

Budapesteko paper gaineko maisulanak

GUGGENHEIM BILBAO

ERAKUSKETAREN KONTZEPTUARI BURUZ.....	3
PAPER GAINEKO LANEN BILDUMA EGITEAREN LILURA.....	6
HASTAPENAK: ESTANPAK ETA XV. MENDEKO MARRAZKIAK	15
DÜRERREN MENDEA	17
PAISAIA AUTONOMOAREN HASIERA	19
GIZA GORPUTZAREN IRUDIKAPENA.....	21
ERREALITATEAREN ZENTZUA IPARRALDEAN	23
‘GRANDEUR’ KLASIKOTIK AMETS IDILIKOETARA	25
ERROMA ETA VENEZIA XVIII. MENDEAN.....	27
ILUSTRAZIOTIK IRAULTZA-GARAIRA.....	29
HEMEN ETA ORAIN	31
EMOZIOAK ERDIGUNEAN	33
1945. URTEAREN AURREKO JOERA KONSTRUKTIBOAK ETA ADIERAZKORRAK	35
1945. URTEAZ GEROZTIKO BIDE BERRIAK: ERREFERENTE FORMALAK, HISTORIKOAK ETA PERTSONALAK	37

ERAKUSKETAREN KONTZEPTUARI BURUZ

Kinga Bódi - Marta Blàvia

Budapesteko paper gaineko maisulanak erakusketa lankidetzan antolatu dute Guggenheim Bilbao Museoak eta Budapesteko Arte Ederren Museoa – Hungariako Galeria Nazionalak. Budapesteko ospe handiko erakunde horrek nazioarteko artearen altxorak gordetzen ditu, Antzinarotik hasi eta XXI. mendera bitartekoak, baita hungariar artearenak ere, Erdi Arotik gaur egunera bitartekoak. Haren ondarea osatzen duten bildumen artean, bereziki aipatzekoa da Estampa eta Marrazki Bilduma, bai hartzen duen denbora-tarte zabalagatik, bai biltzen dituen lanen kopuru handiagatik ere: europar artisten 9.000 marrazki eta 100.000 grabatu inguru. Bildumak eta, horrenbestez, erakusketak, XV. mendean hasi eta gaur egunera arteko zazpi mendeetako paper gaineko artearen ikuspegi orokorra ematen du obra sorta zabal eta askotariko baten bidez, non ageri baitira Albrecht Durer, Leonardo da Vinci, Rafael, Rembrandt, Francisco de Goya, Miklos Barabas, Henri de Toulouse-Lautrec, Pablo Picasso, Egon Schiele, Victor Vasarely, Vera Molnar, Judit Reigl eta Dora Maurer artisten obrak, bai eta Georg Baselitz, Katharina Grosse eta Gerhard Richterrenak ere.

Marrazkiak toki gailena du artearen esparruan, zubi gisa baitihardu ideien, emozioen eta irudikapen plastikoaren artean. Adierazpen artistiko molderik antzinakoenetakoa da, zalantzarik gabe. Eta tradizio luze horrek aditzera ematen du marrazkiak giza esperientziak eta munduaren interpretazioak dokumentatzeko izan duen garrantzia. Marraztutako obra askok aldeztu aurretik jakin edo artikulatu ezin daitekeen zerbait bilatzen dute, aurreikusi ezinezkoa den zerbait, harrigarria dena, eta erakusten dute marrazteko prozesuan gakoa ez dela (edo ez, nahitaez, behintzat) emaitza argi eta logiko bat lortzea. Berez duen izaera dinamikoari esker, etengabe egokitzen da marrazkia behar eta teknologia garaikideetara, baina, aldi berean, haren funtsak konstante iraun du mendez mende. Hala, marrazki garaikideaz hitz egitean, ingeradaz eta intimitateaz mintzo gara, antzinako maisuen marrazkiak mintzo ziren zentzu berean. Generoaren bereizgarri eta indargune orokortzat hartuak dira halaber aniztasuna, malgutasuna eta konplexutasuna.

Marrazkiak mendez mende Europako artean zeregin erabakigarria izan duela ez ezik, argi ikus daiteke zenbaterainoko garrantzia izan duten XV. mendetik aurrera agertu eta zabaldu ziren grabatuek. Grabatuaren teknika mugarri adierazgarria da artearen bilakaeran, goitik behera aldarazi baitzuen kultura bisualaren ekoizpena eta hedapena. Grabatuaren konposizioetan baliatutako soluzioak obra margotuen eredu gisa —baita maisulanen eredu gisa ere— erabili ziren. XVI. mendean geroztik, Europa osora hedatu zen grabatuaren eragina, eta globalizazio fenomeno goiztiartzat har daiteke, hortaz. Grabatuek artea demokratizatu zuten, irudiak masan ekoiztea ahalbidetu baitzuten, eta, horrek, publiko zabalagoak obra haiek eskuratzea. Aldaketa giltzarri hark, estilo eta ideia artistiko asko zabaltzen laguntzeaz gain, bultzada eman zien orobat eragin handiko korronteei, hala nola Errenazimentuari eta Erreformari. Ospe handiko artista askok —Albrecht Durer eta Lucas van Leydenek, adibidez—, ahalik eta etekin handiena atera zioten baliabide berriaren potentzial artistikoari, eta horrez gain, trebetasun handiz erabili zituzten estanzazio-teknika berriak beren ideiak zabaltzeko; eta, hala, luzaroko eragina izan zuten beren garaikideengan nahiz aurreragoko belaunaldietan. Inprentak ere funtsezko zeregina bete zuen liburu ilustratuak ekoizten, eta giro kulturala izugarri aberastu zuen testua eta irudia uztartzeak.

Budapesteko paper gaineko maisulanak Budapesteko Museoaren marrazki eta grabatu onenen nazioarteko aurkezpena da. 150 maisulan inguru hautatu dira, kontu handiz, aditzera emateko genero horietako aspaldiko tradizioak; nola dauden beti berrikuntzara irekiak; nolako aniztasuna duten teknikari eta irtenbide formalei dagokienez; eta funtsezko zer ezaugarri eta efektu estetiko bereizgarri dituzten. Gaikako hamabi sailetan egituratu da erakusketa, non zehazten baitira garai bakoitzaren ezaugarriak, baita aztertzen ere marrazkiaren eta grabatuaren esparruko lotura eta auzi adierazgarrienak. Antolaketa kronologikoari jarraitzen dion arren eta, hala behar denean, aldien arabeko banaketa egiten duen arren, ikuspegi narratiboa eman nahi izan zitzaion erakusketari, sailkapen nazional tradizionaletatik haratago, ikuspegi sakon eta adierazgarriagoa eskaintzearen. Ildo horretatik, multzoek aukera ematen dute artearen askotariko ikuspegiak eta testuinguruak ikertzeko. Hala, lehenik, paper gaineko artelanak sortzeko tekniken oparotasuna aurkezten du erakusketak, orotariko adibideen bidez: ikatz ziriz, klarionez, txinako tintaz edo akuarelaz egindako lanak; arkatzez edo teknika mistoz (arkatza gehi tintak) egindako marrazkiak; eta modu askotako estampak, hainbat teknikarekin sortutakoak (xilografikak, akuaforteak, litografikak, serigrafikak nahiz digitalki inprimatzeko teknologiarik berriekin egindakoak). Maila sakonago batean, berriaz, marrazki eta grabatuen funtzioen berri ematen du erakusketak: hasieran zirriborro gisa erabili izan zirenetik, estudio eta prestalan gisa, artelan autonomo bilakatu arte (marrazki esperimentalak, obra indibidualak, sailak eta bestelako bitarteko batera eramandakoak, eta abar).

Horrek guztiak aukera ematen digu marrazkiek eta grabatuek artearen historian izandako eragina ulertzeko. Mendeen joanean artearen esparruan gertatutako estilo- eta joera-aldaketak gorabehera, marrazkiak eta grabatuak iraun dute beren buruei leialen. Beharbada, ez da gehiegikeria esatea (lerroa nagusi denez haien hiztegian) abstrakzio-maila jasoagoa adierazten dutela, oro har, eta beste genero batzuetako obrek baino arreta eta ulermen sakonagoa eskatzen diotela ikusleari. Paper gaineko obrek haiei zorrotz begiratzera bultzatzen gaituzte: zorrotz, eta hurbiletik. Urratsez urrats, ohartzen gara haien xehetasun guztiez, ikertzen ditugu haien sorreraren arrasto guztiak. Paper gaineko obrek beti pentsarazten digute zelako arreta handiaz sortu izan diren, eta zer helbururekin. Marrazki bat edo grabatu bat ikustea esperientzia pribatu eta intimoa da. Haien izaera askotarikoak eta eragiten dituzten azterketa sakonek bihurtzen dituzte hain berezi.

Erakusketak orobat eskaintzen du Hungariako grabatuen eta marrazkien ondare nazional handienaren eta bilduma baliotsuenaren historia oparo eta gorabeheratsuenaren ikuspegia. Izan ere, testuinguruazaltzeko artxiboko elementu-sorta bat bildu da Hungariako familia noble garrantzizkoenaren, Esterhazy familiaren, bilduma artistikoko obren jatorria azaltzeko eta museoaren zuzendari, kontserbatzaile eta komisario saiatu askoren lan nekaezinaren lorpenen berri emateko, haiei esker hedatu baita bilduma hainbeste, baita ahal bezainbeste ikertu eta ezagutzera eman ere.

Guggenheim Bilbao Museoak arte modernoaren ikerketarekin eta hedapenarekin konpromisoa izatea iraganaren azterketarekin uztartu behar da halaberharrez, iraganak gure orainaldia eta etorkizuna taxutzen baitu. Ezinbesteko ikerketa horren harira antolatzen ditugu *Budapesteko paper gaineko maisulanak* bezalako izaera historikoko erakusketak. Artea ez da objektu edo pieza bisualki erakargarrien bilduma soilik; gehiago da oroitzapen kultural, sineste eta balioen gordailua. Kultura eta garai desberdinetako artelanak aztertzean, ulermen osatuagoa lortzen dugu bai esperientzia artistikoari buruz bai giza esperientziari buruz. Gaur egungo aro digitalean, teknologiak esparru askotan —artean, esaterako— eragindako aurrerapen bizkorren zurrunbiloan, garrantzizkoa izaten jarraitzen du praktika artistiko historikoetatik eratorritako ikuspegiak. Arrazoi hori dela eta,

hemen bildutako lanek, gure ikuspegia aberasteaz gain, orobat ahalbidetzen digute gure orainarekin eta etorkizunarekin kritikoki konprometitzea.

Azken batean, erakusketa honek bidaia bisual eta intelektual konplexu bati ekiteko gonbita egiten dio bisitariari; bidaia bat, non hainbat garaitako marrazkiak eta grabatuak elkarriketan ageri baitira erakusketa-testuinguru berdingabe batean: obra bakoitzak, bere historia gorabehera, Budapesteko Arte Ederren Museoan aterpea topatu du bere kalitate artistikoari esker, eta Guggenheim Bilbao Museoan aldi baterako ikusgai izango dira orain.

[Itzultzailea: Roseta Testu Zerbitzuak S.L.]

PAPER GAINKO LANEN BILDUMA EGITEAREN LILURA

Budapesteko Arte Ederren Museoko Estanpa eta Marrazki
Bildumaren historia ilustratua

Kinga Bódi - Kata Bodor - Eszter Kardos

JATORRIA: ESTERHÁZY BILDUMA

Budapesteko Arte Ederren Museoa Europako museorik garrantzitsuenetakoa da bere askotariko bildumengatik, bere jarraipen historikoarengatik eta bere maisulan ugariengatik, eta Hungariako zein nazioarteko artearen altxorak gordetzen ditu, antzinatek hasi eta XXI. mendera artekoak. Museoak dituen paper gaineko lanen funtsek —100.000 estampa eta 9.000 marrazki, gutxi gorabehera— genero horrek 1300. urte ingurutik gaur egunera arte Europan izan duen historiaren ikuspegi osoa ematen dute.

Bilduma bat eratzen hasten deneko unea eta museo baten sorrerakoa ez dira inoiz bat etortzen denboran. Budapesteko Arte Ederren Museoko bildumen jatorriaren historia bitxia XIX. mendeko bilduma pribatu ospetsu bati lotuta dago; izan ere, bilduma pribatu hori altxor publiko bihurtu zen historiaren une berezi batean. Hungariako familia aristokratiko boteretsu, errespetatu eta ospetsuenetako bat —Esterházytarrena— objektu artistikoak metatzen hasi zen XVIII. mendearen bigarren erditik aurrera. 1970eko hamarkadatik aurrera, Nikolas II.a Esterházy (1765–1833) printzearen eskutik, bilduma hori —famiaren goi-mailako estatusaren adierazgarri, funtsean— haziz eta haziz joan zen kalitate handiko objektuz osatutako arte-bilduma oparo eta askotarikoa bihurtzeraino.

Kultura handiko eta gustu fineko gizona bazen ere, bere funtsak emendatzeko eta kudeatzeko lana adituen esku uztea erabaki zuen Nikolas II.a Esterházyk. Zeregin horretarako Joseph Fischer (1769–1822) vienar grabatzaile ospetsua kontratatu zuen, artearen historia ez ezik, bilduma artistikoak eta garaiko artearen merkaturak ere oso ondo ezagutzen zituen gizon jantzia. Fischer Esterházyren estampa-bildumaren arte-arduradun izan zen lehenik, bilduma osoren ikuskatzaile ondoren eta zuzendari azkenik, eta haren lanak inflexio puntu bat markatu zuen bilduman jasotako paper gaineko obren historian. Artelanak erosi zituen printzearen izenean, eta sistematikoki antolatu zituen jatorriaren, garaia eta egilearen arabera. Horrez gain, artelanen inbentarioa ere egin zuen.

Bilduma pribatu garrantzitsuak salgai egon ahala, Esterházyk bere bildumari gehitu zizkion. Horrela, Printzearen funtsak izugarri emendatu ziren beste zenbait bilduma eskuratu zituen: Vienako József eta Miklós Pálffy kondeena, Pragako Franz Anton Kolowrat-Novohradsky kondearena, Nurenbergeko Paulus II.a Praun bildumazale aitzindaria eta Europa osoan ospetsua zen Antonio Cesare Poggirena. Noizean behingo erosketa handi horiez gain, erregularki eta sistematikoki erosten zizkien lanak Europako arte-merkatarik jakin batzuei. Hamarkada gutxi batzuetan, Esterházyk marrazki eta estampen bilduma zabala eskuratu zuen; lan gehienak Italiakoak, Alemaniakoak eta Herbehereetakoak ziren, baina baziren XVI–XVII. mendeetako obra

frantsesak eta ingelesak ere, hainbat artistaren maisu-lanak barne: Albrecht Dürer, Albrecht Altdorfer, Leonardo da Vinci, Rafael, Hendrick Goltzius, Rembrandt, Rubens, Claude Lorrain...

Esterházyk ez zituen bere gustu pertsonalaren arabera bakarrik aukeratzen lanak, ahalik eta bilduma zabalena osatzea baitzuen helburu, eskola eta autore esanguratsu guztien obra bilduko zuena. Esterházy Bilduma ez zen, beraz, pieza solteen aukeraketa hutsa izan, elkarloturiko lanen multzo bat baizik, bildumagintza-irizpide moderno eta entziklopedikoen erakusgarri izan zena bere garaian. Esterházy Bildumak gorabehera ugariri egin behar izan zion aurre bere historian zehar —lekualdatzeak, salmentak, harrapaketak, hedapenak—, harik eta bilduma pribatu izateari utzi zion arte. Esterházytarrek Habsburgo etxeko enperadoreei leial mantendu ziren belaunaldiz belaunaldi. XVII. mendetik aurrera, familiaren jabetzako lursail handiak Fraknó eta, geroago, Kismarton aldean egon ziren (gaur egun, Forchtenstein eta Eisenstadt, biak Austriako lurretan), eta, beraz, arrazoiz politikoengatik ez ezik, hurbiltasun geografikoagatik ere, familiaren erreferentzia-puntua Viena zen, Habsburgotarren inperioaren erdigunea. Hungariako Erreformaren aurretik (XIX. mendearen bigarren laurdena), Budak, Hungariako hiriburu historikoak, ez zuen eginkizun kultural esanguratsurik izan. Otomandarren okupazioa hasi zenetik (1541), Habsburgotarrek ez zuten Buda jotzen erresumako hiriburutzat, Pressburg baino (gaur egungo Bratislava, Eslovakia). 1830ean Buda hiriburu izendatu zuten berriro, eta garai hartakoa da garrantzizko gune kultural eta politiko gisa izan zuen loraldia, Hungariako Iraultzak eta 1848–49ko Independentzia Gerrak zertxobait moteldu bazuten ere. 1867ko Konpromisoaren ondorioz sortutako Austria-Hungariako monarkia bikoitzak (1867–1918) maila bereko bi hiriburu izan zituen: Viena eta Buda. 1873an, Hungariako hiriburuaren garapen-prozesua bere gailurrera iritsi zen: Buda, Pest eta Oboda hiriek bat egin eta Budapest izena hartu zuten.

Hungariako Erreformaren garaian, elite intelektualak kontzienteki ahalegindu zen hiriburuak metropoli kulturalaren estatusa lor zezan, eta, horretarako, zientzia- eta historia-bilduma publikoak ez ezik, arte-bilduma publikoak ere sortzea bultzatu zuen. Eta hala, bilduma publiko nazional bat sortzeko ideia helburu politiko nagusi bihurtu zen. Esterházy Bildumaren funts ospetsuak jendaurrean ikusgai jarri ziren 1814tik aurrera, Vienan, eta interes handia piztu zuten nazioartean. Hungariarrek denbora luzea zeramaten bilduma ospetsu hura Hungariako hiriburura eraman zezaten eskatzen, Austria-Hungariako monarkiak Vienan osatutako bildumari kontrapisu egiteko. Azken hori ere bilduma publiko bihurtu zen aurrerago, Vienako Kunsthistorisches Museum-en abaroan bilduta. Esterházy familiaren finantza-egoerak bildumaren garapena geldiarazi zuen aldi batez; orduan, Hungariako iritzi publikoak familiaren abertzaletasun sentimendura jo zuen eta, horri esker, bildumako obrak Budako Zientzia Akademia eraiki berrira eramateko akordioa sinatzea lortu zen 1865ean, Paul III.a Anton Esterházy (1786–1866) printzearen garaian. Are gehiago, beren bildumako funts horiek erosteko eskaintza jaso bazuten ere atzerritik, herritarrek arte-bilduma nazional propioa sortzeko nahia adierazi izana pisuzko arrazoiak izan zen familia itzaltsuarentzat bilduma nori saldu erabakitze orduan, Hungariari Vienarekiko independentzia espiritual eta intelektualaren aldeko lortzen lagundu nahi baitzion. Nikolas III.a Esterházy (1817–1894) printzeak 1871n saldu zion Hungariako estatuari Esterházy Bildumaren zatirik handiena —637 margolan, 3.537 marrazki, 51.301 estampa eta 305 liburu berezi—, benetako merkatu-balioa baino askoz merkeago saldu ere. Hala, funts horiek guztiak jabetza publikokoak izatera pasatu ziren, eta erakunde berri batek, Pintura Galeria Nazionalak, hartu zuen haien gaineko ardura, Hungariako Zientzia Akademiako jauregian zuen behin-behineko egoitzan.

[Itzultzailea: Rosseta Testu Zerbitzuak S.L.]

ARTE EDERREN MUSEOAREN SORRERA ETA ESTANPA ETA MARRAZKI BILDUMAREN ERAKETA

Hungariaren Milurtekoaren ospakizunen barruan, 1896an, Arte Ederren Museoa sortu zuten Pintura Galeria Nazionalean eta Hungariako Museo Nazionalean zeuden Hungariako eta nazioarteko arte-funtsek egoitza iraunkor bat izan zezaten. Eraikin berri eder bat altxatzeko helburua eginkizun nazional modura planteatu zuten. 1894tik aurrera, Károly Pulszky (1853–1899), Pintura Galeria Nazionaleko zuzendaria, Albert Schickedanz (1846–1915) arkitektoarekin aritu zen lankidetzan, etorkizuneko museoak bete beharreko baldintzak zehazten eta aurretiko zirriborroak egiten. Eraikina proiektatzeko lehiaketa 1898an iragarri zuten, eta Schickedanz bigarren gelditu bazen ere, hari esleitu zioten azkenean enkargua.

Finantziazio-faltagatik hainbat aldaketa egin ondoren, eraikina 1900 eta 1906 urteen artean eraiki zen. Eta horrenbestez, Arte Ederren Museoaren egoitza berria 1906ko abenduaren 1ean inauguratu zuten, Frantzisko Jose I.a erregea bertan zela.

Une horretan hasi zen ofizialki Estanpa eta Marrazki Bilduma, zeinaren xedea paper gaineko obra biltzea, eskuratzea eta aurkeztea baitzen. Museoaren eraikinaren planoetan jada aurreikusten ziren egungo guneak: erakusketa-areto handi bat, adituentzako irakurketa gela bat, ikerketa-kabineteak eta “estanpak garbitzeko tailerra” (gaur egun, zaharberritze-tailerra). 1904. urte inguruan, Arts and Crafts mugimendu britainiarreko eta Vienako Sezesioko kide izan zen Ede Toroczkaí Wigand (1869–1945) arkitekto eta diseinatzaileari agindu zioten gune horietarako altzariak eta osagarriak diseinatzeko lana. Toroczkaik zeregin konplexua izan zuen paper gaineko obra erakusteko eta gordetzeko altzari bereziak diseinatzeko. Erakusketa aretoak, garai hartako nazioarteko praktikarekin bat etorriz, alboko argiztapen naturala zuen, eta funtzio bikoitza bete behar zuen: “erakustokia” eta “estanpa-gordailua” izatea. Hormetan beira-arasak jarri zituzten, eta, erdian, bi isuriko errematedun erakustoki exentuiak, bilduma osoa gordetzeko eta gehienez 200 edo 250 irudi aurkezteko edukiera zutenak.

Paper gaineko lanen lehen erakusketa 1907ko otsailean inauguratu zen, eta orduz geroztik, etenaldi batzuk gorabehera, ehunka erakusketa ikusi ahal izan dituzte mota horretako piezetan interesa duten bisitariak. Museoko areto horietako barne-diseinuaren kalitate profesionalak miresmen handia eragin zuen hasieratik, eta ez bakarrik Hungarian: 1916an, Municheko Alte Pinakothek-eko zuzendari nagusiak, diseinuak jaso ondoren, haien garrantzia goraipatu zuen Municheko Graphische Sammlung hartzen duen eraikinaren berreraikuntzalanak hasteko bezperatan.

Museoa sortu zen garaian, arte-adituak bilduma osatzen ahalegindu ziren marrazkiaren eta grabatuaren historia klasikoaren ikuspegi orokorra sendotzeko, eta bilduman ez zeuden antzinako maisuen piezak erosi zituzten horretarako. Hala ere, konpondu beharreko zenbait hutsune geratu ziren museoaren funtsetan. Esate baterako, museo berriaren funtsen muina antzinako Esterházy Bilduma zen, eta hura XIX. mendearen aurreko artean zentratuta zegoen; gainera, familiaren bildumaren arduradun Fischerren heriotzaren ondoren hura zabaltzeko bultzada nabarmen moteldu zen, eta erabat eten zen Nikolas II.aren heriotzaren ondoren. Zorionez, baina, huts garrantzitsu horietako bat —XVIII. eta XIX. mendeetako arte alemaniarra eta austriarra— Stephan Delhaes (1845–1901) bildumagile hungariarraren interes eta xede nagusietako bat izan zen. Delhaes margolaria zen, Vienen bizi izan zen denbora luzez, eta, aurretik, artelanen zaharberritzaile jardun zuen Liechtensteingo printze-

printzesentzat. Hura hil zenean (1901), Hungariako estatuak jaso zuen haren bilduma osoa, Vienako arte merkatariei eta partikularrei egindako erosketen bidez osatua, askotarikoa eta balio handikoa. Hungariako estatuak, gero, erakunde nazionalen artean banatu zuen bilduma, tipologien arabera sailkatu ondoren. Bildumako 2.683 marrazkiek eta 14.453 estanpek —tartean XVII. mendetik XIX. mendera bitarteko maisulan multzo handi bat— ederki bete zituzten Arte Ederren Museoaren bildumako zenbait sailetan zeuden hutsuneak.

Esterházy Bildumaren hasierako beste hutsune nabarmen bat Dürer eta Rembrandten estanpak ziren. Arduradun esku-luze batek —Joseph Altenkopf (1818–1857)— egile horien lanak ostu zituen 1850eko hamarkadan, antzeko kalitateko beste lan batzuekin batera. Galera hori konpentsatzeko, mende-aldaketarekin museoak Dürerren hainbat grabatu eta Rembrandten 245 estanpa erosi zituen, Gyula Elischer doktorearen (1875–1929) bildumakoak, hain zuzen (Hungariako erradiografia-arloaren aitzindaria izan zen Elischer, eta garrantzi handiko figura publikoa, oso aktiboa, bai medikuntzan, bai kulturean).

LEHEN HAMARKADAK

Estanpa eta Marrazki Bildumaren lehen aldiaren historia museologo gutxi batzuek definitu zuten. Haien zeregin nagusia bilduma osatzen zuten elementuen ikuspegi orokorra lortzea zen, baita etorkizuneko komisario-lana erraztuko zuen museologia-sistematika bat ezartzea ere. Aldi berean, obrak jendearen aurrean ikusgai jartzen ahalegindu ziren.

Friburgoko Unibertsitatean zeukan irakasle-postua utzita, 1896an Gábor Térey (1864–1927) Hungariara itzuli zen etorkizuneko museoaren Estanpa eta Marrazki Bildumaren formulazioan parte hartzeko. 1904an, Simon Meller (1875–1949) batu zitzaion zeregin horretan, kontserbatzaile-laguntzaile gisa, eta bera estanpa-bildumaren arduradun izendatu zuten. Térey izan zen bildumaren lehen zuzendaria, 1910era arte, eta, hasieran, bildumaren antolaketa profesionalaz eta zabalkuntzaz arduratu zen batez ere. 1910ean, XIX. mendeko estanpen eta marrazkien “deskribapen-erregistroa” osatu zuen, obrak herrialdeka, garaika eta egileka sailkatuz; garrantzi handiko mugari bat izan zen lan hori, eta bildumaren inguruan ondoren egin zen lan guztiaren oinarri. Téreyk eta Mellerrek beren aburuz interesgarriak ziren obra garaikideak eskuratzeari eman zioten lehentasuna. Harreman estuak hasi eta mantendu zituzten Hungariako eta atzerriko artistekin, arte-merkatariekin, bildumagileekin eta museoetako adituekin, eta gertutik jarraitu zuten beren garaiko bilakaera artistikoa. Museoaren erosketen eta ikerketen jomugetako bat 1800. urtetik aurrerako Hungariako eta nazioarteko artea zen, eta jarraipen egokia eman zioten hala printzeen bilduma zaharren garapen historikoari. 1910ean, Mellerrek Téreyren lekua hartu zuen bildumaren zuzendari gisa, eta geroztik milaka obra erosi zituen atzerriko erakusketa eta enkanteetan, besteak beste. Dresdeko Kupferstichkabinett (Estanpa, Marrazki eta Argazki Museoak) erakundearen urteetako zuzendari Max Lehrs-ekin (1855–1938) izan zuen harreman profesional estuak eragin handia izan zuen bere jardueran. Mellerrek aditu-aholkuak ematen zizkien bildumagile pribatuei, eta dohaintzak egitera animatzen zituen. Hala egin zuen, besteak beste, Erljio eta Hezkuntza Ministerioko Arte Saileko aholkulari Pál Majovszky-rekin (1871–1935). Meller zuzenean inplikatu zen Majovszkyren bilduma pribatuaren eraketan, bai eta bildumaren xedea eta erosketa-estrategia zehazten ere. Mellerren eta Majovszkyren arteko lankidetzak agerikoa izan zen, baita ere, museoarentzat eta bildumagile pribatuarentzat aldi berean egin zituzten erosketetan, Majovszkyren bildumarako aukeratutako artelanez azkenean museoarena aberasteko asmo komunak bultzatuta, segur aski. Majovszkyk 274 estanpa eman zizkion dohaintzan museoari 1914an, eta 1934an, berriz, XIX. mende amaierako eta XX. mende hasierako 259 marrazki, zein baino zein bikainagoak. Lan

horietako gehienak artista frantsesek eginak dira baina garaiko marrazkigintzaren panorama osoa eskaintzen dute.

Mellerren lankide Edith Hoffmann (1888–1945) izan zen bilduma zuzendu zuen lehen emakumea, 1921etik aurrera zuzendu ere. Haren jarduera mugari izan zen bildumaren historian. Hoffman Hungariako arte-historialari eta museologo modernoenetako bat izan zen, baita polifazetikoenetako bat ere, bi mundu gerren arteko garaian. Alemaniako kulturarekin zuen harreman estuari esker, bai eta Vienako unibertsitatean ikasten egindako egonaldia esker, kontaktu ugari zituen nazioartean, Alemaniako museoetako adituen artean batez ere. Ahaleginak eta bi egin zituen Budapesteko bilduma modu sistematikoan aztertzeko, antolatzeko, katalogatzeko eta ikusgai jartzeko. Bere ibilbidean hainbat gai jorratu zituen, eta bildumako obrei buruzko monografia ugari idatzi zituen, baita haien inguruko azterlan-sorta bat ere. Marrazkien autoretza asko argitu zituen garai hartan berritzaileak ziren metodoak erabiliz. Arreta berezia eskaini zion erregistro profesional bat ezartzeari, eta, 1944an, nazioarteko estandarrei jarraituz bildumaren inbentarioa egiten hasi zen. Ikerketa-lan eskerga hori egiteaz gain, urtean bi erakusketa antolatzen zituen gaur egun ere eredu izaten jarraitzen duen ikusmolde baten arabera: “publiko zabalaren gustuko” gaiei buruzko erakusketa monografikoak eta alderdi tekniko eta metodologikoei buruzkoak. Buru argiko pentsalaria izan zen, eta bizitza sozial handiko emakume arrakastatsua; haren lagunen artean, Hungariako literaturako eta arte eszenikoetako figura garrantzitsuak zeuden. Bigarren Mundu Gerraren azken egunetan, 1945eko martxoan, trafiko-istripu larri bat izan zuen Arte Ederren Museora zihoala.

Bigarren Mundu Gerrak kalte handiak eragin zizkion museoari. Gerraren amaiera aldera, pieza gehienak, maisulan baliotsuenak barne, Mendebaldera eraman zituzten. 1946an eta 1947an itzuli ziren, galera konponezinik gabe. Gerran lapurtutako lan grafikoak 1947ko apirilaren 22an itzuli zituzten, Frankfurtetik. Ondoren, elementuak berrantolatzea eta funtsak berrikustea izan zen bildumak zuen zereginik premiazkoena.

GERRA HOTZAK IRAUN BITARTEAN

XIX. mendean, instituzioaren sortzaileek arrazoi sendoak erabiliz argudiatu zuten Hungariako arteak eta nazioartekoak teilape berean bilduta egon behar zutela, baina 1950eko hamarkadako kultur politikaren agintariak, Sobietar Batasunaren ereduari jarraituz, bata bestetik banatzea erabaki zuten. Ez zen ideia berria. Museoko bigarren zuzendariak, Elek Petrovics-ek (1873–1945), jada adierazia zuen hungariar arteak autonomia izan behar zuela, eta, alde horretatik, bere agintaldiaren hasieran, agerian jarriak zituen museoaren eraikinak horretarako zituen muga fisikoak. Arte Ederren Museoan gordeta zeuden arte hungariarreko obren kokapenaren auzia lehentasunezkoa izatera iritsi zen 1950eko hamarkadaren hasieran. Horri irtenbidea eman nahian, arte hungariarreko objektuak edo Hungariarekin lotura zutenak beste eraikin batean zegoen erakunde independente baten esku uztea erabaki zuten. Hungariako Galeria Nazionalea, Kultura Ministerioak 1957an emandako zuzentarau baten bidez sortua, Kuriaren (Gorte Gorena) eraikin zaharrean inauguratu zuten, eta 1975ean Budako gaztelura lekualdatu zuten. Hantxe dago geroztik. Estampa eta Marrazki Sailak 54.000 marrazki eta 31.000 estampa inguru gordetzen ditu gaur egun.

Bigarren Mundu Gerra amaituta, Hungaria Sobietar Batasunaren eragin politiko eta militarren pean geratu zen. Kontrol politiko zorrotza zegoen, baita kulturaren alorrean ere, eta estatuak bere ideologia sozialista zabaltzera bultzatu zituen erakundeak. Museoek funtsezko zeregina izan zuten “herritarrak hezteko” politika horretan, eta, kasu askotan, alde batera utzi behar izan zituzten beren eginkizun tradizionalak, hala nola goi-

mailako kultura artikulatzea eta alorreko ikerketan buru izatea. Gero eta esparru mugatuagoaren barruan, kultur agintarien nahien esanetara jardun behar izan zuten. Aukera mugatuak, erakusketen zentsura eta nazioarteko harremanetan herrialde sozialistei ezarritako isolamendua gorabehera, bere horretan mantendu ziren atzerriko adituekiko harremanak, korrespondentzia bidez gehienbat, baina baita bisita pertsonalen bidez ere. Sobiet Batasunaren politiken eta zapalkuntzaren aurkako 1956ko iraultzak porrot egin ondoren, hungariar politikak itxuraz ahalegin sendoak egin zituen Mendebalerantz hurreratzeko (erregimena leuntzeko egon zitekeen borondatea gorabehera), eta horrek eragina izan zuen museoen kudeaketan. Erregimenak nolabaiteko irekitasunaren plantak egin zituen Errealismo Sozialistaz bestelako arteari leku eginez. Eta hala, noizean behin, agintariak baimena ematen zuten Budapesteko Arte Ederren Museoako objektuak Mendebaldeko aldi baterako erakusketetan eta museoetan ikusgai jartzeko. Oso noizbehinka, Mendebaldeko nazioarteko erakusketa batzuk ere egin ziren Budapest. Adibidez, 1955–70 bitartean Bildumaren arduradun izan zen Iván Fenyo-k (1905–1978) bi erakusketa enblematiko antolatu zituen Mendebaldean museoaren funtsak erabiliz: lehenengoa Venezian eta Vicenzan egin zen, 1965ean, eta Budapesteko museoako veneziar marrazkiak izan zituen ikusgai; bigarrena, berriz, Vienako Albertinarekin egindako truke erakusketa bat izan zen, 1966–67an, non bi erakundeek bata bestearen marrazkirik aipagarrienak aurkeztu baitzituzten. Eskala handiko lankidetzaren proiektu horren gakoak Fenyo bera izan zen, segur aski; izan ere, Vienako Unibertsitatean ikasia zen, eta hiriarekiko loturak mantendu zituen Hungariara itzuli ondorenean ere. Beste salbuespen bakanetako bat hirurogeiko hamarkadaren amaieran gertatu zen: Budapesteko Kunsthallek Mendebaldeko artista garaikideei (Picasso, Guttuso, Léger, Henry Moore...) eskainitako zenbait erakusketa hartu zituen. 1967an nazioarteko eraginaren ezohiko interferentzia bat gertatu zen: Ekialdeko blokeko herrialdeek, Hungariak barne, Picassoren grabatuak ikusgai jartzeko baimena eman zuten, hein handi batean artistaren ezkerreko ideologiari esker. Erakusketa horren inaugurazioan izan zen Picassoren lagun Dan-Henry Kahnweiler arte-merkatari ospetsua. Gerora, espainiar artista Hungarian aspalditik ezagutzen zutela gogoratuta —izan ere, bertako Arte Ederren Museoak *Titiriteroen suitea* erosi zuen 1911n—, Kahnweilerrek Picassoren hamabi grabatu eman zizkion dohaintzan Museoari.

Bilduma hedatzeko helburuari dagokionez, Gerra Hotzaren garaia, oro har, kontraesanez beteta egon zen. Antzinako maisuen lanak erosteko politikak aurrera jarraitu zuen ezkutuan, noizean behin hainbat urtetako geldialdiak izan arren. Artelanak eskuratzeko ezinbestekoak ziren finantza-baliabideen hornidura ia guztiz eten zen 1950eko hamarkadaren hasieratik aurrera: alde batetik, atzerriko dibisak falta ziren; bestetik, artearen merkaturak deuseztatuta zegoen Hungarian, eta ez zegoen mezenas pribaturik. XX. mendeari zegokion atalaren hedapenean ere arazoak egon ziren: obra garaikideen bilduma egiteko asmoa egon bazegoen, baina erosketa-politika irizpide ideologikoei baldintzatzen zuten beti. Horregatik, museoan erosten zituzten piezak ez ziren mendebaldeko artelan moderno eta garaikideak, ezta orduan bere gorenean zegoen arte abstraktuaren adibideak ere. Beste alderdi batzuetan ere muga estuek eta kako-mako bitxiak markatuta egon zen garai hura. Museoaren lana akordioek, konpromisoek eta erabaki pertsonalek baldintzatuta zegoen, eta horiek, askotan, gehiago oinarritzen ziren auzi politikoetan, profesionaletan baino. Baina, aldi berean, garai hartan, lorpen bikainen eta etorkizunera begirako erabaki estrategikoen adibide ugari ikusi ziren erakusketa eta erosketa-politikan, are nazioarteko estandarrak kontuan hartuta ere. Dena den, ikuspegi historiko batetik begiratuta, argi dago garai hartan Arte Ederren Museoak aurretik zeukan sare aktibotik atera zela eta bazterreko papera jokatu zuela. Museoaren zeregin guztiek, berez, nazioarteko artegintzan zuten jarrita arreta; baina auzi finantzarioak eta politikoak zirela eta, erakundeak ezin izan zuten independentziaz jokatu, eta, ondorioz, bigarren mailako papera izan zuten, bai Hungarian bertan, bai kanpoan ere.

Hungarian, sozialismoak laurogeiko hamarkadan galdu zuen nagusitasuna, erregimen komunistan boterea zutenak jada ez baitziren gai izan beren ideiak ezartzeko edo kontrol politikoari tinko eusteko. Aurreko urteetako egitura zurrinak lasaitu egin ziren, eta, ondorioz, nazioarteko lankidetzak kultural eta soziokultural berriak sortzeko aukerari bide eman zioten egoerak sortu ziren. Feny”oren zuzendaritzapean ekin zion bere ibilbide luzeari Teréz Gerszik (1927– 2023) arte-arduradunak, 1979–93 bitartean Estanpa eta Marrazki Bildumaren zuzendaria izan zenak. Marrazkigintzan aditua eta diziplina horren zale amorratua, Gerszik nazioarteko ospea lortu zuen XVI–XVII. mendeetako flandestar eta herbeheretar marrazkigintzari buruz egin zituen ikerketengatik. 1985ean, Budapesteko museoak AEBn egin zuen lehen erakusketa taxutu eta komisariatu zuen: *Leonardo to Van Gogh. Master Drawings from Budapest*. Gerra Hotzaren azken urteak ziren haiek, eta erakusketa aurrerapauso handia izan zen nazioarteko harremanen eraikuntzan. Erakusketak Bildumako pieza bikainak jarri zituen ikusgai, eta hiru erakunde ospetsutan aurkeztu zen: National Gallery of Art (Washington), The Art Institute of Chicago eta Los Angeles County Museum of Art. Bai museoarentzat bai Estanpa eta Marrazki Bildumarentzat, eta, jakina, Hungariako artearen historia osoarentzat, XX. mendean atzerriera emigratu zuten artista hungariarren auzia bereziki garrantzitsua da, izan erakusketak antolatzeko orduan, izan erosketak planifikatzerakoan. Hungariatik ateratako artistak Mendebaldeko Europara joan ziren zenbait txandatan: Lehen Mundu Gerraren aurretik, gerrateko garaian, 1944–45ean, 1947an, eta 1956ko iraultzaren ondoren. Artistok hainbat hiritara jo zuten, baina Paris izan zuten jomuga nagusia. Agian ez da gehiegizkoa esatea 1930ean Parisera joandako Victor Vasarely (1906–1997) dela hungariar jatorriko sortzailerik ospetsuena Mendebaldeko Europan. Hala ere, Hungariako jendarteak ez zuen Op Art korrontearen aitzat hartzen dena 1968ra arte ezagutu, Arte Ederren Museoan antolatutako erakusketa txiki baten harira ezagutu ere. *Estanpa eta marrazki frantses modernoak* izeneko erakusketa hartan lan bat izan zuen ikusgai Vasarelyk. Urte hartan bertan, ofizialki debekatuta zegoen arte ez-figuratiboak Hungarian ere presentzia izan zezan, Vasarelyk bere 160 lan eman zituen dohaintzan: batzuk Budapesteko Arte Ederren Museoak hartu zituen eta, beste batzuk, haren jaioterri Pécsen Janus Pannonius Museum-ek. 1969an, Vasarelyk baimena lortu zuen Budapest Kunsthalle-n bakarkako erakusketa bat antolatzeko. Erakusketa artista bizirik zegoelarik egindako oparoena izan zen, eta bisitari-kopuru errekorra erakarri zuen. Artistak Vasarely Museoa sortzeko prozesuari ekin zion orduan, Budapestean. Museoa 1987an inauguratu zen, Zichy jauregi barrokoan, eta Arte Ederren Museoari atxikita dago.

Alderdi askotatik begiratuta, Vasarelyren kasua bakarra da. Izan ere, emigratutako beste artista askoren kasuan —Nicolas Schöffer, Anton Prinner, Marta Pan, Simon Hantai, Francois Fiedler, Vera Molnar, Judit Reigl edo Alexander Hollan, besteak beste—, haien obra baloratzeko eta aitortzeko orduan ez dago adostasun erabatekorik, ez Hungarian, ez Hungariatik kanpo. Zaila da lan horiek ebaluatzea eta interpretatzea —testuinguru politiko, geopolitiko eta kulturaletan izandako aldaketak kontuan hartuta—, eta egiteko dagoen betekizun bat da oraindik artearen historiarentzat.

1989KO TRANTSIZIO POLITIKOAREN ONDOREN

Europa osoan bezala Hungarian ere, Berlingo Harresiaren erorketak eta Ekialdeko Blokea deiturikoaren kolapsoak kapitulu berri baten hasiera markatu zuten 1989an. Hungarian, Errusiaren okupazioaren amaiera, sozialismoaren azkena eta alderdi anitzeko demokrazia parlamentarioaren hasiera ekarri zituen horrek. Goi-politikan izandako aldaketek eduki zuten eraginik kultur arloan ere; museoen arteko lankidetzan, besteak beste. Estanpa eta Marrazki Bildumari dagokionez, hurrengo urteetan lankidetzak nabarmenak eta mota askotakoak izan ziren AEBekin. 1989an, Budapesteko Museoak Estatu Batuetako zenbait marrazkilariri eskainitako erakusketa bat hartu zuen, aurretik Vienako Albertinan egondakoa: *Master Drawings from New York. Four*

American Private Collections. Aurrerago, 1994–95 bitartean, Budapesteko bildumako XIX. mendeko marrazki alemaniar, austriar eta hungariarrak aurkeztu ziren AEBn erakusketa ibiltari batean, The Cleveland Museum of Art, The University Art Museum (Berkeley) eta The Frick Art Museum (Pittsburgh) erakundeetan.

Nazioarteko beste lankidetza garrantzitsu bat —oso berezia, obren jatorrian zentratuta egon baitzen— Nurenbergeko Paulus II.a Praun (1548–1616) zeta-merkatariaren bildumaren aurkezpena izan zen, 1994an. Proiektu hori Nurenbergeko Germanisches Nationalmuseum-ek abiarazi zuen; han antolatutako erakusketak testuinguru zabal batean esploratzen zuen gaia, eta hainbat instituziotako piezak biltzen zituen; Budapesteko Museoak, berriz, pareko erakusketa bat prestatu zuen, baina Budapesteko piezekin bakarrik. Hamarkada luzez nazioarteko beste lankidetza mota bat mantendu zuten: kanpoko erakunde ospetsuekin artelanak elkar trukatzuz prestatutako erakusketak. Horren azken adibide bat 2008an izan zen: Budapesteko Museoak Louvreko maisu frantsesen marrazkiak aurkeztu zituen, eta, horren ostean, Errenazimentuko marrazkilari herbeheretar, flandestar eta manieristen obrak, Budapesteko bildumakoak guztiak, erakutsi ziren Louvren.

Arte Ederren Museoan, 1990eko hamarkadak nazioarteko lankidetza gero eta zabalagoaren hasiera ekarri zuen. Hartu-eman emankor horren unerik emankorrena 2003ko *Monet and Friends* pintura-erakusketa izan zen, Hungariako arrakasta handiko lehen erakusketa, ehunka mila bisitari erakarri zituen. Geroago, azken hogeitau urteotan, nazioarteko lankidetza zabalean oinarritutako erakusketa ugari antolatu dira artearen historiako klasikoak aurkezteko: *Botticelli to Titian*, *Caravaggio to Canaletto* erakustaldia, hainbat monografiko (Rembrandt, Michelangelo, Rubens/Van Dyck, El Bosco, El Greco), baita artista modernoek bakarrikak ere (Van Gogh, Cézanne, Picasso, Matisse, Renoir). Gainera, ospe handiko sortzaile garaikideen erakusketetako batzuetan, parte-hartze aktiboa izan dute autoreek berek (Günther Uecker, Georg Baselitz, Gerhard Richter, Sean Scully eta abar).

1957an hasi eta mende erdi luzez banatuta egon ondoren, Budapesteko Arte Ederren Museoak eta Hungariako Galeria Nazionalek erakunde bakarrean batu ziren berriro 2012an. Hungariako zein kanpoko artisten paper gaineko lanak batera azter daitezke berriz, eta erosketak ere helburu berberetan pentsatuta egiten dira. Egungo bisitarien espektatiba berriak ez ezik, estampa eta marrazkien bildumetarako espazio gehiagoren beharra zegoela eta paper gaineko arte garaikideak dimentsio handiagoak izaten dituela kontuan hartuta, Arte Ederren Museoaren eraikina berreraikitze plan integralak (2022–23) modernizatu egin zituen Estampa eta Marrazki Bildumako instalazio guztiak: erakusketa-guneak, bulegoak, liburutegi espezializatua, irakurketa-aretoa eta zaharberritze-tailerra.

Gaur egun erabat aldatuta dago artelanak erosteko eta jendaurrean erakusteko modua. Museoaren ustez, berebiziko garrantzia dauka nazioarteko arte garaikidearen azken joerak bere erakusketa- eta erosketa-politiketan sartzea, baita Bilduman dauden funtsen testuinguruan kokatzea eta interpretatzea ere. Arte-merkatuaren aldakortasuna dela eta, artistek, sarritan, leku duin bat bilatzen dute beren obrentzat, aurreko artista handien obren ondoan, museo bateko bildumaren ingurune egonkorrean; bestalde, zenbait bildumagilek, fundaziok eta norbanakok iraganeko dohaintza-emaileak imitatzen dituzte bilduma publikoei opari eskuzabalak eginez. 2010ean, adibidez, San Galoko (Suitza) Stiftung Franz Larese und Jürg Janett-ek oso dohaintza garrantzitsua egin zion Estampa eta Marrazki Bildumari: 1945etik aurrera sortutako mugimendu abstraktu berrien nazioarteko artista nabarmenen estampa multzo handi bat. San Galoko Erker Gallery and Workshop-en lan egindako artistak ziren denak. Bereziki estimatuak dira ere aurreko hamarkadetan Hungariako eta nazioarteko artista garaikide batzuek (Dóra Maurer, Vera Molnar, Alexandre Hollan, Orshi Drozdik, Günther Uecker, Georg

Baselitz edo Sean Scully, besteak beste) egindako dohaintza eskuzabalak. Arte merkatuaren aldaketak arretaz azterturik, eta noizbehinka jasotzen dituen dohaintzei esker, museoak oso obra esanguratsuak eskuratu ditu berriki, eta Bilduman dauden hutsuneak osatu ditu horrela.

Esterházy Bilduma estatuaren jabetzakoa izatera igaro zenetik 150 urte baino gehiago igaro diren honetan, funtsak jatorrizko tamaina hainbat aldiz biderkatzeraino handitu dira museologoen, museo zuzendarien eta mezenas kartsuen egindako erosketei eta ekarpenei esker, eta genero horren alde egindako lan nekaezinari esker. Halako bilduma erraldi batek bere eginkizuna eta bere etorkizuna berrikustera bultzatzen du museoak; izan ere, museoaren eginkizunak bere horretan jarraitzen badu ere (kontserbatzea, bilduma egitea, ikertzea eta erakustea), garai bakoitzeko beharrei garai bakoitzaren ezaugarrien arabera erantzun behar zaie.

Budapesteko Arte Ederren Museoko bildumaren muina Esterházytarrek sortu zuten antzina, estatus jakin baten sinbolo gisa, eta gure egungo eginkizuna ordukoaren oso desberdina ez izan arren, museoaren helburu nagusia ez da jada liluramendua sortzea soilik. Gure lana, gaur egun, artelanak hurrengo belaunaldientzat ikusgai jartzea eta behar bezala zaintzea da, politika-, erlijio- edo ideologia-kontuak alde batera utzita. Horrela, artearen mende askotako balioa zaindu eta babestu nahi dugu, guk bezala, gizateriaren lorpenik ederrena arte plastikoak direla uste duten guztien onurarako.

[Itzultzailea: Rosseta Testu Zerbitzuak S.L.]

HASTAPENAK: ESTANPAK ETA XV. MENDEKO MARRAZKIAK

Szilvia Bodnár

XV. mendeko marrazki ezagun ia guztiak —hau da, gaurdaino iraun duten paper gaineko marrazki zaharrenak— anonimoak dira. Sortzaileen objektu pertsonalak baino gehiago, tailer baten jabetzakoak izaten ziren. Helburu zehatz batekin egiten ziren gainera: batez ere margolanak, eskulturak eta urregintzako piezak egiteko iturburu lagungarri gisa erabiltzeko, hain zuzen. Marrazki horietako askotan, eredugarritzat hartutako beste artelan batzuetatik kopiatutako motiboak daude, bestelako konposizio berriak osatzeko erraz egokitu zitezkeenak. Ideien biltegi ziren aldetik, jabetza ezin baliotsuagoak ziren marrazkiak artista eta artisauentzat, eta belaunaldiz belaunaldi transmititzen ziren batzuetan. Izan ere, tailerretan garai hartan ez zuten naturaletik marrazten gehienetan.

Budapesteko Arte Ederren Museoko Estanpa eta Marrazki Bilduman dauden pieza goiztiarrenak pergamino gainean egindako miniaturak dira, eta Erdi Aroko eskuizkribu koadernaturen batetik atera zituzten garairen batean. Aitzitik, bildumako paper gaineko lanik zaharrena, *Zaldunak paisaia harritsuan*, 1400. urte inguruan datatua dago, eta egilea artista ezezagun bat da, Madonna Giovanelliren Maisua deitua. Lan bikaina da gauzatzeari dagokionez, pinturaren oso hurbileko akaberaduna, eta garai hartan ospetsuak ziren zaldun-erromantze bateko pasarte bat irudikatzen du, seguru asko.

Europar marrazkigintzaren garai goiztiar hartan ohikoa zen liburuak eredu erabiltzea lan artistikoen zenbait xehetasun osatzeko. Kasu horietako bat izango litzateke *Antiokiako Santa Margarita*, 1410eko hamarkadan marraztua orduan loratzen ari ziren Bohemiako tailer batean, Pragan seguruenik. Irudi fin hori nazioarteko gotikoaren eredu lirain eta apaingarriari jarraituz eginda dago. Estilo hori ezaugarri estilistiko komunek definitzen zuten —hasi Frantziatik eta Europa erdialderaino, Renanian eta Austrian barrena—, eta ez horrenbeste tokiko, nazioko edo banakako osagaiek. Marrazkiak kalterik gabe iraun du gaur egun arte, eta oso litekeena da eskultura baten eredu-orri gisa edo diseinu gisa baliatu izana.

Papera gero eta merkeago lortzeko aukeraren ondorioz, gero eta marrazki gehiago sortu ziren, eta, ondorioz, aukerak biderkatu egin ziren ale gehiagok bizirauteko. European, XIII. mendean hasi zen paperaren manufaktura, eta Italian eta Frantzia kokatu ziren lehenengo paper-errotak. XV. mendean, Rhin Garaian, Basilean eta Strasburgon zeuden papera ekoizteko zentro nagusiak.

Garapen horrek bultzatu zuen, neurri handi batean, estanpen sorkuntza eta zabalkundea. Genero horren oinarritzko ezaugarria errepikapena da: irudi grafikoa biderkatze prozedura baten bitartez erreproduzitzeak aukera ematen du hainbat kopia egiteko eta banaketa zabalagoa lortzeko. Helburu erlijiosoa izan zen xilografien eta kalkografien lehen helburuetako bat: Elizaren doktrinak jendeari helaraztea. Orri horien erabileraren eta funtzioaren ondorioz, ez zuten luzaroan irauten. Lehen fase horretan kartak izan ziren aipatutako orrien baliokide sekularrak; jolasteko erabili ziren jatorriz, eta hainbat mende geroago arte ez ziren okultismoarekin eta igarpenekin lotu. XIV. mendean geroztik Europa osoan barrena zabaldutako karta-jokoetan, banan-banan marraztu eta margotutako kartak erabiltzen ziren, baina mende horren amaieraz geroztik, estanpatutako kartak

erabili ziren haien orde. Bilduman taroteko karten hainbat orri ebaki gabe daude; artisau anonimoek xilografiaren teknikaren bitartez eginak dira, eta zati batzuk txantiloiz koloreztatuta daude. Venezian inprimatu ziren, 1500. urte inguruan.

Xilografia, lehenengo grabatu-teknika mota, XIV. mendeaz geroztik erabiltzen zen. Kalkografia, berriz, hainbat hamarraldi geroago garatu zen, XV. mendearen hogeita hamargarren hamarraldian seguru asko, Rhin Garaia eskualdeko urregileen tailerretan. Maisu urregileek, metalezko xafla batean ebakitako konposizioen zehaztasuna egiaztatzeko, tinta aplikatzen zuten lerroetan, eta, gero, paper baten gainean presionatzen zuten. Teknika horren historiako lehenengo mendean, urregileak izaten ziren kalkografiak egiten zituzten artisauak, edo urregintzako tailer batean ikasitako artistak, bestela. Azken horien artean Martin Schongauer izan zen ospetsuena; bera izan zen grabatuak egiten hasi zen garrantzizko lehen margolari alemana. Askok interesatzen zitzaion kalkografiaren teknika, eta inflexio puntu bat izan zen interes hori estanparen historian. Hain zuzen ere, beste pintore ezagun batzuk ere, teknika berriak haien praktika artistikorako eskaintzen zizkien aukera berriei jabetuta, hura erabiltzen hasi ziren beren obrak zuzenean diseinatu, burutu eta argitaratzeko. XVI. mendearen hasieran iritsi zen kalkografia goren mailara, Albrecht Dürerrekin eta Lucas van Leydenekin. Bilduman dauden Schongauerren ia 115 kalkografiak estampa ugariren bitartez iritsi zaizkigu; horrek argi adierazten du nolako arrakasta izan zuen teknika hark. Haren lanak oso aintzat hartu zituzten bere garaikideek, eta konposizio haiek pintura eta estampa ugariren inspirazio izan ziren XVI. mendean zehar. Haren grabatuetan objektuak, giza sentipenak eta eszenatoki naturalak ezin zehatzago eta egokiago irudikatuta daude artistak zuen trebetasun teknikoari zein marrazteko zuen maisutasun paregabeari esker.

Schongauerren garai berean, Israel van Meckenem grabatzaile guztiz emankorra jardun zen lanean, eta bera hartzen da, hain zuzen, lehenengo grabatzaile “erreproduzitzailetzat”: 500 grabatu baino gehiago egin zituen, eta horien erdia-edo beste artista batzuen grabatuen kopiak dira. Berak asmatutako konposizio dekoratiboa da *Dantzaridun dekorazio apaingarria*, non “elkarri lotuta” gelditzen baitira irudiak, kiribil estilizatuen begizta katramilatuen bitartez.

[Itzultzailea: Rosseta Testu Zerbitzuak S.L.]

DÜRERREN MENDEA

Bernadett Tóth

Albrecht Dürer XVI. mendeko alemaniar artista handiena izan zen, zalantzarik gabe. Eragin erabakigarria eta iraunkorra izan zuen, alemaniar margolari eta grabatzaileengan ez ezik, Europa osoko artean ere. Zubi lana egin zuela esan daiteke, garrantzi handiko zeregina bete baitzuen Italiako Errenazimentuak arteetara eta artearen teoriara ekarritako berrikuntzak Alpeez iparraldeko eskualdeetarantz hedatzen. Dürerren garaian, urrezko aroa bizi zuen haren jaioterriak, Nurenberge, hiriak zeuzkan pribilegioei esker eskulangintza-industriak eta merkataritzak goraka egin baitzuten. Hiri inperial autonomo hura Germaniako Erromatar Inperio Santuko enperadoreen egoitza ere izan zen, eta han gordeta egon ziren koroaren bitxiak hainbat mendez, 1423az geroztik. Horrekin batera, liburuak inprimatzeko industriaren gune izan zen Nurenberg, eta, bertan, humanistek eta historialariek ateak zabaltzen zituzten arteari eta erlijioari buruzko pentsamendu berriei, Erreformaren helburuei barne. Pentsamendu irekia ezaugarri zuen testuinguru hartan txertatu zituen Dürerrekin Errenazimentuko ideiak.

Venezian egon zen lehen aldian, 1494–95ean, Dürerrekin Italiako Errenazimentuko artelanak ikertu zituen. Han ezagutu bide zuen Jacopo Barbari, zeinarengandik ikasi baitzituen, ia seguru, giza proportzio idealen sekretuak. Venezian, Errenazimentuko artearen teoriari loturiko beste hainbat alderdi landu zituen Dürerrekin, hala nola perspektibaren egitura pinturan, anatomiako gaiak edo natura ahal bezain leial irudikatzeko xedea. Harrezkero, bere ibilbide osoan izan zuen gai haiekiko ardura, geometriari, giza proportzioei eta gotorlekuen eraikuntzari buruz egin zituen tratatu teorikoek erakusten dutenez. Nurenbergera itzultakoan, bere lagun jakintsu batzuek, bereziki Willibald Pirckheimer-ek, humanismoaren gaietara erakarri zuten. Pinturan ez ezik, Dürerrekin lan oparoa egin zuen xilografien marrazkilaria eta egile gisa, baita bitxigile eta beirategile gisa ere. Hain zuzen ere, bitxigilea zen Dürerren aita, Ajtós herrian sortua —gaur egun suntsitua—, Hungariako ekialdean, eta handik Nurenbergera emigratua. Aitaren irakaspenei esker, metala lantzen aditua bihurtu zen Albrecht gaztea; bere garaiko grabatzaile ospetsuenetako bat izan zen, eta berak irartzen eta estanpatzen zituen bere obrak.

Dürer beste behin izan zen Italian, 1505 eta 1507 artean, eta Nurenbergera itzultakoan, denbora asko eman zuen estanpak egiten. XVI. mendeko lehen hamarkadetan Europako hiru herrialdetan sortutako grabatuaren “aita sortzaileetako” bat izan zen. Izan ere, Dürerrekin Alemanian egin zuen bezala, estanpa anbizio intelektual eta artistiko goreneko obra izan zitekeela erakutsi zuten, beren lorpenen bidez, Lucas van Leyden-ek Herbehereetan eta Marcantonio Raimondi-k Italian. Dürer berritzaile erabatekoa izan zen grabatuaren arlo guztietan, eta haren obrak, zeina baita izugarri oparoa, barne hartzen ditu 105 grabatu kalkografiko (gubila, akuaforte, punta lehorra) eta 346 xilografia. Haren estanpak Europa osora zabaltzen ziren, eta eragin handia izan zuten haren garaiko artistengan. 1513–14 urteetan egindako hiru maisulanekin jo zuen Dürerrekin goia estanpagile gisa. Lehena *Zalduna, heriotza eta deabrua da*, Erasmok 1503an idatzitako *Enchiridion militis christiani* (Zaldun kristauaren gidaliburua) obran oinarritua ustez (idatzi hark Jainkoaren zerbitzuko soldaduen modura bizitzera eta fedea defendatzeko borrokara dei egiten die kristauei).

Germaniako Erromatar Inperio Santuko enperadore Maximiliano I.ak (1493–1519 artean agintean) zenbait obra ilustratu handitan parte hartzeko eskatu zion Dürerri, 1512az geroztik. Enperadorea jabetzen zen liburuak eta estanpak biziki balagarriak izan zitezkeela Habsburgoko Etxea, bera eta bere egitandi heroikoak gorestekoa. Hala,

bere arbasoei buruzko obra genealogikoez gainera, obra-sorta autobiografiko bat eskatu zuen, xilografiaz ilustratua, eta garai hartako artista nagusiek hartan parte hartzea lortu zuen. Maximilianoren enkarguen artean, pergaminoan inprimatutako testua zuen otoitz-liburu bat zegoen; liburu haren hamar ale eskatu zituen. Kopia haietako baten orriak sei artistaren artean banatu zituzten, eta eskatu zitzaaien testuak ilustratzea lumaz eta tintaz koloretan egindako marrazkiekin. Dürerrezt gainera, lan hartan esku hartu zuten, 1515. urte inguruan, Lucas Cranach Zaharrak, Hans Baldung Grien-ek eta Albrecht Altdorferek, besteak beste. Dürerren Budapesteko orria otoitz-liburu horretako ilustrazioekin lotzen da, hain zuzen. Itxuraz, lau zirriborroek ez dute elkarrekiko loturarik eta artistak gerora erabil litzakeen gai-sorta moduko bat osatzen zuten.

Dürerrek eta haren lantegiak ibilbide bikaina egin zuten beirateen diseinuan ere; horren erakusgarri da *Kristo Pasioaren tresnekin* lanaren zirriborroa, Dürerren talentu handieneko ikasleetako batena: Hans Baldung Grien, Alemaniako Errenazimentuko artista berezietako bat, zeina Dürerrek Nurenbergen zuen lantegiko kide izan baitzen 1503tik 1507 ingurura arte. Estilo propioa landu zuen arren, maisuaren obraren eragin nabaria izan zuen Baldungek. Bere ekoizpen grafiko biziki adierazkorrean lantzen dituen gaien artean aipagarria da gai tradizionalak lantzeko duen modu berezia eta gai berrien irudikapena, hala nola sorgin eta zaldiena.

Dürerren garaikide Lucas Cranach Zaharrak Vienan osatu zuen bere ibilbidearen lehen etapa, eta humanisten zirkuluarekin harremana izan zuen hango unibertsitatean. Garai hartan paisaia lantzeko erakutsitako trebetasunari esker, “Danubioko Eskolaren” ordezkari goiztiartzat hartua da. Federiko Azkarraren gorteko pintorea izan zen Wittenbergen, eta bizi osoan eutsi zion kargu hari: hiru printze hautesleren zerbitzuan jardun zuen, hurrenez hurren. Martin Luterorekin eta Erreforma Protestante sortu berriarekin lotura estua izan zuen, eta XVI. mendearen hasierako arte alemanaren irudi handienetako bat izan zen Cranach, bere estilo dotore eta zainduari esker. Budapesteko bilduman dagoen *San Jurgi* marraztu zuen bere xilografiarako (1506koa) modelo gisa.

Dürerren lanarekiko mirespena ez zen desagertu artista 1528an hil ondoren. Haren obra biltzeko grinak bere horretan jarraitu zuen, eta, mende hartan zehar, haren pintura, marrazki eta estanpen eskari handia sortu zen. Bavariako dukeez gainera, Dürerren sorkuntzen bildumazale amorratua izan zen Rodolfo II.a Germaniako Erromatar Inperio Santuko enperadorea. Azkenerako, halako eskari handia zegoen, kopien bidez baino ezin izan baitzitzaion erantzun. Edonola ere, Dürerren XVI. mendeko kopistek, zeinen artean baitago Hans Hoffmann, ez zituzten erreplika zehatzak egiten; oro har, jatorrizko ereduak aldatzen zituzten. Garai hartako ohiko jarrera artistikoaren arabera, asmoa ez zen jatorrizko artista imitatzea, hura gainditzea baizik. Jarrera horren adibide bikainak dira Hoffmannek Dürerren marrazkietan oinarriturik sortutako kopia irudimentsuak, lan faltsu birtuosistak eta bere aitzindari handiaren motiboak erabiliz egin zituen bildumak. Budapesteko bilduman gorderik dauden Hoffmannen marrazkiak bere ibilbidearen hasieran egin zituen artistak, artean Nurenbergen bizi zen garaian.

[Itzultzailea: Rosseta Testu Zerbitzuak S.L.]

PAISAIA AUTONOMOAREN HASIERA

Bernadett Tóth

XIV. eta XV. mendeaz geroztik, hirigintzaren hedapenaren, deskribapen geografikoak ugaltzearen eta kartografian izandako hobekuntzen eskutik, Europako artistei gero eta gehiago interesatu zitzaizkien ingurune naturalaren behaketa eta lurraldearen irudikapena. Floraren eta faunaren azterketa naturalistei esker, bai eta perspektibaren arauen ulermenari esker ere, ilustraziodun eskuizkribuetako eta erretauletako eszena erlijiosoen hondoak betetzen zituzten paisaietan gero eta modu errealistagoan erakusten ziren espazioaren egitura, landarediaren ugaritasuna eta xehetasun topografikoak. Prozesu horretan, errotiko aldaketa gertatu zen 1500. urte inguruko hamarraldietan, izan ere, paisaia sekularizatu egin zen eta artegintzarako gai bihurtu zen bere horretan. Fenomeno hori sortu zen garai berean, artistek artisauen mailatik sortzaile autonomoen mailara egin zuten gora, eta paisaiak askotariko formak hartu zituen Alpeen iparraldean zein hegoaldean.

Albrecht Dürerrek Italian barrena egindako bidaian margotu zituen hirien akuarelek itxura birtuosista eta freskoa dute, eta europar paisajismoaren lehen hiri-ikuspegiak artean daude. Vienako unibertsitatean, Conrad Celtes (1459–1508) itzal handiko humanista alemanak hitzaldi bat eman zuen Tazitoren (K.o. 56–120) *Germania* izenburuko lanari buruz. Lan hartan, egileak aurrez aurre jartzen zituen Erroma Inperialaren bizimodu dekadentea eta germaniarren ohitura garbi eta sinpleak, zeinek naturaren indarrak gurtzen baitzituzten. Celtesen arabera, gizabanako guztiak, bere arbaso germaniarrak barne, hobeto lotu zitezkeen Jainkoarekin asalatu gabeko naturaren gurtzaren bitartez. Albrecht Altdorfer-en (Ratisbonan sortua, Danubioren haranean) lan aitzindarietan nagusi dira forma naturalak eta baso garbi zeharka ezinak, non zuhaitzek eta paisaiak gaina hartzen baitiete gizakiei; azken horien presentzia bigarren mailakoa da, eta, zenbaitetan, guztiz baztertuta ere gelditzen dira. Formatu txikiko pintura horiek eta artistaren marrazkiak eta estampak, denak ere xehetasun handiz eginak, paisaiaren lehenengo irudikapen autonomoak dira europar artean, eta naturaren handitasuna gorestea aukera eskaintzen zieten bildumagile eruditoei. Wolfgang Huber-en (Passau, Alemania) eta Hans Leu suitzarraren begirada zorrotzak naturaren xehetasun intimoenetara zuzendu ziren. Huberren *Sahatsak erreka ondoan* lana haren 1514ko ohar-koadernotik aterea da, eta Alpeetako eskualde batean barrena egindako bidaia luzea gogorarazten du.

1500 eta 1503 urteen bitartean, Jacopo de' Barbari veneziar estanpatzaileak *Veneziaren ikuspegi* egin zuen; perspektiba goratu batetik erakusten du ubideen hiriaren panorama. Sei blokeko xilografia handi hori —ekintza artistiko ikaragarria bere horretan— Tizianoren inspirazio izan zen italiar xilografia monumental onena izan litekeenaren sorkuntzan: *Faraoiaren ostearen urperatzea Itsaso Gorrian*, hamabi blokeaz osatua. Gaia Biblian oinarritua bazen ere, itsaso nahasia, olatuak eta haizete-giroa dira konposizioan protagonista. Tizianoren planteamendua eredu ezin hobea izan zen artista belaunaldi berrientzat, eta horien artean zeuden Giulio eta Domenico Campagnola.

XVI. mendearen lehen hamarraldietan, Antzinatea interesatzen zitzaizkien italiar bildumagile eta humanistei, eta, Paduako unibertsitatearen eragin intelektualak adoretuta, irrikaz ikasi zituzten greziar eta erromatar poesia klasikoak. Teokritoren *Idilioak* eta Virgilioren *Eglogak* lanek iradokitzen zuten elegiazko munduak —ninja ederrez eta beren artaldeak zaintzen zituzten artzain maiteminduz betea— negozioek eta politikak eragindako arduetatik desbideratzen zituen haien gogoak. Giorgioneren, Tizianoren eta haien jarraitzaileen konposizioek

antzinako poesiaren giro idilikoa ekartzen zuten gogora, bizitza naturalaren laudorioak kantatzen zituzten hiri-poeta jakintsuak erakutsiz. Tizianok halako gai poetikoei buruz egin zituen lanek sakontasun espazial handia zuten hainbat forma tektonikoren antolaera diagonalari esker (esaterako, hautsez beteriko bide malkartsuak eta muino garaiak). Tizianoren jarraitzaileek zabaldu zuten haren lana marrazki eta grabatuaren bitartez. Veneziar maisuen paisaia egituratu berrian, figurek ez dute jadanik espazioa menderatzen; alderantziz, espazioan barrena mugitzen dira, espazioaren parte oso gisa. Pertsonaia alderraia, bere bizitzaren bidean aurrera doana, ezkutaturik gelditzen da Domenico Campagnolaren grabatu handi argi-ilunean, non lehen plano hartzen baitu, osorik, haritz zahar baten forma bihurtuak, naturaren nagusitasuna aldarrikatuz.

Aurkikuntza geografiko handien eta itsasoz haraindiko merkataritzaren ondorioz, Herbehereak nagusi izan ziren kartografiaren esparruan XVI. eta XVII. mendeetan. Inprimatutako mapak eta munduko atlasek (horieta batzuk eraikinen eta eskualde bakoitzari dagozkien herritarren jantzi tipikoen irudikapenarekin) mundu ezagunaren eta hedatzen ari zen mundu haren ostertzaaren deskribapenaren balioa zuten. Informazioz beteriko mapa haietan murgiltzen ziren irakurleentzat, esperientzia hark bazuen bidaia bati ekitearen tankera. Antzeko eragina zuen *Weltlandschaft* delakoak (munduko paisaia): ibaiz eta mendi arroksuz zeharkatutako irudimenezko mundu baten ikuspegi panoramikoen multzoa. Kasu horretan, behatzailea paisaiatik kanpo kokatzen da, eta goitik begiratuta ikusten duenaren dibertsitatea miresten du. Harkaitz batean haritz dotore bat erakusten duen Jan Brueghel Zaharraren marrazkiak jatorria du haren aitak, Pieter Brueghel Zaharrak, egindako konposizioetako batean. Orrian paisaia bat eta —eskuinean, behealdean— Bibliako bi heroi, Tobias eta Aingerua, irudikatzen badira ere, bi pertsonaiek ia bat egiten dute paisaia zabalarekin. Jan Brueghelen lamina haritzaren irudikapen magistrala da —ikono naturalizat hartua—, bai espazioaren eraikuntza koherenteari esker, bai haizearen eraginez mugitzen ari diren zuhaitzairen hostoekin jolasean eguzkia erakusteko moduari esker.

XVII. mendearen lehen herenean, Iparraldeko Herbehereak espainiar nagusitasunetik askatuz joan ziren heinean, handitu egin zen Herbehereetako landa eremua irudikatzeko interesa. Paisaia genero independente bihurtu zen. Haarlem, Utrecht eta Amsterdameko artistek ibilbide luzeak korritu zituzten beren jaioterria marrazteko, bertako hondartza, dike, zelai edo baso eta guzti. Landa-oharretatik abiatuta asmatzen zituzten konposizioak, eta, gero, margolanak eta grabatuak egiten zituzten beren tailerretan. Amaitutako marrazki autonomoak, Herbehereetako paisaia irudikatzeko helburu bakarraz eginak, bildumazaleen helburu ziren, eta ondo saltzen ziren Amsterdameko artearen merkatuan.

[Itzultzailea: Rosseta Testu Zerbitzuak S.L.]

GIZA GORPUTZAREN IRUDIKAPENA

Réka Filep

Giza irudia beti izan da, nolabait ere, artisten interes gune. Errenazimentu garaiko Italian, giza gorputzaren irudikapena adierazpide indibidualerako gai bihurtzen joan zen astiro-astiro, artista bakoitzaren estilo eta ikuspegiaren muinaren erakusle. Giza irudiak biziki liluratzen zituen sortzaileak, eta beren azterketen, behaketen eta irudimenaren oinarritzko motibo izan zen. Hortaz, gai ezin aproposagoa da Italiako Errenazimentuko marrazkigintza definitu zuten alderdi nagusiak aztertzeke.

Antzinaroko artea, filosofia eta kultura literarioa berreskuratzeko eta berpizteko interesaren ildotik, XV. mendeko artistek eta humanistek sortzaile klasikoen lanak hartzen zituzten gorputzaren irudikapenaren gailurtzat. Horrez gain, naturalismoa azpimarratzeko joerak gora egin zuen, artistak irudikapen errealistagoak, zehatzagoak eta indibidualagoak lortzen ahalegintzen ziren, eta estudioan modeloak aurrez aurre izanda margotzearen aldeko apustua gailendu zen. Errenazimentuko teoriariek artisten sortzeko eta asmatzeko gaitasuna goresen zuten, eta haien ustez, marrazkia zen arte ederren baitako hiru diziplina garrantzitsuenen aitzindaria; horrek badu loturarik italierazko *disegno* hitzak daukan esanahi-sorta ugariarekin ere: ez dagokio soilik marrazkiari objektu gisa, orobat aplikatzen zaio irudimen artistikoaren, asmamenaren eta horren gauzatzearen arteko harremanari.

Ez litzateke gehiegikeria izango esatea Leonardo funtsezko pertsonaia izan zela Quattrocentoaren eta Goi Errenazimentuaren arteko trantsizioan. Leonardok marrazkigintzan izandako lorpenak ezinbesteko erreferentzia-puntua izan ziren ondorengo belaunaldientzat, eta funtsezkoak izan ziren, halaber, baliabide hori eskubide osoz forma artistiko gisa ezarri zedin. Errenazimentuko gizona izanik, bere interes unibertsala pizten zuen oro marrazten zuen Leonardok, izan animaliak, landareak, makinak edo giza gorputzaren atalak eta proportzioak. Bera izan zen giza gorputzaren egitura eta funtzioak ahalik eta ondoen ulertzeko azterketa anatomikoak egin zituen lehenengo maisuetako bat. Liluratuta zeukan giza aurpegiaren morfologiak, baita hura aztertu eta interpretatzen zuen diziplinak ere, hau da fisonomiak; irudi mota berri bat sortu zuen, adierazkortasunez betea eta indibidualizatua. Gorputzaren eta gogoaren, keinuen eta emozioen arteko harremana banaezina zela uste zuenez, berdin-berdin irudikatu zituen edertasuna eta itsusitasuna. Budapesteko bilduman badago artistaren estampa bat, mundu osoan ospetsua, fisonomia-azterketa bat dena oroz gain, eta bertan ezin hobeto transmititzen da borrokan ari den soldadu baten haserre ikaragarria.

XVI. mendeko artistak, beren aurrekoek zabaldutako bideari jarraituz, maila berrietara iritsi ziren giza gorputzaren irudikapenari dagokionez. Sorkuntza prozesuan prestaketa-marrazkiak egin ohi zituzten, eta, batzuetan marrazki horiek azken lanera eraman gabe gelditutako ideiak irudikatzen bazituzten ere, obraren garapenaren ikuspegi bat ematen dute. Lehenik, lerro gutxi batzuekin zirriborratzen zituzten beren ideiak, eta, ondoren, buruen edo figuren bozeto zehatzagoak osatzen zituzten aurrez aurre zituzten modeloei begira, edo, beste batzuetan, argizarizko estatua edo estatuatxoei begira. Konposizio-estudioen bidez irudien arteko harremana garatzen zuten; eta, gero, *modello*a marrazten zuten, lanaren azken diseinua, margolana gauzatzeko modelo zehatz gisa balio zuena.

Rafaelek Goi Errenazimentuko molde klasiko berri bat sortu zuen bai Antzinaroa bai eragin garaikideak txertatu eta berrasmatuta. Bere irudien bizitasun eta adierazkortasun emozionalari esker eta irudi autonomoak

konposizio sofistikatu eta dinamikoetan maisuki uztartzeko zuen gaitasunari esker, Rafael eredu izan zen sortzaile belaunaldi askorentzat. Haren estilo idealistak oihartzun handia izan zuen bere dizipulu eta jarraitzaileengan, eta bere asmakizunak —Antzinaroaren erreferentziaz beteak— askotan erreproduzitu zituzten estanpatzaileek, bereziki haren kolaboratzaile Marcantonio Raimondik.

Michelangelok lorpen artistikoaren gorenari irudikatzen du, baita XVI. mendeaz haratago ere. Giza gorputzaren errepresentazioarekin obsesionatuta bazegoen ere, gutxitan erabili zuen aurrez aurreko marrazketa figurak egiteko, eta ez zuen apenas interesik erakutsi zuzentasun anatomikoarekiko. Ezohiko jarrera dinamikoetan irudikatzen zituen biluzi sendo eta zeharo gihartsuek artisten irudimena (*invenzio*) naturaren imitazioaren gainetik balioesten zuen ideal artistiko bat erakusten dute. Michelangeloren eragin izugarriari jarraituz, margolari manieristek —bereziki Parmigianinok, Bronzinok eta Pontormok— jarrera biziki bihurrietan irudikatzen zituzten beren figurak, proportzio anatomiko ez zehatzekin eta eskortzo nabarmenekin irudikatu ere. *Figura serpentinata* izeneko kategoria hori aldaera ugartan agertu izan zen, bai bakarka bai konposizio dinamikoen barruan. Garai hartako beste berrikuntza bat zera izan zen, emakume-biluziak ordura arte baino maizago eta ausardia handiagoz irudikatzen hasi zirela; hala ere, gizonezkoen biluziek zituzten rol askotarikoen kasuan ez bezala, emakumeen biluziek kutsu erotikoa zutela uste zen oro har oraindik ere. Gai sentsual hark entzutea bazuen ere, tailerretako jardunean ez zen ohikoa emakume modeloak aurrez aurre marraztea: emakume biluzien irudiak gizonezko modeloen behaketatik abiatuta egin ohi ziren.

Parmigianino bere margolanen eta marrazkien estilo berritzaile, delikatu eta dotoreari esker egin zen ospetsu, baina baita bere kabuz akuaforteak sortu zituen lehen italiar margolaria izateagatik ere. Gainera, garai hartako grabatzaile onenekin jardun zuen lankidetzan, tartean argi-ilunaren aitzindaririk entzutetsuenekin. Estanpa mota berri horrek argiaren eta itzalaren arteko kontrasteen oinarritutako ezaugarri estetiko bereziak zituen, eta kolore bereko hainbat tonutako egurrezko plantxak gainjarriz sortzen zen hainbat fasetako prozesu baten bidez. Baliabide hark sona izan zuen prestakuntza klasikodun elitearen baitan, eta argi-ilun grabatzaileek garai hartako artista aipagarrienetako batzuen marrazkiak erabili zituzten estanpetarako eredu gisa, bereziki Rafaelenak eta Parmigianinorenak.

XVI. mendearen amaieran, eliza katoliko berrituaren asmo artistikoaren ildotik, irudi idealizatu baina errealistak erabiltzen ziren jendearen emozioak pizteko, bereziki errukia. Asmo horiek urrun zeuden margolari manieristen estilo birtuosistatik eta haien konposizio konplexuetatik. Testuinguru horretan, Carracci Akademia izan zen pintura arloan eraginik handiena izan zuena, eta garaikoek arteen salbatzailetzat jo zituzten egoitza Bolonian zeukan eskola hartako kideak. Carraccitarren —Annibale, Agostino eta, bereziki, Ludovico— zuzendaritzapean, akademiak aurka egin zien garai hartako ohiko praktikei, eta aurrez aurreko marrazketari (*dal vivo*) eta anatomiaren azterketari eman zien garrantzia margolarien trebakuntzan. Carracci Akademiak, gainera, mende hartan bertan jardunean aritu ziren zenbait artista ezarri zituen jarraitu beharreko eredu gisa, batez ere Rafael, Michelangelo, Veronese eta Tintoretto. XVI. mende amaierako biluzi-estudioetan, oro har, zaila izaten da bereizten zein heinetan diren aurrez aurre marraztuak, aurretiko obretan inspiratuak edo, artistaren irudimenetik abiatuta, modu autonomoan sortuak.

[Itzultzailea: Rosseta Testu Zerbitzuak S.L.]

ERREALITATEAREN ZENTZUA IPARRALDEAN

Bernadett Tóth

Errealitatearen benetako adierazpenaren bilaketa Alpeetatik iparraldera sustraitu zen Europan sakonen. XV. mendeko holandar pintoreek barnealde garaikideetan kokatu zituzten erretauletako irudi erlijiosoak. Artista haiek bereziki miretsiak ziren fenomeno atmosferikoen behaketa zorrotzgatik, ehunen materialtasunagatik, fisionomia zehatzgatik eta hori guztia modu biziki errealistan irudikatzeko zuten talentuagatik. Iparraldeak bereizgarri zuen errealitatearen zentzu artistiko horrek garatuz jarraitu zuen ondorengo mendeetan zehar ere.

Herbehereetako iparraldeko probintziek espainiar absolutismoarekiko independentzia lortu ondoren, garapen ekonomiko izugarria hasi zen XVII. mendean. Klase ertain burgesaren jardueri, aurrerapen zientifikoei eta gobernu-sistema demokratikoari esker, goren mailako lorpenak egin ziren arlo intelektualean nahiz arte ederretan. Gortearen eta Elizaren mezenasgoa beharrean, garai hartan burgesia zen margolanak eta paper gaineko obrak erosi ohi zituenen, tartean saltzeko berariaz landutako grabatuak eta marrazki autonomoak. Gaiak aukeratzeko orduan ere sumatzen da klase ertainen bizimodu sekular, arrazional eta faktikoaren filosofiaren eragina. Genero independente berriak sortu ziren gai errealistetiko interesean oinarrituta: eguneroko bizitzako eszenak, paisaiak eta erretratuak.

XVII. mendearen lehen herenean, giza aurpegiak sentimenduak transmititzeko duen ahalmenarekiko interes artistiko ia zientifikoa sortu zen Alpeez iparraldera. Horren adibide dira Rembrandtek lehen urteetan egindako autorretratuak, bere emozioak ispilu aurrean arakatuta osatu zituen haiek. Haren garaikide flandestarra, Pieter Paul Rubens, aski ezaguna da bere senitartekoen marrazki intimoengatik. Bere garaiko pintura-tailerrik handienaren zuzendaria izan zen Rubens, eta erretratuak eta tapiz-diseinu zoragarriak ekoizten zituen Anberesen zituen bezero dirudunentzat. Haren obra fresko eta erakargarriek ikuslea xarmatzen dute beren izaera espontaneoaren bidez, eta maisu handiaren bizitza pribatuaren zertzelada batzuen berri ematen dute.

Aberri birkonkistatu berria irudikatzen zuten holandar artistek beren marrazki eta grabatuetan, eta lan haiek errealismoranzko aldaketa sakona erakusten zuten ordura arte landu ziren tankera manieristako alegiazko paisaietako konposizio asmatuekin alderatuta. Haarlemeko Hendrick Goltzius, Utretcheko Adriaen Bloemaert eta Amsterdamgo Claes Jansz. Visccher artistek, besteak beste, holandar ordokiak, Haarlem inguruko dunak zein Amsterdam aldeko herrixkak marraztu ohi zituzten, antolaera sinplea eta ikuspuntu apalak baliatuz. Garai hartako bildumazaleek gustukoak zituzten aurri, estalpe erdi erori eta etxalde abandonatuak ere. Cornelis Pietersz. Biens poetak (1590/95–1645) honela zioen 1636an idatzitako marrazketa-gidaliburuan: etxaldeak margotzeko edo marrazteko, “aukeratu landetxe zaharrak, bitxiak, erdi eroriak, ihiz edo lastoz estaliak, landareek janak, horma zahar eta ate-leiho hautsiak dituztenak”.

Haarlemeko bere aitzindarien arrastoari jarraituz, Rembrandt Harmensz. Van Rijn, eragin handiena izan zuen holandar maisua, ibilaldi luzeak egiten hasi zen XVII. mendeko azken 30 urteetan bere sorteri inguruan, hau da, Amsterdam inguruan. Eguraldi aldakorrek, holandar ordokiaren topografiak eta landa etxaldeetako horma erori pintoreskoek liluratuta, marrazki askotan adierazita utzi zituen bere inpresioak.

Holandar gustuarekin bat zetorren ikuspegi errealistari, humanitate artistiko sakonari eta espiritualtasunarekiko lilurari esker, garai hartako artistarik garrantzitsuenetakoa izan zen Rembrandt. Sentiberatasun paregabea zuen, pertsonen barneko nahiz kanpoko munduen ikerketa eta behaketa iraunkorrean oinarritua, nagusiki bere marrazkietan eta grabatuetan ikus daitekeenez. Paperean lodiera desberdinetako luma edo ihiekin egindako nahiz xafletan irarritako lerro biziak modu zuzen eta adierazkorrean transmititzen dituzte artistaren inpresioak eta konposizioaren giroa, bai irudiei dagokienez bai paisaiei dagokienez.

Irudi intimo eta deskribatzaileak sortze aldera eguneroko bizitzari erreparatzeko ohiturak bultzatuta, forma artistiko autonomo modura sortu zen genero-pintura Herbehereetan XVII. mendean. Gizarte klase bakoitzak bere genero-pintorea zuen. Gerbrand Adriaensz. Bredero (1588–1618) holandar poeta eta antzerkigile ospetsuaren arabera, bizitzari hurbiletik begiratzen ziotenak ziren pintorerik onenak. Hala, gairik errealistenak — antzerkian eta komedian ere, pinturan bezalaxe— behe-mailako klaseen, nekazarien eta burgesia txikiaren bizitzetan aurki zitezkeen. Arte-bildumazale aberatsen begietara, Pieter Brueghel Zaharraren (1525/30–1569) eta Adriaen Brouwer-en (1605–1635) nekazari itsusi eta baldarrak giza irrika primarioenen adibide ziren, zazpi bekatu kapitalen eta dibertimendu alaien ikur.

Adriaen van Ostade margolariak, Brouwerrek Holandan izan zuen oinordekorik garrantzitsuenak eta bere garaiko holandar genero-artearen maisu handienetakoak, bizimodu osasungarri eta lasaia bai eta xumeki eta lurrari loturik bizitzearen gogobetetasuna idealizatu zuen laborarien bizitzari buruz egin zituen irudietan. Ekintza bera alde batera utzita, irudiaren atmosfera da haren marrazkietan gailentzen den elementua. Haren figurak barnealdeetan ageri dira, non nagusi baitira *chiaroscuro* edo argi-ilunak eta desordenaren zentzu pintoresko berezi bat. Margolanez eta estanpez gainera, landa-inguruneko eszenei buruzko marrazki sorta bat jorratu zuen saltzeko, eta garesti saldu ziren irudi haiek guztiak artearen merkatuan. Haren ikasle Cornelis Dusart-ek maisuaren estudioaren ardura hartu zuen garaian, XVII. mendearen hasierako ohiko soiltasun puritanoaren ordezkari tekniko dotore eta aratzagoa lehenesten zuen estilo bat gailendu zen frantses eraginaren ondorioz. Dusarten obrarik originalenak aurrez aurre marraztutako irudien zirriborroak ziren, trebetasun grafiko ausartaz landuak eta irudi autonomo modura salduak.

Erroman bizi ziren Iparraldeko artistek —*Bentvueghels* izenez ezagunak (hitzez hitz, “luma bakarreko txoriak”)— kaleko bizitzako errealitateekiko interesa zuten, eta ikusten zuten guztia beren ohar-koadernoetan erregistratuz ibiltzen ziren hiri betierekoan barrena. Tailerrera bueltan —kasu batzuetan baita Herbehereetara itzultitakoan ere—, gai haiek baliatzen zituzten beren pinturetan. Pieter van Bloemen flandestar margolariak, hau da, *bamboccianti* zeritzenen azken ordezkarietako batek (izen horrekin ziren ezagunak genero-pintoreak Erroman), gizon bat marraztu zuen horma bati txiza egiten —holandar arteko ohiko nekazarien festen generoko ohiko gaia—, Mediterraneoko eguzkipean.

[Itzultzailea: Rosseta Testu Zerbitzuak S.L.]

‘GRANDEUR’ KLASIKOTIK AMETS IDILIKOETARA

Bernadett Tóth

XVII. mendearen erdialdera arte, Frantziako margolari eta eskultore gazteek gremioen sistemaren baitan ikasten zituzten beren lanbideko oinarritzko trebetasunak, eta prestakuntza teoriko-formal eskasa izaten zuten. Luis XIV.aren erregimen absolutistaren garaian (1643–1715), Frantzia superpotentzia ekonomiko, politiko eta kulturala izatera iritsi zen garaian, Pierre Séguier (1588–1672) kantzilerrak, Charles Le Brun artistarekin lankidetzan, prestakuntza artistikorako sistema zentralizatu bat ezarri zuen, goi-mailako estandarrak eskatzen zituen sistema bat. Pinturaren eta eskulturaren maila bestelako artisautza-industrien gainetik jarri zuten, Frantziaren *gloire* handia irudikatzearen tradizio noblea arte bisualen eremuan ere defenda zezaten hurrengo artista-belaunaldiek. 1648an, Académie Royale de Peinture et de Sculpture sortu zuten Luis XIV.aren mezenasgoari esker, eta, bertan, ofizialki onartutako lanbide bihurtu zen eskultura- eta pintura-lanen sorkuntza. Académieren hezkuntza-sistemak Florentziako Accademia del Disegno —Cosimo de Medicik sortua 1563an— eta Erromako Accademia di San Luca —1624 eta 1626 bitartean Simon Vouet artista frantsesak zuzendua— erakundeen ereduak jarraitu zien. Voueten Parisko tailerrak hainbat maisu bikain prestatu zituen, haien artean Charles Le Brun bera, XVII. mendeko Frantziako pinturaren eta akademizismoaren pertsonaia enblematikoa.

Académien prestakuntza teorikoaren garrantzia nabarmentzen zen, eta, bide horretatik, geometriaren, anatomiaren eta perspektibaren arauak ez ezik, historia, geografia eta literatura ere irakasten zizkieten ikasleei. Marrazketaren artea sen artistikoaren lehen adierazpentsat hartzen zen. Marrazketarako trebetasuna gizonezkoen biluzietan zentratzen zen, genero nagusitzat jotzen zen historia-pinturaren funtsezko baldintzetako bat baitzen eremu pikturikoaren baitan ekintza gogoangarriak egiten ari ziren figuren benetako irudikapenak sortzea. Ildo horretatik, irakasleek ez zituzten soilik antzinako eskulturak edo Rafael, Michelangelo eta Carraccitarren lanak hartzen eredu; Italian bizi zen Nicolas Poussin pintore frantsesaren artea ere eredugarritzat zuten. Poussinen neoklasizismoak, zeinak modu berezian berregiten baitzuen Antzinaroko espiritua, gustu frantsesa definitu zuen XVII. mendearen hirurogeita hamarreko hamarraldiaz geroztik. Haren lagun eta herrikide Claude Lorrainek (hura ere Erroman bizi izan zen), mundu ikusgaia abiapuntu hartuta, paisaia idealak ahalik eta modurik perfektuenean irudikatzea izan zuen xede, eta egitura idilikoa eman zien bere artzain-eszenei, baita baretasun aztoragarria ere Ovidioren istorioei. Poussinen parabola historikoetako gertaera dramatikoak paraje malkartsu eta harkaitzuetan kokatzen ziren gehienetan, eguerdiko eguzki kiskalgarripean; Claude Lorrainek, aldiz, egunsentiko eta arratseko argi-efektuak aztertzen zituen bere lan poetikoetan, bai eta atmosferan eta argiaren baldintzetan gertatzen ziren aldaketak ere. Erroman bizi ziren bi artista frantses handi horien arrastoei, Le Brunek, heziketa akademikoa zabaltzeko helburuarekin, 1666an Jean-Baptiste Colbert finantza kontu-hartzaile nagusiaren babesa lortu zuen Erromako Akademia Frantsesa ezartzeko (gaur egun oraindik ere existitzen da erakunde hori). Akademia berriko ikaslerik onenek —Prix de Rome izenekoaren irabazleek— hainbat urtez jarduten zuten Antzinaroko lanik baliotsuenak bertatik bertara aztertzen.

Luis XIV.aren heriotzaren ondoren, Frantziako bizitza intelektualaren erdigunea Versaillesetik Parisera aldatu zen. Espainia, Austria eta Erromatar Inperio Santuaren kontrako gerrek, Versaillesen eskala handiko eraikuntzak eta luxuzko gortea izateak zekartzan kostuek porrot ekonomikora eraman zuten estatua. Finantza-kontuak Palais Royaletik ikuskatzen zituen erregeordeak, Filipe II.a Orleansko dukeak (1674–1723), moral libertinoko gizona bera. Aristokraziako kideak beren hiri-jauregiak itzuli ziren berriz, eta Parisko aretoetan loratu zen bizitza

soziala. Montesquieu-k historia politikoaz eta kritika sozialaz egindako idazkiei buruzkoak ez ezik, eztabaida asko Comédie Française konpainiaren antzezpenen ingurukoak izaten ziren —Molière eta Racine-ren lanez gainera, Voltaire gaztearen lan satirikoak ere antzezten zituzten—. 1716an, Filipe Orleanskoaren esku-hartzeari esker, hogei urte lehenago Luis XIV.ak itxitako Comédie Italienne italiar antzerki-konpainia lotsagabea berriro zabaltzeko baimena lortu zen.

Ancien régime zenaren goren unean, Parisko antzerki-giroak, Rubens herrikidearen arteak eta veneziar Errenazimentuko maisu handiek inspiratuta, Valenciennes-eko Jean- Antoine Watteau artista gazteak mundu bisual berezi eta onirikoa garatu zuen. Haren piktorkotasunak eredu akademikoak inposatzen zuen klasizismo zorrotzarekiko askapen ausarta zekarren berekin. Watteuren pintura idilikoak, malenkonía leunez beterik, jendetalde dotoreak irudikatzen zituen dibertimendu alaiez gozatzen (gasteluetako lorategietan egindako festak, ezkutuko hitzordu erromantikoak, aire zabaleko kontzertuak), eszena intenporaletan irudikatu ere, une iheskor bat atzitzeko helburu argiarekin. Watteuren arte berritzailea ezin sailka zitekeen Académieren kategoria konbentzionaletan. *Zitera uharterako ontziratzea* izan zen haren margolan nagusia, eta, bertan, gorteatze erromantiko baten hainbat fase irudikatu zituen artistak; lan hark eman zion Académieko kide izateko aukera. Akademiako erregistroetan, margolan hura berezko genero gisa sailkatu zuten: *fête galante* (hitzez hitz, “festa dotorea”, zenbaitetan “gorteatze-festa” gisa ere itzulia). Watteuren pinturak oihartzun handia izan zuen, bere marrazkienarekin baino konparatu ezin daitekeena; haren marrazkiek lilura eragin zuten bere garaikideengan euren dotorezia informalagatik eta trazuaren arintasunagatik. Watteauk pinturari baino maila garaiagoa ematen zion marrazkiari, eta horrek kontra egiten zien Académiek adierazitako arauari. Gutxitan egin zuen —inoiz egin bazuen— bere margolanetarako konposizioak osatzeko prestaketa-estudiorik era tradizionalen. Aitzitik, modu nekaezinean marrazten zuen, eta bere sorkuntza-lanak gaien arabera ordenatzen zituen karpetatari; horrela, izugarritzko erreperitorioa osatu zuen, gero bere pintoretarako figurarik egokienak hautatu ahal izateko. Jean-Honoré Fragonard mendearen bigarren erdian aritu zen margolaritzan, hain zuzen ere arte-kritikariek rokoko estiloari trufa egiten zien garaian. Inspirazio izan zituen, ez soilik bere maisu François Boucher —bere garaian arrakastarik handiena izan zuen pintorea—, baita flandestar eta holandar artea ere. Konbentzioak urratu zituen, eta bere margolanei amaitu gabeko kutsua ematen zien, zirriborroak balira bezala; marrazkiei, berriz, izaera piktorkoia ematen zien. Fragonarden marrazkietan, askatasunez eta modu espontaneoan zeuden adierazita inpresio subjektiboak eta ingurumen baldintzak, eta horrek iradokitzen zuen bere helburu eta jarrera artistikoek asko zutela etortzeaz zen arte inpresionistatik.

Neoklasizismoak berehala ordeztu zuen Frantzian Watteau, Boucher, Fragonard eta haien garaikideen arte ausart eta idilikoa. Joera berriak Antzinako klasikoaren printzipio puritanoak eta moral zorrotza goresten bazituen ere, frantses gustu rokoko sofistikatuak bizirik iraun zuen Europako parte handi batean, hala nola Bavarian, Herbehereetan eta, hein batean, baita Ingalaterran ere.

[Itzultzailea: Rosseta Testu Zerbitzuak S.L.]

ERROMA ETA VENEZIA XVIII. MENDEAN

Réka Filep

Zatiketa politikoak eta gainbehera ekonomikoa gorabehera, Italiak Europako artearen erdigune izaten jarraitu zuen XVIII. mendean. Garai hartako bi hiri nagusiak Venezia eta Erroma ziren, eta haien bizitza kultural eta sozialak ospe handiko artistak eta bisitariak erakarri zituen hainbat mendez. Errenazimentuko eta barroko maisuen obrez gainera —ordurako klasikotzat hartuak—, garaiko maisuen ekoizpen zoragarria ere miresteko modua zuten atzerriko agintariek, aristokratek nahiz nobleek afari, oturuntza eta kontzertuen gertaleku izaten ziren *palazzietako* aretoetan. Tokiko artistek harreman berriak egiteko eta, beraz, diru askoko enkarguak jasotzeko aukera zuten horri esker, eta, hala, beren sorterrian nahiz atzerriko hiri urrunetako jauregietan lan egin ohi zuten italiar margolari ospetsuenek.

XVIII. mendeko Veneziako artistarik aipagarriena Giambattista Tiepolo (1696–1770) izan zen, fresko rokoko zoragarriengatik eta horma-pintura handiengatik ospetsua. Tiepoloren garaikideek haren artearekiko zuten zaletasunaren erakusgarri, garrantzi handiko enkarguak jaso zituen —Elizarenak nahiz sekularrak— jaioterri zuen Venezian lan egiteko ez ezik, Italiako beste hiri batzuetan (Udine, Bergamo, Vicenza) zein Europako beste toki batzuetan lan egiteko. Bere lantegiaren laguntzaz egin zituen Tiepolok atzerriko enkargurik garrantzizkoenak, hala nola Würzburgeko Artzapezpikuaren Egoitzako freskoak (obra horiek lotura dute gure marrazkiarekin) eta Madrilgo Errege Jauregiko pinturak. Erregeen gustuarekin bat zetozen koadro irudimentsu eta kolore bizikoegantik ez ezik, marrazkilari gisa ere bazen miretsia Tiepolo, eta haren zirriborro burutsuek eta figura-estudioek eragin handia izan zuten bere ondorengo artista belaunaldiengan; haren seme Giovanni Domenicorengan, esaterako.

Antzeko ospea izan zuen Canalettok (Giovanni Antonio Canal, 1697–1768), azken hori *vedute* izeneko hiri-paisaiengatik ezaguna; Veneziako toki enblematikoak irudikatuz egiten zituen pinturak hiriko eta Europa osoko goren mailako familien egoitzetan egoten ziren apaingarri. Adiskidetasun-harreman estua zuenez Joseph Smith arte bildumazale eta gerora Veneziako britainiar kontsul izan zenarekin, maiz bidaiatu zuen Ingalaterrara, eta, *vedutista* izaki, Londresko toki ezagunenak margotu zituen han. Maisu handia ospetsua zen nazioartean grabatu-arloan lehen saiakerak egin zituenerako. Bere akuaforteei esker, zabalkunde handia izan zuen *vedute* generoak.

Garai hartan, artistek ez zituzten enkargu indibidualak soilik onartzen; artearen merkatu gero eta zabalagorako piezak ere sortzen zituzten. Mendez mende, gero eta artista gehiagok bidaiatzen zuten Italiar penintsulara, eta, aurrerago, baita noble gazte aberatsek ere; hilabeteak ematen zituzten bertan, baita urteak ere, hiri nagusiak bisitatzen, batik bat Venezia, Florentzia, Erroma eta Napoli. XVIII. mendean, gazte aristokratek helduarorako bidean igarotzen zuten etapa garrantzizkoenetako bat zen *Grand Tour* zeritzona. Eliteko gazteak bidaian joaten ziren hizkuntzak ikasteko, harremanak egiteko eta historia- eta kultura-ezagutzetan sakontzeko, helduarora ikasiago eta, oro har, jantziago iristeko xedez. Europa osotik joaten ziren bidaiariak, eta artelanak erosi nahi izaten zituzten oroigarri modura eramateko, bisitatu zituzten hirietako *piazze* eta eraikinak erakusten zituztenak, bereziki. Eskari berrien bultzadaz, genero berriak garatuz joan ziren, eta paper gaineko obrek ere zabalkunde handia izan zuten. Canalettoen artearen bidez ezagun egindako *vedute* haiek ohikoak ziren, jauregietako pintura apaingarrietan ez ezik, publiko zabalagoarentzat eskuragarri ziren marrazki eta estanpetan ere.

Erromak bakarrik zuen Veneziak eragiten zuen lilurari aurre egiteko ahalmena; eta, hain zuzen ere, hiri betierekoa izaten zen Italiako bidaldietako lehen helmuga. Artistek hainbat mendez izan zuten hara bidaiatzeko joera, Antzinaroko lanetan eta Errenazimentu zein Barroko garaiko maisu handien obretan inspirazioa aurkitzeko asmoz. Erromako egonaldian, harremanak egiten zituzten *Grand Tour* betean ziren europar nobleziako kide gazteekin, zeinak balizko bezero bihur baitzitezkeen. Erromak ez zuen lehiakiderik Italiako gainerako hirien artean, bertan dauden ezin konta ahala monumentu, artelan eta Antzinaroko aurriei esker. Erromaren *veduteetan* orobat ageri dira Errenazimentuko eta Barrokoko arkitekturaren maisulanak eta Erroma klasikoko eraikin adierazgarrien hondarrak, bereziki Koliseoarenak, Panteoiarenak eta Foroarenak. Antzinako aurrien pintura, akuarela eta estanpek bat egin zuten Antzinaroarekiko interesaren susperraldi neoklasikoarekin, eta erromantizismoaren oinarriak finkatu zituzten.

Giovanni Battista Piranesi (1720–1778) Venezian jaio zen, baina Erroman lan egin zuen; hasieran arkitektoa izan nahi zuen. Aire librean marrazten zuen, irudikatu nahi zituen monumentuen aurrez aurre jarrita. Akuaforte teknika erabiltzen zuen bere marrazkiak erreproduzitzeko, eta zehaztasun eta kontu handiz aritzea eskatzen zion horrek. Bestalde, grabatzaile gisa, konposizio birtuosistak sortu zituen, marrazkietan ohi zuenaren antzeko arintasuna erakusten dutenak, baita arkitekturako apaingarrien xehetasunik txikienetan ere. Piranesiren lanek eraikinen irudikapen soila gainditzen zuten maiz. Bere esperientzia eta inpresioetan oinarrituta, eta arkitekturako zenbait elementu uztartuz, alegiazko konposizio zoragarriak asmatu zituen: *capricci* deritzenak. Eszenografia kutsuko arkitektura-ikuskizunen erreperitorio izugarri zabala irudikatu zuen bere akuaforte sailetan, forma klasiko, arku eta eskaileraz josiak; lan haiek arrasto sakona utzi zuten hurrengo artista-belaunaldiengan.

[Itzultzailea: Rosseta Testu Zerbitzuak S.L.]

ILUSTRAZIOTIK IRAULTZA-GARAIRA

Kata Bodor

Ilustrazio izenaz ezaguna den mugimendu intelektualak XVIII. mendean erdietsi zuen goren maila Europa osoan. Isaac Newton eta Edmond Halleyren behaketek funts berriak eskaini zizkieten zientzia naturalei, eta Montesquieuren printzipioek estatu konstituzional ilustratuaren oinarriak finkatu zituzten —hau da, gizartearen funtzionamendu modernoago bati zegozkionak—. Denis Dideroten *Encyclopédie* argitalpenak sendotu egin zituen hainbat mendez lortutako ezagutzak, eta, hark definitutakoaren arabera, gogoak gidatutako zerbait zen ikerketa, baita erreforma zibikorako programa bat ere. Garai hartako pentsalari garrantzitsuenak, Jean-Jacques Rousseauk alegia, printzipio-sistema esplizituago bat bihurtu zuen hura. Gizadiak unibertsoan duen posizioaren ikuspegi berri hark erabat aldatu zuen gizarte- eta filosofia gaiei aurre egiteko modua; eta arte bisualetan ere nabaritu zen, noski, aldaketa hura.

Gizartea aztertu zuten artisten artean, William Hogarth (1697–1764) izan zen eragin gehien izan zuenetako bat. Ilustrazioaren espirituarekin bat zetorren idealista izanik, Hogarth sinetsita zegoen arteak hezkuntzarako gaitasuna duela, eta giza izaeraren alderdirik ilunena agerian uzteko erabili zuen uste hura. Hogarthen arteak prestakuntzarik gabeko jendearen mirespena erakarri zuen baliabide soilen erabilerari esker, baina baita gizarte-maila jantziarena ere, proposatzen zituen erronka intelektualen bidez. Hogarth hirian barrena ibiltzen zen bizitza publikoari buruzko iritzia osatzeko behar zuen ezagutza bereganatzeko xedez, eta, era horretara, bertatik bertara ezagutu zuen Jonathan Swift eta Charles Dickens idazleen lanari esker garai hartako bidegabekeria sozialari buruz dakiguna: bizi-estilo gupidagabea, txirotasuna, egun batetik bestera aberasteko aukera edo, aitzitik, goizetik gauera onartu behar izatea zordunentzako espetxe bat dela orain “etxea”.

Grabatzaile aprendiz gisa, Hogarthe hainbat zeregin bete zituen, eta grabatzaile frantsesen lanekin trebatu zen, zeinak miretsi egiten baitzituen beren birtuosismoagatik eta beren trebetasun tekniko bikainagatik. Egile horren estampa guztiek dute amankomunean irudien grazia dinamiko eta rokokoa, konposizioaren teatraltasun barrokoa eta artearen historiari buruzko erreferentziak. Bere karreraren gailurrean, *The Analysis of Beauty* (Edertasunaren azterketa) izenburuko tratatua idatzi zuen: lerro bakar batean oinarrituta imajina zitekeen irudirik ederrena —ezin perfektuago marraztua— sortzeko buruzko gida praktikoa. *Edertasunaren lerroa (line of beauty)* deitu zuenarekin, printzipio artistikoen adierazpen bisuala sortu zuen, eta bere autorretratuan sinadura gisa kokatu zuen bere lanbidearen ikurraren barruan, pintore-paletan, alegia.

Hogarthe gizarteari buruz zuen ikuspegia zeharo gizatiarra zen, baina baita zintzoa ere, eta are zinikoa ere zenbaitetan. Giza bertuteen eta bizioen inguruko ikuspegi antzekoa zuen mende amaierako Francisco de Goya (1746–1828) artista enblematikoak. Hala ere, Goya zuhurragoa zen bere iritzia ematerakoan, izan ere, garai hartan Espainian gai sozialen inguruan mintzaira politikoezia baliatzen zutenek erne egon behar zuten zentsuraren aurrean.

Sinbolikoa gerta daiteke Francisco de Goyak —bere prestakuntzagatik baino bere adimen eta zorroztasunagatik ezaguna denak— arrazoimenaren bidezko aurrerapenarekiko fedea hedatzen ari zen garai batean sortu izana, hain zuzen ere, haiek ulertu nahian jardun direnak mende luzez zur eta lur utzi dituzten hainbat grabatu sail. Lan horien esanahiaren iluntasuna eta izaera nahaspilatsua, artistari berari baino, herritarrei dagokie (edo erregearen

mendekoei, garai hari buruz jarduteko egokiagoa den hitza erabiltzearen); izan ere, azken horiek erabat jabetzen ziren indarrean zeuden politikez, eta haien beldur ziren, bazuten, eta, horretarako arrazoirik. Ilustrazio frantsesaren ideiekin liluratuta, egoera hobetu nahi zutenek errege-erreginen eta Elizaren erresistentzia bortitzari aurre egiten zioten. Erreformisten eta ordena zaharraren defendatzaileen arteko borrokak gailurrean zeuden Goyaren jardun plastikoa emankorren egon zen unean. Lehenengoen aldekoagoa bazen ere, artista gisa edozertarako prest zegoen bizibidea atera eta sormena bizirik mantentzearen, eta behartua egon zen azken horiekin lankidetzan aritzera; horrexegatik, ezkutatu egin behar izaten zuen benetan zer pentsatzen zuen garaiko gizarte-arazoei buruz. Hala ere, gero eta arrazoi gehiago zeuden baikor egoteko, eta horrek eragin handia izan zuen Goyak grabatzaile gisa izandako goraldian. Karlos IV.a Espainiako errege koroatu zutenean (1788), Ilustrazio frantsesa ez zen jada gizartearen egituren hobekuntzari buruzko eztabaida filosofikoetara mugatzen, eta munizio bihurtu zen erregetzaren eta Elizaren gehiegikerien ondorioak jasaten zituzten herritarrentzat. Frantziako Iraultza Espainiara zabalduko ote zen beldur, Karlos IV.ak berehala indargabetu zituen haren aitak ezarritako dekretu erreformistak. Ilustrazioan sinesten zuten espainiarrei, pixkanaka-pixkanaka, askatasuna eta ondasunak kendu zizkieten, sarritan haien bizitzak ere mehatxupearan jartzeraino. Bien bitartean, frantsesak, ordura arte eredugarritzat hartuak, laster bihurtu ziren Espainiaren etsai bortitz azpizjoko politikoen ondorioz. Ilustrazioaren helburu zintzoak Frantziako Iraultzaren errealtate odoltsuarekin nahastu ziren, eta aurrekaririk gabeko etsipen-sentipena agertu zen Goyaren artean. Sentipen hori *Kapritxoak* grabatu-sailean nabarmendu zen lehenik; lan horietan zaila gertatzen da estanpen esanahi misterioitsua deszifratzea. Obra horiek garrantzi handia ematen zioten arrazionaltasunetik haratagoko mundu batean sinesteari, Goyaren behaketen eta, batzuetan, kritiken xede zen munduan sinesteari, alegia. Sail horren izpiritua ezin hobeto laburbiltzen da *Arrazoiaren loak munstroak sortzen ditu* lanean, zeinak errealtatearen eta ametsetako edo irudimenezko munduaren arteko dualtasunera eramaten baikaitu; gizaki ilustratuek zientzian eta arrazionalismoan zuten konfiantza sinbolizatzen du horrek. 1808an Frantziako armadak Espainia inbaditu zuenean, Goyak *Gerraren hondamenak* saila sortu zuen, baina ez zen jendaurrean erakustera ausartu, eta hurbilenekoei baino ez zuten ikusteko aukera izan. Borrokalariak bi talde ezberdinetan banatzeko moduan datza obra haren unibertsaltasuna: bekatariak eta errugabeak. Abertzaletasun-sentipenak ere ez zuen Goyaren pentsamendu ilustratua uxatu, eta ez zuen zalantzarik egin onartzeko jendailaren gupidagabekeriak, babesgabeen haserreak eta desjabetuen eta elbarrituen ezintasunetik sortutako bortizkeriak soldaduen basakeriak adina biktima eragin zituela gudan. Napoleonen gerretatik hasi eta 1848ko iraultzetara bitarte, Europako herritarrek bakea ezagutu zuten hamarkada gutxi batzuetan, eta, tarte horretan, Industria-iraultzak ekarritako gorakadaren abantailez gozatu ahal izan zuten. Burgesia indartu zenean, Biedermeier estiloaren alde egin zuen, bereziki alemaniera hitz egiten zen eremuetan eta germaniar eraginpeko guneetan. Klase ertaineko giroan sortua izanik, estilo horrek familia-bizitzaren eta (babestutako) etxearen onurak eta edertasuna aldarrikatzen zituen, guztientzat aldarrikatu ere, goi-mailako klase ertainetatik hasi eta burgesia txiki duineneraino. Horrenbestez, garai hartan arrakastarik handiena izan zuen generoa ez zen izan zirrara eragiteko xedez sortutako erretratua, soiltasunez, egiantzez eta informaltasunez egindako erretratua baizik.

[Itzultzailea: Rosseta Testu Zerbitzuak S.L.]

HEMEN ETA ORAIN

Kata Bodor

Inpresionismoak XIX. mendeko arte-arloan nolako bizkortasunez hartu zuen lekua guztiz harrigarria izan zen garaikideentzat. Edonola ere, eta ordutik mende bat baino gehiago igaro delarik, argi dago joera haren zantzu ugari agertuak zirela hainbat hamarkada lehenago ere, artistak errealitatea atzemateko bestelako bideen bila hasi zirenean alegia. Erromantizismoko maisuek ere inspirazio-iturritzat erabilia zuten naturaren esperientzia, eta, bidaiatzeko aukera berriei baliatuz, ikuspegiak irudikatuz gozatzen zuten, neurri batean beren bisiten oroitzapen gisa eta, gero eta gehiago, baita beren emozioen ispilu gisa ere. Gero eta zabalagoa zirudien munduko paisaia ezezagunak erakutsiz, beren garaiko jendea liluratzea lortu zuten artistek, eta beren bidaien abenturazaletasuna eta kutsu exotikoa nabarmentzeak garrantzi berezia eman zien haien bizipenei. Era berean, erromantizismoa emozioen eremura bideratu zenean, paisaia bera giza sentimenduen adierazle bihurtu zen, eta, horrela, zubi ikusezin eta traszendente bat sortu zen gizadiaren eta naturaren artean. Bi arrazoi horien artean interesatzen zitzairen artistei fenomeno naturalak —giza irudia barne, bere ohiko ezaugarriekin— bizitzarekiko eta unearekiko modu zintzoan atzematea. Denborarekin, fenomeno natural horien azterketa —erronka eta arazo piktorikoei zegokienez— justifikatu egin zen, baita giza arimaren taupadak islatzen ez zituenean ere. Inpresionistak agertu ziren garaian, baziren hainbat hamarraldi margolariak naturara irteten zirela, inguruko fenomenoak atzematen zituztela eta eguneroko bizitzako gaiak irudikatzen zituztela. Arte ederrek dagoeneko konkistaren bidetara ekina zion argazkilaritzaren kontrako borroka abiarazi zuten baieztapen baten abarotan: artistak ez diola munduari forma ematen, behatu besterik ez duela egiten, eta erregistratzeko modukotzat jotzen duela behatutako guztia, bere zekenkeria, ausazkotasun eta ezjakintasun eta guzti. Hala ere, ez zen beti horrela izan. XIX. mendeko artistak, eta inpresionistak ez ziren salbuespena izan, oso gutxitan mugatu ziren beren margolanetan lehen begiratuan izandako sentipena irudikatzera, besterik gabe; aitzitik, lehen sentipen horren *esperientzia* islatzen zuten. Ikuskizunaren behaketak eta esperientzia atzemateko nahiak ez dakarte behatutakoaren imitazioa nahitaez “hemen eta orain” egin beharra margolaritzaren bitartekoak erabiliz. Artistak gai ziren sentipen horren freskotasuna transmititzeko, nahiz eta ulertzen zuten “unean unekotasunak” ez zuela esan nahi momentuan bertan gauzatu behar zenik. Eszena “aleatorio” bat, benetan halakoxea balitz bezala osatua, irudikatzeko gaitasuna izan zen belaunaldi haren lorpenik handiena, eta Claude Moneten *Inpresioa, egunsentia* (1873) izan zen lorpen haren erakusgarri. Ez da harritzekoa, beraz, inpresionistek bat-bateko sentipenak jasotzeko xederik izan ez zuten aitzindarien arrastoari jarraitu nahi izana; edonola ere, haien margotzeko estilo dinamikoak, non formak desegin egiten baitziren, eredutzat balio zien. Honoré Daumier izan zen aitzindari haietako bat. William Hogarthen bidetik jarraitu zuen, eta satira moral eta politikoko obrak egin zituen, erraz egokitu zitezkeenak inpresionisten mundura. Haren marrazkien inguru dardaratiek eta forma asaldatuak bai eta haren pinturretako pintzelkada bizkorrek iradokitzen dute antzeko ideiak zituela. Inpresionisten artean, Édouard Manet, Daumierren antzera, irekita zegoen garai hartako gertaera politikoetara, baina, Degasen gisara, inspirazio-iturri handi zituen bere aurretik etorritako artista klasikoak. Haien artean kutunena zuena, Francisco de Goya, inpresionistengandik oso hurbil zegoen, ez bakarrik gaiei zegokienez, baita pintatzeko moduari zegokionez ere. 1880ko hamarkadaren erdialdean, Maneten ereduari jarraituz, ikusleak margolana esperientzia bizitako unean bertan sortua zela konbentzitzeko asmotik urrundu ziren hainbat inpresionista; horren ordean, ikuskizuna irudikatzearen ekintza denboran luzatuta, ikusitakoak eragindako sentipen emozionala ere helarazi nahi zuten. Era horretara, haien lanak adierazpen emozionalarekin aberasten ziren, bai erretratutako pertsonaren barne-egoeraren proiektioagatik, bai behatzaileengan oharkabean iradokitako sentipenagatik. Baina, orainaren zentzua sortzeaz gain, XIX. mendeko artistek beste kontu askorekiko kezka izan

zuten, beraz, ez litzateke bidezkoa izango garai horri inpresionismoaren prismatik soilik begiratzea. Garai hartako egileek beste muga asko gainditu zituzten. Halaber, artearen historiarekiko zuten harremana osotasunez definitu nahi izan zuten. Errenazimentu aurreko garaietara itzultzea proposatzen zuten hainbat joera agertu ziren (nazaretarrak, prerrafaelitak), eta gero eta sortzaile gehiago hasi ziren arreta beste kultura batzuetan jartzen, mendebaldeko artetik haratago. Ekialdearen aurkikuntzak lurralde guztiz ezezaguna eskaini zuen, birjina ia, eta bisitatzeko toki exotikoak izateaz gainera, Txina eta Japonia inspirazio-iturri garrantzitsuak izan ziren haietatik inportatutako objektuetan ikus zitezkeen arte aplikatuen estetikari esker. Japoniako xilografiek eragin handia izan zuten Camille Pissarro, Giovanni Segantini, Henri de Toulouse-Lautrec eta Edgar Degas artisten lanetan: erabat irauli zituzten konposizioa, kolorearen erabilera eta ingeradak irudikatzeko modua. Prerrafaelitek —Dante Gabriel Rossetti barne— iraganera jotzen zuten gai, inspirazio eta (eurek esan ohi zuten bezala) “zibilizazioaren eraginik gabeko garbitasun” bila. Hala ere, ikuspegi historikotik begiratuta, oso garrantzitsua izan zen, halaber, eurak izan zirela mende amaierako Art Nouveau joeraren inspirazio-iturri. Erdi Aroko artisautza lanen balioa Industria-iraultzak ekarritako masa-ekoizpenarekin kontrajarriz eta zenbait iturri literario (Shakespeare, Milton eta poeta erromantikoak) gai bibliko eta mitologikoen mailara igoz, Art Nouveau *fin-de-siècle* garaiko artearen estandar bihurtu zen. Arragoa handi batean bezala, 1900. urte inguruan elkarrekin suertatu ziren joera haiek guztiak, eta denak zetozen bat kontu batean, ordura arte ikusi gabea zen modu batean bat etorri ere: naturaren ikuskizuna erregistratzeko eta pinturan giza emozioei forma emateko nahiak aurrerapenerako nahiaren rol bera bete bezala. Hain zuzen ere, arteak gero eta askatasun handiagoa zuen bere burua errealitatearen arabera ez definitzeko.

[Itzultzailea: Rosseta Testu Zerbitzuak S.L.]

EMOZIOAK ERDIGUNEAN

Kata Bodor

XIX. mendeko artea hitz bakar batez adierazi beharko bagenu, ez genuke hutsik egingo *behaketa* hitza aukeratuz gero. Pertsonak eta haien inguruko gauzak ikustea, hautematea eta atzematea oinarri zientifiko baten gainean finkatu ziren inpresionismoaren bidez, eta behatu zitekeenari buruzko ideiak ere hedatu ziren. Arreta barneko zein kanpoko fenomeno eta gertaeretara bideratu zen —aldi zein neurri berean—. Horretan guztian garrantzizko zeregina bete zuen egoera psikologikoak kanpoko munduan islatzeko asmoak, berezkoa erromantizismoaren garaian; baina orobat eragin handia izan zuen mendearen amaieran Sigmund Freuden ideietatik abiatuta sortutako inkontzientearekiko interesak. Estilo guztiz bereziko bi sortzaile post inpresionistaren karrerak, Vincent van Gogh (1853–1890) eta Paul Gauguin (1848–1903) artistenak hain zuzen, alderdi askotan gurutzatu ziren eta, guztiz bestelako estiloak izan bazituzten ere, biak ahalegindu ziren emozioen papera nabarmentzen. Van Gogh-en lanetan, naturaren ikuskizuna bera ere maitasunez eta bake espiritualaren bilaketaz kutsaturik zegoen —baina baita oinazez eta antsietatez ere—, eta Gauguinen lana pasioak, isolamenduak eta muturreko esperientziek markatzen dute. Bakoitzak bere erara, biek lortu zuten *sezesio* bat, latinezko hitz baliokidearen jatorrizko zentzuan ulertuta, hau da, “bereizketa” zentzuan. Van Gogh landa aldera joan zen, eta Gauguin, berriz, askoz urrunago. Lehenengoaren helburua zen zibilizazioaren eraginik gabeko jende sinplea aurkitzea, emozioak osotasunez esperimendatzeko zituen jendea, eta haiek sortutako arteak inspirazioa lortzea. Kultura ukigabe baten irrikak ere urrunago eraman zuen Gauguin. XX. mendeko lehen hamarkadan, Polinesia Frantsesean kokatu zen, eta kondaira bihurtu zen harrezkero. Uhartedi hartan finkatu ondoren, bertako forma abstraktu eta primitiboetan sakondu zuen, eta antzinako erantzunak bilatu zituen existentziaren funtsezko gaiei. Lajos Gulácsy hungariarraren inguruan ere antzeko mitoa dago, hein batean behintzat artistak berak sortua. Artista bakartia zen, eta lotura handia zuen prerrafaelismoarekin; errealtatetik erbesteratu zuen bere burua, berak sortutako fikziozko herrialde batera emigratu zuen, eta “Na’Conxypan” kultura humanistaren irudiak marraztu eta margotu zituen, erotzat jo eta ezgaitu zuten arte. Ez zen hura *sezesio* bakarra izan, ordea, garai hartan. XIX. mendeko azken hamarkadan, Europa osoko gero eta egile eta talde artistiko gehiagok egin zioten aurre akademizismoari. Arau eta erakunde akademikoetatik “bereizitako” artistak zirenez, sustrai komuneko “sezesioa” egin zutela esan daiteke. Viena, Munich, Hungaria eta beste leku batzuetako *Secession* delakoaz gainera, beste izendapen batzuk ere hartu zituen mugimenduak: Jugendstil, modernismoa eta —batez ere mundu frankofono eta anglofonoetan— Art Nouveau. *Secession* eta *Art Nouveau* terminoak hogeitau urte inguru iraun zuen estilo artistikoa izendatzeko baliatzen diren arren gaur egun, norabide berri eta modernoak irudikatzen zuten, eta akademizismoaren, naturalismoaren eta historizismoaren espiritua arbuiatzen zuten fenomeno guztiak izendatzeko baliatu ziren, jatorrian, termino kolektibo haiek. Guztiek zuten garaikidetasunaren adorea eta antzinakoen erara sortzeak ezartzen zituen mugetatik ihes egiteko nahia, modu horretara aske baitziren beren egoera sozial eta historikoari buruzko gogoetak adierazteko. Vienako *Secession* mugimenduaren eraikineko sarreran dagoen leloaren arabera —“Garai bakoitzari bere artea, arteari bere askatasuna”, Hungarian jaio eta Vienan luzaroan bizi izan zen Lajos (Ludwig) Hevesi (1843–1910) arte-kritikariak sortua—, benetako artea, edozein garaitan, dagokion herriak erabiltzen duen hizkuntzan baino ezin sortu liteke. XIX. mendearen azken herena askotarikoa izan zen estilo eta mugimendu artistikoei dagokionez, eta, izatez, ez zegoen benetako berdintasunik sorkuntza-arloan ziharduten eragileen artean. Akademiek, estatuko erakusketek

eta artearen sare komertzialek, ordea, gustu mota bakar bat defendatzen segitu zuten, zeina jarraitu beharreko adibide orokor gisa aldarrikatzen baitzen. Hala ere, 1880ko hamarkadan naturalismoa irauli zuen inpresionismoak hainbat irtenbide formal sortu zituen iraganetik ihes egiteko, eta ikuspegi erabat berria eskaini zuen. Post eta neoinpresionismoaren, sinbolismoaren eta, ondoren, Art Nouveauaren joerek bat egin zuten historizismoaren aurka har zitezkeen norabideei dagokionez. Historizismoak, bien bitartean, sistema instituzional nagusien babesak jasotzen jarraitu zuen, eta gatazka larriak eragin zituen horrek. Alemanian, akademizismoaren aurkako lehen matxinada Edvard Munch-ek (1863–1944) 1892an Berlingen egindako erakusketa harrigarriari lotuta egon zen. Kritikari onartezintzat jo zuten artistak, bere estilo zoro, zuzen eta ukiezinarekin, emozioari ematen zion enfasi karrankari hura; ondorioz, egun gutxira itxi egin zuten erakusketa “eskandalagarri” hura. Urte hartan bertan sortu zen Municheko Sezesio taldea, eta ondoren, 1897an, Vienako Sezesioa. Azken hiri horretan, Gustav Klimt-ek (1862–1918), tragedia pertsonalek eragindako estutasun existentzial betean murgilduta, errotik aldatu zuen bere ibilbidearen hasierako estiloa. Pintura historizistaren kutsua utzi, eta erotismoari eta existentziaren iheskortasunari buruzko pentsamendu estugarriei bide eman zien. Bizitzaren eta heriotzaren gaia izan zen, harrezkero, haren lanetako protagonista; azkenik, modu ia terapeutikoan landu zituen bere beldurrak, eta maitasunaren eta erotismoaren munduan aurkitu zuen lasaitasuna. Bere ibilbidearen gailurrean, forma plastikoen bidez beren emozioak ausardiaz islatzera bultzatu zituen belaunaldi berriko kideak ere. Talde hartan nabarmen agertu ziren Egon Schiele (1890–1918), zeinak bere instintuak askatu eta bere fantasiak bizi izan baitzituen, eta Oscar Kokoschka (1886–1980), zeinak jendaurrean agertu baitzituen bere barne-borrokak eskandaluari ihes egin gabe. Belaunaldi hark rol sexualen erakusketa desinhibitua eta sexualitatearen adierazpen bisual esplizitua eraman zituen artearen eremura; harekin alderatuta, Käthe Kollwitz-en (1867–1945) munduak ez zirudien hain erradikala. Hala ere, hurbilagotik aztertuz gero, unibertso horrek bortizki jartzen gaitu aurrez aurre emakumeak gizartean duen paperarekin, amatasunarekin —ez kontu heroiko edo intimo gisa ulertuta, larritasunez eta minez beteriko zerbait bezala hartuta baizik—. Kollwitzek bere erara eta modu lakonikoan irudikatu zuen genero-kontuen gainetik egoteko gai zen emakumeak munduan betetzen zuen zeregina, eta obra sintetikoak sortu zituen horrela, baina dramatismoz beteak denak ere. Bidegabekeriak eta gizarte-taldeen bazterketak eragin handia izan zuten Pablo Picasso gaztearengan ere; horregatik, ez da harritzekoa haren karreraren hasierako pinturetan ez jorratu izana kontu piktorikoak, bizitzaren nekeak baizik. 1904an Parisera iritsi zenean, pobrezian bizi izan zen, eta Carles Casagemas bere lagun onenaren heriotzak eragindako depresiotik oneratu zenean, Picassok sentiberatasun bereziz erantzun zion bere inguruko miseriari. Lehenengo garaiko gai bereizgarria atzerritarra izatea eta bakarrik eta gizarteak bazterturik egotea izan zen, eta nabarmen gelditu zen gai hori bere grabatuetan, non giza irudiak, isolaturik, flotatzen ari direla baitirudien. Museoaren Bildumako Picassoren akuarela bakarra *Ama-semeak* (1905) da, *Titiriteroen suitea* sailekoa. Sail horretan, zirkuko artisten bizitza gogaikarria irudikatu zuen Picassok, halako eran non heroi bihurtzen baitzituen ia. 1905ean, sorkuntzaren garai-aldaketaren gailenean, ama-seme batzuk pintatu zituen akuarelaz, intimitate une batean. Bere lantokia estudio txiki batetik auzo batean zegoen eta, horietan, lagun eta maitale berriak ez ezik, bere lanetarako gai berriak ere aurkitu zituen Picassok. Garai urdina deritzon irudikatzen zituen behartsuen orde, akrobatak, arlekinak eta zirkuko beste hainbat artista marrazten hasi zen bere garai arrosako lan alai eta bitalistagoetan. Zirkua mundua ez zuen soilik pistan irudikatu Picassok; aitzitik, artisten familia bizitza iradokitzen duten irudiak ere margotu zituen. Budapesteko bildumako marrazkia familia-eszena horietako bat da, eta amaren eta semearen arteko maitasunaren adierazpen unibertsalaz gainera, Ama Birjinaren eta Haurraren irudikapenen berrikuspen profanoa ere bada. Akuarelaren hondo iluna, bere eremu gorrixkekin, ia-ia urtu egiten da amaren irudi itxi eta iharrean; amaren aurpegiak —ingerada finez marraztua—, eskuak —haurraren aurpegiarantz jasoak— eta besarkada babesleak emozioz beteriko giro intimoa eragiten dute, inondik ere.

[Itzultzailea: Rosseta Testu Zerbitzuak S.L.]

1945. URTEAREN AURREKO JOERA KONSTRUKTIBOAK ETA ADIERAZKORRAK

Kinga Bódi

XX. mendeko lehen bi hamarkadak, zerbait izatekotan, askotariko aldaketa politiko eta sozialen garaia izan ziren; eta, ohi denez, berrikuntza horiei estuki lotuta iritsi ziren artearen arloan gertatutako eraldaketak ere. Artista asko sentitu ziren nazioaz haragoko halako espiritu eta pentsamolde batek elkarri lotuta baleude bezala. Cézanneren kutsuko tradizio piktoriko kubista-konstruktibistaren ondoren —XX. mendeko modernitatearen abiapuntutzat jotzen dena—, eta Chagallen adierazkortasun bereziarekin batera, zenbait talde sortu ziren joera estilistiko berrien inguruan, zurrunagoak batzuk, irekiagoak beste batzuk. Hala sortu ziren, esaterako, espresionismo alemana, Bauhaus mugimendua Alemanian, dadaismoa Zürich, Paris, Kolonia eta Berlinen eta konstruktibismoa Errusian eta bai Erdialdeko bai Ekialdeko Europan. Baziren, halaber, artista bakar batek ordezkatuak izanik ere abangoardiako plataformei atxiki zitzaizkien mugimenduak, hala nola Theo van Doesburgen De Stijl eta Kurt Schwitters-en Merz. Hala ere, egile gutxi batzuek uko egin zioten nazioarteko joerekin bat egiteari. Errusiarren artean, kategoria horretan aipatzekoak dira Alexander Rodchenko eta Varvara Stepanova senar-emazteak, zeinek esperimentatu baitzuten nagusiki irudi objektiboen prozesatze abstraktuarekin, irudi eskematikoekin eta plano, gainazal, letra, sinbolo eta lerroekin, baita horiek guztiak konbinatzeko moduekin ere.

1919az geroztik, *linearismoa* deritzonaren ildoan, Rodchenkok arlo teorikoan ere landu zuen lerroa, eraikuntza eta mugimendu ororen oinarri gisa harturik, Vasily Kandinskyk lerroaren teoriari buruz zituen ideien eraginpean, seguru asko. Kandinsky 1911n iritsi zen abstrakzioa, garapen-prozesu luze batean barrena. Lehen irudi ez-figuratiboak amaitu ondoren, abstrakzioari buruzko bere idatzi teoriko guztiak bildu zituen manifestu moduko liburu batean, zeina 1912an argitaratu baitzuten *Über das Geistige in der Kunst* (Espirituzkoa artean) izenburupean. Aurrerago, *Klänge* (Soinuak) atera zuen, non *Gesamtkunstwerk* edo artelan erabatekoari buruzko ideiak aurkeztu baitzituen; bertan, testua, irudiak eta musika uztartu zituen Kandinskyk osotasun bateratu batean. Liburua 300 aleko edizio mugatu batean plazaratu zuten; egilearen 38 poema, koloretako 12 xilografia eta zuri-beltzeko 44 zituen. Kandinskyk gogoeta-aro emankor eta sakon batean sortu zuen *Klänge*, figuratiboa denaren eta ez denaren arteko dikotomia ebazteko ahaleginetan murgildurik zebilela.

Artearen arloko zalaparta 1918–19 inguruan hasi zen baretzen, abangoardiako artistek iraultza politikoarekin bat egin zutenean *en masse*, iraultza hura harturik beren printzipioaren eta artearen berrespen gisa. Horrek berekin ekarri zituen era askotako esperimendu utopikoak. Artista batzuek abstrakzio erabatekoaren edo geometrikoaren bideari jarraitu zioten (esaterako, Kazimir Malévich eta Kandinsky). Beste batzuek fedea zuten munduaren berreraikuntzan, eta horretarako bitarteko gisa baliatzen zituzten egitura konstruktibistetan, diagonaletan edo zirkulu zentrokideetan oinarrituriko irudiak (László Moholy-Nagy, Erika Giovanna Klein eta Sonia Delaunay, besteak beste), edo egitura, irudi eta sistema linealen absolutismoan oinarrituak (Alexander Rodchenko). Hastapenetako euforiaren ondoren, ordea, hogeiko hamarkadatik aurrera abangoardian izandako pixkanakako gainbeherak eta desilusio gero eta nabarmenagoak bultzatuta, arte “iraultzailetik” urrunduz joan ziren sortzaile asko: asmoa ez zen jada artea eta gizarte elkarri lotzea iraultzaren bitartekoen bidez; horren ordez, “ingeniari artista” delakoaren ideia garatzen saiatzen ziren, eta ikuspegi funtzionalagoko artea sortzen. Zernolako gauzak ekoitzi behar zituzten artistek munduko ordena modernoko eguneroko bizitzarako diseinuak sortzean? Aukera

bat zen agertoki eta egitura mekanikoen irudiak marraztea, eraikinen ordena tektonikoa (Andor Weininger, Vilmos Aba-Novák), edo objektuak eta irudiak zehaztasun hotzez sortzea proportzioetan oinarritutako ingeniari-tza-sistema bati jarraituz (Theo van Doesburg). Beste bide batzuk izan ziren espazioan eta planoan konposizio geometrikoak eratzea (László Moholy-Nagy, Sándor Bortnyik) edo askotariko material, gai, kolore eta formekin esperimentatzea (Kurt Schwitters).

XX. mendearen lehen erdiko abangoardiako taldeek irmoki uste zuten funtsezkoa zela elkarrekin harreman estua izatea. Ildo horretan, berebiziko garrantzia izan zuten elkarrekin argitaratutako manifestuek, aldian-aldian egin zituzten nazioarteko biltzar eta erakusketek eta hainbat tokitan argitaratutako aldizkari eta argitalpen ugariak. Idatzi teoriko, marrazki, jatorrizko estampa eta beste artelan batzuen erreproduzioak, argitalpen merke eta zabalkunde handikoetan plazaratuak, eta banakoek nahiz artista-taldeek sortutako grabatuak izan ziren harreman estu eta iraunkorrari eusteko baliabide nagusiak. Garai hartako abangoardiako lehen aldizkarietako bat *Der Sturm* izan zen, Herwarth Walden-ek Berlinen sortua 1910ean. Handik bi urtera, 1912an, *Der Sturm* galeria inauguratu zuen. Denbora gutxian, Waldenen galeria eta aldizkaria nazioarteko abangoardiako mugimenduen topagune eta abiapuntu nagusi bihurtu ziren. Kokoschka, Kandinsky, Delaunay bikotea, Chagall, Die Brücke eta Der Blaue Reiter taldeetako artistak, baita Klee, Itten, Schlemmer eta Schwitters ere, denak igaro ziren galeriatik. 1916an, *Der Sturm* hungariar artistak aurkezten hasi zen; Sándor Bortnyik eta László Moholy-Nagy sortzaileek, besteak beste, hainbatetan izan zuten aukera euren lanak Waldenen galerian erakusteko eta haren aldizkarian aurkezteko. Erdialdeko eta Ekialdeko Europako artista guztien artetik, hungariarrak bereziki hurbil zeuden garai hartan nazioarteko abangoardiatik, batez ere Hungariako Sobietar Errepublikak 1919an hondoa jo ondoren, Mendebaldera emigratu baitzuen herrialde hartako *intelligentsia* delakoaren parte handi batek. Hungariar sortzaileak une desberdinetan iritsi ziren Berlinera, eta egonaldi gutxi-asko luzeak egin zituzten han. 1919an Alemanian sortutako Bauhaus mugimenduko kide gehientsuenek parte hartu zuten *Der Sturmen*. Hungariar artista asko ere Bauhausari lotuta egon ziren, hala nola Sándor Bortnyik, Moholy-Nagy eta Andor Weininger: irakasle edo ikasle gisa batzuk, eta haren zirkulu zabalenerako kide gisa beste batzuk.

Abangoardiako taldeak bat zetozen beren ideia ezkertiar eta antibelizistetan, baita arteak gizartea eraldatzeko duen ahalmenean ere. Orobat zuten jarrera autonomoa, esperimentatzeko beharra eta oztoporik gabe sortzeko askatasunaren irrika. Ideia komunak gorabehera, jarrera kontrajarriak izaten zituzten gai teoriko eta plastikoetan, eta, denborak aurrera egin ahala, handituz joan zen haien arteko arrakala. Ideien sintesi handi baten alde lan egin ordez, beren printzipio artistiko dibergenteen araberako soluzioak garatu zituzten eta elkarrengandik gero eta gehiago urrunduz joan ziren norabide berean aurrera eginez hasi zituzten bideak.

[Itzultzailea: Rosseta Testu Zerbitzuak S.L.]

1945. URTEAZ GEROZTIKO BIDE BERRIAK: ERREFERENTE FORMALAK, HISTORIKOAK ETA PERTSONALAK

Kinga Bódi

1945az geroztiko aldian, Europako eta AEBko artista batzuek abstrakzioa jorratzeko norabide berriak bilatzeari ekin zioten (Art Informel, abstrakzio geometrikoa, joera konstruktibo konkretuak, minimalismoa, etab.), Parisen eta New Yorken batik bat. Frantziako hiriburuan sortutako belaunaldi berriak abstrakzio lirikoa baliatu zuen adierazpenerako, eta, New Yorken, berriz, artista gazteek espresionismo abstraktuan oinarritu zuten beren lengoia formala, eta hura bihurtu zen Bigarren Mundu Gerrako esperientzia bizi izan zutenen eduki emozionala transmititzeko bitartekorik egokiena.

Europako Art Informel 1910eko eta 1920ko hamarkadetan kontinentean garatutako abstrakzioaren eta berrogeiko hamarkadako mugimendu ez-figuratiboen sintesi konplexu eta aurreratuago baten modura sortu zen. *Art Informel* izenak formarik eza nabarmentzen du, eta orobat aditzera ematen du bat-batekotasunaren garrantzia, askatasunaren irrika eta hertsadurekiko erresistentzia (hala nola pinturako edo marrazkiko lengoia klasikoaren edo konposizio arau konbentzionalen hertsadurarekikoa). Azpimarratu beharra dago Art Informel delakoaren baitako joerak ez direla bigarren modernitate bat, askoz ere lehenago hasita zegoen modernizazio-prozesu baten burutzea (eta amaiera) baizik. Berrogeita hamarreko eta hirurogeiko “formarik gabeko konplexutasuna” XX. mendearen hasierako tradizio ez-objektiboaren —zeinak eboluzionatzen jarraitu baitzuen— eta drama esistentziazale jositako eta askatasun-irrika berriz blaitutako sentimendu politiko global berri baten konbinaziotik zetorren.

Art Informelaren baitako mugimendu formalki askeekin batera, joera konstruktibista eta geometriko zurrunagoak ere sendotu ziren garai hartan. Max Billek “arte berriari” (*Konkrete Kunst*) buruzko lehen erakusketa antolatu zuen Basileako Kunsthallen, 1944an, eta Op Art eta arte zinetikoaren lehen talde-agerraldia gertatu zen 1955eko *Le Mouvement* erakusketan, Parisko Galerie Denise René aretoan. Erakusketa horren aitzindaria Victor Vasarely izan zen, 1930ean Hungariatik alde egin eta Parisen finkatutako artista. Hasieran, publizitaterako diseinu grafikoaren esparruan lan egin zuen, eta berrogeita hamarreko hamarkadatik aurrera abstrakzio geometrikoari heldu zion. 1960ko hamarraldiaren amaieran, Vasarelyren eta beste egile askoren (Bridget Riley, Vera Molnar, etab.) lanetan jarraitutasunak eta serialitateak ordezkatu zuten objektibotasunaren kontzeptua.

Laurogeiko hamarkadatik aurrera, zenbait joera postmoderno, abangoardiako maisuekiko loturak, iragan historiko eta tradizioekiko konexioa eta zenbait mitologia pertsonal nabarmendu ziren; oro har hedatuta zeuden “ismo” guztietan ez bezala, alderdi pertsonalera eta mikro istorioetara, aniztasunera eta auzi indibidualetara aldatu zen fokua.

Bigarren Mundu Gerraz geroztiko nazioarteko arte garaikideko figura garrantzitsu eta ospetsuenen artean 1930 eta 1945 artean jaioetako alemaniar egileen belaunaldi oso bateko kideak daude. *Gerrako belaunaldia* deritzonako artistak dira, besteak beste, Georg Baselitz, Gerhard Richter eta A. R. Penck. Alemaniako gizarteak beti izan du

onuragarri bere jarrera kritikoa, iraganarekiko zorrak kitatzeko erabakimena, gogoetarako ahalmena, nortasunaren bilaketa iraunkorra, aldaketak eta hausturak gaitzat hartzea eta historiaren ikuskera linealari uko egitea. Baselitz, Richter eta haien belaunaldiko beste kide askok bereizgarri izan zuten, batik bat, sentimendu agresiboa, galera eta bakartasunaren sentsazioa, eszeptisismoa eta dena zalantzan jartzeko joera, eta iraganarekiko konfrontazioa, baina baita “aita-irudi” positibo baten eta “aberri” baten irrika ere. Hainbat hamarralditan zehar, haien obrek oinarri izan dituzte jarraitutasunaren auzia eta bide berriak irekitzeko aukerak, errealismoaren (figuratiboa) eta abstrakzioaren (ez-figuratiboa) baliozkotasuna, pinturaren dilemak edo pinturaren “heriotza” eta “alemaniar auzia” deritzona (gerragatiko erruduntasuna, zatiketa, bategitea, etab.).

XX. mendearen bigarren erdian, marrazketak funtsezko zeregina bete zuen sorkuntza-prozesu horietan, baita oinarritzko zenbait printzipio plastiko birdefinitzeko orduan ere. Marrazkia ez zen jadanik genero artistiko edo bitarteko hutsa; aitzitik, ekintza gisa hartzen hasi zen, sormenaren garapen emankor gisa. Funtzio autonomoa aitortu zitzaion “lerro” ez-figuratibo, ez-irudikatzaile eta ez-deskribatzaile baina infinituki aktiboari. Marrazkiaren oinarritzko bi elementuak, puntua eta lerroa, erabat aske gelditu ziren, irekitasun eta dinamismoz horniturik. Honezkero, marraztea ez da ideia bat, ez da dagoeneko hitzen bidez adierazita dagoen pentsamendu baten forma bisuala; gehiago da pentsamendua bera da marrazteko ekintza. Artistek ez dituzte pentsamendu osoak eta indibidualak adierazten marrazkian, baina, maiz, pentsamendua agertu egiten da eta nolabaiteko formaren bat hartzen du, azkenik, marrazteko ekintzan zehar. Marrazkiek erakusten dute artistaren eskua ez dutela ideiek gidatzen, gehiago mugitzen dela asmoen, ikasitako tekniken, trebetasunen, sentsazioen eta behaketen jolas batean. Marraztutako obra gehienek aurrez jakin edo adierazi ezin den hori bilatzen dute, aurreikusi ezin den hori, harrigarria den hori, eta agerian uzten dute marrazteko prozesuan xedea ez dela (edo ez nahitaez, behintzat) emaitza ebidente eta logiko bat lortzea. Marrazkiak bidea dira, ez aurkikuntzaren emaitza. Sortu ziren konfigurazio berrien artean, baziren orban moduko puntu eta lerro gestualak; marratu eta orbandutako forma grafikoak eta marraztuak; marra-sistema hautsi, eten edo puntukakoak; eta zentzu poetiko nabarmeneko idatzien tankerako marrazki kaligrafiko zirriboratuak.

Lerroaren eta linealtasunaren auziak osatugabea denaren potentziala ere eskaintzen du, amaiera finkorik ez duen sorkuntza arloa baita marrazketa, lerro bati beti eman baitakioke jarraipena. Hainbat artistaren eguneroko jardueraren parte bihurtu ziren lerro aske autonomoa eta hura arrasto etengabea uzteko moduan erabiltzeko ekintza, gainazalaren eta lerro trinko eta errepikatuen elkarreraginari buruzko ikerketa (bete ote dezake marrazki batek erabilgarri dagoen gainazal guztia?) eta marrazkiaren praktika etengabea, “maniakoa”.

Sortzaile askorentzat, paper gaineko obra garaikidea baliabide tekniko aurreratuenak erabiltzearen baliokide da. Hirurogeiko hamarkadatik aurrera estanparen *boom* bat gertatu zela esan badaiteke ere, arlo horretako prozedura tradizionalak ez ziren denbora luzez erabili azken hamarkada haietan ez zutelako izen onik eta artista askok, bai hungariarrek bai nazioarteko arte garaikidekoek, teknika zaharkitutzat zeuzkatelako. Gaur egun, teknologia berri ugari daude (ordenagailuak, fotokopiagailuak, 2D eta 3D inprimagailuak, dronak, *smartphone*ak, adimen artifiziala, robotak, sorgailuak, etab.) marrazketarako eta estanpagintzarako tresna interesgarri eta aurreratutzat jotzen direnak. Baina, grabatuaren joera garaikideei arretaz behatzen badiegu, aise ikusiko dugu ez dagoela prozedura tradizionalak zertan “ehortzi”, alderantziz baizik: “estanparen biziberritze” bat sumatzen da, XX. mendearen hasieran gertatu bezala, ahaztuta egon ostean halako susperraldia izan baitzuen orduan ere. Artista askoren lanetan ikus daiteke teknika tradizionalen berrinterpretazio bat, batez ere xilografiari dagokionez; horren eredu dira Anselm Kiefer, Georg Baselitz eta Franz Gertschek bitarteko horrekin sortutako pieza erraldoiak.

Gaur egun, oso gauza ezberdinak har daitezke marrazki edo estanpatzat: bi hormaren artean luzatutako kable batek markatzen duen lerroa, itzal bat, mugimendu bat, hazpegi bat, argi-izpi bat, —neurri batean— gizakiaren presentziarekiko independentea den robot batek marraztutako obra bat.

Horrek guztiak eragozpenak ere badakartza, jakina, eta horrela sortzen da generoen arteko mugei buruzko auzia, mugak non ezarri zehaztekoa. Gaur egun, marrazkiaren generoa hobekien ezaugarritzen duten bereizgarriak, agian, oinarritzko euskarrien, tresna grafikoen eta teknikoen hedapena, ikuspegi teorikoek zentzu guztietan duten hedapena eta beste genero batzuekiko (eskultura, performancea, Land Art, instalazioak, bideo-arteak, etab.) elkarriketa bizia dira.

XXI. mendean, marrazkia nabarmen aldendu da bere jatorritik, eta generorik autonomo, ireki eta zabalena bihurtu da: gainazal eta plano hutsetik hiru dimentsiotako eremura igaro da; euskarriak eta baliabideak dibertsifikatu egin dira, eta neurria handitu egin da eskala erraldoietara iritsi arte; teknikoki, haren mugak ikaragarri zabaldu dira; eta gaur egungo marrazkiak dakarren pentsatzeko moldea besteak ez bezalakoa da, zeharo konplexua. Konposizio jakinak zehatz-mehatz erreproduzitzera mugatu beharrean, egungo grabatuak material zein teknologia ugarirekin esperimentatzea eta berrikuntza bilatu ohi ditu.

[Itzultzailea: Rosseta Testu Zerbitzuak S.L.]