko marrazkiak eta, bereziki, Georges Seuratenak edukitzeagatik— ezaguna den bildumagile bat bisitatzea eskatu du artistak. Clara emaztea ondoan duela, bata bestearen atzetik begiratzen ditu, poliki-poliki, eguzkitik babestuta zintzilikatutako irudi markoztatuak. Haien artean, Seuraten ohiko errepertorioa dago: herritarren egunerokotasuneko gaiak, baina baita modernitatea jaio zen garaiko ikuspegi urbanoak ere. Geldialdi luzea egin du erakusgai dagoen itsas paisaia baten aurrean [*Ilunabarra, Gravelines* (*Un soir, Gravelines*), bilduma pribatua, orduz gero jabez aldatua]. Gero, trenbidean perspektiba ezegonkorrean kokatuta diruditen zutoin elektriko batzuk behatu ditu; baita azkar zirriborratutako eszena bat ere: harakin bat bere mantal handiarekin, atzetik ikusia. Richard Serraren gozamina agerikoa da haren aurpegiko irribarre zabalean. Obra horiek ikustean, argiro adierazi du horixe dela berak ere bere lanean egin nahi duena. Seuraten marrazkien jabea eta biok harrituta utzi gaitu azalpenak, baina ez dugu ezer esan. Hizketaldian zehar, Richard Serrak berak ere Georges Seuraten marrazkiak bildumatzen dituela jakin dugu.

Geroago, artista estatubatuarraren marrazkiak aztertuta, frantziarraren formatu txikiko piezak inspirazio-iturri zaizkiola ulertu dugu. Izan ere, Seuratek Conté arkatzez marraztutako Ingres paperen hauskortasun handiari indar monumentala dario zenbait kasutan.

Serrak *formen pisua* deitzen dio horri: “Marrazkiaren pisua ez du soilik pintura-geruzen kopuruak zehazten, baizik eta —eta batez ere— marrazkiaren formak berak. Argi dago —Mantegnaren Kristotik Cézanneren sagarretaraino— formek pisua, masa eta bolumena dakarketela berekin”¹.

Bi adierazpenok badituzte beste puntu komun batzuk elkarrekin: motiboen errepikapenak eragiten duen efektua, beltzaren presentzia sakona, eta euskarri gisa erabiltzen den paperaren materiarekiko jolasa.

2000. urtean egindako elkarrizketa batean, beltza kolorea ote den galdetu ziotenean, haxe erantzun zuen Serrak: “Kolore bat da. Zalantzarik gabe, kolore bat da. [...] Seuraten marrazkietan pentsatzearekin bat, koloretzat hartzen duzu beltza ezinbestean”².

Seuraten trebetasuna irudikapen-kontuetatik harago doa. Bere beltzen sakontasunak misterioa sortzen du. Artistak, marraztean, hain gogor sakatzen zuen arkatza, trazu zabalak uzten baitzituen paperean. Analogiara joz, Serraren *libilbideak* (*Rambles*,) saila datorkigu burura, 2015etik aurrera arkatz litografikoz eta pastel beltzez eginiko lanez osatua. Artistak esana da: “Beltza, niretzat, markatzeko modurik errazenetako bat da, markatzeko modurik grafikoenetako bat. Niri gehien interesatzen zaidana

beltzaren grafikotasuna da, eta beltzaren pisua, beste edozein kolorek baino argi gehiago xurgatzeko duen ezaugarri hori”³.

Irudi-elkarketa erraz bat eginda, *Ibilbide* horiek Seuraten beste hau gogoarazten digute ezinbestean: *Uretan islatutako zuhaitz-enborrak (Stéphane Mallarméi omenaldia)* [*Troncs d'arbres se reflétant dans l'eau (Hommage à Stéphane Mallarmé)*, Villa Flora Winterthur, Suitza] Seuratek zuhaitz-enborrak diren lerro bertikalen artean galtzera eramaten du ikuslea, zeruari eta lurrari erreferentzia egin diezaiokeen edozein xehetasun ezeztatu baitzuen nahita. Felix Fénéon (1861–1964) arte-kritikariak —geroago arte-merkataria ere izan zenak— aurkitu eta sustatu zuen Georges Seuraten lana. Fénéon izan zen, 1866an, Seuraten lana “neoinpresionistatzat” jo zuen lehena ere. Georges Seurat hil zenean —1891n, oraindik hogeita hamabi urte betetzeke zituela—, familiak haren inguruko jendearen esku utzi zuen artistaren tailerreko inbentarioa egiteko lana.

Maximilien Luce

Seuraten inguruko lagun-talde horretan, Félix Fénéon ez ezik, Maximilien Luce margolaria ere bazegoen, hura ere mugimendu bereko kidea. Azken horrek eduki zuen *Ibiltokia (Promenoir)* lanaren bigarren bertsioa —erakusketan lehena dugu ikusgai, gaur egun Alemaniako Von der Heydt-Museum Wuppertal museoaren jabetzakoa—.

Paul Signac

Paul Signac (1863–1935) ere lagunarte horretako kidea zen, eta, gainerako lagunek bezala, zenbait marrazki jaso zituen Seuraten lantegian emandako denboraren ordainetan. Gerora marrazki gehiago erosi zituen, bai Seuraten anaia Émilieri, bai erakusketa ezberdinetan. Guztira, adiskidearen hirurogeita hamar marrazkitik gora bildu zituen, tartean, *Alkandora hutsean (En bras de chemise)*, egun Frantziako Musée d'Art Moderne de Fontevraud museoaren jabetzakoa).

Artistaren birbiloba Charlotte Hellmanen arabera, Seurat marrazkigilea izan zen Signac lehenbizi liluratu zuena: “Aurkikuntza erabakigarri horrek mihiseetan eraginik izan baino askoz lehenago, marrazki beltzak izan ziren Signac gaztea lehenbizi erakarri zutenak, berehala haren obra grafkoa eraldatzeraino. Ordurako marrazkigintzan aritua, Conté arkatza hartu zuen lanabes artistak, beltza eta zuria itzal- eta argi-eremu gisa jorratzen zituzten irudiak sortzeko. Signac 1935ean hil zenean, Saint Tropez-en zuen etxeko hormak —bizi zela maiz joaten zen hara— Seuraten marrazkiz beterik zeuden oraindik; Parisko Fontaine kalean zuen etxekoak ere halaxe zeuden (emazte ohia, “Berthe”, bizi zen bertan); etxe hura maiz husten zuen irudiz haiek erakusketetara eramateko. Izan ere, Signacek benetako misiotzat hartu zuen, bere bizitza guztian, Seuraten herentzia artistikoaren defentsa”⁴.

Lagunarteko hizkeran puntillismo izena hartu zuenaren bidez pinturan azaleratu zen estetika berri baten aitzindari eztaba daezina izan zen Georges Seurat. Estetika horren oinarrian, Eugène Chevreulek koloreen aldi bereko kontrastearen legeari buruz egindako teoria zientifikoa dago, besteak beste. Seuratek, halaber, irudikapen-modu zinez pixelatua garatu zuen bere marrazkietan, euskarrira —paperera— eta lan-tresnara —Conté arkatzera— egokitua. Horrexetan datza haren apartekotasuna.

Daniel Buren

Daniel Buren artista frantsesak honela iruzkindu zuen 2014an, Parisko Musée de l'Orangerie-n egindako *Les archives du rêve* erakusketaren katalogoan, Seuraten *Begizta beltza* (*Le nœud noir*, ca. 1832) marrazkia: “Beste kontu hau, ordea, ez da hain ezaguna: Musée d’Orsayko bildumako Begizta beltza marrazkiarekin, gaur egungo irudi informatiko guztien oinarrian dagoen sistema aurkitu zuen Seuratek [...]. Haren pinturan bezala, baina ustekabe handiagoa hartuta akaso, hemen ere ez dugu puntillismoaren aldaera bat aurkituko, arte pixelatuaren aurrerapena baizik”⁵.

Camille Pissarro

Dibisionismoaren bidetik, arte inpresionistaren beterano batek jarraitu zion: Camille Pissarrok. 1885ean, bere karrera bideratuta zeukala, Pissarrok ez zuen zalantzarik izan Seuraten teoriak sinesteko, ezta lankide gazte eta liluragarri haren alde egiteko ere.

Nahiz eta 1890ean bide horretatik aldentzea erabaki zuen, tantokako espresio-modu hura urrats soiltzat harturik, puntillismoak irabazitako sinesgarritasuna nahikoa izan zen mugimenduak aintzatespena jasotzeko. *Teilatugilea* (*Le Couvreur*) [*Kareztatzailea* (*Le Badigeonneur*) izenburuarekin ere ezagutzen da marrazki hori], Musée d’Orsayren bilduma aberatseko beste marrazki bat, Camille Pissarroren jabetzako bihurtu zen, beste irudi batzuk bezalaxe; artista hiltzean, ordea, haren familiak Frantziako Estatuari eman zizkion dohaintzan. Guztira, katalogo arrazoituak ematen duen informazioaren arabera, Pissarrok Seuraten zazpi marrazki eskuratu zituen, erosita, edo opari gisa jasota.

Vincent van Gogh

Garai berean, 1888ko martxoaren 10ean hain zuzen ere, Paristik urrun bizi zen artista bat neoinpresionismoaren jarraipenaz eta mugimenduaren aitzindariaz arduratuta agertu zen. Vincent van Goghek (1887ko azaroan ezagutu zuen berak Seurat) hauxe idatzi zion martxoko egun hartan anaiari, Arlestik: “Zorionak Seuraten lana erosteagatik. Bidaltzen dizudanarekin ere, Seuratekin trukaketa egiten saiatu beharko genuke”⁶. Vincentek artisten partzuergo bat antolatzeko asmoa zuen Theo anaiarekin, eta taldean nahi zuen pintore gaztea ere. Egun batzuk lehenago, Drouot hotelean, Theo van Goghek *Eden Concert* erositako eszena bat, gaur egun Amsterdamgo (Herbehereak) Van Gogh Museumen jabetzakoa dena.

Félix Vallotton, Édouard Vuillard,

Pierre Bonnard, Théo van Rysselberghe,

André Breton, Jacques Lipchitz

Katalogo arrazoituek gauza asko kontatzen dituzte, eta César Mange de Haukek Seuraten marrazkiekin osatu eta 1961ean argitaratutakoak informazio baliotsua eskaintzen du. Lehenik eta behin, Seuratek, gazterik hil arren, gutxienez 527 marrazki egin zituela erakusten du. Seuraten lengoia jendearengana, beste artista batzuegana bereziki, iritsi zela ere azaltzen du. Georges Seuraten marrazkien jabeen artean daude Félix Vallotton, Édouard Vuillard, Pierre Bonnard, Théo van Rysselberghe [ikus haren *Emakume baten gorputz-enborra* (*Torse de femme*), aurretik Van Rysselbergherena izandakoa eta orain Jasper Johnsen bilduman dagoena], André Breton eta Jacques Lipchitz, baina baita abangoardiako idazleak ere, hala nola Paul Valéry, *Monsieur Teste* obraren autore nihilista; Octave Mirbeau, *Le journal d'une*

femme de chambre (“Neskame baten egunkaria”) liluragarriaren egilea; Joris Karl Huysmans, *À rebours* (“Haize kontra”) eleberri ospetsuan, obrako protagonista —Jean Floressas des Esseintes— bildumagile guztien arteko dandyena bihurtu zuena; are Paul Eluard poeta surrealista ere.

Henri Matisse

Henri Matisse bereziki kolorearen jenio gisa gogoratua izango da XX. mendeko artearen historian. Hala ere, beste asko baino lehenago interesatu zen —Picasso bera baino askoz lehenago, adibidez— Seuraten Conté arkatzezko marrazkiez (lau erosi zituen, baita ohol gaineko olio-pintura txiki bat ere). Félix Fénéon arte-kritikariarekin izandako harreman komertzialen ondorioz ezagutu zuen neoinpresionistaren obra. Fénéonek Bernheim-Jeune galeriako erakusketak antolatzen zituen bezala garai hartan, galeriako taldean sartu zuen Matisse, eta Seuraten zenbait marrazki eman zizkion, itxura denez 1906 eta 1915 bitartean. Matissek aukeratutako marrazki horietan —*Lanparapean irakurtzen* (*La lecture à la lampe*) ez beste guztietan—, emakumeen siluetak agertzen ziren, bizkarrez. *Gona jasotzen* (*Se retroussant*, aurretik Matissek izan zuen jabetzan eta egun bilduma pribatu batean dago) obrako emakumezko irudi ilun dotorea, eguneroko bizitzako keinu arrunt bat egiten irudikatua, argiz inguratutik ageri da.

Nola inspiratu ote zuen Matisse? Ezer ez da erabat literala elkarreraginaren joko horretan. 1915eko udatik udazkenara bitartean, Matissek aldi experimental bat izan zuen, eta kubisten erara margotu zuen Natura hila, Jan Davidsz de Heem-en “Mahairatzea” lanean oinarrituta (*Nature morte d’après “La Desserte”* de Jan Davidsz de Heem) izeneko obra. Margolan hori New Yorkeko MoMAren bildumen parte da gaur egun. Plano zatikatu ezberdinetan artikulatuta dago, eta horietako batzuek itzal beltzez osatutako hondoak dituzte, Seuraten marrazkiak gogora ekartzen dituztenak. 1915eko irailean, margolan hori dela eta, honela idatzi zion Matissek Charles Camoin lagun margolariari: “Nire lana aurrera doa. Nahikoa egin dut jada nire koadroan. Ikusi zenuenean baino askoz borobilduago dago. Dezenteko gogoeta eginarazi dit, Fénéonek maileguan utzi zidan bigarren Seurat batekin antzekotasunak ditu eta.”².

Pablo Picasso

Pierre Daix zenak, Picassoren biografari dagokionez dagoen erreferente nagusietako batek, kontatzen zuenez, Málagako maisuak Seuraten lehen atzera begirakoa —Fénéonek antolatutakoa³— ikusi zuen 1908an, Bernheim-Jeune galerian. Picassoren herentziaren balioespena egin zenean, Seuraten zazpi marrazki agertu ziren, gutxienez, haren bildumen artean. 1943an elkar ezagutu ondoren artistaren bikotekide izandako Françoise Gilotek azaldu zuenez, “erraz asko erakusten zituen Seuraten marrazkiak”.

Picasso margolari frantsesaren marrazketa-teknika aztertzen aritu zen, nonbait, garai hartan. Beyeler Fundazioak badauka Málagako maisuak 1932an egindako ikatz-zirizko lan bat, haren maitale Marie-Thérèse Walter irudikatzen duen eskultura/erreturatu bat, non margolariak zirrimarraketa, itzalak eta zuria baliatu zituen bolumenak bere aurrekoaren moduan sortzeko.

Hala ere, ezin dugu esan Picassok 1941ean eskuratu zituen Seuraten marrazkiak —Fénéonen ondasunak saltzeko enkantearen ondoren arte-merkataria baten edo lagunen bitartekaritza erosiak— maisulanak direnik, ez behintzat haren obraren testuinguru osoa kontuan hartuta. Ez dute ageri ez beltzaren

sakontasunik, ez bolumen eta monumentaltasun efekturik ere, artistaren erabat amaitu gabeko keinua baizik. *Bikotea eserita* (*Couple assis*, Picassoren jabetzakoa izan zen eta egun Parisko Musée Picassoren bildumetan dago) lanak, trazu “kurruskatsu” batzuk ageri ditu, pertsonaiak taxutzeko egindako lerroak estaltzen dituztenak. Baina Picasso ez da besteak bezalako bildumagile bat. Itxura guztien arabera, inguruan zituen eta bere bilduma osatzen zuten pieza guztietan berak bilatzen zuena sortze-prozesuan zeuden obren testigantza zen⁹. Picassoren adiskide min eta arte-kritikari Hélène Parmelinek haxe idatzi zuen Picasso collectionneur erakusketaren katalogoan: “Paradoxa batekin amaitu dezakegu. Picassori pintore guztiak gustatzen zitzaizkiola esanez. Margolari ziren aldetik. Haurride zituen aldetik. Faltsutu gabeko egia baten bilatzaile dohakabeak ziren aldetik”.

Teoria hori berresteko, André Malrauxen oroitzapen bat ekar dezakegu orain hona. Hark kontatzen zuenez, Picassok kartoi zati bat utzi zuen behin bere lantegian, zumezko besaulki baten gainean, hitz hauek idatzita zituela: “Zure koadroarekin huts egin duzula uste ez baduzu, itzuli tailerrera eta ikusiko duzu zure koadroa huts egindako koadro bat dela”¹⁰. Zentzu hori dauka Seuraten *‘Udako igandea Grande Jatte uhartean’ lanerako estudioa: gona baten xehetasuna* (*Étude pour ‘Un dimanche d’été sur l’île de la Grande Jatte’: détail de jupe*, 1884–85) marrazkiak ere —garai baten Pablo Picassoren bildumakoa izan zen eta orain Parisko Musée Picassoko funtsen artean dago—, non lana etengabe birplanteatzeko asmoa nabari baita. “Seuratek bere mihisea berregin zuenean, 1885eko udazken aldera, nabarmen handitu zuen paseatzen ari den emakumearen irudia, tolesdura batzuk gehituta”, azaldu zuen Robert L. Herbertek¹¹.

Seurat gonaren atzealdeko tolesturetan zentratu zen ur ertzean dauden pertsonaietako baten silueta handiagotzeko. Picassok artistaren ahalegina aitortu zuen, bera bezala sentitzen zelako: erabat ase ezinda.

Henry Moore

Joan den mendeko hirurogeiko eta hirurogeita hamarrekko urteen artean, Henry Moore eskultore britainiarrak Georges Seuraten hiru marrazki erosi zituen¹²; horien artean, *Lanpara* (*La Lampe*) izenekoa. Marrazki horretan, pertsonaia misterioz bat agertzen da ilunpetan, oin luzeko eta pantaila koskaduneko lanpara baten distira ahularen pean. Seuraten garaikide Odilon Redonen pertsonaia fantasmagorikoen espiritutik oso gertu dago lana.

Moorek debozioa zion Seurati. Bere bizitzaren azken aldian margotu zuen pastel honen izenburua lekuko: *Seurati omenaldia: neska pianoa jotzen* (*Homage to Seurat: Girl Playing Piano*). Margolari neoinpresionistaz haxe esan zuen behinola: “1941ean apenas ezagutzen nuen ezer Seuraten marrazkiei buruz. Geroago iritsi nintzen hura mirestera, batez ere azken hamar urteetan, ni neu haren bi marrazkiren jabe bihurtu nintzelako”¹³. Ia egunero begiratzen ditut, eta sentitzen dut nire azken marrazki “beltzak” ere haiei zordun zaizkiela”¹⁴.

Bridget Riley

Historiaren hari kronologikoari tiraka, ikusten dugu gaur egungo artistek ere denboran irmo dirauen eredugarritasun moduko bat aurkitzen dutela Seuraten lanetan, haren marrazkietan gehienbat. New Yorkeko MoMAk frantsesaren marrazkiei eskainitako erakusketaren katalogoan, Bridget Riley artista britainiarrak izenburu ezin egokiagoko testu bat sinatu zuen: “Seurat as mentor” (*Seurat maisu gisa*).

“Gaur egun ere hunkitu egiten naiz Félix Fénéonek Seurati buruz idatzitako lehen entsegua irakurtzen dudanean. Hitz hauekin amaitzen da: ‘Bego sor eskua, baina zoli, zorrotz eta zuhur begia’”. Aurrerago, honela dio: “Seuratekiko nire konpromisoa biziagoa izan zen 1950eko hamarkadaren amaieran, eta, normalean, garai horretara itzultzen naiz neu ere, haren lanaren eta nire pintura abstraktuen arteko loturak azalera ateratzen direnean [...]. Seuratek iluntasuna argiaren aurrean kokatzeko aukera guztiak aprobetxatu zituen, kontrastearen alternantziaren bidez erritmo ederra eraikita”¹⁵.

Ellsworth Kelly

Ellsworth Kelly artista abstraktu estatubatuarra MoMAko marrazki-erakusketa bisitatu zuen. “Badut teoria bat Seurati buruz eta egiten zuenari buruz. Egiptoren eragin handia zuela uste dut. Napoleonen espedizioa 1799an itzuli zen Frantziara, Egiptoko hainbat pieza berekin ekarrita. Denboratxoa behar izan zen haiek guztiak ikusteko eta erakusgai jartzeko. Uste dut Seuraten belaunaldiak Egiptoko artea ikusi eta aztertu zuela”¹⁶. Kellyren senak ez zuen hutsik egin. Robert L. Herbert adituak 1991n egiaztatu zuen teoria hori *Grande arratsaldea Grande Jatten*—1884 (*Un dimanche à la Grande Jatte*—1884) margolana—aurretik prestalan asko behar izan zituena—oinarri hartuta ondu zuen analisisan. “Seuraten lagun ziren kritikari askok Egiptoko artearen pertsonaiekin alderatu zituzten margolanean agertzen diren paseariak. Zalantzarik gabe, ezkerrean eserita dagoen erizainak Egiptoko eskriba baten silueta mozkotea du; eta erdian dagoen emakumeak, Inperioaren hastapenetako printzesa nonahiko haien jarrera bera erakusten du”¹⁷.

Ellsworth Kellyren ustetan, gainera, ezaugarri komun bat partekatzen dute bere lanak eta Seuratenak: “Niretzat oso lagungarria izan zen erakusketa hura, bakarrik ez nengoela sentitu nuelako nolabait ere. Horrela funtzionatzen du argiak, baina oso modu ezberdinean, aldiz, haren obra osoan. Gauza bera egiten ari naiz ni neu ere: argia eta iluntasuna distantzia batean zehar banatuta daude”¹⁸.

Jasper Johns

Amaitzeko, Seurat miresten duten artisten panteoian, ezin aipatu gabe utzi Jasper Johns. 2008an, New Yorkeko Craig F. Starr Galleryk Jasper Johnsen eta Seuraten marrazkien arteko hartu-eman bat antolatuta zuen. Neoinpresionismoan aditua den Richard Schifek saiakera labur bat idatzi zuen orduan, “Screens”, non, Daniel Buren bezala, pantaila pixelatuaren ideia aldarrikatzen baitzuen: “Haren marka txiki eta xumeek pantaila batenaren antzeko gainalde bat sortu zuten: tonu uniformeki banatuak baina dardaratsuak, argiak berak etengabe mugiaraziko balitu bezala. Seuraten arteak telebistak izango zuen itxuraren aurrerapen bat ekarri zigun, hedabide berriaren nebulosa fosforeszenteak bere publiko burgesa paralizatu baino askoz lehenago [...]. Garaiko kritikariek adierazi zutenez, Seuraten pinturak zaharkituta uzten zituen eskuaren trebetasun magikoak, argazkigintza aurreratuenaren eta inprimatze-praktiken pareko zer bait garatu izan balu bezala—tonu erdiak, kolore-banaketa eta gisakoak—. Arrazoibide horrek Seuratek Conté arkatzez egin zuen lanari egiten dio erreferentzia”. Jasper Johns hizpide mantenduta, eta haren lana Schiferen beraren jabetzakoa den Seuraten marrazki batekin konparatuz, honela jarraitzen du testuak: “Seuratek bezala, Jasper Johnsek ere izan du arrazoirik markatze-teknika despertsonalizatua lantzeko. [Bistan da biziki miresten duela Seuraten *Emakume biluzia* (*Femme nue*), bere jabegoko marrazkia]”¹⁹.

Artearen historialariak kontzeptualki erlazionatzen ditu hor Seuraten esku ia mekanikoa eta Jasper Johnsek eguneroko objektuak oinarri hartuta —kontserba-lata bat, diana bat, maindire bat— moldatutako marrazkiak. Zehazkiago, 1959an paper gainean grafitozko arkatzez eta arkatz akuarelagarritz egindako marrazkiarekin konparatzen du, besteak beste; lan horretan, orria estaltzen duten arkatzezko “harramazketatik” eratorria da, literalki, irudiko bandera, neoinpresionistaren marrazkietan oinarrituta egina. Ildo beretik, Jasper Johnsen 1955eko *Bandera* (*Flag*) bikaina ere aipatu beharko genuke, New Yorkeko MoMa museoaren bildumakoa: Seuratek baliatzen zuen prozesu bera erabiliz —grafitozko arkatza paper gainean—, Estatu Batuetako identitate “izartsua” paper zati karratu batean islatzen duen pieza.

Artistak maneiatutako hauts horretatik sortzen dira, hain zuzen ere, formak. Eta artistak, esan ohi zaien bezala, sortzaileak badira —hau da, jainkoak badira—, Conté arkatzaren erabilera horrek Genesiko esaldi ezagunetako batera garamatza: “Hautsa zara eta hautsera itzuliko zara”. Seuraten marrazkiak, beraz, Vanitas bikainak balira bezala interpretatu litezke, egun sortzaileon eta haiek ezarritako kultuaren jarraitzaile sutsuenen —hots, bildumagileen— fetitxe bihurtuta.

Seurat: 1859–1891. Hogeita hamaika urterekin zendua. Hauts adierazkorra. “Hautsa zara eta hautsera itzuliko zara” (*Genesis*, 3:9).

Itzulpena: Rosetta Testu Zerbitzuak, SL eta Guggenheim Bilbao Museoa

Oharra

1. Richard Serra, “Notes on Drawings”, hemen: *Writings interviews*, Chicago eta Londres, The University of Chicago Press, maiatzak 4, 2007, 178. or.
2. R. Eric Davis eta Richard Serra, “Extended vision: Art in print. Richard Serra talks about drawing”, *Art on paper*, 2000ko maiatza-ekaina, 60–65. or.
3. *Ibid.*
4. *Signac collectionneur*, erak. kat., Musée d’Orsay, Paris, Gallimard, 2021, 118. or.
5. *Les archives du rêve, dessins du musée d’Orsay: carte blanche à Werner Spies*, erak. kat., Musée d’Orsay et de l’Orangerie / Hazan, Paris, 2004.
6. Vincent van Goghek Theo van Goghi bidalitako gutuna, 1888ko martxoaren 10ekoa, hemen: *Correspondance complète*, III. libk., 1960, 29. or.
7. Claudine Grammont (ed.), *Correspondance entre Charles Camoin et Henri Matisse*, Lausana, La Bibliothèque des Arts, 1997, 77. or.
8. Pierre Daix, *Le nouveau dictionnaire Picasso*, Paris, Robert Lafont, 2012, 822. or.
9. Hélène Seckel-Klein, *Picasso collectionneur*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1998, 224., 21. eta 11. or.
10. *Ibid.*
11. *Seurat*, erak. kat., Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1991, 256. or.
12. Henry Mooreren biloba Henry Danowskik emandako informazioa.
13. Gerora hirugarren bat erosi zuen.
14. Henry Moore eta Philip Brutton James, *Henry Moore on Sculpture: A Collection of the Sculptor’s Writings and Spoken Words*, hemen aipatua: *Auden Poems, Moore Lithographs*, erak. kat., British Museum, Londres, 1974, or. gabe.
15. Hemen: *Georges Seurat. The Drawings*, erak. kat., The Museum of Modern Art, New York, 2007, 185. or.

16. Hemen: *Seurat, op. cit.*, 256. or.
17. *Ibid.*
18. Hemen: Ellsworth Kelly, Dorothea Rockburne eta Isabelle Dervaux, "Drawing Connections with the Old Masters: Two Artists in Conversation at the Morgan", *Master Drawings*, 46. libk., 2. zk., 2008ko uda.
19. Hemen: *Jasper Johns/Georges Seurat Drawings*, erak. kat., Craig F. Starr Gallery, New York, 2008. Idazlea, antza, beste marrazki honi buruz ari da: *Emakume baten gorputz-enborra (Torse de femme)*, 30. or.

SEURAT

Lucía Agirre

Seuraten marrazkiak gogoetagai hartuz gero, ezin gera gaitezke artista frantsesak bere marrazkietarako erabiltzen zuen euskarriaz zerbait esan gabe; izan ere, papera bezalako gai ustez xume batek berebiziko garrantzia hartzen du, obra bera nolabait gidatzen duen elementu bihurtzen delarik. Seuratek, bere marrazki gehienetan, Michallet papera erabili zuen: Frantzian eskuz egindako paper mota bat, irregulartasunak, testura lodia eta izurdura edo gailur ñimiñoak bereizgarri zituen; ezaugarri hautemanezinak dira horiek denak gure begientzat, baina ez Seuratek paperaren gainean irristarazten zuen Conté arkatzarentzat. Artistak materiala sentitzen duenean, materiala bera mintzarazteraino sentitu ere, harreman paregabea sortzen da bien artean, marrazteko trebezia tekniko hutsarekin lortzea ezinezkoa zen konexio bat. Marrazketaren maisu handi bat izateko, eta ez soilik marrazkilari on bat, harago jo beharra dago. Seuratek marrazkigintza beste maila batzuetara eramaten jakin zuen, eta, paper gaineko bere lanekin, marrazkigintzaren maisu handien Olinpoan sartzea lortu zuen. Artistak bizitzaz hornitzen zuen ia papera, Conté arkatzaren behar beste materia xurgatzen uzten zion, kasuan-kasuan, argiak, bolumenak eta kontrasteak sortzeko. Seuratek paperaz zuen ezagutza hori sorkuntzaren beste esparru batzuetan gertatzen denaren parekoa da; hala, maisu handiak besteengandik bereizten dituen zera horren adibide hutsak dira, esaterako, Balenciagaren gorputzetan jariakorrak ziruditen oihalak edo Brancusik musu baten pasioa edo primitibotasuna transmititzeko baliatzen zuen harriaren zakartasuna. Richard Serrak ikasle garaian deskubritu zuen hori, maisu izan zuen Josef Albersen eskutik, eta honela adierazi zuen: “Behin oinarritzko ikasgaia ulertuta, hau da, prozedura gidatzen zuena materiala zela ulertuta, bat konturatzen zen materialak bere forma ezartzen ziola formari”¹.

Georges Seuratek bere ibilbide artistiko laburrean egin zituen ehunka marrazkiek erakusten dutenez, artista frantsesa eboluzionatuz joan zen materialen euren ezaugarriak baliatuta efektuak sortzeko zuen maisutasuna lortu arte. Hogeita bi marrazkiko sorta honetan, haren obraren bilakaera eta esperimentazioaren bidea ikus ditzakegu. Garbi dago artista frantsesak haren garaian gutxik bezala menderatu zuela marrazkiaren artea.

Edozer eraman zezaketen paperera haren eskuak eta Conté arkatzak. Prestakuntza-prozesuan, lehenik eta behin, modeloak kopian eta maisu klasikoek lanak erreproduzitzen trebatu zen Seurat, garai hartako eta beste batzuetako arte ederretako ikasle guztiak bezalaxe; aurrerago, bere ingurune hurbilean jarri zuen arreta: lanpara bat, ate bat, paisaia bat edo eskailera batera igotako langile bat. Ematen du subjektua edo objektua gutxienekoa zela Seuratentzat; garrantzitsuena esperimentatzea zen, argi-ilunak paperean atxikitzea eta bai lerro finak bai haien muga nabarmenegiak askatzea, erabat hertsiki gabeko bolumenak sortu ahal izateko. Seuraten marrazkia eta pintura bi mundu bereiz direla pentsa liteke, baina bere mihiseetan zatikatuta aplikatzen zuen koloreaz zeukan ezagutza sakona agerikoa zen aurretik ere haren zuri-beltzeko marrazkietan. Ez dugu ahaztu behar kolorea zera dela funtsean, argiaren efektu bat, bakoitzak modu batera hautematen duguna; hala, mailaketa eta konbinazio kromatikoak azken muturreraino ezagutzeak ahalbidetu egiten du, kolorerik ezean, beltzaren mailarik ilunena argitzea. Georges Seurat maisua zen iluntasuna argitzen, baina baita argitasuna argitzen ere, eta azken hori ez da inondik ere erraza, kontrastea txikiagoa denean zailagoa baita efektu hori lortzea. Bestalde, euskarriaren beraren pikorrak modu ia puntillistan baliatzen zituenez, batzuetan “negatiboan” egiten zuen lan, metodo horrek argazkigintzan duen baliokidean pentsatzen ariko balitz

bezala. Izan ere, garai hartan, margolariak oso presente zeukaten argazkilaritza, nahiz eta, Seuraten kasuan, ez dakigun zenbateraino erabili izan zuen. Jakin-min handia sortzen digu Seurat inguratzen zuen guztiak, eta gustura jakingo genuke zerk eramaten ote zuen hain eboluzio azkarreko marrazki berritzaile eta aparta haiek sortzera.

Ibilbide kronologikoa eginez gero erakusketa honek biltzen dituen Seuraten marrazkietan zehar, ikusiko dugu artistak zer nolako bilakaera izan zuen Lehmannen eskolan aritu ostean eta gerora hura —eta, ondorioz, bide “tradizionala”— alde batera uzterakoan. Atzean geratu ziren, baita ere, soldadutzan egin zituen marrazkiak —koloretako arkatzeekin margotuak, batzuk—, Bresteko koaderno ezagunetan bilduak; marrazki horiek agerian uzten dute artista behin betiko alden du zela ordura arteko akademizismotik, eta bere lengoaiaren heldutasun-garaiaren hasiera erakusten dute. *Bikotea eserita* (*Couple asiss*, ca. 1881) eta gizon bat *Alkandora hutsean* (*En bras de chemise*, ca. 1881) irudikatzen dituzten marrazki txikiek —horiek ere, itxura denez, koaderno batetik hartuak— agerian uzten dute, lerro labur etenez inguratutako marradura diagonalen bidez, Seuratek tradizioaren ildoak eteteko egin zuen ahalegina. *Bi zaldi uztarrian* (*Attelage à deux chevaux*, 1882–83) lanean, mugimendu labur nahasiekin zirriboratu zuen forma nagusia osatzen duen multzoa —bi zaldi eta gurdi-gidaria—, eta itxura bereko baina margo-dentsitate txikiagoko trazuekin bete zuen orri osoa, lerroen norabide-aldaketak eta materia-kontzentrazioak baino ñabartzen ez duten *continuum* bat sortuz. Antzera gertatzen da *Lanpara* (*La Lampe*, 1882–83) izeneko obrarekin ere, baina aipatu efektua are nabarmenagoa da oraindik horretan, artistak Conté arkatzaren iluntasun sakonean desagerrarazten baititu emakumezko irudiaren lepoa eta kokotsa, lanparak aurpegia nabarmendu eta presentzia har dezan utzita, eszenaren gainerakoan ia argirik proiektatzen ez den arren.

Georges Seuraten marrazketak oso eboluzio azkarra izan zuen haren heldutasun-etapan. Hori ematen digute aditzera, behintzat, gaur egun oraindik ere hunkigarri zaigun modernotasun inpresionista erakusten duten garai hartako zuri-beltzeko paisaiek, hala nola *Bideko horma* (*Basoa*) [*Le Mur du chemin* (*La Forêt*), ca. 1883] edo *Uretan islatutako zuhaitz-enborrak* (*Stéphane Mallarmé omenaldia*) [*Troncs d'arbres se reflétant dans l'eau* (*Hommage à Stéphane Mallarmé*)], 1883–84) obrek, bai eta gau argitsu batean —horra artistak *Ibiltokia* (*Promenoir*, ca. 1882) lanean trebetasunez gauzatu zuen oximoron bat— etzanda, eserita edo bide batetik paseatzen ageri diren irudiek ere. Seurat marrazkiaren maisua izan zen, eta paperean esperimentatzen eta lanean jarraitu zuen bizi izan zen artean. Hori garbi geratu zen haren pinturan, eta argi ikus daiteke erakusketa honetako zenbait obratan ere, esaterako bi hauetan: *‘Udako igandea Grande Jatte uhartean’ lanerako estudioa: gona baten xehetasuna* (*Étude pour ‘Un dimanche d’été sur l’île de la Grande Jatte’: détail de jupe*, 1884–85) eta *Ilunabarra, Gravelines* (*Un soir, Gravelines*, 1890). Seuratek azkar zirriboratu zuen paisaia hori, baina argi-ilunak sortzeko eta paperaren azalera osoa betetzeko aukera galdu gabe. *Bela zuria* (*La voile blanche*, 1890) marrazkiko eszena ederrarekin amaituko dugu ibilbide hau —Seuratek marraztea beste xederik gabe egin zuen azken marrazkietako bat, non argia indarrez darion bela zuri bati, ikuslearen arreta erakartzen duen haize-oihal txiki bati, artistak paperaren azalera osoa baliatuta sortu zuen xehetasunez jositako konposizio batean—, eta geure egingo ditugu Paul Signac maisuak 1899an artearen teoriari buruzko *D’Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* liburuan idatzita utzi zituen hitzak: horiexek direla “margolari batek inoiz egin dituen marrazkirik ederrenak”.

Itzulpena: Rosetta Testu Zerbitzuak, SL eta Guggenheim Bilbao Museoa

Oharrak

1. Hemen aipatua: Kynaston McShine, "A Conversation about Work with Richard Serra", McShine eta Lyne Cooke, *Richard Serra: Sculpture: Forty Years*, erak. kat., New York, The Museum of Modern Art, 2007, 18. or.

SERRA

Lucía Agirre

Seuraten marrazkiak margolari batek inoiz egindako ederrenak zirela esatean, laudorioak laudorio, artistaren izaeraz ari zen, nolabait, Signac; izan ere, hori esanda, haren obraren bazterreko adierazpentzat jotzen zuen marrazkia, lehen mailakotzat hartu ordez. Richard Serra eskultorearen marrazkiak ikusten ditudanean, antzeko zerbait gertatzen zait niri: gure garaiko eskultore handienetako bat izanda ere, Richard eskultore kategorian sailkatzeak Richard Serra artista nola edo hala mugatzea dela sentitzen dut, haren marrazkiak bigarren mailakotzat jotzea dakarrelako hein batean, nahiz eta marrazkiek berebiziko garrantzia izan duten haren ibilbide osoan zehar obra nekaezin, autonomo, adierazgarri eta esanguratsu gisa. Itxura denez, ez gara marrazkiak daukan garrantzi artistikoaz ohartzen: Serrak bere ibilbide artistikoaren hastapenetatik hinki-hankarik gabe onartu zuen hura ulergaitza zaio, nonbait, gehiengo nagusiari. Artista baten marrazki bat eta margolan bat erkatuz gero, margolana garrantzitsuagoa dela pentsatu ohi dugu, artearen merkatuak berak agintzen duen moduan, baina oso litekeena da marrazki horrek artearen historiari egindako ekarpena egile horren ezein margolanek inoiz egin lezakeena baino handiagoa izatea. Badirudi “marrazkilari” hitzak ere kategoria txikiagoa duela “margolari” terminoak baino; Richard Serraren marrazkiak ia margolanak direla ere esan izan dute kritikari batzuek. Richard Serra marrazkiaren maisua da, marrazkilaria hasiera-hasieratik, eta marrazkigintzaren tradizioa hausten eta hari esanahi berriak ematen ondoen jakin duen artistetako bat, Seurat bera bere garaian izan zen bezalaxe.

Hobe da antzinako sailkapenak eta inposatutako parametroak ahaztea. Richard Serra berehala ohartu zen eskultura ez dela soilik zizelkatzeko, modelatzeko edo galdatzeko ekintza bat; aitzitik, eskulturak eraiki egiten du era askotako formen eta materialen bidez, gizakiaren esperientzia espazialean eragiteko xedez eraiki ere. Marrazkigintzan ere, ezarritakotik edo ikasitakotik harago joateko gai izan zen Serra; lengoia autonomo bihurtu zuen marrazketa —beste helburu batzuetarako bitarteko hutsa izateari uzten zion hizkuntza autonomoa—, eta teknika, formatu eta material berrietara zabaldu zuen. Serraren lehenagoko lan batzuetan, olio-pintura lodiak —blokeak edo barrak baliatuta paper handien gainean zabaldua— horma erraldoiak estaltzen ditu, baita espazioarekiko dugun esperientzia eraldatzen ere. Margo trinko hura arkatx koipetsu edo barra litografiko bihurtzen da orain, *Ramble* [ibilbide] “txiki” hauetan aplikatuta. Richard Serraren ohiko lan-eskala kontua hartuta, marrazkiok txiki samarrak dirudite, baina, beste artista batzuen marrazkiekin alderatuta, ezin esan hain txikiak direnik ere. Richard Serraren marrazki guzti-guztiak giza eskalan eginak daude, gure esperientziaren gain eragiteko pentsatuta baitaude beti, eta *Ramble Drawings* direlakoak ere ez dira salbuespena.

Ramble Drawings izeneko lan horiek Serrak 2015ean hasitako sail baten parte dira. Artistaren marrazkien izenburuak haien sailkapena errazteko modu bat izaten diren arren, kasu honetan Serrak garai berean egindako instalazio batekin daude lotuta, haien artean igarotzeko eta ibiltzeko moduan antolatuta dauden altzairu herdoilkorrezko 24 xafraz osatutako instalazio batekin, hain zuzen. Niri ezin egokiagoa iruditzen zait izenburua. Izan ere, marrazkiok agerian uzten dituzte bi teknika ezberdin erabiliz, intentsitate ezberdinak aplikatuz eta joan-etorri guztien arrastoak utziz Serrak paperean gaindi egiten dituen joan-etorriak.

Marrazki horiek egiterakoan, materialarekin atsegin hartu zuen Serrak, esaterako aspalditik darabilen eskuz egindako paper japoniarrarekin. Paper horren fabrikazio-prozesua dela-eta, orri bakoitza, hura osatzen duen zuntz bakoitzak hala eraginda, gorabeheratsua da oso, ez bakarrik bere lautasun izurrean, baita ertzetan eta luze-zabaleran ere. Hortaz, *Ramble* guztiak desberdinak dira, bai Serrak paper-xafla bakoitza jorratzeko izan duen moduagatik, bai orriak eurak ere elkarren desberdinak direlako. Hala, artistak aplikatutako teknikaren aurrean materialak nola erreakzionatu, era batekoa edo bestekoa da emaitza. Paperaren formatuak berak agintzen du obraren horizontaltasuna edo bertikaltasuna: marrazkia horizontalean gehiegi luzatzeko arriskua sumatuz gero, artistak bertikalki kokatzen du, mamia erdigunean mantenduta, gure ikus-eremuaren barruan, alegia.

Serrak neurrizko tamainan egin zituen lan horiek, baina ez zion muzin egin nolabaiteko monumentaltasuna emateari ere. Hala, hamaikana elementuko hiru zerrendatan banatutako laukisarean antolatzen ditu beti *Ramble* txikienetako hogeita hamahiru. Konfigurazio horrekin, artistak marrazki horiek egiteko jarraitu zuen prozesuan zentratzera, marrazkiak elkarrekin alderatzera eta inprimatze bakoitzak paper-xafla paregabe bakoitzean eragindako efektuak aztertzea behartzen du ikuslea, eta artista marrazkiok sortzera eraman zuen bulkada eta prozesua ulertzeko gako batzuk ematen ditu. Roberta Smith-ek marrazki horiei buruz esan zuen bezala, “Serra jaunak, urte hauen guztien ondoren, *prozesuen* artista nagusia izaten segitzen du. Sail horrek haren *Aditz-zerrenda* (1967–68) ospetsua dakargu gogora, zeinak biltzen baitzituen materialak manipulatzeko hainbat modu”¹.

Rambles horietan, bi metodo desberdinekin dago aplikatuta arkatx litografikoa: transferentzia bidez eta zuzenean orri gainean markatuta. Lehenengoaren kasuan, presioaren handi-txikiak transferentzia nabarmenagoa edo ahulagoa izatea eragiten du, eta, beraz, obra batzuetan lanbro arina izan daitekeena beste batzuetan orban ilun eta lausoa suertatzen da. Arkatza zuzenean paper gainean aplikatzea, berriz, prozesu desberdina da, eta paperean zabaltzen den material koipetsuaren kantitatea kontrolatzeko aukera emateaz gain, oso bestelako emaitza eskaintzen du. Arkatzaren beltzak eta pastelaren hautsak, beren ñabardura guztiekin, liluragarri bihurtzen dute *Ramble* bakar bati so egotearen esperientzia. Marrazki horietako askoren aurrean jartzea ere gozamen estetiko soiletik harago doan konparazio-ariketa bat da, ulermenaren beste mekanismo batzuk martxan jartzera behartzen gaituena.

Serraren ustez, marrazkia ekintza beregaina da berez; halaxe azaldu zuen artistak berak 1977an: “Marrazkia funtsezko jarduera baten kontzentrazioa da, eta adierazpenaren sinesgarritasuna norberaren esku geratzen da erabat. Landu dezakedan espaziorik zuzenena eta kontzienteena da. Hasi eta buka ikus dezaket prozesua, eta, batzuetan, baita kontzentrazioa luzaroan mantendu ere. On egiten dit. Nire lanaren iturria zertan den ulertzea ahalbidetzen didan egoera bakanetako bat da”².

Itzulpena: Rosetta Testu Zerbitzuak, SL eta Guggenheim Bilbao Museoa

O h a r r a k

1 — Roberta Smith, Richard Serra Scales Down With ‘Ramble Drawings’, *The New York Times*, Art Review, urriak 15, 2015.

2 — *Richard Serra, Escritos y entrevistas, 1972–2008*, Iruñea, Nafarroako Unibertsitate Publikoa, 2011, 52. or.