

Picasso eskultore

Materia eta gorputza

GUGGENHEIM BILBAO

PICASSO ESKULTORE. MATERIA ETA GORPUTZA.....	3
ANTZINATASUN MODERNOA: EMAKUMEAK ZUTIK SAILA (1945).....	12
PICASSO: ESKULTURAREN GORPUTZA.....	18

PICASSO ESKULTORE. MATERIA ETA GORPUTZA

CARMEN GIMÉNEZ

“Ez dut uste elementu guztiz desberdinak erabili ditudanik era bateko eta besteko lanetan. Gaiak adierazpide jakin bat eskatzen badu, neure egiten dut bi aldiz pentsatu gabe. Inoiz ez naiz saiakuntzak edo esperimentuak egin zalea izan. Zerbait esateko izan dudak bakoitzean, zuzena iruditu zaidan moduan esan izan dut beti. Motibo desberdinei metodo desberdinak dagozkie. Horrek ez dakar nahitaez bilakaerarik edo aurrerabiderik, baina bai adostasun bat norberak adierazi nahi duen ideiarene eta ideia hori adierazteko bitartekoen artean”¹.— Pablo Picasso

Pablo Picassok bere bizitzan zehar egindako pinturen eta eskulturen kopuruak alderatuz gero (700 eskultura-lan *versus* 4.500 margolan, gutxi gorabehera)², pentsa liteke artistak pintura zuela beti bere kezken erdigunean. Hala ere, nekez har daiteke Picasso margolaritzat bakarrik. Badakigu behin eta berriz urratu zuela tradizioa pinturan, baina guztiz iraultzailea izan zen eskulturan ere. Haren jarduerak diziplina batean utzitako arrastoa bestean utzitakoa baino sakonagoa den edo ez alde batera utzita, gauza bat argi dago: bera bizirik zela, publiko zabalak apenas ezagutu zuen haren eskultore-lana. Beraz, ez da halabeharra honako hau izatea gure herrialdean Picassoren eskulturari —eta eskulturari bakarrik— eskainitako lehen erakusketa. Dena den, Picassorentzat eskultura ez zen, inondik ere, bigarren mailako kontu bat, pinturaren pare-pareko adierazpide bat baizik. Edo, areago oraindik, Pierre Daixek adierazi zuenez: “Picasso pintore bezain eskultore handia izan zen —eskultore hobea izan ez bazen—, eta, harentzat, bere lanaren bi alderdi horiek elkarren osagarriak izan ziren beti; izan ere, oso laster ohartu zen batetik besterako aldaketa horrek pintura zer den eta eskultura zer den zehazteko aukera ematen ziola, hain zuzen ere”³. Picassoren erradikaltasuna, haren aurretiko artearen aldean, eskultura denari eta ez denari buruzko etengabeko interpretazioan oinarritzen da, hain justu, genero baten eta bestearen arteko transposizio moduko batean. Eskultura funtsezkoa izan bazen Picassoren obra piktorikoaren eraikuntzan, pinturak ere ez zion ekarpen gutxiago egin eskultura-lanari, diziplinen arteko joan-etorri etengabeko batean.

Bere lehen eskultoretan, XX. mendearen hasieran, *Bufoia* (1905) bezalako lanetan, esaterako, Picassok hiru dimentsioetara eraman zituen zuzenean bere kezka piktorikoak. Geroago, 1906an, kubismoaren sorrera betean, buru-belarri jardun zuen eskultura iberiarra —eta gero afrikarra— pinturara bihurtzen, helburu garbi batekin beti: perspektiba errenazentistaren arrasto oro gaintetik kenduz XX. mendeko pintura-tradizioa goitik behera iraultzea. Alice B. Toklasek dioenez, Picassok laurogeita hamar lan-saio egin zituen Gertrude Stein idazlearen erretratua margotzeko, harik eta, azkenik, ezinezkotzat jo zuen arte, etsita. Hilabete batzuk geroago, Gósol herrian egindako egonaldi batetik bueltan, idazlea aurrean posatzen izan gabe oraingoan, Picassok maskara baten antzera erretratatu zuen Gertrude: buru bat ia harrizkoa, hain indar handikoa, non esan baitaiteke hori dela koadroan benetan axola duen gauza bakarra, Picassok bere pinturan eskulturarene berezko soluzioak sartzeko zuen borondatearen isla. Urtebete geroago, 1907an, XX. mendeko maisulan handia den *Avignonoko andereñoak* margolanean, Picassok betiko birrindu zuen Errenazimentutik jasotako perspektiba, eta bide berri bat hasi zuen, dekolorazioa,

espazioa desagerraraztea eta plano berariak nahastea xede hartuta⁴, hein batean eskulturaren baitatik abiatuta.

1909an, Picasso Horta de Sant Joanera joan zen uda pasa, Tarragonako mendialdeko herri txiki batera. Han, besteak beste, kubotan egituraturako paisaia argitsuak eta orduko neska-lagun Fernande Olivier margolari eta modelo frantziarraren estudio ugari egin zituen. Lan horiekin Picassok areago sakondu zuen bere estilo berri horretan, non alderdi bisualak jasaten dituen eraldaketek eta trukeek xede bakarra baitute, antza: aurreko obrek ez bezala, sekuentziatzeko, hau da, serieko lan bat egiteko nahia islatzen dute, halako eran non, hamaika zirriborro, bariazio eta ihes-punturen bidez, mihise barruko gorputzaren mugak deseginez joango baitira, pixkanaka, inguruko espazioarekin *continuum* bat osatuz. Picassok sekuentzia bat osatu zuen Fernanderen olio-pinturazko hamabost erretraturekin eta marrazki ugarirekin, eta, horiek guztiak baliatuta eskultura bat sortu zuen, eskultura bakarra; atariko ahalegin kontzentratua izan zen, kubismoaren printzipioak hiru dimentsiotan esplizitatzen zituena. Eskulturaz egindako pintura eta pinturan oinarritutako eskultura. 1909ko *Emakume-burua (Fernande)* eskultura sortzeko, Picassok *Avignongo andereñoak* margolanean egindako bidea desegin zuen. 1906an forma eskultorikoa planteamendu piktorikoaz jabetu zen bezalaxe, *Emakume-burua (Fernande)* lanaren kasuan, eskultura pintura-sail batetik aterata dago.

Horta de Sant Joanera egindako bidaiatik itzuli eta gutxira, Picassok buztinez moldatu zuen 1909ko *Emakume-burua (Fernande)* bere lagun Manolo Hugué eskultorearen estudioan, Parisen. Urtebete geroago, brontzetan urtu zuen. Lehenengo eskultura kubista den horrek betetzen duten espazio bera puskatzen duten bolumenen eta formen sekuentzia bat irudikatzen du. Margolan batean bezala itzala atzitzen eta argia islatzen duten elementu anizkUNETAN zatikatu zituen Picassok Fernanderen bereizgarri naturalak. Forma bigun, organiko, ganbil eta ahurren arteko elkarrekintzaren bidez, Picassok Fernanderen buruaren sendotasuna birsortu zuen, haren antzekotasuna irudikatu, baina motibotik aldentuta betiere.

la hiru urte geroago, beste bidaiaren baten eraginez berriz ere, Picassok eskulturara jo zuen atzera. 1912an, Braquek eta biek Sorguesen eman zuten uda, Frantziako hegoaldean, eta oporraldi hartan egindako marrazkiak hiru dimentsioko objektuei buruzko interes berri baten iragarpen moduko bat izan ziren. Parisera itzulita, udazken hartan, “gitarra bat imajinatze prozesuan” zegoela esanez idatzi zion Picassok Braqueri⁵, azken hori artean Sorguesen zela. Orduan hasi zen Picasso kartoizko bere lehen eraikuntza kubistak sortzen. Haien artean bat nabarmentzen da, *Gitarra* mitikoa, 1912koa. Haren balio iraultzailea honela laburbil daiteke: “Lehenik, objektu bat zen; bigarrenik, modu sintetikoa eraikia; hirugarrenik, erabilitako materialak aleatorioak ziren; eta, laugarrenik, eszentrikoki kokatuta zeuden”⁶. Picassok kartoiz eraiki zuen planoen arteko espazio negatiboa, eta hutsunea eskulturan aplikatzeko modu berri bat (ordura arte erabili gabea) konfiguratu zuen horrela. Hutsune horrek bere inguruko materia guztia xurgatu bide zuen, eta ez zen Picassoren obrara itzuli hamabost urte geroago arte, artistak eskulturari berriro heldu zion arte, alegia. 1928an, Bartzelonako garaitik ezagun zuen Julio Gonzálezen laguntzarekin, burdinazko eraikuntza batzuk egiten hasi zen, funtsezkoak eskultura modernoaren etorkizunerako. Gonzálezek erakutsi zion soldaduraren teknika erabiliz egindako lehen lana *Burua* ospetsua izan zen, 1928ko urrikoa⁷: eskuz pintatutako bi xafla erdizirkular, tripode baten gainean muntatuta (bi bertsio daude). Apollinaireren Adiskideen Elkartearen enkargu bati esker —Guillaume Apollinaire poeta eta Picassoren lagunaren omenezko hilobi-monumentua (Apollinaire 1918an hil zen, 38 urte zituela)—, Picassok huts eskultorikoaren ideia berreskuratu zuen. Eskultura-lan hori Apollinairek berak 1916an idatzi zuen *Poeta eraila (Le Poète assassiné)* kontakizunean dago inspiratuta, non “hutsen,

ezerezeko estatua bat” proiektatzen duen artista bat deskribatzen baita⁸. Hala, kontakizuneko Croniamantal poetaren heriotza oroitzuz, Picassok burdin harizko ziriz egindako gorputz filiforme baten itxurako egitura bat muntatu zuen, hiru dimentsioko espazio batean irudikatutako⁹ marrazki bat, lerro eta hutsune hutsez osatua.

Hustasun ia erabateko edo hutsune gehiegi horrek deseroso sentiarazi zuen nonbait André Billy idazlea, Apollinaire batzordeko kideetako bat, Picasso ikustera eta haren monumentu-proposamena (Picassok bere koadernoetan zirriborratua) bertatik bertara ezagutzera etorria zena. Billyk honela deskribatu zuen Picassoren proposamena: “ez hanka ez buru ez duen gauza bitxi bat da, zatarra, ulertezina, ia lizuna, han-hemen sexu-organoak dilindan dituela dirudien mukulu ezagutezin bat”¹⁰. Areago oraindik, Léautaud kritikariak Billyren iruzkinetan oinarrituta adierazi zuenez, batzuek pentsatu zuten Picassok ez zuela ezer ere egin, Apollinaireren heriotzak utzitakoa bezain hutsune handi bat baino ez; eskultura bera desagertzeko zorian utz zezakeen hutsune bat. “Zer espero zuten, ordea? —esan zion Picassok Roland Penroseri—. Ezin dut musa bat egin, eskuan zuzia daramala, haiei atsegin emateagatik bakarrik”¹¹.

Picassok eraikuntza-forma gisa baliatu zuen soldadura, eta hutsa gehitu zuen bere obretan; hala, aukera berrietara zabaldu zuen eskultura, taillaketan edo modelatuan oinarritutako ikuskera tradizionala gaindituz. Objektu errealak gehitu zituen, gehienetan hondakinak (iltzeak, malgukiak, burdin hariak, torlojuak), edo elementu aurrefabrikatuak (hala nola iragazkiak), han-hemen aurkitutako zatiak soldaduraz josiz gorputz hibridoak eraikitzeko. Beste batzuetan, berriz, burdin harizko egitura soiletara jo zuen, gorputzak eskema huts bihurtuta. Badirudi eskultura berri horiek jaso zuten gaitzespen orokorrak arrasto sakona utzi zutela harengan, eta baliteke hori izatea, hain zuzen, haren eskultura-lanak handik aurrera, askotan, ezkutuan gelditu izanaren arrazoia. Izan ere, hurbilekoenei bakarrik erakusten zizkien.

Burdinazko eskultura horietako batzuk, formatu txikienekoak, luzaroan egon ziren Picassoren estudioan ahaztuta, hautsak hartzen, baina halako batean, 1932ko abenduan, *Minotaure* aldizkariaren zuzendariak, Tériade arte-kritikariak, aldizkariaren lehen alerako artikulua bat argazkiz hornitzea proposatu zion Brassairi: André Bretonen “Picasso dans son élément” [Picasso bere elementuan] zen artikulua. Brassairi Picassoren eskulturak fotografiazteko aginduarekin bisitatu zuen estudioa —Rue La Boétie 23an, garai hartan. Arasa batean gordeta zeuden zur landuzko eskultura batzuk ez ezik, Brassairi Apollinaireren omenezko burdin-harizko eskulturak ere fotografiatu zituen. Azken horiek estudioko apal batean zeutzan, “linazi-olio, trementina-esentzia, azido muriatiko... botilen ondoan”¹², pintzelez beteriko potoen, tabako-paketeen eta bestelako tresnen artean. “Hiru dimentsioko espazio batean sartutako eraikuntza geometriko-linealak dira”, eskultura abstraktu “konstruktibista” gisa ere har zitezkeenak, Brassairi zioenez, haietako bakoitzean “giza gorputzaren presentzia” suma zitekeelako ez balitz. Bereziki azpimarratu zuen Brassairi pinturaren baitako eskulturaren ideia hori ere, eta, Picassoren mihiseak deskribatzean, haren margolanek “ametszko eskulturaren” batetik ateratakoak ziruditela adierazi zuen.

Hala da, Picassok hainbatetan baliatu zituen hautsez beteriko eskultura-lan haiek bere konposizio piktorikoetan. Baina eskultura-lanak pinturarako modelo gisa erabiltzeko lan molde horren lehen arrastoak Errenazimentuan aurkitzen dira. Jakina da garai hartan margolari askok erabiltzen zituztela formatu txikiko eskulturak modelo gisa, argi-efektuak eta konposizioak aztertzeko eta margolanetan aplikatzeko. Bitxikeria bat, bidenabar: Francisco Pachecoren 1611ko lekukotasun baten arabera, Grekok —Picassok hain gogoko zuen margolariak— buztinezko figurinak gordetzen zituen apal batean, bere

konposizioetan erabiltzeko. Picassok ere pinturaren eta eskulturaren arteko etengabeko elkarrizketa horretan sakontzeko tresna gisa baliatu zituen bere eskulturak, Grekok bere buztinezko figurinak bezala.

Oso litekeena da Picassok bere pintura bere eskulturaren gainetik jarri izana urteetan, Apollinaireri eskainitako monumentuaren porrot mingarriaren ondoren bereziki¹³. Haren eskultura-lanetako batzuk ikerketarako *prozesuak* edo tresnak baino ez direla kontuan hartuta, hobeto ulertzen da presaka egindako lanak izatea eta haietan erabilitako materialak, sarritan, galkorrak izatea: kartoiak, sokak, burdin hariak, malgukiak, tapoiak..., are, batzuetan, eskaiola hauskorra ere. *Ad hoc* egindako eraikuntzak ziren, Picassok bere pinturara —eta pinturatik eskulturara— bihurtzen eta eramaten zituenak.

Brassaï ezagutu eta biharamunean, Picassok Château de Boisgeloypeko bere estudioa bisitatzera gonbidatu zituen Tériade eta biak. Château hori (XVIII. mendeko jauretxe normandiar bat) Gisors herritik hurbil dago, Paristik 70 bat kilometrora, eta 1930ean erosi zuen Picassok. Han, etxeko ukiulu handia lantegi bihurtu eta bere eskultura-lana garatzeko moduko espazio zabala lortu zuen lehen aldiz artistak. Pariseko estudioan inola ere ezin zuena egin ahal izan zuen azkenik han: tamaina handiko obretan lan egin. Brassaï eta Tériade Picassoren Hispano Suiza dotorean abiatu ziren Boisgeloopera, Picassorekin berarekin, haren lehen emazte Olga Khokhlovaekin eta bien seme Paulorekin batera. Brassaïk argazki-plaka asko eraman zituen berekin, Picassok hala gomendatuta, eta han aurkitu zuenak ez zuen epel utzi. Iristean, eta lekua erakutsi ondoren, Picassok, Brassaïren harridurarako, “etxeko nabe handi haietako baten atea ireki zuen, eta hantxe, zuriz dirdiraka, eskultura-herri bat ikusi ahal izan genuen”¹⁴. Eskaiolazko eskultura liluragarritz, forma uhintsuz eta gorputz sentsualez osatutako “herri” bat. Eskultura lerrromakur eta forma irmoko haien bidez, Picasso bolumendun eskulturara itzuli zen, edo, hobeto esanda, mulko biribileko eskulturara, 1928ko harako beste eskultura haiekin, hau da, hutsunez eta gardentasunez beteriko haiekin, itxuraz kontrajarrita zegoen iraulketa bat eginez.

“Nire zoritxarra da —eta baita agian nire plazera ere— gauzak nire grinen esanetara erabiltzen ditudala beti”¹⁵ esan zuen Picassok 1935ean. Bere lehen emaztearekin, Olgarekin, ezkondata jarraitu arren, 1927tik aurrera Marie-Thérèse Walterrekin izan zuen harremanik estuena Picassok. Ezagutu zuenean, Marie-Thérèserek 17 urte besterik ez zituen. Denbora luzean ezkutuan mantendu zuten maitasun-harreman horretan, emakume gaztearen erretratu behin eta berriz agertzen da Picassoren obran, halako moldez non “Marie-Thérèseren gorputz-atalak —sudurra, ilea, bularra, ahoa eta lepoa— elementu autonomo gisa [tratatuak izan baitziren], eskultoreak arkitektura-molde berri batean lokabetuak eta birgiltzatuak”¹⁶.

Dama eskaintzailea¹⁷ eskulturaren kasuan —Boisgeloypeko estudio horretan bertan sortua, 1933an— Marie-Thérèseren oparotasuna obraren beraren neurri monumentaletara dago bihurtua: hanka motzak, beso erraldoi bat aurrerantz luzatuta, atzaparrak harrapatutako gorputz bat bezala daraman ontziari edo pebeteroari eutsiz. Besaburua hasten den aldean, ezker besoa falta du, erauzia itxuraz. Ez du besorik hartzeko, baina bai emateko. Gorputz-enborrak, bi hanka zurrun eta meheek ezin sinetsizko eran eutsiak, bata bestearen gainean jarritako hiru protuberantzia ditu, zein baino zein ikaragarriagoak: sabel puztu bat (haurdun dagoelako, akaso), bi bular hanpatu, eta arrautza itxurako burutzar bat, suge batenaren antzekoa. Erretratu horretan, antzekotasun fisikoa moralaren mende dago. Emakume eder hori bere burua baldintzarik gabe, ordainetan ezer eskatu gabe eskaintzen duen norbait bezala irudikatuta ageri zaigu.

1936an, Picassok behin betiko utzi zuen Boisgeloup, Olgarekin lortutako bereizketa-akordioaren parte gisa, eta han egondako urteetako eskultura-jarduera bizia etenda gelditu zen horrenbestez. Urtebete geroago, 1937an, Espainiako Gerra Zibil betean, Errepublikaren Gobernuak 1937ko Parisko Nazioarteko Erakusketaren Espainiako Pabiloian parte hartzera gonbidatu zuen Picasso. Testuinguru horretan margotua da *Guernica*, gerraren aurkako alegatu izugarria. Hartaz gain, Boisgeloupeko lantegian sortutako bost eskultura eraman zituen erakusketara: *Dama eskaintzailea*, *Emakume-burua* —lorategian ikusgai jarriak biak— eta *Begi handidun emakume-burua*, *Emakume-bustoa* eta *Bainularia* —pabiloiko bigarren solairuan ikusgai jarriak—. 1931n moldatuak ziren guztiak, *Dama eskaintzailea* izan ezik; hori bi urte geroago egin zuen, 1933an. Lehen aldia zen eskultura horiek jendaurrean erakusten zirela, baina ezagunak ziren lehenagotik, Brassairen argazkien bidez¹⁸. Eskulturok, okasiorako zementuan moldekatuak, berariaz enkargatu eta ordaindu zituen Espainiako komisariotzak. Baina *Bainularia*, multzoko txikiena, eta ezinbestean Lespugueko Venusa gogorarazten diguten formak dituen, brontzez moldekatua aurkeztu zuten. Picassok —zeinak, bestalde, erabateko babes adierazia baitzuen errepublikari— oso gogokoak zituen obra horiek, Espainiako Pabiloierako horiexek aukeratu izanak erakusten duen bezala.

Bigarren Mundu Gerra aurrera zihoan eta 1940ko ekainean alemanek Frantzia okupatu zuten. Naziek "degeneratutzat" jo zituzten artisten artean Picasso izan zen gerrako urteetan Parisen eutsi zion bakarrenetakoa. Hiriburu okupatutik ateratzeko hainbat eskaintza bazterturik, Rue des Grands-Augustins 7ko bi pisutan ezarri zuen bere operazio-basea, Senatik gertu, *rive gauche* aldean¹⁹. 1940ko udazkenean, Rue La Boétie 23ko apartamentua utzi eta bere estudiora aldatu zen, kale bereko 21. zenbakian bizilagun berriak zituztelako: naziek Picassoren agente Paul Rosenberg arte-merkatariaren galeria eta etxea bereganatu eta bulegoa jarri zuten han, propaganda antisemita egiteko. Picasso kezkatuta zegoen Boisgeloupeko etxean eta Valsuaniren Parisko galdategian utziak zituen obregatik, eta Rue des Grands-Augustinseko estudioan bildu zituen denak. Hantxe eduki zituen, konpainia egiten, gerrak iraun zuen bitartean.

Boisgeloupeko garai mitiko hartaz geroztik, Picassok eskultura txikiak baino ez zituen egin, hezurren edo harrien ustekabeko topaketetan inspiratuak. Gerrako urte beldurgarri haiek eskulturarako grina berritu zioten. 1940an, zirriborro-koaderno batean, burezurak agertzen hasi ziren. Horren lekuko da *Burezurra* (*Hildako baten burua*) izeneko eskultura, 1943koa. Obra iluna eta errealista da, asimetrikoa, gainazal latzekoa; deskonposizioa edo momifikazioa iradokitzen duten begi hondoratuak ditu, baina gorputza falta, gizateriaren gaitzen oroigarri morbosoa bat bailitzan. Bi aldiz urtu zuen brontzetan, naziek artegintzan brontzea erabiltzeko ezarritako debekuaren aurkako matxinada-ekintza bat bezala. Hori zela eta, gauez ibili behar izan ziren estudiotik galdategira, material garraioan.

1943ko uztailetik urrira bitartean, Picassok buru-belarri jardun zuen marrazki-sail batean lanean, eta marrazki horiek materia gisa baina batez ere *egitura* gisa oinarri hartuta moldatu zuen ondoren bere *Gizona bildotsa hartuta*²⁰ eskultura ospetsua. Egun bakar batean bete zuen lana, ondoan bi laguntzaile zituela: Paul Eluard poeta eta Marcel Boudie txofer eta denetarako zerbitzaria. Honela azaldu zion prozesua Picassok Brassairi: "Ez dakit zenbat zirriborro eta hilabetetako hausnarketan ondoren, arratsalde bakar batean egin nuen estatua hori. (...) Aurrena, egitura muntatu nuen. Baina gutxitan egiten dira kalkulu guztiak ondo. Nik, honekin, ez nuen asmatu. Ahulegia zen eta ez zion eusten. (...) Edozein momentutan eror zitekeela zirudien. Azkar ibili beharra zegoen. (...) Sokak hartu eta habeetara lotu genuen. Eta lehenbailehen eskaiolan hustea erabaki nuen"²¹. *Gizona bildotsa hartuta* eskulturaren

benetako euskarria hura taxutzeko egindako marrazki haiek guztiak izan ziren; izan ere, arretaz begiratuz gero, armazoi materiala bera baino zurkaitz sendoagoa gertatu ziren marrazkiak; armazoiak, eskasaren eskasez, ozta-ozta eusten zion buztinak zeukan kargari. Brasaik berak zuzenean egiaztatu ahal izan zuen hauskortasun hori, eskulturaren eskaiolazko behin betiko bertsioan, argazkia ateratzeko manipulatzeko ari zela: “Utzi aurretik, berriro biratu nahi izan nuen, beste angelu interesgarri bat izan zezakeelakoan. Hala, hari berriro heldu (...), eta, bat-batean, kraska lehor batekin, horra non ikusten dudun zatitan hausten eta plintoaren gainean erortzen bildotsaren hanketako bat, lotsagabeki aurreratzen zuen hanka aske hori, hain zuzen”²². Picassok Jacques Prévert-i kontatu zion pasadizoa, eta zorigaiztoko gertakari hartatik aurrera *Gizona bildotsa hartuta* zenari *Gizona hanka falta duen bildotsa hartuta* deituko ziola gehitu zuen ironikoki²³. Ikaragarri soila, eskulturak berekin gorde du moldatu zuteneko espontaneotasun hura.

Paris askatu zutenean, Picasso Kosta Urdinera itzuli zen: han, Vallauris herria izan zuen bere operazio-zentro nagusia hamar urtez baino gehiagoz. 1937tik ezagutzen zuen herria, eta, 1947an, zeramika lantzeko asmoz itzuli zen hara. Françoise Gilotekin batera jarri zen bizitzen (1943an ezagutu zuen Gilot, beste margolari batzuen bitartez), eta handik gutxira etxea erosi zuen: La Galloise. Urtebete geroago, Fournaseko lurrin-fabrika zaharra eskuratu eta pintura- eta eskultura-lanak egiteko estudio bihurtu zuen. Lantegi zaharreko espazio zabalak formatu handiko obrekin bete ziren denbora gutxian. Lantegiaren ondoan bazen eremu bat, buztinileek zaborrak eta hondakinak botatzeko erabiltzen zutena: metalezko piezak, zeramika puskak... Picassok laster txertatu zituen haiek guztiak bere lanetan.

“Begira, esaten zidan Picassok, nahikoa litzateke koadro horiek hartu, ebaki (...), gero kolore bakoitzaren jarraibideen arabera zatiak bata bestean ahokatu, eta kito, ‘eskultura’ baten aurrean geundeko”²⁴, esan zion Picassok González-i 1936an. Hain zuzen, piezak ebakitzen, ahokatzen eta muntatzen jardun zuen hogeita hamar urte geroago Picassok, ideia horri berriro heldu eta eskulturak ebakinetatik eta marrazkietatik abiatuta sortzea erabaki zuenean. Kasu honetan, papereko planoak, beren bi dimentsioetan, metalezko orrietara aldatu ziren, eta tolestu, bolumena emateko. Metalezko xafila ebakia eta tolestua izango zen Picassok bere burua eskultore gisa adierazteko erabiliko zuen hurrengo eta azken materiala.

Hainbat artisauraren laguntzarekin, Picassok paperezko eta kartoizko bere bozetoak forma tridimentsionaletan gauzatu zituen. Lan horiek, 1910eko hamarkadaren hasieran musika-tresnak irudikatuz eginak zituen eraikuntzak gogorarazten zituztenak, txaparen sendotasuna hartzen zuten hala. Bainulariek, amek eta bestelako pertsonaia batzuek, halako espiritu-arintasun bat partekatzen zuten denek, haien sorkuntza konplexua eta gauzatze-prozesu korapilatsua gezurtatu nahirik bezala. Eskultura horiek ezin egokiagoak ziren eskala handiagotara eramateko, eta aukera hori 1957an gauzatu zen, Carl Nesjar izeneko artista norvegiar gazte batek hormigoia presio altuko harea-zurrusta bidez grabatzeko teknikaren hastapenak erakutsi zizkiolarik Picassori. Horri esker, Picassoren pertsonaiak, lehenik paperean eta gero metalezko xafletan moldatuak, hormigoizko figura erraldoi bihurtu ziren, beren ingerada eta azaleko xehetasun eta guzti. Picassok monumentuekin egindako fantasia haiek, 1920ko hamarkadaren amaierako bere zirriborro-koadernoetan jasoak eta Apollinaireren monumentu ospetsuaren porrotarekin bazterrean utziak, gauzagarriak ziren orain, teknologia berriei esker, batetik, eta eskala arkitektonikoko artelanak eraikitze orduko gurari unibertsalari esker, bestetik. Nesjarren proiektuetatik bakarra ikusia bazuen ere²⁵, Picasso buru-belarri inplikatu zen haietako bakoitzean, prestaketa-zirriborroak eta maketak eginez eta Nesjarren lana argazki eta gutun bitartez gainbegiratuz.

Obra horien arteko ospetsuena Chicagoko Daley Centerreko plazarako diseinatutakoa izan zen. 1964ko maketa, burdina eta txapazkoa, Corten altzairuz egindako 15 metroko eskultura bihurtu zen (1967an inauguratu zuten). Urrutitik landutako eskultura monumental bat izan zen hura, Picasso ez baitzen inoiz joan Estatu Batuetara; maketak, argazkiak eta txostenak baliatu zituen gauzatze-prozesua jarraitzeko. Hura izan zen Picassoren azken ekarpena eskultore gisa. Horrela itxi zen harentzat eskulturaren aroa, formalki bere eskultura-lanaren funtsezko planteamenduetara itzularazi zuen pieza batekin itxi ere. Izan ere, Richard J. Daley Centerreko monumentu hura itzulera moduko bat izan zen Picassorentzat, 1912–1914ko bere lehen eraikuntza kubistetara, mihizatutako eraikuntza gisako bere gitarretara eta, batez ere, *bere burdin aro*²⁶ famatu horretara egindako itzulera bat, alegia. Chicagoko monumentuan, elkarrizketa argi bat sortzen da marrazkiaren eta espazioaren artean. Picassoren arte-ikuskeraren iraultzaileenaren jatorrira bueltatzen den eskultura-lan bat da hura, artistaren azkena.

“Askotan ohartu naiz ez dagoela Picasso axolagabe uzten duen formarik. Dena begiraten du, uneoro, forma guztiek zerbait irudikatzen baitute harentzat; eta eskultore gisa ikusten du dena (...). Nire ustez, Picassoren obraren alderdi misteriotsua, zentro neuralgikoa, horrela deitzerik balego, ‘eskulturan’ dago (...), haren obra denen ahotan jarri duen eta berari hainbesteko ospea eman dion arte molde horretan, alegia”, utzi zuen idatzita Gonzálezek, Picassoren begiradaz ari zela²⁷. Modelaketa- eta taillaketa-teknika tradizionalak hausteko eta planoaren eta hiru dimentsioen arteko espazioari buruzko bere ikuspegia eraikitzeko baliatu zuen Picassok eskultura. Bi bide erabili zituen horretarako: lehenik eta behin, kartoizko eraikuntza (mihisearen gainazal lautik zuzenean erliebean aterata); eta, ondoren, burdinaren eta soldaduraren lengoia, ordura arte eskultura mugatu zuten aukerak esponentzialki zabaltzera eraman zuen bitarteko gisa hartuta. 1928tik aurrera bakarrik hasi zen Picasso eskultura iraunkorrako egiten, Gonzálezekin elkarlanean soldaduraz baliatzen hasi zelarik metalezko piezak josteko, Gonzálezek berak adoretuta segur aski. Izan ere, Gonzálezek eskultoretzat hartu zuen beti Picasso, pintoretzat baino gehiago. Urte batzuk geroago, Parisko okupazioan, eta, Brassairen ustez, Sabartés idazkari eta lagunak bultzatuta, Picassok, azkenean, brontzetan urtu zituen bere eskaiozko eskultoretako asko, irauarazteko.

Oso litekeena da Picassok, Errenazimentuko margolari batzuek bezala, behin-behineko bitartekotzat hartu izana denbora luzean bere eskultura-lana, pinturarako bidea, nolabait. Picassok eskultura bere helburu piktorikoetarako modelo gisa erabili izana da, seguruenik, haren eskultura-lanak hain denbora luzean pintura-lanen itzalpean geratu izanaren arrazoia, edo arrazoietakoa bat. 1966. urtean onartu zuen lehenengoz Picassok, 85 urte zituela, Jean Leymarie lagunak eskaini zion omenaldian, bere obrari buruzko atzerabegirako handi batean bere eskultura-lanak ere sartzea, Parisen, Londresen eta New Yorken, hurrenez hurren, egindako erakusketa banatan. Hala, bere bizitzaren amaieran bakarrik utzi zигun artistak bere obra bere osotasunean begiesten, bere mundu-ikuskeran, bere begiradan barrena sartzen, munduaren aurrean egoteko bere modua ezagutzen. Izan ere, dena hartzen zuen begirada horrekin, Picassok munduari eta errealtateari buruzko ikuspegi berri bat eskaini zигun bueltan, inongo artistak inoiz lehenago hauteman gabekoa. Hortik Picassoren handitasuna eta haren obran adierazpide batzuk beste batzuen gainetik jartzeko zailtasuna.

[Itzultzena: Rosetta testu Zerbitzuak;
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. “Je ne crois pas avoir employé des éléments radicalement différents dans mes différentes manières. Si le sujet appelle tel moyen d’expression, j’adopte ce moyen sans hésiter. Je n’ai jamais fait ni essais ni expériences. Toutes les fois que j’ai eu quelque chose à dire, je l’ai dit de la façon que je sentais être la bonne. Des motifs différents exigent des méthodes différentes. Ceci n’implique ni évolution ni progrès, mais un accord entre l’idée qu’on désire exprimer et les moyens d’exprimer cette idée”, hemen: Jean Leymarie. *Hommage à Pablo Picasso*. Paris: Ministère d’État, Affaires Culturelles, Ville de Paris, 1966–1967, orrialderik gabe.
2. Ann Temkin eta Anne Umland. “Picasso Sculpture. An Introduction”, hemen: *Picasso: Sculpture*. New York: Museum of Modern Art, 2015, 13. or.
3. Pierre Daix. *Dictionnaire Picasso*. Paris: Robert Laffont, 1995, 821. or.
4. Francisco Calvo Serraller. “Picasso et l’école espagnole”, hemen: Anne Baldassari, Marie-Laure Bernadac et al., *Picasso et les Maîtres*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2008, 64. or. Gaztelaniazko argitp: “Picasso y la escuela española”. Hemen: José Lebrero Stals (zuz.). *El Sur de Picasso* [erak. kat.]. Málaga: Museo Picasso Málaga, 2018, 133–147. or.
5. Picassok Braqueri idatzitako gutuna, Boulevard Raspailleko estudioa, urriak 9, 1912.
6. Carmen Giménez. *La dama oferente de Picasso*. San Fernando Arte Ederren Errege Akademian sartzeko hitzaldia, 2012.
7. *Burua* (Paris, 1928ko urria) izeneko eskultura elkarrekin soldatu, mihiztatu eta, ondoren, margotutako metalezko xaflaz osatuta dago, Picassok aurretik egindako marrazki batzuetan oinarrituta diseinatuta.
8. “Une statue en rien, en vide”, hemen: Guillaume Apollinaire, *Le Poète assassiné*. Paris: Gallimard, 1979 [Gaztelaniazko argitp.: *El poeta asesinado*. Sevilla: Ediciones Barataria, 2012, 140. or.].
9. “¿Solo la aguja de una catedral puede mostrarnos un punto en el cielo del que está suspendida nuestra alma? En la inquietud de una noche las estrellas parecen señalarnos puntos de esperanza en el cielo; la misma aguja inmóvil nos indica también un inacabable número de ellos. Estos puntos del infinito son los precursores de un nuevo arte: ‘dibujar en el espacio’”, hemen: Julio González, “Picasso et les cathédrales. Picasso sculpteur” (1931–1932). Eskuizkribua, IVAM-eko artxiboa, Centro Julio González, 11–12. or.
10. “Bizarre, monstrous, mad, incomprehensible, almost obscene thing, a sort of unidentifiable lump that looks as though it’s got sexual organs sticking out of it here and there”, hemen: Peter Read, *Picasso & Apollinaire: The Persistence of Memory*. Berkeley, CA: University of California Press, 2008, 160. or.
11. Roland Penrose, *Picasso: His Life and Work*. New York: Schocken Books, 1962, 206. or. [Gaztelaniazko argitp.: *Picasso. Su vida y su obra*. Bartzelona: Argos Vergara, 1981, 198. or.].
12. Brassai. *Conversations avec Picasso*. Paris: Gallimard, 1964, 26. or. [Gaztelaniazko argitp.: *Conversaciones con Picasso*. Madril: Turner/Fondo de Cultura Económica, 2002, 30. or.].
13. 1955ean, Apollinaireren omenezko proiektu baztertuta ordezkatzeko asmoz, Picassok dohaintzan eman zuen jatorriz eskaiolazkoa den *Emakume-burua (Dora Maar)* obran oinarrituta 1941ean brontzez egin zituen lau bertsioetako bat (Spies 197). Eskultura hori (2002an berregina, 1999an lapurtua izan baitzen) Square Laurent-Prachen dago, Parisko Saint-Germain-des-Prés elizaren ondoko lorategi publikoan.
14. Brassai, *Conversations avec Picasso*, 1964, 28. or. [Gaztelaniazko argitp.: *Conversaciones con Picasso, op. cit.*, 32. or.].
15. Christian Zervos. “Conversation avec Picasso”. *Cahiers d’Art*, 1935, 7–10. zk., 37. or.
16. “Les différents membres du corps de Marie- Thérèse —nez, chevelure, poitrine, bouche et cou— sont recréés comme autant d’éléments autonomes détachés et rearticulés par le sculpteur dans une architectonique inédite”, hemen: Sylvain Amic eta Virginie Perdrisot-Cassan, *Boisgeloup, l’atelier normand de Picasso*. Paris: Réunion des musées Métropolitains Rouen-Normandie/Artlys, 47. or.
17. *Dama eskaintzailea* Picassoren bilduma pertsonalean egon zen hura hil arte (1972). *Bainularia* brontzea salbu, 1937ko Espainiako Pabilioirako beste lau piezak zementuz egin ziren, nahiz eta Picassok, berez, igeltsua nahiago. Baina igeltsuaren hauskortasuna kontuan hartuta, zementuaren aldeko hautua egin zuen azkenean artistak (material horren testura eta itxura bat zetozen, haren ustez, igeltsuaren ezaugarriekin): izan ere, bai *Dama*

eskaintzailea, bai *Emakume-burua*, aire zabalean jarri ziren ikusgai. *Dama eskaintzailearen* zementuzko kopia desagertu egin zen. Jatorrizko igeltsuzkoaren bi kopia baino ez ziren egin brontzez, Jacqueline Roquek eta Paulo Ruiz Picassok hura suntsitu baino lehen, Picasso hil ondoren. Bata Picassoren hilobiaren gainean jarri zuten, Vauvenargueseko gazteluan, eta bestearen jabetza Espainiako estatuari eman zitzaion, 1985ean, artistak hala aginduta, “Gernika legatua” delakoaren barruan. Legatu hori oinordekoen eskuzabaltasunari eta Roberto Oteroren bitartekaritzari esker iritsi zen Espainiara. Hain zuzen, Oterok eman zion legatuaren berri Erakusketen Zentro Nazionaleko orduko zuzendari Carmen Giménez andreari. *Dama eskaintzailea*, hasieran, *Guernica* koadrotik gertu jarri zuten, Buen Retiroko Etxean, baina 1988an Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofíaren bildumara igaro zen eta han dago instalatuta geroztik.

18. Eskulturak lehenago ezagutarazi ziren, Brassaiñen argazkien bidez, *Minotaure* aldizkariaren 1. zenbakian (1933/06/11), guztiak bat izan ezik: Brassaiñ ez zuen *Dama eskaintzailea* fotografiazterik izan, segur aski geroagokoa delako (Espainiako Pabiloiko lan guztiak 1931koak dira, baia *Dama eskaintzailea* bi urte geroago egin zen, 1933an). Bernès, Marouteau et Cie. etxeak egindako garaiko argazki batean (*Cahiers d'Art*, 7–10. zk, 1935), jatorrizko eskaiolazko *Dama eskaintzailea* ageri da Picassoren estudioan.
19. 1937an alokatu zituen, bertan estudioa muntatzeko, eta han margotu zuen *Guernica*. Honoré de Balzacen 1831ko *Maisulan ezezaguna* eleberriaren ekintza ere hantxe gertatu zen.
20. Itxura guztien arabera, *Gizona bildotsa hartuta* obraren titulua aldatzeko erabakia —*L'Homme à l'agneau*-tik *L'Homme au mouton*-era— eskultura (dohaintzan emana) Vallauriseko azoka-plazan instalatzeko unean hartu zuen Picassok, 1950ean. Ekitaldian, *L'homme au mouton* aipatu zuen berak, titulu horrek belarrira hobeto jotzen zuela iritzita.
21. Brassaiñ, *Conversations avec Picasso*, 1964, 196–197. or. [Gaztelaniazko argitp.: *Conversaciones con Picasso*, *op. cit.*, 204. or.].
22. Brassaiñ, *Conversations avec Picasso*, 1964, 116. or. [Gaztelaniazko argitp.: *Conversaciones con Picasso*, *op. cit.*, 126. or.].
23. Brassaiñ. *Conversations avec Picasso*. Paris: Gallimard, 1964, 127. or. [Gaztelaniazko argitp.: *Conversaciones con Picasso*. Madril: Turner, 2006, 134.or.].
24. “Ces peintures, me disait Picasso, il suffirait de les découper (...) puis les assembler selon les indications données par la couleur, pour se trouver en présence d'une ‘Sculpture’”, hemen: Julio González. “Picasso sculpteur”, *Cahiers d'Art*, 6–7. zk., 1936.
25. 1962an, Nesjarrek bost horma-irudi egin zituen Douglas Cooper arte-historialari eta artelan kubisten bildumagilearen bizileku zen Château de Castillerako (Argilliers, Frantzia).
26. Picasso burdinaz eta soldaduraz baliatu zen aldi hori —eta ondorengo ondorioak— sakon aztertua izen zen New Yorkeko Guggenheim Museoko *Picasso and the Age of Iron (Picasso eta burdin aroa)* erakusketan, 1993ko martxotik maiatzera bitartean. Carmen Giménez komisario zela, Francisco Calvo Serraller (1948–2018) eta Dore Ashton (1928–2017) idazle eta arte-kritikariek parte-hartze nabarmena izan zuten bertan.
27. “J'ai maintes fois observé qu'il n'est pas une forme qui le laisse indifférent. Il regarde tout, à tout propos, car toutes les formes représentent pour lui quelque chose; et il voit tout en sculpteur. (...) À mon sens, le côté mystérieux, le centre névralgique, si l'on peut dire, de l'oeuvre de Picasso, sont dans la ‘Sculpture’ (...) qui a tant fait parler de son oeuvre, qui lui a valu tant de gloire”, hemen: Julio González, “Picasso sculpteur”, *op. cit.*, 189. or.

ANTZINATASUN MODERNOA: EMAKUMEAK ZUTIK SAILA (1945)

DIANA WIDMAIER PICASSO

1936ko urtarileko *Cahiers d'Art* aldizkarian argitaratutako testu labur batean —“Picasso sculpteur” (Picasso eskultore)—, Julio Gonzálezek zioen eskultura zela bere lagun Picassoren ekoizpenaren “zentro neuralgikoa”. Eta gehitzen zuen eskultura dela, hain zuzen, “haren obra denen ahotan jarri [duena], Picassori hainbesteko ospea eman [diona]”¹. Picassoren lehen eskultura-piezek lotura estua zuten pinturarekin, bai edukiari dagokionez, bai formari dagokionez. Aitzitik, 1930eko hamarkadaren hasieran Boisgeloupen egin zituenak —Marie-Thérèse Walter irudikatzen dutenak— inspirazio-iturri izan zituen pintura-sorkuntzan eta, batez ere, obra grafikoan. 1940ra arte, eskulturak ez zuen leku nagusirik hartu artistaren jardunean. Adibidez, 1943an, Brassai bisitan joan zitzaionean, hau azaldu zion argazkilariari Picassok: “Boisgeloup uztean, eskultura ere utzi nuen apur bat. Gero, bat-batean, berriro heldu nion. Hau guzti hau azken hiru urteotan egin da, okupazio-garaian. Paristik joaterik ez nuenez, eskulturarako estudio bihurtu nuen bainugela, hau da, etxetzar honetan berotu daitezkeen gela bakarra”². 1943an, *Gizona bildotsa hartuta*³ sortu zuen, bere obra plastiko nabarmenenetako bat, bi metrotik gora dituen. Aitzitik, garai hartan bertan, Picasso formatu txikiko lanak egiten hasi zen⁴: batetik, harri-koskor grabatuak, *Burua*⁵ titulu orokorarekin ezagutzen direnak; bestetik, estatuatxo multzo bat (12 eta 25,5 cm bitarteko altuerako irudiak)⁶, *Emakumeak zutik* izenez ezagutzen den eskultura-saila, hogeita hiru figuraz osatua⁷. Figurok 1945ean datatu izan badira ere, arte-historialari batzuek diote haietako zortzi (Spies 322–329) eta *Emakumea eserita* (Spies 331) 1947an Vallaurisen eginak izan daitezkeela⁸. Willy Maywaldek 1948an Picassori Madoura buztinolako lantegian egindako argazkia kenduta, non figura horietako hiru agertzen baitira bigarren planoan, artistaren atzean⁹, ez dago datazio hori justifika dezakeen ezer. Gainera, New Yorkeko Museum of Modern Art (MoMA) 2015ean antolatutako *Picasso Sculpture* erakusketa¹⁰, Ann Temkin eta Anne Umland komisarioek 1945ean datatu zituzten berriz ere.

Michel Sima eskultore eta argazkilariak betikotuak¹¹, *Emakumeak zutik* saileko figurak buztinez modelatuak dira, eta, beraz, oso hauskorak¹². Jaime Sabartés idazkari pertsonalak askotan esaten zion Picassori: “Igeltua galkorra da. Zuk sendotasuna behar duzu. Brontzea betiko da”¹³. Brassai Picassoren Rue des Grands-Augustinseko estudioko eskulturak fotografiatu zituenean 1946 amaieran —abenduarien 13an zehazki—, artistak saileko estatuatxoetako batzuk erakutsi zizkion, esanez: “Horrelako asko aurkitu ditut. Baina, lastima, bakarra dago osorik. Osatu egin behar ditut besteak. Baina, noiz eta nola? Datorren asteen? Buztinezko figuratxoak dira. Baina egostea ahaztu. Eta buztin lehorra oso hauskorra da, apurtu egiten da, birrindu”¹⁴. Buztin gordinezko figura hori, osorik zegoen bakarra, Brassai argazkia egin ziona, *Emakumea zutik* zen (Spies 207).

Picasso berehala ohartu zen brontzeak eskaintzen zituen aukera ugarietz, besteak beste, aldazintasunagatik, patinagatik, artistaren eskuen inpresioa iraunarazteko gaitasunagatik eta sorkuntza-prozesuaren faseak erregistratzeko egokitasunagatik. *Emakumea zutik* saileko figura bakoitzeko, tarteko modelo bat egin zuen igeltsua erabilita. Gero, Claude Valsuanik¹⁵ brontzetan urtzen zituen: 1etik 10era zenbakitutako hamar ale eta beste bat zenbakirik gabea, zeina, normalean, artistarentzat izaten baitzen. Valsuani artxiboei esker —1930 hasieratik 1958ko maiatzera artekoak biltzen dituen liburukiari esker, zehazkiago—, eta lortutako datuak Louise Leiris Galeriako zenbait inbentario-zenbakirekin erkatuta,

egiaztatu ahal izan dugu *Emakumeak zutik* saileko hogeita hiru brontzeak 1948 eta 1954 artean urtu zirela “enkarguz”¹⁶.

Hedapen betean zegoen merkatuaren eskaerei erantzunez, sailak zabalkunde handia izan zuen, erakargarria zelako eta arrazoizko prezioa zuelako. 1940ko hamarkadaren amaieratik 1960ko hamarkadaren hasierara arte, brontze horiek izan ziren Picassoren eskulturen arteko erakutsienetakoak Europako eta Estatu Batuetako galerietan¹⁷. 1949an, adibidez, brontzezko dozena bat estatuatxo baino gehiago jarri ziren erakusgai New Yorkeko Buchholz Galleryn¹⁸. Dena dela, sail osoa ikusteko 1960ra arte itxaron behar izan zen: New Yorkeko Sidney Janis Galleryn jarri zen ikusgai¹⁹. Estatuatxo horiek bildumagile handien etxeetan amaitu zuten: G. David Thompson, Larry Aldrich, Theodor Ahrenberg... Azken horren emazteak, Ulla Ahrenberg, kontatzen zuen oso gustukoa zuela figura txiki haiek gonbidatuen aurrean ipintzea Stockholmeko Strandvägen kaleko 39an antolatzen zituen afarietan. Gonbidatuek eskerrak ematen omen zizkieten, ironikoki, “opari” haiengatik, baina gaualdiaren amaieran pozik egiaztatzen zuen beti ez zela eskulturarik falta mahaian²⁰.

Emakume-irudiaren inguruko bariazio horiek agerian uzten dute zer grina zuen Picassok formak eta masak desitxuratzeko, eta gogora ekartzen dizkigute Alberto Giacomettik gerra-denboran Genevan sortu zituen estatua txiki-txiki haiek, 1945eko abenduan Parisera sei popolo-kaxatan sartuta eraman omen zituenak²¹. Estatuatxo haiek (5 cm ingurukoak) Giacomettik eskulturari buruz zuen teoriaren irudikapena dira. Teoria horren arabera, historian eragin handiena izan duten eskulturak eskala txikian egindakoak izan dira beti: “Eskultura garrantzitsu gehien-gehienak, antzinako zibilizazio guztietan, txikiak izan dira. Dena egiptoarrak, dela sumertarrak, dela txinatarrak, dela historiaurrekoak izan, antzeko neurriak dituzte guztiek”²². Bada, bertikal bakarrera murritzutako gorputzaren jariakortasun bera, jarraitua baina trinkoa, sumatzen dugu artista biengan.

Picassok efektu harrigarriak lortu zituen buztinarekin, eta, txikiak izan arren, oso estatuatxo iradokitzaileak sortu zituen. Horretarako, kiribildu, luzatu, bihurritu eta sakatu egiten zuen materiala, plastilinarekin jolasean ari den haur batek egingo lukeen moduan. Buztina, tradizioz, erreproduzioak edo kopiak egiteko erabili izan da eskulturan, aise modelatzen delako eta lantzen erraza delako. Hori bai, bere ezaugarriengatik, artista bizkor lan egitera behartzen duen materiala da; dena dela, daukan hariakortasunari esker, ukituak eta doikuntzak egiteko aukera ere ematen du. Obraren lanketa-faseak islatuta eta eskultorearen hatzen arrastoak fosilduta geratu ohi dira buztinean.

Aurpegiaren, ilearen, gorputz-adarren xehetasunak azaletik baino ez zituen lantzen, salbuespen gutxi batzuetan izan ezik, hala nola *Emakumea zutik* (Spies 327) obraren kasuan. Sail horretan erabili zuen lengoia ikonografikoak garai hartan artistaren neska-lagun zen Françoise Giloten ezaugarriak gogorarazten ditu²³. Hala, xerlo eta zurrusta ahur ganbiletan moldatutako adats naroaren tratamendua zenbait estatuatxotan errepikatzen da, hala nola *Emakumea zutik* (Spies 329) obran; eta *Emakumea zutik* (Spies 310) figuraren bular biribil irtenek, aldaka estuek eta forma lirainak Picassoren neska-lagunaren gerri estua eta bular oparoa gogorarazten dizkigute. Picassok “emakume lore” baten ezaugarriekin irudikatu ohi zuen askotan bere bikotekidea²⁴. Zurtoin baten antzera tentetutako eskultura horrek (Spies 310) jarrera zurruna du oso, hanka mehe batzuek eta gorputz argal eta mugiezin bati lotutako besoek definitua.

Emakumea zutik (Spies 326) obraren gorputzean zortzi-itxurako modelo bat identifika dezakegu, figuraren burutik abiatuta gorputz-enborrak eta hankak inguratzen dituzten obalo ia berdinez osatuta. Beso hautsiak bakarrik eteten du konposizio zirkular horren jarraitutasuna. Beso horrek irudiaren

estatikotasuna eragozten du eta objektuaren irregulartasun bisuala areagotzen; izan ere, simetria perfektua izanez gero, irregulartasun hori ez litzateke existituko edo, behintzat, hain nabarmena izango.

Emakumeak zutik (Spies 315 eta 316) estatuei dagokienez, haien mugimenduek neurtuak dirudite, denboran harrapatuak. Beren lepo luze lerdengatik, jarrera tenteagatik, silueta estilizatuagatik eta aurpegi luzangagatik, Picassok 1930eko udaren amaieran egin zituen figuratxo saila ekartzen digute gogora²⁵. Boisgeloupeko estudioan aurkitutako armazoi zatiz eginak dira. Artistak labanaz ebaki eta emakumezko estatuatxo filiforme bihurtu zituen etruriar estatua-ondarea gogorarazten digun lengoia estruktural baten bidez²⁶. Era berean, *Emakumeak zutik* saileko bi estatua horiek Picassok bildumatu zituen brontze iberikoen giza irudi lerdengatik eta lirainekin lotzen dira²⁷. Brontze horiek tamaina txikiko zinopariak dira (5 eta 10 cm artekoak), apaizak, otoizlariak, zaldizkoak, zaldiak eta zezenak irudikatzen dituztenak. Horrelako asko utzi ziren Andaluzia Garaiko santutegietan, K.a. IV. eta I. mendeen artean.

Bestalde, *Emakumea zutik* (Spies 306) estatuatxoaren berezitasuna eta indarra giza gorputzari emandako ustekabeko tratamendutik datoz: irudiaren bularrak horizontalki modelatuta proiektatzen dira aurrerantz; gorputz-enbor estilizatuak eta dotoreziaz luzatutako gorputz-adarrek modu engainagarrian handitzen dute figuraren tamaina; eta buruaren tamainak ere, gorputzaren aldean txikia izan arren, areagotu egiten du bisualki haren altuera. Ezaugarri horrek *Emakumeak zutik* saileko beste figura batzuekin lotzen ditu (Spies 308, 315 eta 316), baina beste batzuetatik bereizten (Spies 322 eta 323). Kasu horretan, Picasso *Gasaren Venusa* lanean inspiratuko zen agian²⁸, nahiz eta venus hori ez izan, berez, modelatutako eskultura bat, gas-sukalde bateko erregailu soil bat baizik, zutik jarria eta emankortasunaren jainkosa bihurtua.

Picassoren *Emakumeak zutik* saileko figurak antzinako zein historiaurreko munduen kulturak bereganatzen dituzten idolo edo gurtza-irudi gisa daude pentsatuta eta moldatuta. Haien formek ugalkortasunaren venus baten metafora sentsuala gogorarazten dute. Badute antzekotasunik Lespugueko Venusarekin ere²⁹ —haren bi erreproduzio zituen Picassok, igeltsuz eginak—: forma kurbatu eta biribilduak, frontaltasuna eta tamaina txikia. Bere garaikideak bezala, historiaurrea zientziaren esparruan eta, batez ere, artearen historian sartu zen unearen lekuko izan zen Picasso. Christian Zervosek —*Cahiers d'Art* hilabetekariaren zuzendari eta editorea 1926tik 1960ra— modernotasunarekin ez ezik, historia zahar, arkaiko eta primitiboekin ere lotzen zuen Picasso. Iraganeko zibilizazioen oinordeko giza ikusten zuen artista: “Giza dimentsiorik zabalena lortzeko, Picassok unibertsa denaren iturrietara jotzen du, eta era berean, bat egiten du partikularra denarekin”³⁰. *Emakumeak zutik* saileko figurak askotariko eraginen emaitza dira, eta, besteak beste, K.a. IV. mendearen amaieran sortutako terrakotazko estatuatxo grekoetan inspiratzen dira. Estatuatxo horiek —1870eko hamarkadan Tanagrako hilobietan (Beozia, Grezia) aurkituak— beren naturalismoagatik eta egikera finagatik dira bereziki ospetsuak, eta jarraipena izan zuten 1947–1948tik aurrera Picassoren zeramika-lanetan. Izan ere, Picassok tanagra asko modelatu zituen³¹, haien besoek —buztinezko biribilkiz moldatuak— *Emakumeak zutik* saileko zenbait figura (Spies 312, 322, 323 eta 327) eta *Emakumea eserita* (Spies 331) gogorarazten dizkigute. Zeramikaren arloan lanean segitzeaz gain, Picassok “figura txiki-txikiekin” esperimentatzen jarraitu zuen Vallaurisen³².

Picassok gehiago edan zuen antzinako artetik bere aurrekoek sortutako artetik baino, eta, hala, behin betiko hautsi zuen tradizio eskultoriko errealistaren zamatzat jotzen zuen horrekin. Greziako aro klasikoaz geroztik, eskultoreek ikusten eta ezagutzen zutenaren arabera irudikatzen zuten mundua beren lanetan: forma zilindrikoko buruak, proportzio perfektuen arabera moldatutako gorputzak. *Emakumea zutik* saileko figurekin, Picassok, sorkuntzaren kode formaletatik libratu, eta aldatu egin zituen antzinako arte

horren konbentzio teknikoak. Obra hibrido bat sortu zuen, antzinakoaren eta modernoaren artekoa. *Emakumeak zutik* saileko figurak mende ezberdinen arteko zubia dira. Ludikoak eta ukipenezkoak dira, artistaren asmamenaren eta sorkuntza-prozesuaren erakusgarri bikainak, eta argi berria isurtzen dute Picassoren eskultura-lanaren gainean, haren obra osoaren inguruan hausnartzeko ideia-iturri eta baliabide multzo gisa ulertuta eskultura-arloko lan hori. Lantegiak, Picassoren antzinako artelanen bilduma zabalaren itzalpean jardueraz borborka zegoen laborategi hark, artistaren irudimena elikatzen jarraitu zuen gerora ere.

Testu honetan aipatutako artelanak Werner Spiesek Christine Piotekin lankidetzan atondutako liburuaren arabera daude izendatuta: *Picasso Sculpteur*. Paris: Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 2000ko ekainaren 8tik irailaren 25era.

[Itzultzena: Rosetta testu Zerbitzuak;
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Julio González. "Picasso sculpteur", *Cahiers d'Art*, 6–7. zk., 1936, 189. or.
2. Brassäi. *Conversations avec Picasso*. Paris: Gallimard, 1964, 65–66. or. [Gaztelaniazko argitp.: Brassäi. *Conversaciones con Picasso*. Madril: Turner, 2002, 73–74. or.].
3. Pablo Picasso, *Gizona bildotsa hartuta*, 1943, eskaiola patinaduna, 209 × 78 × 75 cm (Spies 280).
4. Pablo Picasso, *Emakume poltsaduna*, 1943, brontzea, 20 cm alt. (Spies 225); *Emakume kapeladuna*, 1943, brontzea, 22,5 cm alt. (Spies 226); *Emakumea besoak altxatuta*, 1943, brontzea, 21,5 cm alt. (Spies 227); *Emakumea*, 1943, brontzea, 39,5 × 19 × 14 cm (Spies 228); *Pertsonaia*, 1943, brontzea, 12 cm alt. (Spies 229).
5. Ikus, adibidez, *Burua*, 1945/1946, harri grabatua, 3 × 4 cm (Spies 291).
6. Beste lan honekin lotu da beti saila: *Esku mahukaduna*, 1947, igeltsua, 24 cm (Spies 338).
7. Brontze horietako zortzi ikusgai daude erakusketan: *Emakumea zutik*, 1945, Spies 307, 308, 309, 310, 324, 328 eta 329, eta *Emakumea eserita*, 331. Hauek dira beste hamabostak: *Emakumea zutik*, 1945, brontzea, 25,5 cm alt. (Spies 303); *Emakumea zutik*, 1945, brontzea, 23 cm alt. (Spies 304); *Emakumea zutik*, 1945, brontzea, 23 cm alt. (Spies 305); *Emakumea zutik*, 1945, brontzea, 14 cm alt. (Spies 306); *Emakumea zutik*, 1945, brontzea, 20 cm alt. (Spies 311); *Emakumea zutik*, 1945, brontzea, 19,5 cm alt. (Spies 312); *Emakumea zutik*, 1945, brontzea, 13 cm alt. (Spies 313); *Emakumea zutik*, 1945, brontzea, 26 cm alt. (Spies 314); *Emakumea zutik*, 1945, brontzea, 22 cm alt. (Spies 315); *Emakumea zutik*, 1945, brontzea, 14,5 cm alt. (Spies 316); *Emakumea zutik*, 1945, brontzea, 21 cm alt. (Spies 322); *Emakumea zutik*, 1945, brontzea, 19,5 cm alt. (Spies 323); *Emakumea zutik*, 1945, brontzea, 12,5 cm alt. (Spies 325); *Emakumea zutik*, 1945, brontzea, 17,5 cm alt. (Spies 326) eta *Emakumea zutik*, 1945, brontzea, 24 cm alt. (Spies 327).
8. Itxura denez, datazio hori erakusketan honetan adostu zen: *Picasso in Provence* (Londres, The Arts Council, New Burlington Galleries, azaroak 15 – abenduak 16, 1950); eta berriro erabili zen beste honetan: *Picasso. Painter and Sculptor in Clay* (Londres, Royal Academy of Arts, irailak 17 – abenduak 16, 1998; New York, Metropolitan Museum of Art, martxoak 1 – ekainak 6, 1999); eta beste batzuetan ere bai, baina inoiz ez zen justifikatuta egon.
9. Honako hauek, hain zuzen: *Emakumeak zutik* (Spies 322 eta 325) eta *Emakumea eserita* (Spies 331).
10. *Picasso Sculpture*, New York, The Museum of Modern Art, 2015eko irailaren 14tik 2016ko otsailaren 7ra, 204., 218. eta 219. or.; 99. eta 100. irud.
11. Michel Sima eta Anne de Staël. *L'atelier des combles. Antibes: Musée Picasso; Paris: Hazan*, 113. or.
12. Werner Spiesek ez zituen buztin egosizko irudi guzti-guztiak katalogatu. Kasu batzuetan, jatorrizkoa gorde da, beste batzuetan tarteko modeloa (igeltsuzkoa), eta, zenbaitetan, biak.

13. Brassai, *Conversations avec Picasso*, 1964, 65. or. [Gaztelaniazko argitp.: *Conversaciones con Picasso*, op. cit., 73. or.]
14. Brassai, *ibid.*, 1964, 260. or. [Gaztelaniazko argitp: *ibid.*, 254. or.].
15. Picasso 1930eko hamarkadaren bigarren erditik aurrera hasi zen Valsuani galdategiarekin lanean. Garai hori du, zalantzarik gabe, dokumentatuena, Kahnweiler eta Sabartesekin izandako posta-trukeari esker, batetik, eta, bestetik, Françoise Gilot eta Carlton Lakeren liburu honi esker: *Vivre avec Picasso. Paris: Calmann-Levy, 1965* (Gaztelaniazko argitp: *Françoise Gilot eta Carlton Lake. Vida con Picasso*. Bartzelona: Ediciones B, 1996). Galdategia, Claude Valsuanik 1908an sortua eta 1924tik aurrera haren seme Marcelek gidatua, ospetsua zen argizari galduzko galdaketetan egiten zuten lan finagatik. 1940ko maiatzean, Marcel errekrutatu zutenean, galdategia itxi egin zuten ofizialki, baina 1945ean berriro ireki zituen ateak. Geroago, Anne Demeurissen eskuetara igaro zen, eta 1973an Demeurissek bere senar Jacques Sokolowskiren gain utzi zuen kudeaketa. Galdategiko artxiboak, gaur egun, Anne Demeurissen funtsean daude gordeta (zati bat Musée d'Orsayn dago gordailututa); hiru eskaera-liburu 1981ean berreskuratu ziren, enpresaren salerosketan; eta bada, gainera, Antoine Tamburo zuzendari teknikoak gordetzen zuen entrega-liburu bat ere.
16. 1948ko uztailaren 13an, 1etik 14ra bitarteko modeloak urtu zituzten, eta, 1948ko urriaren 26an, 1etik 24ra bitartekoak (jasota dagoenez, "mota bakoitzetik bi argizari, 1&2 10etik", 194. eta 198. or.). 1954ko martxoaren 13an, hauek urtu ziren "Picasso Leiris"-entzat: Spies 307ren 7, 8 (ez dago argi liburuan) eta 1/10 probak, Spies 305en 5 zenbakia, Spies 314ren 5 eta 6 zenbakiak, identifikatu gabeko Spies batzuen 5 eta 6 zenbakiak eta 6 eta 7 zenbakiak, identifikatu gabeko Spies baten 5 zenbakia, Spies 311ren eta Spies 328ren 5 eta 6 zenbakiak, identifikatu gabeko Spies batzuen 8 eta 9 zenbakiak, Spies 329ren edo Spies 316ren 5 eta 6 zenbakiak, identifikatu gabeko Spies baten 5 zenbakia, Spies 315en 6 zenbakia, eta identifikatu gabeko Spies batzuen 5 eta 6 zenbakiak [255. or.].
17. 1964ko apirilaren 28an, O'Hana Galleryk gutun bat bidali zion Alfred Erwin Goldschmidt *Emakumeak zutik* saileko bi multzo oso zituela jakinarazteko. Lehena Heinz Berggrueni saldu zioten eta bigarrena Claude Bernardi. Claude Bernardek berak parte bat birsaldu zuen Sotheby's etxearen bidez, 1964ko apirilaren 29an eta 30ean Londresen egin zen enkantean (Tate Gallery Archives 781.2.148, 1963ko uztaila-1964ko ekaina).
18. *Pablo Picasso. Recent Work*, Buchholz Gallery Curt Valentin, New York, 1949ko martxoaren 8tik apirilak 2ra.
19. *Picasso, 1881: His Blue Period (1900-1905), Collection of Pastels, Water-colours, and Drawings, also the Complete Set of Small Bronzes of Female Figures 1945-1947*, Sidney Janis Gallery, New York, 1960ko apirilaren 25etik maiatzaren 21era; O'Hana Gallery, Londres, 1960ko ekainaren 23tik uztailaren 28ra; Stoneleigh Abbey, Warwickshire, 1960ko uztailaren 30etik abuztuaren 14ra; Galerie Motte, Ginebra, 1960ko abuztuaren 23tik irailaren 10era.
20. Theodor Ahrenbergekin Louise Leiris galerian erosi zituen Picassoren lanak, Carrie Piltok Ulla Ahrenbergekin izandako elkarrizketa batean jasotzen duenez (2012/09/18), hemen: Carrie Pilton. *Une vie avec Matisse, Picasso, Le Corbusier, Christo...* Teto Ahrenberg et ses collections. Paris: Flammarion, 2019, 143. or.
21. Adibide bat: Alberto Giacometti, *Figuratxo txiki-txikia*, 1937-1939, igeltsua, 4,5 × 3 × 3,8 cm.
22. Artistak David Sylvesterrekin izandako elkarrizketa, 1964ko udazkena, hemen: *Thirteen Bronzes. Alberto Giacometti*. Londres: Thomas Gibson Fine Art Ltd., 1977, 8. or.
23. Picassok 1943ko maiatzean ezagutu zuen Françoise Gilot, garai hartan margolaria zena, Parisen ezagutu ere. 1948ko udaberrian, Vallauriseko La Galloise etxera joan ziren bizitzera. Bi seme-alaba izan zituzten: Claude, 1947an, eta Paloma, 1949an. Bikotea 1953an banandu zen.
24. Pablo Picasso, *Emakumea zutik*, ekainak 15, 1946, olio-pintura mihise gainean, 146 × 89 cm.
25. Zurezko eskultura saila (Spies 86-101).
26. Urte horretan bertan, Georges Bataille zuzendari zuen *Documents* aldizkari surrealista artikulu ilustratu bat argitaratu zuen Louvreko eta Erromako Villa Giuliaiko etruriar brontzeei buruz (Paris, 1930).
27. *Otoizlariak*, datarik gabe, iberiar penintsula, brontzeak, hainbat neurritakoak.
28. Pablo Picasso, *Gasaren venusa*, 1945eko urtarrila, sukaldeko erregailua, 25 × 9 × 4 cm (Spies 302A).
29. Lespugueko venusa, Goi Paleolitoa, mamut bolia, 1922an Save ibaiaren arroilako kobazulo batean aurkitua, Garona Garaian (Frantzia).

30. Christian Zervos. *Pablo Picasso. OÈuvres de 1906 à 1912*, II. libk. Paris: *Cahiers d'Art*, 1942, XXIII eta XLV. or.
31. Pablo Picasso, *Tanagra eskuak eskuin belaunaren gainean elkartuta*, 1947, portzelana zuria, dekorazio ebakiduna, engobez eta oxidoz margotua, 35 × 13 × 11 cm; *Tanagra anforaduna*, 1947–1948, portzelana zuria, dekorazio ebakiduna, engobez, oxidoz eta esmalte zuriz margotua, 45 × 33 × 19 cm.
32. Claude Picasso. “The Valley of Gold: Picasso as Potter”, hemen: *Picasso: Sculptor/Painter*. Londres: Tate Gallery, 1994, 224. or. Batez ere emakumeak dira, baina badira gizonak, animaliak eta pertsonaia mitologikoak ere, gehienak Robert Picaultek fotografiatuak, eta, lehen aldiz, Picassoren lagun André Verdet poetaren *Faunes et Nymphes de Pablo Picasso* liburuan argitaratuak (Publicions Pierre Caillet, 1952). Adibideak: *Emakumea besoak gurutzatuta (Françoise)*, ekainak 1, 1950, buztin egosia (hautsia) eta burdin haria, 29 × 8 × 8 cm (Spies 351A); *Musikaria eserita*, Vallauris, 1950, buztin zuri egosia, 7,5 × 7,5 × 3,5 cm (Spies 427); *Ahuntza etzanda*, Vallauris, 1951, buztin zuri egosia, 4,5 × 6 × 3,5 cm (Spies 425); eta *Faunoa eserita*, Vallauris, 1952, buztin zuri egosia, 9,5 × 7 × 5 cm (Spies 422).

PICASSO: ESKULTURAREN GORPUTZA

PEPE KARMEL

Picassoren bizitzaren zatirik handienean, haren eskultura-lana pintura-lanaren eta obra grafikoaren itzalpean geratu zen. Haren obrari buruzko lehen atzera begirako erakusketan (Kunsthhaus Zürich, 1932) 224 margolan eta lau eskultura jarri ziren ikusgai. Lau eskultura baino ez, 1907. urtea baino lehenagokoak guztiak. 1939an New Yorkeko Museum of Modern Art (MoMA) egin zuen erakusketan, 359 obra zeuden, baina haietatik sei baino ez ziren eskultura-lanak. Picassoren eskultura-lana protagonista izan zuen lehen erakusketa ikusteko 1967ra arte itxaron behar izan zen. Londresko Tate Galleryn izan zen. Urte horretan bertan, erakusketa horren bertsio bat eskaini zuen MoMAk.

Ordura arte Picassoren eskulturak ez zuen apenas arretarik jaso kritikaren aldetik. 1947an, data berantiarra jada, René Gaffé belgikar bildumagile handiak saiakera bat idatzi zuen: “Eskultorea Picasso?”¹. 1948an, galdera horri erantzuteko bezala, Daniel-Henry Kahnweilerrek —artistaren arte-merkatari izandakoa urte askoan— Picassoren eskultura-lanaren panoramika bat argitaratu zuen, Brassäiren argazki zoragarriekin eta Kahnweiler beraren hitzurre bikain batekin. Hala ere, Picassoren lanaren alderdi horri eskainitako lehen analisi sakona —Alan Bowness arte-historialari britainiarrak egindakoa— ez zen agertu 1973ra arte. Picassok 1912an eraikitako *Gitarra* ospetsua “eskulturaren historiako berrikuntza handienetako bat” izan zela adierazi ondoren, Bownessek haren eskultura-ekoizpenaren bilakaera aztertu zuen, lehen lanetatik hasi eta 1964an Chicago hirirako eskultura monumentaletarako egin zuen maketaraino².

1971n, Werner Spies arte-historialariak Picassoren eskultura-lanaren katalogo zehatz bat argitaratu zuen, artistarekin zuen adiskidetasun estua baliatuta. Orduz geroztik, ekoizpen horren alderdi ugari aztertu dira hainbat erakusketatan³. Carmen Giménezek antolatutako honek begirada adierazgarria eskaintzen digu Picassoren eskulturaz, giza gorputzaren gaia ardatz hartuta. Natura hila garrantzi handiko gaia izan zen Picassoren obran, bai eskulturan, bai pinturan, eta haren animalia-eskultura bitxiak belaunaldiz belaunaldi gozarazi dituzte museoetako bisitariak. Hala ere, giza gorputza izan zen beti haren interes nagusia, haren obsesioa. Eskultura batera hurbiltzeko esperientziak beste pertsona batengana hurbiltzeko esperientziak eragiten dituen sentimenduetako asko ekartzen dizkigu gogora. Picassok giza gorputzari eskainitako eskulturak aztertzea gizakia izatea zer den aztertzea da.

Picasso bizi zelarik, haren lana berrikuntza formalaren aldetik aztertu zen batez ere. Hil zenean, kritikak, oro har, haren obraren interpretazio biografikoa egin zuen. Artistaren ondoz ondoko obra multzoak haren bikotekideen irudikapen gisa ikusten hasi ziren: Fernande Olivier, Olga Khokhlova Picasso, Marie-Thérèse Walter, Dora Maar, Françoise Gilot eta Jacqueline Roque Picasso. Giza irudien eskultoretan Picassok emakume horietako bat edo bestea irudikatu arren, identifikazio biografiko horiek oso gutxitan ematen dute argibiderik Picassoren helburu artistikoei buruz. Haren margolanak sailkatzeko erabiltzen diren kategoria estilistiko zabalak ere —kubismoa, surrealismoa, klasizismoa— ez dira aski artistaren eskultura-jardunaren xehetasun espezifikokoak behar bezala atzemateko.

Estiloak estilo, baliagarriago izango zaigu Picassoren eskultura-ekoizpena adierazpide-bitartekoaren berezko ezaugarrien arabera ikuspuntutik aztertzea. Clement Greenbergek adierazpide-bitarteko bakoitzaren berariazkotasunari buruz ondutako teoria ospetsu eta benetan nabarmenak zioen pintura modernoak bere euskarriaren lautasuna onartu behar zuela. Aitzitik, eskultura modernoak, logikoa zenez, bere euskarriaren (zizelkatuta zein modelatuta) monolitikotasun horretan jarri behar zuen enfasia. Greenbergek adierazi zuen bezala, “Brancusik bere azken ondorioetaraino eraman zuen eskultura monolitikoa, giza formaren irudia arrautza-, tutu- edo kubo-formako masa bakar batera murriztua, baina betiere geometrikoki sinplifikatua”. Hala ere, Brancusiren eskultura-arloko lorpen nagusia “monolitoa agortzea” izan zen. Puntu horretan, Greenbergek argudiatzen zuenez, Picassok eraikuntza laua asmatu izanak bide berri bat ireki zion eskultura modernoari: espazioa taxutzea eta zatitzea, baina bete gabe. “Eskultura berriak bertan behera uzten ditu harria, brontzea eta igeltsua, material industrialen mesedetan (...), obra bat edo haren zatiak hustu, forjatu, moztu edo, besterik gabe, muntatu egin daitezke”. Ikuspegi erradikal berri hori ez zettorren aurreko eskulturatik, pintura kubistatik baizik. Eraitza paradoxikoa izan zen: “murrizketa’ moderno horrekin, eskultura ia soilik bisuala izatera pasatu da bere funtsean, pintura bera bezala”⁴.

Eskultore gisa, Picassok uko egin zion ortodoxia moderno berriari men egiteari. 1912an, eskultura eraikia asmatu zuen, eta, hurrengo berrogeita hamar urteetan, hura egiteko bide berriak aztertzen jarraitu zuen. Hala ere, garai horretan guztian, eskultura masa gisa hartzearen arazoarekin liluratuta jarraitu zuen. Monolitoa agortuta zegoelako ideari uko egiteak giza figura irudikatzeko orduan forma solidoa moldatzeko modu berriak bilatzera eraman zuen behin eta berriz. Picassoren eskulturaren garapena hobeto ulertzen da eraikuntza eta modelatze jardueren arteko txandaketa gisa, halako eran non alor horretan egindako sartu-irten berri bakoitza teknikaren birplanteamendu erradikal batek markatuta baitago. Artistak areago aberastu zuen gero bere eskultura, collagearen teknika mailegatuta. Pintura eta marrazki kubistetan ere erabilia zuen teknika horri “brikolaje” dei lekiok, zehatzago, adierazpide-bitarteko berri horretan.

Oinarrizko bereizketa horiek kontuan hartuta, artistak giza figura irudikatzeko baliatu zituen moduak aztertuko ditugu jarraian.

I. MASATIK BOLUMENERA, 1906–1912

Picassok eskulturan egindako lehen saiakerak 1902–1906 artekoak dira. Lan horietan, hiru dimentsioetara eraman zituen aro urdineko eta aro arrosako margolanetako *dramatis personae* direlakoak. 1906ko *Emakume-burua (Fernande)* eskulturan, Picassok bere bikotekide Fernande Olivier irudikatu zuen, urte bereko udan Gósolen margotu zituen koadroetan agertzen den bezalaxe irudikatu ere. Horretarako, kokots irtena biribildu eta masailezurraren kurban integratu zuen, sudur-zubia laburtu, eta bekainak goratu zituen, begien oso gainetik kakotu zitezten. Ikuspegi eskultorikotik, Picassok buruaren masa biribildua nabarmenarazi zuen, eta aurpegiko hazpegiak leundu, aurpegia txano baten moduan inguratzen duen ile nahasiaren artetik behe-erliebe baten antzera ager zitezten. Emakumearen ezkerreko begia (eskuinekoa begira dagoenarentzat) xehetasunez modelatutako betazalez inguratuta dago. Eskuineko begiari (ezkerrekoa begira dagoenarentzat), berriz, ozta-ozta antzematen zaio begi-zuloan egindako marra batzuen bidez. Picassok lanak erabat amaitu gabe uzteko zuen joeraren adibide goiztiar bat dugu hori.

Adituen artean eztabaidagai izaten jarraitzen du zenbaterainoko eragina izan zuen Afrikako arteak Picassoren *Avignonoko andereñoak* (1907) maisulanean. Nolanahi dela ere, mendebaldeko Afrikako eskulturaren eragina ukazina da 1908ko *Baserritarraren emaztea* figura ezagunerako egin zituen zirriborroetan. Emakumearen soina eta besoak ertz nabarmeneko fazetatan banatuta daude, eta, gona handiaren tolesturak bezala, angelu zorrotzetan elkartzen dira. Marraskian, emakumearen aurpegia hazpegiarik gabeko plano bat da. Harekin erlazionatuta dagoen margolan batean (Ermitage Museoa, San Petersburgo), gandor bat eta piramide bat gainjartzen dira plano biluzian, emakumearen kopeta eta sudurra iradokitzen dituztela, hurrenez hurren.

Baserritarraren emaztea lanaren fazetak berriro agertzen dira *Emakume-burua (Fernande)* obran, Picassoren lehen eskultura kubista petoan —Parisen egin zuen 1909ko udazkenean—. Kritikak luzaro eztabaidatu du pieza hori lorpen bat den edo porrot bikain bat den. Alde batetik, ukazina da haren adierazpen-indarra. Bestetik, 1909ko udako Picassoren margolan kubisten baliokide eskultorikotzat hartzen bada, haren arrakasta eztabaidagarria da. Margolanetan, Fernande Olivierren buruak eta sorbaldak —baita inguratzen duten objektuak eta urrunean agertzen den paisaia ere— fazeta geometrikoetan banatuta daude eta testura homogeen bat eratzen dute, mihisearen gainazala osorik hartuta. Eskulturaren (brontze urtuzko bertsioan, batez ere), fazeta-multzoak buruaren masa ukatzen duela dirudien distira “optiko” bat sortzen du, eta bera inguratzen duen espazioaren kontra nabarmendua baina harekin erabat nahasi gabe agertzen da burua.

Hala ere, azterketa horrek alde batera uzten du eskulturaren alderdi garrantzitsu bat. Egia da Olivierren ilea Picassoren margolan garaikideetakoak bezalako fazetatan banatuta dagoela, baina aurpegiak oso tratamendu desberdina du. Buruaren erdian eta ezkerrean (ikuslearen ikuspuntutik begiratuta), sudurra eta masaila forma ganbil handiak dira. Eskuinean, aldiz, masail aldea sakonki zulatuta dago; izan ere, aurpegiaren alde hori gandor estuz inguratutako sakonunez osatuta dago. Eskema hori alderantzizkoa da betazalen tratamenduan: ezkerrekoa arraildura fin batez irudikatuta dago, eta eskuinekoak, berriz, gandor baten itxura du. Aurpegiaren bi aldeetan tratamendu kontrajarri horrek gogora ekartzen du 1906ko *Emakume-burua (Fernande)* lanaren ezker eta eskuin begien arteko kontrastea. Hala ere, 1909ko figuran, bi aldeetan arteko desberdintasuna handiagoa da, nabarmenagoa, erabilitako adierazpide-bitartekoaren izaerari buruzko hausnarketa bat bihurtzeraino. Eskultura ezinbestean al da masaren arte bat, giza anatomiaren masa zehaztasun handiagoz edo txikiagoz imitatzen duena? Edo posible al litzateke bolumenen arte bat izatea, formen ertzak iradoki bai baina haien arteko masak espazio huts bihurtzen dituen?

Eskulturari buruzko ikuskera berri eta iraultzaile horrek —Picassok 1909an egindako buruan behin-behinean zirriborratua— behin betiko forma hartu zuen 1912ko *Gitarra* lanean. Bertan, musika-tresnaren atalak —aurrealdea, hondoa, uztaiak, masta eta ahoa— aurretik eta goitik irekita dagoen kartoizko kutxa baten matrizearen inguruan daude kokatuta. Gitarra partzialki irekitako bolumen bat da, hormarekiko paralelo edo perpendikular diren planoek mugatua. Lanaren konposizioak izugarriko antza du Picassok 1912ko uda-udazken bitartean egin zituen *papiers collés* eta margolanetako askorekin. *Gitarra* konstruktibismoaren eta ondorengo beste mugimendu batzuen abiapuntu izanenez, guztiz justifikatuta dago Clement Greenbergek eskultura modernoaz zioena: “ia soilik bisuala izatera pasatu da bere funtsean, pintura bera bezala”.

Gitarra obrak Picassoren jabetzako bi maskara afrikarren eragina ere islatzen du. Grebo etniakoak dira bi maskara horiek, eta, haietan, erlieberik gabeko plano soil bat da aurpegia; begietako eta ahoko irekidurak, paradoxikoki, aurpegiaren planotik ateratzen diren bi zilindro eta kaxa-forma bat dira. Era berean, *Gitarren* ahoa kartoizko zilindro bat da, ikuslearenganantz aurreratzen dena⁵. Alde horretatik, masa erreproduzitu ordez hura husten duen tradizio eskultoriko batetik dator *Gitarra*.

Gitarra lan hori barne-hutsa izateak benetako gitarra baten egitura islatzen duela ere argudia liteke, barrutik hutsik dagoen objektu bat baita, zurezko ohol mehez mugatutako erresonantzia-bolumen huts bat. Hala ere, eraikitako eskultura musika-tresna horren estrapolazio huts gisa interpretatzean, ez gara kontuan hartzen ari zenbait hilabete lehenago Picassok irudipenezko eskulturen marrazkiak egiten jardun zuela eta marrazki horiek giza figura irudikatzen zutela. Eserita dagoen emakumearen edo gitarra jotzen ari den gizonaren motiboak lotura estua du Picassok 1912ko udaberrian egin zituen marrazki, grabatu eta pinturrekin⁶. *Gitarra*-jotzailea masta bertikal baten inguruan eraikita dago; masta horretan, sorbaldei eta abdomenari dagozkien plano horizontalak tartekatzen dira, elkar ebakiz. Era berean, buruak plano bertikal bat du, beste plano horizontal baten gainean bermatua: bertikalak aurpegia irudikatzen du eta horizontalak, masailezurra. Mastaren goialdean, esfera batek burezuraren bolumena irudikatzen bide du.

Picassok zenbait marrazki egin zituen figura horretarako, batzuk oso konplexuak eta beste batzuk soilagoak, baina azken horiek ere alde handiz gainditzen zituzten artistak zurgin gisa zituen gaitasunak. 1912ko udaberrian asmatutako irudipenezko figura hura ez zen inoiz benetako eskultura bihurtu. Eskulturak “eraikuntza” bidez sortzeko erabaki iraultzailearen etorrera urte hartako udazkenean arte atzeratu zen, kartoizko *Gitarren* forma elementalagoa harturik.

1914ko udaberriko *Absenta-kopa* obran (hainbat bertsio), Picassok berriro hartu zuen bere gain eskultura kubista bat egiteko erronka. 1909ko buruak bezala, obra horrek ere (modelatua, eraikia izan ordez) forma konbexuak eta zizelkatutako sekzio konkaboak ditu. 1912ko udaberrian egin zuen *Sareta-aulkidun natura hila* collagetik ideia hartuta, *Absenta-kopa* lanean —brontzetan hustua eta ondoren margotua— Picassok metalezko absenta-koilara batekin konbinatu zituen elementu modelatuak. Claire Le Thomasek teknika kubistaren artisa-jatorriari buruz egin berri duen ikerlanean erakusten duenez, hainbat materialen konbinazio horiek denbora-pasa ezaguna ziren XX. mendearen hasieran. 1930eko hamarkadatik aurrera, frantseseko *bricolage* hitza erabiltzen hasi ziren jarduera horiek adierazteko, eta hitz egokia dirudi collagearen hiru dimentsioko aplikazioak deskribatzeko ere. Hala ere, Picassoren *Absenta-kopa* esperimendu berezia izan zen bere garaian, eta 1930eko hamarkadaren hasiera arte *bricolage* hura ez zen, berez, haren eskulturaren ezaugarri garrantzitsu bihurtu⁷.

II. LERROA, PLANO ETA BOLUMENA, 1928–1932

1916–1917an, Picassok *Parade* ballet abangoardistaren dekoratuak eta jantziak diseinatu zituen (Sergei Diaghilev enpresaburuak sortutako Errusiar Balletak konpainiaren dantza-ikuskizun bat zen ballet hura). Picassok diseinatutako jantzietako batzuk dantzariak biltzen zituzten eraikuntza kubista modukoak ziren. Argazkien bidez baizik ezagutzen ez ditugun eraikuntza horiek (izan ere, aspaldi galdu ziren) ez ohi dira sartzen artistaren eskultura-lanen artean, baina halakotzat hartu beharko lirateke agian. *Parade* iraultza ekarri zuen dantza modernoan, hasiera eman baitzion dantza-konpainien eta artista garaikideen arteko lankidetzatradizio luze bati. Gainera, Picassoren bizitza eta artea ere aldatu zituen. Batetik, Erroman, entseguetan, margolaria Olga Khokhlova dantzariarekin maitemindu zen, eta 1918an ezkondu ziren.

Bestetik, Italiako egonaldian, arte erromatarrekin berriro harremanetan jartzeko aukera izan zuen Picassok. Esperientzia horiek estilo klasiko berri bat asmatzera eraman zuten artista, 1919–1923ko marrazki eta pinturretan nabaria denez. Hala ere, obra horiek ez zuten inolako islarik izan eskulturan. Izan ere, 1914 eta 1928 artean etenaldi luze bat izan zen Picassoren eskultura-jardueran.

1924tik 1926ra, Picasso klasizismotik aldendu zen, eta ez bat, baizik eta bi lengoia formal berri, ia abstraktu, garatu zituen, biak 1924ko *Mercure* balleterako egindako diseinuekin lotuak. “Konstelazio” geometrikoak marraztu zituen: lerro zuzenen eta kurba sinpleen antolaera lauak, puntuz hornituak lerro-muturretan eta elkarguneetan. Lehen begiratuan, lanok konposizio abstraktuak dirudite, baina hurbilagotik begirata, musika-tresnak eta emakume-irudiak agertzen dira haien artean. Beste marrazki eta pintura batzuetan, konposizio horietako lerroek —elkarren gainean jarriak eta etengabe errepikatuak— surrealisten zirriborro “automatikoak” imitatzen zituzten. 1927an, Picassok forma kurbatu bakartuak atera zituen arabesko lerromakur horietatik, eta Jean Arp eta Joan Miróren lan garaikideetako orban bidezko formen antzeko lengoia biomorfiko batera iritsi zen haien bitartez.

1928tik aurrera, lengoia grafiko berri horiek bi eskultura-sail erabat desberdinetarako abiapuntu izan ziren. Lehenengoan, Picassok material eta teknika industrialak baliatu zituen, Kahnweilerrek “espazioan egindako marrazkiak” zeritzona eraikitzeko. Bigarrenean, igeltsuzko masa handiak modelatu eta zizelkatu zituen, buru irten surrealista ekoizteko.

Pablo Picasso enkargu batengatik itzuli zen eskultura-lanetara. Guillaume Apollinaire poeta, Picassoren gerra aurreko lagun onenetako bat, 1918an hil zen, urte hartako pandemiak jota. 1927an, poetaren mireslez osatutako batzorde batek haren hilobirako monumentu bat sortzeko eskatu zion Picassori. Batzordeak atzera bota zuen lehen proposamena (biluzi biomorfo sabeldu bat). 1928ko abuztuan, bere estilo geometriko berria praktikan jarrita, Picassok hiru dimentsioko figura konplexu baten zenbait bertsio zirriboratu zituen, 1924ko “konstelazio” haien estiloan marraztuak.

Bere bozetoetatik eskulturak egiteko beharrezko ezagutza teknikorik ez zuenez, Picassok bere lagun Julio Gonzálezengana jo zuen, Renault auto-fabrikari soldatzaile gisa lan eginez bizimodua ateratzen zuen eskultorea bera. Elkarri soldatutako altzairuzko hagaxekin eta diskoekin moldatutako eskultura txikiak eginez gauzatu zituzten bi artistok, elkarlanean, bozetoak. 1912ko *Gitarra* bezala, eskultura horiek ez zeuden ez zizelkatuak ez modelatuak, eraikiak baizik. Baina *Gitarra* lanak ez bezala, ez zuten objektu bizigabe bat irudikatzen, giza figura bat baizik. Gainera, mukulu biribileko eskulturak ziren, ez erliebeak.

Apollinaireren omenezko monumentuaren bertsio ugariak oinarritzko forma geometriko berdinen (laukizuzena, zirkulua, triangelua) antolaketa desberdinak zituzten, bai eta triangeluaren hiru dimentsioko hedapenak ere, hala nola konoa edo piramidea. Hemen erakusgai dagoen bertsioan, bi laukizuzen ireki ageri dira: bat handia, oinarrian bermatuta, buru zirkularren plano berean, eta bestea txikiagoa, laukizuzen handiaren aurretik espazioan esekita. Hankak ere bi aldiz irudikatuta daude: batetik, laukizuzen handiaren euskarrien bidez, eta, bestetik, atzerantz, oinarriarantz luzatutako triangeluaren bidez. Metalezko hagaxketako lau figuraren gainerakoaren aurrean dagoen puntu batean elkartzen dira; horietako bi, tortsoaren atzealdean lotzen dituen kurbak iradokitzen duenez, kono baten segmentutzat hartu behar dira. Bi hagaxka kurbatu gorantz eta beherantz luzatzen dira konoaren erpinetik, muturretan hartz txikiak dituzten esku erraldoi batzuen antzera, espazioa itsu-itsuan atzitzuz.

Beste bertsio batean, buru zirkularra piramide bertikal baten gainean muntatuta dago, eta piramidea, oinarrian bermatzen diren lau hagaxkaz osatua. Beste piramide bat horizontalki hedatzen da figuraren atzealdetik aurrerantz; eta figuraren aurrean dagoen zirkulu batek, berriz, atzerantz proiektatzen den kono baten oinarri-lanak egiten ditu. (Konoa eta piramidea horrela interpretatzen dira gorputz gardenaren erdian). Figuraren aurrean dagoen zirkulua mutur banatan esku txikiak dituzten hagaxka bertikalek zeharkatuta dago.

Carmen Giménezek 1993ko *Picasso and the Age of Iron* erakusketan erakutsi zuen bezala, Malagako artistaren eskultura soldatuok eragin handia izan zuten garaiko hainbat artistarengan, hala nola haren laguntzaile Julio Gonzálezengan, Alberto Giacomettirengan edota Alexander Calder eta David Smith estatubatuarrengan. Eragin horren zenbaterainokoa (desberdina eskultore batetik bestera) aztertzeak Picassoren lana nola sortzen zen ulertzen lagun dezake. Gonzálezengan arrasto handiagoa utzi zuten *Gizon-burua* obraren forma lauek Apollinaireren omenezko monumentuaren izaera linealak baino. Hain zuzen ere, Gonzálezek Picassorekin batera jardungo zuen *Gizon-burua* horretan lanean bi urte geroago. Giacomettik ere, bolumena eta masa konbinatuz, hagaxka meheak erabili zituen forma biomorfiko biribilduak zeuzkaten kaiolak eraikitzeke. Calderrek hegala biribilduak lotu zituen hagaxka okertuetan eta burdin harietan, Joan Miróren pinturen hiru dimentsioko baliokideak sortzeko.

Picassoren 1928ko eskulturen emaitzarik antzekoena, kontzeptuari dagokionez, David Smithen 1940ko eta 1950eko hamarkadaren amaierako eskultura soldatuak izan ziren, elkarrekin mihizatutako hagaxka zuzenak eta kurbatuak baliatuz muntatuak eta han-hemenka forma karratuak eta biribilak gehituz jantziak. 1957ko erreseina batean, Fairfield Porter margolari eta kritikari estatubatuarrek adierazi zuen Smithen eskulturrek ez zutela eskultura figuratiboetan zein abstraktuetan izan ohi den “nukleo” hori (giza soinaren baliokide gisa ulertuta). Picassori buruzko bere monografian (1971), Rosalind Kraussek giza izaeraren ikuspegi erradikal berri baten adierazpen gisa interpretatu zuen nukleo gabezia hori: ezkutuko ni pribatu batetik sortu beharrean, subjektua zeinu eta esanahi partekatuen bidez bateratutako espazio publiko batean inplikatzetik sortzen zen identitatea⁸.

Apollinaireren omenezko monumentuaren bertsioek ni publiko baten antzeko irudia azaleratzen dute: elementu bat bera ere ez zaio ezkutuan geratzen ikuslearen begiradari. Smithen ondorengo obran bezala, ez dago figuraren gainerako elementuen sorburutzat har daitekeen nukleorik; aitzitik, kanpoaldetik barnerantz hedatzen diren piramideen eta konoen bolumenak bata bestearen barruan sartzearen emaitza da figura. Picassok oinarritzko forma geometrikoak erabiltzeak, baina, ez ditu haren eraikuntzak ulergarriago egiten. Forma horiek elkarren artean konektatzeko eta txertatzeko moduak zaildu egiten du —ez erraztu— haiek ondo bereiztea. Ikusleak eskulturak inguratu ahala, instant batean forma koherenteak agertu eta hurrengoan desagertu egiten dira. Lengoia publiko partekatua iradoki beharrean, elkar ulertzeko ezintasuna ematen dute aditzera.

Espero izatekoa zen bezala, Apollinaire batzordeak ez zituen ontzat eman Picassoren maketak.

Apollinaireren omenezko monumentuan lanean hasi aurretik ere, eskultura soldatuen forma konplexuagoekin esperimentatzen jarduna zen Picasso, hagaxkak, zurkaintzak eta planoak konbinatuz. 1928ko urrian, *Burua* saileko eskultura txiki bat sortu zuen disko eta eraztun margotu bana eta altzairuzko hanka meheko tripode bat erabilita. Picassoren buruaren transposizio eskultoriko bat da obra hori, *Margolaria eta modelo* (1928, MoMA) koadroan irudikatutakotik abiatuta moldatutakoa. Mihise hori

margotu aurretik, Picassok hainbat estudio egin zituen, 1928ko otsailean datatuak; datarik gabeko beste estudio batean, koadroan ageri den buru nagusiaren hainbat bertsioekin egin zituen saiakuntzak ikusten dira. Horietan guztietan, bi profilen arteko gurutzaketa gisa irudikatzen da burua, eta profil bakoitza gazezur biribildu baten, sudur triangeluar baten eta aurpegi lau baten arteko konbinazioa da. Elementuok gainjartzearen emaitza gezi bat da, buruaren erdian puntaz gora jarria. Picassok espazio estu horretan hertsatzen ditu aurpegiko hazpegiak: bi begiak gezi-puntaren barruan bilduta ageri dira; ahoa eta hortzak, geziaren zotzean. Ahoa, bertikal jarrita, baginako arraildura bihurtua da, eta giza gorputzeko zuloen eta apendizeeen trukagarritasunari buruzko ideia surrealista ekartzen ditu gogora.

Eskultura txiki-txiki horretan, joko formal huts baten mesedetan arintzen du Picassok sinbolismo sexuala. Buruaren ezkerreko alde beltzez margotuta dago; eskuineko alde, zuriz. Aurpegiaren gainjartze-eremua, gris ilun kolorekoa, begi zuri batzuek nabarmenduta ageri da. Disko laua eraztun metaliko bati soldatuta dago, eta eraztuna zuriz margotuta dago buruaren alde beltzean eta beltzez buruaren alde zurian. Eratzuna tripodearen bi hankek eutsita dago, marraztutako estudioan margolariaren gorputz triangeluarri dagozkion hankek eutsita, hain zuzen. Picassoren marrazkien eta pintura-lanen testuingurutik aterata, eskulturaren disko margotuak Robert Delaunay eta Fernand Légerren 1913–1919ko pinturak ekartzen ditu gogora, trenbideetan makinistei gelditu edo aurrera egin behar duten adierazteko erabiltzen diren seinale zirkularren antzeko horiek². Buru abstraktu bat bezala baino gehiago, metalezko disko margotuak seinale metafisiko gisa funtzionatzen du, ikuslea bizitzan zehar aurre egin beharreko kontraesan saihestezinez ohartarazten duena.

1930ean, Picassok *Gizon-burua* saileko tamaina handiagoko beste buru bat sortu zuen, nahita zakar soldatutako altzairuzko hainbat elementutatik abiatuta. Aurpegia elkarri gainjarritako hiru xaflaz osatuta dago, eta begi txiki biribilak ditu goiko bi izkinetan zulatuta. Bata bestean sartuta dauden hiru konoren gainean dago bermatuta. Hala, 1928ko *Burua* eskulturaren euskarria tripode ireki bat den bezalaxe, hizpide dugun buru honena hiru kono horiek eratzen duten bolumen itxi bat da. Buruaren atzealdea esferaerdi bat da, gainjarritako xaflaz eraikia hori ere. Sudurra zubi kurbatua duen altzairuzko triangelu bat da. Azpian, soldadura-hondar batzuek bibotea iradokitzen dute. Hala ere, buruak duen ezaugarri nabarmenena aurpegiaren planoaren aurretik proiektatzen den aho erraldoia da. Zeharo konkaboa da, ertzetan puntazorrotza, eta bertikalean jarria dago, Picassoren 1928ko lehen estudioetako bagina-aho haien antzera: badirudi ikuslea irensteko prest-prest dagoela.

Bestalde, 1930–1932 urteetan, Picassok figura atseginago bat muntatu zuen: *Emakumea lorategian*. Haren egitura “L” formako barra batzuk dira, sakonera gutxiko espazio batean luzetara zein zeharretara kokatuak. Armadura horretan, emakumearen burua goi-eskuinaldean ageri da, metalezko zerrenda puntazorrotz eta kurbatuz apaindua. Biografoek bitan banatu ohi dute Picassoren urte horietako obra: artistaren maitale Marie-Thérèse Walter gaztearen irudi idealizatuak alde batetik eta Olga emazte ohiaren irudikapen izugarriak bestetik; Picassok, baina, Walterren ilearen irudikapen sinplifikatu gisa erabili ohi zituen mutur kurbatu horiek; zerrenda punta-zorrotz horiek haren ile-xerlo solteak irudikatzen dituzte. Motibo horren bertsio piktoriko bat *Emakume ilehoria* obran ikus daiteke: lotan ageri den Walter gaztearen buruaren eta besoen forma leun biribilduek kontraste nabarmena egiten dute haren adarretako ile-mutur punta-zorrotzekin.

Eskulturaren, bata bestearen gainean jarritako plaka angeluzuzenez osatutako lepo luze batek eusten dio buruari. Emakumearen soinaren goiko alde laukizuzen bat da, euskarri estuek eutsia. Espazio huts

horretan sartuta, bularrak giltzurrun-formako xafla metaliko batez irudikaturik daude; bertikalean jarria, xaflak koxkor metaliko batzuk ditu titiburu gisa. Azpian, sabelalde masa opako bat da, metalezko banda zirkular batez eta zilbor txiki batez errematatua. Hanken tokian, bi euskarri biluzi ditu. “Lorategia” ezker aldeko zurtoin luze makurtuek eutsitako bi hosto irregularren bidez iradokitzen da; baita, ustez behintzat, emakumearen ondoan dagoen forma uhindu handiaren bidez ere. Dena dela, azken forma horrek emakumearen sabelaldetik sortua dirudi, animalia-erreinuaren eta landare-erreinuaren arteko zerbait balitz bezala.

Teknikoki mukulu biribileko eskultura bat bada ere, *Emakumea lorategian* aurrez aurre ikusia izateko pentsatuta dago, koadro bati bezala begiratzeko. Bere konposizio orekatua dela eta, badirudi emakumeak eta inguruko landarediak izaki bakar bat osatzen dutela: isats dotoreko txori bat akaso?

III. MASA, MONUMENTALTASUNA ETA BIOMORFISMOA, 1930–1947

Eskultura eraikiak —*Gizon-burua*, *Emakumea lorategian*— lantzen zituen garaian, Picasso masa-eskultura delakora itzultzeko aukera aztertzen hasi zen. Helburu berri horren lehen zantzua zur zatietan zizelkatutako biluzi sail bat da, 1930ekoa. Figura altu eta meheak dira denak: 50 cm inguruko garaiera dute, eta, eskuarki, 5 cm-ko diametroa, gehienez ere. Hala ere, Roland Penrosek ohartarazi zuen bezala, izaera monumentalak dute¹⁰.

Zurezko habe eder batzuk hartuta, Picassok emakumezko biluzi batzuk zizelkatu zituen, zutik, aurrerantz begira eta besoak, alboetan, gorputzaren kontra estu-estu dituztela. Sudur-bekainen batasunak eta ahoaren eta kokotsaren arteko lerrokadura bertikalak halako handitasun klasiko bat ematen diete aurpegiei. Hala ere, formatu estuak ez du *contrapposto* egiteko aukerarik ematen, eta, beraz, aurrez aurreko jarrera arkaiko bat inposatzen du. Aukeratutako formatuaren mugen barruan lan eginez ere, Picassok barietatea sortzen du, bere figuren proportzioen modulazioaren bidez batez ere. Greziako antzinako eskulturak antzeko bilakaera izan zuen: Praxitelesen *Hermes* (ca. K.a. 330) eskulturak txikiagoa du burua, meheagoa gorputz-enborra eta luzeagoak hankak Polikletoren *Doriforo* (ca. K.a. 450) eskulturak baino. Picassok zizelkatutako figuretako batzuek buru handia dute; beste batzuek, txikia; batzuek, lepo luzea dute; beste batzuek, motza; eta horrela, hurrenez hurren, figuren atal guztietan. Artikulazio-maila ere ez da berdina guztietan. Piezetako batzuetan, zuraren behealdea apur bat marratuta dago, hankak oihalez estalita daudela iradokitzeko; beste batzuetan, hankak, sakon zizelkatuak, forma independenteak dira. Era berean, kasu batzuetan, besoak soinari lotuta daude, eta beste batzuetan, kanporantz okertuta, muga estu berberen barruan betiere.

Picassok masaren inguruko arazoekiko erakutsi zuen interes berria are nabarmenago agertzen da 1931n egindako *Emakume-burua* (*Marie-Thérèse*) handian. Lehen begiratuan, 1906ko *Emakume-burua* (*Fernande*) obraren antzekoa da, baina, egia esan, bi bustoak oso desberdinak dira. 1906koan, aurpegiak hazpegi delikatuak buruaren eta ilearen masaren mende daude. 1931ko obran, sudur ahaltzua, begiak eta masailzurra nabarmentzen dira batez ere, nahiz eta burua atzeraka orraztutako xerlo lodietan banatutako ile-mataza eder batekin apainduta egon. Aurpegia eta ilea masailzurretaraino luzatzen den lerro zeharo markatu batek bereizita daude. Anne Baldassarik adierazi duen bezala, obra horrek Henri Matisseren *Henriette II* (1925–1926) eskulturari emandako erantzun bat dirudi; izan ere, Matisseren obra horretan ere, modeloaren aurpegia mataza bereizitan banatutako ile-koroa batetik kanpora irteten da¹¹. Hala ere, Matisseren eskulturaren aldean, Picassorenak sinpletu eta handizkatu egiten ditu emakumearen

aurpegi-ezaugarriak. Buru horren monumentaltasunak Konstantino I. Handiaren omenezko estatua erraldoiarena (Palazzo dei Conservatori, Erroma) gogorarazten digu. Picassok, zalantzarik gabe, 1917an Italian egindako egonaldian ikusi zuen hura.

1931ko *Emakume-burua (Marie-Thérèse)* Picassoren beste bi bururen aurrerapena da: bata 1941ekoa eta bestea 1951koa. 1931koa Marie-Thérèse Walterren erretratu gisa identifikatzen da, eta 1941ekoa, Picassoren hurrengo bikote Dora Maarren erretratu bat bezala. Era berean, 1951ko burua Françoise Giloten erretratu bat bezala interpreta liteke. Picassoren beste eskultura batzuen aldean, hiru buruok oso bestelako ezaugarriak dituzte. Emakumearen ideia orokor bat iradoki ordez, pertsona jakin batzuen erretratu gisa ikusten dira. Baina zer ezaugarri dituzte bereizgarri?

Lehenik eta behin, ilea bilduta egoteak arbel garbi baten antzera uzten du aurpegiaren planoan, irudikapen indibidualizatu baterako prest. (Jakina, irudikapen horrek oso forma desberdinak har ditzake: hazpegi handizkatuak Walterren eta Maarren kasuan, lerro grabatuak Giloten kasuan). Bigarrenik, simetria mantentzen dute, giza aurpegiaren funtsezko ezaugarria, eta Picasso, oro har, simetria saihesten saiatzen zen. Françoise Giloti esan zion bezala:

Ni gabe inoiz deskubrituko ez zukeen zerbait deskubritzen lagundu nahi diot ikusleari. Horregatik nabarmentzen dut, adibidez, ezkerreko eta eskuineko begien artean dagoen alde. (...) Hori dela eta, nire asmoa gauzak mugi daitezen lortzea da, tentsio kontraesankorren bidez, aurkako indarren bidez mugimendu hori eragitea¹².

Asimetriari lehentasuna emateko asmo hori bistakoa da jada haren 1909ko *Emakume-burua (Fernande)* obran: aurpegiaren alde bakoitza ertz- eta arrail-sistema diferente baten bidez irudikatuta dago. Are nabarmenagoa da hori (aurrerago ikusiko dugun bezala) 1931ko jatorrizko igeltsuzko buru monumental haietan. 1931, 1941 eta 1951ko buruen simetriak naturalarekiko fideltasun atipikoa erakusten du.

1931ko beste eskultura batzuetan, Picasso beste muturrera iristen da: proportzio naturalak eta gorputzaren simetria distortsionatzen ditu, ikusleak ikusten ari dena berriro aztertu behar izan dezan. 1928ko zirriborro-koadernoetan, modu asimetricoan antolatutako harri-koskor biribilduen gisa imajinatu zituen hondartza bateko bainulariak. 1931ko abuztuan, berriro heldu zion ideia horri, eta emakume bat etzanda marraztu zuen, harri estilizatuz osatuta gorputza: esferak bururako eta bularretarako, toroide bat sabel gisa, eta espermatozoideen eran bihurritutako gorputz-adarrak¹³. Irudi hori *Bainularia etzanda* eskultura bihurtzerakoan, Picassok zorutik altxatu zituen emakumearen burua, besoak eta bularrak, ikusleari ongiatorria ematen dion odaliska baten jarrera tipikoa har zezan, hondartzan lehorreratutako itsas ornogabe baten itxura izateari utzi gabe.

1931ko beste eskultura batean, modu groteskoan handitu zituen bainulariaren sabelaldea eta hankak, garro-itxurako besoz eta bular irtenez hornitu zuen kalabaza-formako soina, eta itxuragabeko konkorreran zatitu haren burua. Eskultura hori egiteko, historiaurreko eskulturen proportzio distortsionatuetan inspiratu zen, nonbait, Picasso, hala nola Willendorfeko venusean. Ereizio-ehunez osatua itxuraz, 1931ko bainulariak ikuslearen begien aurrean puztu eta uzkurto egiten dela ematen du. Gorputzaren sexualizazioak Picassoren 1927ko marrazki batzuk gogorarazten ditu. Marrazki horietan, artistak generoari buruzko ideia konbentzionalak irauli zituen, figura berean ezaugarri femeninoak eta

maskulinoak konbinatuta. Adibidez, sail horretako pieza batek bular nabarmenak eta zakil-itxurako burua dauzka.

Urte bereko emakume-busto bat identifika ezina da ia. Lehen begiratuan, nolanihi kokatutako harri-koskor multzo bat dirudi, figura etzanaren marrazkiaren antzekoa. Pixkanaka, baina, ikusleak, eskuineko forma mardul horretan, emakume-aurpegi bat igarriko du, zakil-itxurako sudur zintzilikari batek koroatuta; ondoko esferan, buruaren atzeko aldea; gorotz-itxurako forma luzangan, ilea; eta “hezur” bertikalean, lepoa. Kontzientziaren egoitzatzat hartu ohi dugu burua, eta gorputza, berriz, berezko gurarien, desiren eta antzeko irriken bitartekaritzat. Pieza horretan, ordea, burua beste zenbait gorputz-atalen artean desintegratzen da, bere banakotasuna galduta, instintuaren mailara beheratuta. Asmakizun apartekoa da, André Breton, Georges Bataille eta gisako idazle surrealisten ideien epitomea.

Hala ere, Picassoren eboluzioan, figura hori 1931ko buru monumentalaren prelude gisa aurkeztu ohi da. Hemen, 1937ko zementuzko edizioen bidez daude ordezkaturak buru monumental horiek.

Monumentalak direla esaten da naturalak baino handiagoak direlako, batetik, eta, bestetik, haien hazpegiak itxuragabe handiak direlako, burualde osoarekin alderatuta. Giza buru erreal batean, aurpegiaren altuera —kokotsetik bekainetaraino— buruaren altuera osoaren erdia baino apur bat gehiago izaten da. Profilez begiratuta, aurpegiaren zabalera, buruaren zabalaren laurdena baino ez. Funtsean, begitartearen alderdiak burezuraren masari itsatsitako protuberantziak dira. 1909ko bere buru kubistan, Picassok drastikoki aldatu zuen burua irudikatze modua, baina proportzio naturalista horiek mantenduta. 1931ko bustoetan, errotik distorsionatu zituen proportzio horiek. Aurpegiak buru bakoitzaren aurrealde ia osoa hartzen du, eta burezura, berriz, aurpegiaren atzealdeko protuberantzia bat besterik ez da. Burua forma txikitan zatitzen da, eta hazpegiak, puztuta, aurpegitik askatzear daudela ematen du.

Busto horietako batean, zilindro faliko bat da sudurra, alboetan barrabil-itxurako begiak dituela, irten-irtenak. Gizonezkoen genitalen parodia hori aurpegi-masail marduletan bermatzen da; masailak alderantziz jarritako emakume-ipurmasail pare baten antzera hedatzen dira, kokotsetik gora, begi azpietaraino. Albotik ikusita, aurpegi lizun horrek buruaren masaren erdia hartzen du; eta ile-xerlo lodi batzuek burezuraren atzeko aldea inguratzen dute.

Beste busto batean, sudur are handiago bat ateratzen da ile-mataza baten artetik, buruaren ezker aldean; eskuinean, ile-masa atzeko batek orekatzen du konposizioa. Masailak eta matrailezura kopetako eta ileko masa nagusien pean bilduta daude. Aurpegiaren goiko eta beheko aldean arteko zirrikitan sartuta, begiak betazal astunez inguratuta daude. (Figurazio klasiko horren berragerpenarekin liluratuta, Picassok emakumearen ezkerreko begiaren bertsio desberdinen hiru molde-lan txiki egin zituen).

Buruaren hirugarren bertsio batean, sudurra eta bekokia branka erraldoi batean batzen dira, ahoaren eta kokotsaren gainetik. Aurpegiaren eskuinaldean, sudurra eta kopeta, etendurarik gabe, ilargi-erdi handi batean elkartzen dira, albo batean begi bat dutela; ezker aldean, begia aparteko protuberantzia baten barruan irarrita ageri da. Beste behin ere, ileak masa bereizi bat osatzen du, aurpegiaren atzealdeari itsatsita.

Nola iritsi zen Picasso giza buruaren ikuspegi erradikal horietara? Yve-Alain Bois arte-historialariak iradoki du Picassok Henri Matisseren *Tiaré* (1930) obrari emandako erantzuna izan zela hori; Matisseren obra horretan, adats ugaria masa bereizitan banatuta dago, eta sudur estua kopetan sortzen den protuberantzia batetik behera jaisten da. Picassok Roland Penroseri kontatu zionez, gau batean, Boisgeloapeko estudioan lanean ari zela, “alanbrezko eraikuntza konplexu bat egin zuen, guztiz ulertezina itxuraz, harik eta, halako batean, kasualitatez, lanpara batek itzala horman proiektatu zuen arte. Berehala, Marie-Thérèseren profila etorri omen zitzaion gogora”. Eskultura-lana alanbreari igeltsua erantsiz amaitzea erabaki omen zuen Picassok. Hain zuzen, alanbre bihurtutako figura txikiak egiten jarduna zen garai hartan. Hala ere, haietako bakar batek ere ez du antzik haren busto monumentalen bolumen handi biribilduekin¹⁴. Egokiagoa izan liteke Picassoren 1931ko eskulturen forma erraboiakara eta zatikatu horiek 1926–1927ko arabesko lerromakurretatik sortutako figura biribildu eta zatikatuen hiru dimentsiorako translazio gisa hartzea, Apollinaireren omenezko monumentuaren bertioak 1924ko konstelazioen translazioak ziren gisa berean¹⁵.

Haien jatorria edozein dela ere, 1931–1932ko buruen adierazpen-indarra ukazina da. Haietaz ari zela, duela urte asko, John Berger kritikari britainiarrak adierazi zuen sudurra eta ahoa “sexu-organo maskulino eta femeninoen metaforak” zirela, eta, beraz, buruak “bi maitaleen sexu-esperientzia” irudikatzen zuela. “Zer irudik —galdetzen zion bere buruari Bergerrek— adieraz lezake hobeto sexuaren bidez partekatutako subjektibotasun hori, horrelako aurpegi baten irribarreak baino?”¹⁶.

1931–1932ko buruek segida bikaina izan zuten 1933an zizelkatutako *Dama eskaintzailea* izeneko gorputz osoko figuran. Eskultura horretan, desproporzio espresiboaren prozesu hori gorputz osora zabaldua dago. Figuraren nukleoa emakume-soin bat da, bular handi biribilak eta erraboi-itxurako sabela dituen. Ez baitu aldakarik, gorputz-enborra, zuzenean, hanka-makila pare baten gainean bermatuta dago. Bere lepo hanpatuak burutzar obalatu bati eusten dio; hazpegiak eta ilea azal-azaleko ildaskaz taxututa daude. Ezkerreko besoak modu basatian moztua dirudi; eskuinekoa, berriz, itxuragabe luzea eta handia da. Eskuineko eskuak, ikuslearen aldera luzatuak, antigoaleko pitxer bati eusten dio.

Picassoren aurreko obran ez zegoen keinu erradikal hori iragartzen zuen ezer. Hala ere, estatua horrek bere esanahia ulertzen lagun dezaketen bi sekuela garrantzitsu izan zituen artistaren hogeita hamarreko hamarkadako lanen artean. Lehenik eta behin, *Minotauromakia* grabatuan (1935), neska gazte bat ageri da, kandela eskuan, erruaren zamak atsekabetutako minotauro itsuari bidea argitzeko. Bigarrenik, *Guernica* (1937) koadroan, emakume bat ageri da burua leihotik aterata, 1933ko eskulturaren pitxerraren antzeko kriseilu bat eskuan hartuta. Gar ahul horrek ez du emakumearen aurrean dauden hildakoen eta zaurituen irudien inguruko iluntasuna uxatzeko adinako indarririk, baina horrelako ataka batean argi egiteko ahalegin horrek etsipenezko egoera larrietan ere itxaropenerako eta errukirako lekua badela iradokitzen digu. Laburbilduz, *Dama eskaintzailea* obraren beso luzatua norabidea galdu dutenei esperantza eskaintzen dien absoluzio-keinu gisa uler daiteke.

Bigarren Mundu Gerran, eskulturarako aukera oro baztertzen bide zuten zirkunstanzietan, Picassok masa adierazkorreko beste bi maisulan sortu zituen. Batetik, *Burezurra* (*Hildako baten burua*), 1943koa, brontzezko bloke batez egindako burezur trinkoa; hutsik ditu begi-zuloak, bi arrakala sudurraren lekuan, eta ebaki garratz bat aho moduan. Bestetik, tamaina naturaleko eskultura bat: *Gizona bildotsa hartuta*.

Daniel-Henry Kahnweilerrek Picassoren eskulturari buruzko liburu aitzindari batean idatzi zuen bezala, Picassok, hainbeste eskultura-modu berri asmatu ondoren, “estilotik haratago joatea” lortu zuen lan horretan, “ez antzinakoa, ez modernoa, ez egiptoarra, ez greziarra, ez kubista” ez den figura bat sortuta. Alan Bownesek adierazi zuenez, figura horrek 1942ko grabatu batean du jatorria. Grabatu horretan, miresle batzuk agertzen dira artista bizardun bati opariak eramaten; eta ondoko marrazki batzuek bildots bat daraman gazte baten motiboa dute aztergai, kristautasunaren hasierako Kristo Artzain Onaren gaia gogoraraziz. Hala ere, bildotsaren hankak lotuta daude, mutilak sakrifiziora, eta ez salbabidera, eramango balu bezala. Eskultura horretan, bildotsa daramana gizon heldu bat da eta animalia haren besoetatik ihes egiten saiatzen ari dela ematen du¹⁷. Gerrako unerik latzenetan egina, eskulturak gaizkitik salba dezakegunaren eta geure biziraupenerako sakrifikatze prest gaudenaren arteko hautu gogorraren jasanezintasuna planteatzen du.

IV. BRIKOLAJEA, 1930–1954

Picassoren collage eta *papiers collés* kubisten material “erreakle” rol antitetikoak izan zitzaizkiren. Batzuetan, egunkari-paper zati batek egunkari bat irudikatzen zuen; beste batzuetan, itzal bat aurpegi baten alboan. 1914an, *Absenta-kopa* eskulturaren brikolajearen teknika sartu zuenean, elementu “erreal” —absenta-koilaratxo zulatua— bere buruaren baliokide zen. Aitzitik, 1929–1930eko *Emakume-burua* obran brikolajera itzuli zelarik, altzairuzko bi xukadera erabili zituen burezurraren bolumenta irudikatze, objektuen identitate literala metafora bisual baten azpian lerratuz. Eskulturak ustekabeko lotura bat sortzen du pastari ura kentzeko erabiltzen den tresna arruntaren eta giza buruaren forma noblearen artean.

Eskultura horretan, brikolaje-ekintza horrek ezin hobeto erakusten du Picassok *rapports de grand écart* deitu zuena, hau da, elkarrengandik urrun dauden errealtateen arteko erlazioak¹⁸ —funtsezko kontzeptua estetika surrealistan—. 1924ko *Surrealismoaren Manifestuan*, André Bretonek Pierre Reverdy poeta (Picassoren laguna) ekarri zuen hizpidera. Poetaren arabera, irudi poetikoak “gutxi-asko elkarrengandik urrun dauden bi errealtateren hurbilketatik” sortu behar zuen, iturriak zenbat eta urrunago egon, orduan eta indartsuagoa izango irudia¹⁹.

Oro har, *Emakume-burua* eraikuntza ia abstraktua da, altzairuzko hagaxkek eta euskarriek zedarritua. Aurpegiko ezaugarriek eta ile-puntek —*Emakumea lorategian* eskulturarenak bezalakoak— baino ez dute ematen aditzera buru bat dela. Bi xukaderak forma abstraktu gisa agertzen zaizkigu, irudikapen-esanahia hartu aurretik, baina berrinterpretatze-ekintza indibidual hori ezin hobeto egokitzen zaio gainerako forma abstraktuak buru baten elementu gisa irakurtzeko prozesu orokorrari.

Aitzitik, Picassoren ondorengo brikolaje-obrak irudikapen naturalistako testuinguruan agertu ohi dira. Badirudi modu batetik besterako trantsizioa 1933ko marrazki surrealisten sail batean gertatu zela. Adibidez, *Bi figura hondartzan* marrazkiaren zirriborro batean, eskuinean eserita dagoen figuraren gorputz-enborra xafrazko pertsiana batek eta *Dama eskaintzailea* eskulturakoa bezalako ontzi batek osatuta dago. Objektu horiek gorputz-enbor gisa identifikatzen dira gainean duten buru naturalistari, azpiko hankei eta ezkerreko beso zapalei esker. (Keinu bikain batean, eskuineko besoa makila baten gainean utzitako eskularru bat da). Ezkerreko figura eseriaren gorputz-enborra ate bat da, eta beso bat ateratzen da bertatik.

Picassok ez zituen inoiz eskultura-lan bilakatu 1933–1934 urteetan marraztutako brikolaje-lanak. Agian beldurra sentitu zen haiek eraikitzeke zailtasun teknikoaren aurrean; agian pentsatu zuen bere marrazkilari-dohainen bidez elkartu zituen elementuek ez zutela kohesio nahikorik izango bizitza errealean. Horren ordez, igeltsuz moldatu eta landuak ziren eta, era berean, brikolaje-elementuak txertatzen zituzten figuraz osatutako lengoiaia berri bat asmatu zuen. Obra horietan erabili zuen lengoiaia figuratiboa 1933ko *Dama eskaintzailea* eta 1943ko *Gizona bildotsa hartuta* lanen naturalismo elementalaren antzekoa zen, baina brikolajeko elementuak gehitzeak obren izaera aldatu zuen.

Genero berria 1934ko *Emakume hostoduna* eskulturaren sortu zen. Figuraren siluetak azkar batean zirriborratutako emakume-eskultura bat iradokitzen du: emakumea zutik dago, jaka lodia darama eta beso bat altxatua du. Xehetasun zehatzak objektu errealetatik hartutako piezetatik abiatuta moldatuta daude. Adibidez, buru angeluzuzena kaxa baten molde-lan batean oinarrituta dago; emakumearen gonaren tolesturak kartoi izurtuz eginak dira; sorbaldaren gaineko hostoak eskaiozko ertz edo hegalak dira, eta benetako hostoen arrastoa edo marrazkia dute inprimatuta. Ez dago garbi nola ulertu behar dituen ikusleak: edo emakumeak berekin daramatzen hosto handi batzuk bezala edo sorbaldaren inguruan bildutako zapi baten —hosto-motibo apaingarri eta guzti— antzeko zerbait bezala, irudikatzen duen horixe bera bihurtuta. Objektu “errealen” arrastoei figura osoaren ilusioa urratzen dute, haren xehetasunak bereizteaz gain. Era berean, *Buru kaskoduna* obran, fikziozko kaskoaren luma apaingarria forma ugariaren inpresioekin apainduta dago, eta haien izaerak buruaren figurazio metaforikoa urratzen du.

1947an, Picassok Vallauris deskubritu zuen, Frantziako hegoaldeko buztzingintza-zentro tradizional bat. Artistak *Dama eskaintzailea* eta *Bi figura hondartzan* obretan imajinatutako zeramikazko fetitxeak, une horretan, egia bihurtu ziren. 1948an, Picasso Vallaurisera joan zen bizitzera, Françoise Gilot bikotekidearekin eta bien seme Clauderekin batera. Haren brikolajezko eskulturak (1948–1954) etxe berrira estuki loturik daude. Haietako askok Picassoren etxez kanpoko estudio bihurtu zen Madoura lantegiko zeramikak dituzte txertatuta; beste batzuek, Vallauriseko zabortegian aurkitutako objektuak. Elizabeth Cowlingek Giloten memorien pasarte bat ekarri ohi du gogora, praktika horrekin lotua:

Pablo estudiora joaten zenean, batzuetan geldialdia egiten zuen bertan hondakinak aztertzeke, egindako azken miaketaz geroztik berritasunik ba ote zegoen ikusteko. Eskuarki, baikor agertzen zen aurkikuntza berriak egiteko aukeraren aurrean. Kontua oso gogorra zen Clauderentzat; hiruzpalau urte besterik ez zituela, ezin zuen ulertu aitzak halako poztasuna sentitzea sosik balio ez zuten gauza haiek aurkitzean: sardexka zahar bat, pala hautsi bat, lorontzi hondatu bat. Baina horrelako aurkikuntza bat sorkuntzazko abentura baten hasiera izaten zen beti Pablorentzat. Aurkitutako objektua eskultura berri baterako tranpolina bihurtzen zen berehala²⁰.

Picassok zeramikaren eta eskulturaren artean egin zuen uztarketa *Emakumea* eta gisako obrekin hasi zen. Kasu horretan, Madourako errepertorioko pitxer tipiko bat hartu, eta emakume-figura bihurtu zuen, besoetarako buztinezko zilindro mehe batzuk eta bularretarako bolatxo batzuk erantsita. Pitxerraren goiko aldeak emakumearen soina eta sorbaldak irudikatzen ditu, eta behealdeak, aldakak eta izterrak.

1949–1950etik aurrera Picassok ez zuen gehiago erabili zeramika bere eskulturen matrize sortzailatzat, aurrez prestatutako egituretara gehitzeke elementutzat baizik. Adibidez, 1949ko *Emakumea haurdun* izeneko eskulturaren (Paloma alabaren jaiotzan inspiratua), artistak pitxer esferiko bat finkatu zuen

figuraren bizkarrezur-lanak egiten zituen metalezko barra luze baten tarteko sekzioan. Barraren behealdean, alderantzikatutako “V” batek emakumearen hankak irudikatzen ditu, eta goialdean ageri den beste batek, aldiz, ilea eta besoak. Figuraren ezaugarri eskematikoak, oro har, Picassok urte haietan artea zeinu-mintzaira gisa ikusteko ideiarekin izan zuen lilura islatzen du. 1945ean, elkarrizketa batean, André Warnodi esan zion bezala:

Pintura naturaren baliokide bat da (...). Berez, zeinu kontua da dena. Ados jarri gara esateko zeinu honek zuhaitza irudikatzen duela, beste honek etxea, gizona, emakumea... Era berean, hizkuntzan, “gizon” hitzak gizon baten irudia iradokitzen du gure gogoan; “etxe” hitzak, etxe bat; eta horrela, hurrenez hurren, hizkuntza guztietan; nahiz eta hizkuntza bakoitzean hitz ezberdina erabili²¹.

Picassok mihisean idazteko modu bat bezala aztertu zuen pinturaren ideia; hala egin zuen, esaterako, 1948ko *Sukaldea* (Musée Picasso-Paris; MoMA, New York) obraren bi bertsioetan. 1949ko *Emakumea haurdun* eskulturaren, forma material batean gauzatu zuen zeinu-lengoaia hori. Hala ere, erdiko pitxer esferikoak, haurdun dagoen emakume baten sabelaren betetasuna gogorarazten duenak, zeinu abstraktu bat baino zerbait gehiago dirudi.

Picassok 1950ean heldu zion berriro emakume haurdunaren gaiari, baina orduan ur-pitxerrak erabili zituen sabela, bularrak eta (Elizabeth Cowlingen arabera) emakumearen eskuineko besaurrea irudikatzen. Cowlingek dioen bezala, eskulturak indar handiz adierazten du “emakume haurduna ontzi gisa” identifikatzearen ideia²². Hala ere, pitxerrak eta haien asoziazio sinbolikoak eskulturaren (armazoi bat euskarri, igeltsuz eraikia) gorputzaren proportzio naturalisten mendean daude.

Garai bereko beste eskultura batzuetan, brikolajearen prozedura lehen planora pasatzen da. Adibidez, *Neska soka-saltoan* izenekoan, Picassok argi eta garbi erakusten ditu neskatoaren gorputz-enborra osatzen duten bi saskiak, eta haren oinak benetako zapaten molde-lanen bidez irudikatuta daude. Aitzitik, neskatoaren burua laukizuzen baten barruan inskribatutako zirkulu abstraktu bat da, eta kartoi korrugatuaren uhindura moldekatuek haren ilea irudikatzen dute. Eskulturaren izaera surrealista ez dator figuraziotik, neskatoa airean esekita egoteko moduagatik baizik: *stop-motion*eko fotograma batean atzitua dirudi. (Egia esan, altzairuzko barra sendo bat du euskarri, soka baten itxuran bihurritua).

V. PLANOAK ETA TOLESTURAK, 1953–1964

Diana Widmaier Picassok azaldu izan duenez, Picassoren eskulturaren azken kapitulua zurezko ohol lauekin egindako eraikuntzekin hasi zen, eta txapa tolestuzko eraikuntza konplexuetarantz eboluzionatu zuen²³. Progresio hori obra itxuraz xalo batekin abiatu zen —1953ko *Emakumea zutik*—, 1954ko *Sylvette* erretratuaren txandakako planoekin jarraitu zuen, eta Chicagoko eskultura monumental baterako maketa gisa egindako 1960–1964ko *Buruarekin* amaitu zen.

Emakumea zutik figura laukitu bat da, marrazki bizidun baten itxurakoa, zurezko ohol batean margotua; zur zerrenda luzanga batzuk ditu besoak irudikatzen, eta hiruki formako bloke bat, margotua, oinak irudikatzen. Eraikuntza lauak Picassoren 1910–1912ko pintura kubistak gogorarazten ditu. Pintura horiek gainjarritako planoak zituzten, gehienak koadroaren planoarekiko paraleloak, eta beste batzuk espazioan

aurrera edo atzera makurtuak. Aurpegiak, botilak, kopak eta musika-tresnak iradokitzen zituzten ohar bitxiez hornituak, gainjarritako planoek kaxa-formako espazio birtual batean figurak eta objektuak imajinatzeo aukera ematen zioten ikusleari. Berrogei urte geroago, atzera kubismora itzultzean, Picassok alde batera utzi zuen arkitektura konplexu hori; bere figura berriak, plano inklinatuz eta bolumenik gabe eraikiak, espazio erreal batean kokatzen ziren birtual batean baino gehiago. 1958ko *Pertsonaia* obraren aurpegiak askoz lehenagoko koadroen antza du, hala nola 1913ko udaberriko *Burua* lanarena (MoMA). 1956ko udako *Bainulariak* sailean, Picassok 1949ko *Emakumea haurdun* obraren zeinu-lengoiarekin konbinatu zuen eraikuntza-modu kubista hori. Bainularien besoek —batzuk zabalduak, beste batzuk elkarriz lotuak— irratiauren aurreko garaian itsasontziek komunikatzeko erabiltzen zituzten seinaleen antzekoak irudikatzen dituzte.

Eraikuntza berriek aukera ematen zioten zeinu-lengoaia mihisetik espazio errealera eramateko; eskultura-lanerako material gisa zura erabiltzeak, berriz, forma eskultorikoaren hiztegi sinplifikatura mugatzen zuen artista. 1954an, aukera malguago bat asmatu zuen. Paper edo kartoizko buruak eta gorputzak ebaki, tolestu eta zimurtu egiten zituen, eta, haiekin, aurrerantz eta atzerantz makurtzen ziren planoak eratzen, 1910–1912ko koadroetako haiek bezalakoak. Ondoren, paperezko edo kartoizko maketa horiek xafla metalikotan eginarazten zituen, eta, amaitzeko, pintatu egiten zituen. Sail berri horretako lehen obra Sylvette David izeneko modelo gazte baten erretratu izan zen. Picasso mihise gaineko erretratu estilizatu baina naturalista batekin hasi zen. Ondorengo bertsiotan, elkar gurutzatzen ziren plano kubistatan zatitu zuen modeloaren burua eta gorputza. Azkenik, hiru dimentsioetara bihurtu eta aurpegi bikoitzeko erliebe bat sortu zuen, espazioan aurrerantz eta atzerantz tolesten zena. Jatorrizko sorkuntza xafla metalikora aldatzean, plano txikiagoak margotu zituen eraikuntzaren plano literalen barruan. Emaizta konposizio liluragarria da; haren inguruan mugitzen garen heinean aldatzen da, forma literalaren eta birtualaren arteko bereizketa lausotuz.

Picassok, ohi zuen bezala, hainbat norabidetan garatu zuen bere ideia berria. 1957ko *Emakume-burua* saileko eskultoretako batean, plano gurutzatuetan zatitu zuen burua, eta zutoin batean muntatu, errepide-bidegurutze batean norabideak adierazteko seinale zahar bat balitz bezala. Angelu zuzenean proiektatuta, hegatsak desberdin margotuta daude, halako eran non ikusleak, aurretik zein albotik begiratzean, emakumearen aurpegia ikusten baitu. *Emakumeak* zutik sailaren 1961eko bi bertsiotan, Picassok tolestura eta ebaki gehiago egin zituen buruaren, besoen, bularren, sabelaldearen eta hanken siluetak “marrazteko”, eta ez dago, beraz, ia pinturarik edo marrazkirik. Bestalde, *Emakume-burua* saileko eskultura bihurgunetsu batean, begiak, belarria eta ilea irudikatzen dituzten lerro kurbatuak txapari soldatutako eta beltzez margotutako alanbre-zatiekin “marraztuta” daude. 1961eko tamaina naturaleko *Emakumea besoak zabalik* eskulturan, Picassok tolestre-teknika sinplifikatu zuen: emakumearen gorputza bi planotan banatuta dago, eta planook atzerantz hedatzen eta angelu bertikalean elkartzen dira, itsasontzi baten branka bezala; besoak, berriz, beheerantz eta atzerantz zabaltzen dira. Sare metalikoak zati batzuk beltzez margotuta daude, eta sorbalde gainera erortzen den adats luzea, pubiseko ilea eta emakumearen eskuineko besoak proiektatutako itzalak irudikatzen dituzte.

Sail horren gailurra —eta Picassok eskultore gisa egin zuen ibilbidearen gailurra— 1962–1964ko txapazko *Burua* da, Chicago Civic Center delakorako eskultura monumental baterako maketa gisa sortua. 1928an, Apollinaireren omenezko monumentua lantzen hasi zenean, Picassok amets egin zuen eskultura surrealista erraldoiak sortzearekin, era horretan inkontzientea eremu zibikora eramateko eta eremu

publikoan nagusi zen zuzentasun hertsatzailea inarrosteko. Azkenean, hirurogeiko hamarkadan, egia bihurtu ahal izan zuen bere amets hori.

1962ko maiatzaren 21eko estudio batean monumentuaren diseinuaren oinarritzko elementuak ageri dira. Alde kurboko triangelu alderantzikatuta sudur-zubiari dagokio, begiak goialdeko obalo batean txertatuta dituela. Triangelua, goiko aldean, emakumearen ilea irudikatzen duen plano bertikal batekin lotuta dago, eta plano horretan ebakitako obalo batek buruaren bolumen osoa gogorarazten du. Sudurraren oinarrian, eskailera bateko baranda batena bezalako forma biribildu batek ahoa eta kokotsa irudikatzen ditu. Marrazkian, sudur inklinatuak itzalak proiektatzen ditu ilearen planoaren gainean, zirriborro informalen bidez iradokiak²⁴.

Metalezko maketak estudioaren ezaugarri nagusiak erreproduzitzen ditu, aldaketa txiki batzuk gorabehera. Ilea irudikatzen duen atzeko plano inklinatuago dago, eta oinarri bat gehitzen zaio euskarri gisa. Ahoa eta kokotsa irudikatzen dituen hiru dimentsioko "balaustrea" silueta laua da maketan, eta homogeenagoa egiten du hala eskultura-lanaren adierazpide-multzoa. Aldaketa ikusgarriena atzeko plano buruaren aurrealdearekin lotzen duten hagatxo metalikoak dira. Bozetoaren zirriborro linealetan inspiratuta, [Apollinaireren omenezko monumentuaren](#) bertsioetako hagaxka konbergenteak gogorarazten dituzte.

Picassok, bere eskultura-ekoizpenaren aniztasun eta ugaritasun harrigarriaren barruan, bolumena eta masa izan zituen kezka nagusi sei hamarkadatan zehar. Brikolaje-teknikarekin batera, haien bidez taxutu zen eskultura modernoaren garapena. Gaur egun, irudi birtualen mundu honetan, Picassoren eskulturrek gorputzaren esperientziaren garrantzia ikusarazten digute berriro. Zer esan nahi du beste gorputz batzuekin topo egiteak eta gure itxaropenak eta ametsak haietan ipintzeak? Nola nahasten dira erreala eta irrealak? Galdera horiei erantzutera beharrik gauden honetan, Picassoren eskultura-lanek artistak sortu berriaren bezain bizirik jarraitzen dute gaur egun.

[Itzultzena: Rosetta testu Zerbitzuak;
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. René Gaffé. "Sculpteur, Picasso?", *Artes* (Anberes), 2. libk., 3-4. zk., 1947-1948, 36-37. or.; hemen aipatua: Inga Forslund, "Bibliography on the Sculpture and Ceramics of Picasso", hemen: Roland Penrose eta Alicia Legg, *The Sculpture of Picasso*. New York: The Museum of Modern Art, 1967, 216. or. Forslunden bibliografiatik ondoriozta daitekeenez, 1950eko hamarkadan Picassoren zeramikak eskulturak baino arreta handiagoa jaso zuen beste hedabide batzuetan.
2. Alan Bowness. "Picasso's Sculpture", hemen: Roland Penrose eta John Golding (ed.). *Picasso in Retrospect*. New York: Praeger, 1973, 131. or. eta *passim*.
3. Werner Spies. *Pablo Picasso. Das plastische Werk*. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1971 [Gaztelaniazko itz.: *Esculturas de Picasso: obra completa*. Bartzelona: Gustavo Gili, 1971]. Ondoren, Spiesek berrikusi eta zabaldu zuen, Christine Piotekin batera, hemen: *Pablo Picasso. Das plastische Werk, Picasso Plastiken* erakusketaren katalogoa, Berlin: Nationalgalerie, 1983 [Gaztelaniazko itz.: *La escultura de Picasso*. Bartzelona: Polígrafa, 1989]; eta *Picasso sculpteur: catalogue raisonné des sculptures*, hau ere Christine Piotekin batera, *Picasso sculpteur* erakusketaren katalogoa, Paris: Centre Georges Pompidou, 2000. Edizio bakoitzean, Spiesen katalogoarekin batera, Picassoren eskultura-lanari buruzko saiakera-lan mardul bat argitaratzen zen. Haren eskultura-lanari buruzko beste erakusketa batzuetarako, ikus Carmen Giménez. *Picasso and the Age of Iron*. New York:

- Guggenheim Museum, 1993; Elizabeth Cowling eta John Golding. *Picasso: Sculptor/Painter*. Londres: Tate Gallery, 1994; Ann Temkin, Anne Umland, Virginie Perdrisot et al., *Picasso: Sculpture*. New York: The Museum of Modern Art, 2015; eta Cécile Godefroy eta Virginie Perdrisot. *Picasso. Sculptures*. Paris: Musée national Picasso-Paris, 2016.
4. Clement Greenberg. *La nueva escultura*, hemen: Clement Greenberg. *Arte y cultura: ensayos críticos*. Bartzelona: Paidós, 2002, 164. or.
 5. William Rubin. "Modernist Primitivism: An Introduction", hemen: Rubin (ed.), "*Primitivism*" in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*. New York: The Museum of Modern Art, 1984, I. libk., 18–20. or.
 6. Pepe Karmel. *Picasso and the Invention of Cubism*. New Haven eta Londres: Yale University Press, 2003, 184–191. or. Picassok 1912ko udaberrian eraikitako figuretarako egin zituen zirriborroen artean, Rubinek aipaturako grebo etniako maskaren antzeko buru bat dago. Zirriborro horretarako, ikus Z. XXVIII: 137. or.
 7. Hemen: *Racines populaires du cubisme: Pratiques ordinaires de création et art savant*. Paris: Les presses du réel, 2016, Claire Le Thomasek *bricoleur* hitza erabiltzen du 283. orrialdean, eta azaltzen du *bricolage* delakoa tradizio bilakatu zela bi Mundu Gerren artean. Frantsesezko Wikipediak *Bricolage* sarreran dioenaren arabera, hitz hori 1931 edo 1932an sortu omen zen. Ikus hemen: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Bricolage> (Kontsulta-eguna: 2023/02/06).
 8. Fairfield Porter. "Reviews and Previews: David Smith", *Art News*, New York, 56. libk., 6. zk., 1957ko urria, 42. or. Rosalind E. Krauss. *The Sculpture of David Smith: Terminal Iron Works*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1971, 16–23. or. eta *passim*. Kraussek dio Apollinaireren omenezko monumentua barne-nukleo batetik kanpora proiektatzen dela; uste dut autorea, puntu horretan, oker dagoela.
 9. Ikus Maurice Fréchet et al. *Disques et sémaphores: Le langage du signal chez Léger et ses contemporains*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2010.
 10. Roland Penrose. *The Sculpture of Picasso*. New York: The Museum of Modern Art, 1967, 25. or.
 11. Anne Baldassari, 27. kapitulua, hemen: Anne Baldassari, Elizabeth Cowling et al. *Matisse/Picasso*. Londres: Tate; New York: The Museum of Modern Art; Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2002, 267–269. or.
 12. Françoise Gilot eta Carlton Lake. *Vida con Picasso*. Bartzelona: Ediciones B, 1996, 71. or.
 13. *Bainularia etzanda*, Juan-les-Pins, 1931/08/13; Musée Picasso-Paris (MP1058); hemen erreproduzitua: Yve-Alain Bois. *Matisse and Picasso*. Paris: Flammarion, eta Fort Worth: Kimbell Art Museum, 1998, 55. or.
 14. Yve-Alain Bois. *Matisse and Picasso*. Paris: Flammarion, 1998, 67. or.; Roland Penrose. *The Sculpture of Picasso*. New York: The Museum of Modern Art, 1967, 25. or.; Werner Spies. *Picasso sculpteur*. Paris: Centre Pompidou, 2000, 83–85. zk.
 15. Hemen garatzen dut hipotesi hori: *Looking at Picasso*. Londres: Thames & Hudson, 2023, 107–113. or.
 16. John Berger. *Ascensión y caída de Picasso*. Madril: Akal, 1973, 136. or.
 17. Daniel-Henry Kahnweiler. *Les Sculptures de Picasso*. Paris: Les Éditions du Chêne, 1948, 7. or. Allan Bowness. "Picasso's Sculpture", *op. cit.*, 146–148. or. Aipaturako akuaforte hau da: *Paris, 1942ko uztailak 14*, hemen erreproduzitua: Brigitte Baer, Bernhard Geiserren gehigarriarekin, *Picasso: Peintre-Graveur*, III. libk. Berna: Kornfeld, 1986, 682. zk. 1942 eta 1943ko marrazki horiek hemen daude: Zervos, XII. libk., baina gehiegi dira banan-banan aipatzeko. Ikus, halaber: Spies. *Picasso sculpteur, op. cit.*, 236–237. or., non obra horri buruzko biografia goiztiarra jasotzen baita.
 18. Gilot eta Lake. *Vida con Picasso, op. cit.*, 71. or.
 19. André Breton. *Manifiesto del Surrealismo* [1924], hemen: *Manifiestos del Surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta, 2001, 38. or.
 20. Gilot eta Lake. *Vida con Picasso, op. cit.*, 419–420. or.
 21. André Warnod. "En peinture tout n'est que signé", *Arts*, Paris, 22. zk., 1945/06/29; hemen erreproduzitua: Marie-Laure Bernadac eta Andrroula Michael (ed.). *Picasso: Propos sur l'art*. Paris: Gallimard, 1998, 53–54. or.
 22. Cowling. "Objects into Sculpture", *op. cit.*, 235. or.

23. Diana Widmaier Picasso. “*Femme aux bras écartés*, du carton a la toile”, hemen: Godefroy eta Perdrisot. *Picasso. Sculptures, op. cit.*, 272. or.
24. 1962ko maiatzeko marrazkiak [16. irud., 46. or.], bitxia bada ere, 1926 inguruko buru baten marrazkiaren (Musée Picasso, Paris, MP1015) antza du. Picassok bere aurreko lana berrikusteko zuen joera dela eta, baliteke marrazki surrealistetan inspiratu izana Chicagoko enkargua gauzatzeko orduan.