

# Van Gogh-etik Picasso-ra

Thannhauser Legatua

GUGGENHEIM BILBAO

AURKEZPENA .....	4
IRAKURLEENTZAT OHARRA .....	6
AURRERABIDE ARTISTIKOAREN GIDARITZAPEAN: THANNHAUSER BILDUMA .....	9
GEORGES BRAQUE .....	30
PAUL CÉZANNE .....	38
EDGAR DEGAS.....	51
IDA FISCHER.....	63
PAUL GAUGUIN .....	65
PAUL KLEE .....	72
ARISTIDE MAILLOL .....	76
ÉDOUARD MANET.....	78
HENRI MATISSE .....	87
CLAUDE MONET.....	90
JULES PASCIN .....	94
PABLO PICASSO .....	96
CAMILLE PISARRO .....	161
PIERRE-AUGUSTE RENOIR .....	165
HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC.....	170
VINCENT VAN GOGH.....	173
ÉDOUARD VUILLARD .....	201
PAUL CÉZANNE-REN <i>KATALINTZARRA, KOPA ETA PITXERRA:</i> HARRITZEKO AHALMENA .....	206
ENTSEGUA ETA ERREPIKAPENA: <i>BERDEZ ETA HORIZ JANTZITAKO DANTZARIAK, EDGAR DEGAS</i> .....	211

ÉDOUARD MANET-EN <i>EMAKUMEA MARRADUN SOINEKOAREKIN</i> .....	215
GAU-ARGIA:	
PABLO PICASSO-REN <i>LE MOULIN DE LA GALETTE</i> .....	223
PABLO PICASSO-REN <i>LISATZAILEA</i> ETA ATZEAN EZKUTATURIKO ERRETRATUA .....	227
LIMURTZAILEA ETA METAFORA:	
PABLO PICASSO-REN <i>TXORIA</i> .....	232
DENBORA BAT ETA TOKI BAT:	
CAMILLE PISARRO-REN <i>HERMITAGEKO MAZELAK PONTOISEN</i> .....	238
METAFORA MODERNOA:	
PIERRE-AUGUSTE RENOIR-EN <i>EMAKUMEA PERIKITOAREKIN</i> .....	244
KOLORETAN ZAIN:	
HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC-EN <i>SALOIAN</i> .....	250
AURREKARIAK ZUZENTZEN:	
VINCENT VAN GOGH-EN <i>ZUBIBIDEA</i> ETA <i>PAISAIA ELURTUA</i> .....	255
LERRO BEREZI BAT:	
VINCENT VAN GOGH-EK ARLESEN EGINDAKO MARRAZKIAK.....	266
THANNHAUSER BILDUMAREN HISTORIA LABURRA .....	272
ANALISI-TEKNIKAK.....	279

# AURKEZPENA

RICHARD ARMSTRONG

Arte modernoaren merkatari gisa European eta AEBn ibilbide aparta egin ostean, 1963an Justin K. Thannhauserrek adierazi zuen bere bilduma pribatuko funtsezko lanak Solomon R. Guggenheim Foundation-i legatzeko asmoa zuela; arte historiako mende osoa hartzen zuen pintura-, marrazki- eta eskultura-multzoa zen bilduma hura. Bere dohaintzaren inguruan, modu hunkigarrian esan zuen bere “bizi osoa” zela. Ekintza eskuzabal harekin, aurrerabide artistikoa sustatzeko Thannhauserren jarduera nekaezinak goia jo zuen: hain zuzen ere inpresionistak eta neoinpresionistak bultzatu zituen, baita modernotasunaren hastapenetako garaikideak ere.

Justin Thannhauserren historia pertsonalak bere belaunaldiaren tragedia islatzen du. Bildumagile judutar-alemaniarrek naziak hartutako Europatik ihes egin zuen Bigarren Mundu Gerran, eta New Yorken hartu zuen egoitza 1940ko hamarkadaren hasieran; alabaina, bi semeak galdu zituen. Thannhauser Bilduma sortzeko ekintza Justinek bere familiari egindako omenaldia da: aita Heinrich-i, eta lehen emazte eta bildumagile-kide izan zuen Kätheri egindakoa; era berean, Justinek museoari egindakoa oparia ere bada. Bildumako artelanak 1978an sartu ziren ofizialki Guggenheimen funtsen parte izatera: 1950eko hamarkadan Thannhausertarren adiskide bilakatu zen Thomas M. Messer Zuzendariaren ahalegin eta argitasunari esker lortu zen hori, eta Harry F. Guggenheim, Patronatuko presidentea, eta Peter Lawson-Johnston, babeslea, arduratu ziren hurrengo hamarkadetan dohaintza zaintzeaz. Hilde Thannhauserrek, Justinen bigarren emazte eta alargunak, artelan gehiago legatu zizkion Guggenheimi beranduago, 1984 eta 1991n; hala, gaur egun ezagutzen dugun Thannhauser Bilduma eratu zen.

Thannhauser familiak hainbat aurrendari artistikoren hastapenak babestu zituen, Valisi Kandiski-tik Pablo Picassora, eta, horrenbestez, ezin egokiagoa gertatzen da Thannhausertarren artelanak Solomon R. Guggenheimi batzea, azken horren Sortze Bilduma begitaziodunak eratzen baititu museoaren funts modernoak. Gure erakundea 1937an sortu zenean abstrakzioaren aurrerabidea sustatu bazuen arren, Thannhauser Bildumak material hori osatu, eta museoaren bilduma-historia aberasten du. Halaber, artelanen bitartez, museoak modernotasunaren sorreraraino egin dezake atzera, XIX. mendearen bukaerara, eta orduan nahiz XX. mende hasieran abangoardiako ekoizpena ezaugarritu zuen esperimentazio formal eta teknikoa azalera dezake.

Thannhauser Bildumaren inguruko argitalpen zabal hau Guggenheim erakundeko Thannhauser Bildumako Aholku Batzordea osatu duten komisario eta kontserbatzaileen —gaur egungoak nahiz oihak— konpromisoaren emaitza da. Lena Stringari-ri, Zuzendariondoko eta Kontserbazioko Burua, eta Tracey Bashkoff-i, Bildumen Zuzendaria eta Arte arduradun seniorra, gorazarre egin beharrean nago, Solomon R. Guggenheim Museum-eko bildumen kudeaketaren gidaritzagatik. Babesleen izenean, aitorten berezia egin nahi diot Megan Fontanella Arte moderno eta artelanen jatorrien arte

arduradunari, gai honetan egindako ahalegin eta ezagutza etengabe eta argigarriengatik. Halaber, eskerrik beroenak eman nahi nizkioke Thannhauser Estate-ko Anna Weiss-Ludwig-i, eman digun kemenagatik. Arnhold Foundation erakundearen babes eskuzabala eskertu nahi dugu, argitalpen hau finantzatzeko ekarpen garrantzitsua egin baitu. Gainera, eskerrak eman nahi dizkiogu Bank of America Art Conservation Project-i, bildumako artelanen kontserbazioa babesteagatik. Era berean, atsegin handiz berretsi nahi dugu, haren berrogeigarren urteurrenean, Thannhauser Bilduma publikoaren eskuetan jarri zuen espiritu eskuzabal berbera.

Richard Armstrong  
Zuzendaria, Solomon R. Guggenheim Museum and Foundation

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

# IRAKURLEENTZAT OHARRA

RICHARD ARMSTRONG

Solomon R. Guggenheim Foundation-en Thannhauser Bildumaren inguruan ingelesez argitaratzen den laugarrena da liburu hau, eta 71 fitxa jasotzen ditu. Katalogoko sarrerak alfabetikoki ordenatuta daude artistaren abizenaren arabera, eta kronologikoki, artelana sortu zen dataren arabera. Fitxa bakoitzak bost atal ditu: artelanaren datuak, jatorria, lehen erakusketak (hala dagokionean), materialen eta prozeduraren inguruko saiakera, eta ilustrazioak (gaztelaniazko bertsioan). Euskarazko testuan adierazita ageri da gaztelaniazko alearen zein orritan aurki daitekeen ilustrazio bakoitza. Baliteke fitxa hauetan ageri den informazioa bat ez etortzea aurretik argitaratutako beste iturri batzuekin.

## ARTELANAREN DATUAK

Lehenik eta behin, titulua euskaraz ageri da, eta jarraian, parentesi artean, artistak beste hizkuntza batean emandako jatorrizkoa. Artistak emandako titulu dokumentaturik egon ezean, historikoki edo modu orokorrean onartutako tituluak erabili dira. Pablo Picasso eta Vincent van Goghen lanetan, egiaztatutako ekoizpen-lekuak jarri dira. Identifikatutako baliabideak ondorioztatu, baina analisi zientifikoak egiaztatu ez dituen kasuetan, estimatutako (est.) materiala ageri da. Neurriak zentimetrotan (cm) eman dira; altuera ageri da zabaleraren aurretik, eta hiru dimentsioko piezen kasuan, sakonera ageri da azkenik. Sarrerako zenbakiak Guggenheimen eskuratze-urtea adierazten du (hau da, "78."-k 1978. urteari egiten dio erreferentzia).

Artistaren sinadura, datak eta egindako inskripzioak artelanaren datuen ostean ageri dira. Marka horiek bi dimentsioko obra baten aurrealdean edo alde nagusian kokatzen dira, ez bada beste lekurik adierazten, atzealdea esaterako. Paper gaineko lanetan, ur-markak eta kontramarkak deskribatzen dira, horiek identifikatu baldin badira. Eskulturen kasuan, fundizio-markak, edizio-zenbakiak eta hustura-datak zehaztu dira, horiek zehazki edo gutxi gorabehera ezagutzen badira.

## JATORRIA

Atal honetan bildutako informazioak artelan jakin baten jabetzaren historia deskribatzen du, orain arte egindako ikerketa eta eskuragarri zeuden baliabideak oinarritzat hartuta. Vivian Endicott Barnett-ek jatorriaren inguruko azterketa zabala egin zuen, Thannhauser Bildumaren inguruko aurreko argitalpenetan ezagutzera eman zena (ikus Barnett, 1978, 1992); ikerketa hori hirugarren edizioan eguneratu zen (ikus Drutt, 2001). Ale honetarako, Koloniako Zentralarchiv für deutsche und

internationale Kunstmarktforschung erakundearen Galerien Thannhauser Artxiboa (hemendik aurrera, Thannhauser Artxiboa, ZADIK) informazio berriaren funtsezko iturria izan da, beste oinarrizko iturri, nazioarteko erregistro eta argitalpenekin batera. Jatorriaren inguruko datuak noizean behin berrikusten dira edo gutxinaka zabaltzen dira.

Jatorriari buruzko datuak artistaren ostean izandako lehen jabe ezagunarekin hasten dira, eta Guggenheimen amaitzen. Halakorik zehazterik egon den kasuetan, lerro bakoitzaren hasieran eskuratze-modua adierazita ageri da, adibidez “eskuratua”, “erosia” edo “dohaintza emana”. Aipatutako pertsonen jaiotza- eta heriotza-data ezagunak parentesi artean ageri dira, Justin K. Thannhauser (1892–1976) eta Hilde Thannhauser (1919–1991) jabeenak izan ezik. Eskuratze-urtea jatorriaren lerro bakoitzaren bukaeran ageri da. Jabeen bizilekuak haien izenen ostean aipatzen dira. Jabeen artean puntu koma baldin badago, transferentzia zuzena izan zela adierazten du horrek; puntuak adierazten du akaso egon zela transferentzia zuzenik, hori frogatu ez bada ere, edo transferentzia ez zela zuzena izan. Berretsi gabeko informazioaren aurretik “akaso”, “seguru asko” edo “ziur asko” hitzak daude. Kortxete edo parentesiek adierazten dute arte-merkatari edo -galeria batean gordailututa utzi zutela obra. Testuaren amaierako oharrek jatorriaren inguruko lerro zehatzak argitzeko balio dute.

Merkatariaren inbentarioa (inb.) edo argazkiaren zenbakia (arg. zk.) parentesi artean idatzi dira, galeriaren jabe edo jabeen izena bezala. Thannhauser galeriei dagokienez, titulua edo obraren deskribapena ere, Bigarren Mundu Gerraren aurreko inbentario-liburuetan ageri diren moduan, inbentario zenbakiaren ostean ageri da (ikus Lagerbuch I eta Lagerbuch II, Thannhauser Artxiboa, ZADIK). Posible izan denean, halaber, enkanteetan artelanak jaso dituen tituluak aipatu dira. Bigarren Mundu Gerraren osteko aldirako, Justin Thannhauserren bilduma pribatuko zenbakien erreferentziak daude parentesi artean: 40001 eta ondorengoak formatua baliatzen duena (ikus Inventarbuch New York eta Berna, Thannhauser Artxiboa, ZADIK).

## LEHEN ERAKUSKETAK

Erakusketen historiala kronologikoki zerrendatuta dago, ezagutzen den goiztiarrenetik 1965 arte, urte hartan egon baitziren Guggenheimen ikusgai Thannhauser Bildumaren hasierako dohaintza osatzen duten artelanak. Erakusketak lagundu zituzten katalogoetako zenbakiak erraztu dira (zk.), eta, halakorik dagoen kasuetan, artelanaren erreprodukzioak aipatu dira. Erreprodukzioak zuri-beltzean dira, kontrakorik esan ezean (koloretako erreprodukzioa). Artelanak beste titulu edo dataren batekin erakutsi baziren, informazioa parentesi artean adierazi da.

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

1965etik egindako azterketa eta ikerketa jarraituaz gain, Guggenheimeko Kontserbazio Arloak xeheki analizatu zituen Thannhauser Bildumako artelan guztiak 2014 eta 2018 artean, ale honen prestaketaren

aitzakian. Azterketa teknikoak eta irudi digitalen eskuratzeak informazio berriz hornitu gaitu, artistek erabilitako materialen eta lan-tekniken inguruan. Artelanaren analisi zientifikoa egitea posible izan den kasuetan, erabilitako materialen inguruko iruzkin zabalago bati bide egin dio horrek. Hemen eskaintzen den informazioak artelan jakin batek artista baten ekoizpen-corpusaren baitan duen lekua zehazteko helburua izan dezake, eta batzuetan, egileak berak egin ez dituen aldaketak deskribatzen ditu, berriro halezatzea eta barnizatzea kasu. Fitxa ugari aipatzen dituzte mihise frantsesen neurriak: material artistikoaren hornitzaileek saltzen zituzten mihiseen neurri estandarrak dira; XIX. mendearen erdialdean sortu ziren neurri estandarizatu horiek, eta erretratu, paisaia edo itsas paisaietarako formatu zehatzetan saltzen zen bakoitza (ikus Bomford, Kirby, Leighton eta Roy, 1990, 46. or.). Baliteke artistek euskarri finkoak erabili izana haien mihiseak muntatzeko, edo euskarri doigarriak ere bai, mihisearen tentsioa erregulatzeko aukera ematen dutenak, denboraren joanean. Analisi-txostenak New Yorkeko Solomon R. Guggenheim Museoko Kontserbazio Arloan artxibatuta daude. Termino zientifikoak jasotzen dituen glosario bat dago ale honen 135–36 orrien artean; bertan, analisi-teknikak deskribatzen dira, eta horien ingelesezko akronimoak erabiltzen dira testuen amaierako oharretan.

Hautatutako katalogo arrazoitu batzuk aipatzen dira oharretan; horiek, era berean, testuen amaieran daude. Vincent van Goghen obrei dagokienez, F letraz hasten diren zenbakiek J.-B. de la Faille-ren katalogoari egiten diote erreferentzia (De la Faille, 1970). JH hizkiekin hasten diren zenbakiek Jan Hulskerren edizio berrikusia adierazten dute (Hulsker, 1996). Katalogoko fitxa eta saiakera guztien oharrak 137-. orrietan ageri dira. Egileei dagozkien siglak kreditu-orrian jaso dira.

## ILUSTRAZIOAK

Fitxa bakoitzaren ilustrazio nagusia artelanaren datuak ageri diren orriaren parekoan ageri da gaztelaniazko bertsioan, eta katalogo zenbakiaren arabera aipatzen da ale osoan zehar. Fitxa jakin batzuk saiakera luzeago batez lagunduta daude. Katalogoko fitxa batean edo hari dagokion saiakeran erreproduzitutako irudiak katalogo zenbakiaz eta agerpen-ordena adierazten duen beste zenbaki batez identifikatzen dira, hala badagokio.

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]



# AURRERABIDE ARTISTIKOAREN GIDARITZAPEAN: THANNHAUSER BILDUMA

MEGAN FONTANELLA

1909ko azaroan, Heinrich Thannhauserrek (1859–1935) Moderne Galerie inauguratu zuen Theatinerstrasse kaleko 7. zenbakian, München erdialdeko Arco-Palais eraikinean, artista frantses eta alemaniarren berrehun bat laneko erakusketa batekin. Lehen aurkezpen horren baitan berrogeita hamabost pieza inpresionista zeuden, Rudolf Meyer-Riefstahl-en laguntzarekin Parisen bildutakoak, eta data horretaraino München gai horri buruz aurkezturiko ikuspegirik zabalena zen<sup>1</sup>. XIX. mendearen bukaerako abangoardiako artista frantsesak, besteren artean Edgar Degas, Édouard Manet, Pierre-Auguste Renoir eta beste batzuk, alemaniar artista klasikoekin batera, haien artean Hugo von Habermann, Max Liebermann eta Leo Putz (haren lanaren emaitza izan zen Moderne Galerie-ren logoa, izan ziren galeriako erakusketa-programaren oinarri nagusiak. Hala ere, Heinrichek behin eta berriz agertu zuen bere moldakortasuna, agertoki kritiko bat eskaini baitzien arte esperimentalari eta talentu sortu berriari, XX. mendearen lehen urteetako Alemaniako arte-salerosketaren giro kontserbatzailearekin kontraste bizian. Hasieratik bertatik adierazi zuen: “Aurrerabide artistikoak gidatuko du galeria, baita indibidualtasun artistikoaren onespenuak eta artista hasi berrien sustapenuak ere. [...] ‘Moderne Galerie’ honek bere interes-esferara bilduko du freskoa, indartsua, berezia, zentzurik hoberenean modernoa den guztia, atzean ‘izen’ ospetsu bat izan edo ez”<sup>2</sup>.

Filosofia horrek tankeratu zituen, hainbat eratan, Thannhauser Galeriaren jarduerak hiru herrialdetan zehar, hurrengo hogeita hamar urtean. Era berean, filosofia horrek alderdi askotatik definitu zuen Heinrichen semeak, Justin Kurt Thannhauserrek (1892–1976, azala), osatu zuen arte-bildumaren espiritua, zeinaren zati bat dohaintzan eman baitzitzaion New Yorkeko Solomon R. Guggenheim Foundation-i. Thannhauser Bilduma pixkana-pixkana eratu zen hainbat hamarkadatan zehar, 1965ean Guggenheim Museum-eko hormetara heldu aurretik. Galeriaren funtsetako lan batzuk sarritan eskaini zitzaizkien banakako bezeroei nahiz erakundeei garai batean, eta geroago Thannhauserren bilduma pribatukoak zirelakoan sailkatu ziren, eta “ez da saltzen” etiketa ipini zitzaion Justinen Bigarren Mundu Gerraren ondorengo erregistroetan. Dohaintza hura funtsezkoa izan zen Guggenheimentzat, bai baitziren hartan ordu arte erakundearen funtsetan ez zeuden artista inpresionista eta postinpresionista frantsesen lanak, baita modernotasunaren aitzindaria izan zen Pablo Picasso margolariaren pintura eta papereko lanen aski kopuru handi bat ere. 1963an dohaintzaren berri eman zenean, honako hau azaldu zuen Justin Thannhauserrek *New York Times* egunkarian: “Sinetsia nago 75 koadro hauek beste museoetan aurkitzen ez den batasun bat eratzen dutela. 75–100 urte hartzen dituzte, eta ikusten dut bata bestearengandik datorrela”. Eta honela jarraitu zuen: “Nire familia, Alemanian 500 urtez bizi izan ondoren, desagertu egin da orain. Horregatik ari naiz nire bildumarekin egiten ari naizena egiten”<sup>3</sup>. Justinek bere bi semeen eta lehen emaztearen heriotza goiztiarrak sufritu behar izan zituen, eta horrez gainera, bere familia judu-alemaniarrek galera material handiak izan zituen gerra garaian.

Pribatuan, Thannhauser Bilduma Guggenheimen ipinita, Justinen hitzetan, “azkenean agerikoa egin zen nire bizitza osoko lanaren zentzua”<sup>4</sup>.

## MODERNOA ZENTZURIK HOBERENEAN

Moderne Galerie ez zen inondik ere Heinrich Thannhauserren lehen ekimena artearen salerosketaren munduan. Lehenago jantzi-merkatari gisa lan egin izan zuen, eta gero argiztapen-negozio baten jabea izan zen, Franz Josef Brakl (garai batean opera-ablesaria izana) jatorriz hungariarrarekin elkartu eta Moderne Kunsthandlung sortu aurretik, München, 1905ean<sup>5</sup>. Galeria Braklen etxean zegoen, Goethestrasse kaleko 64. zenbakian, eta artista alemaniarrei eta Municheko Sezesioarekin lotura zutenei eman zien hasieran lehentasuna. Nolanahi ere, Moderne Kunsthandlung galeriak Vincent van Gogh-en lanaren hil ondoko atzera begirako bat aurkeztu zuen 1908ko udaberrian, Paul Cassirer Berlingo arte-saleroslearekin eta Van Gogh-en Parisko oinordekoekin elkarlanean<sup>6</sup>. Braklek eta Thannhauserrek bi obra besterik ez zituzten saldu ikusgai jarri ziren hirurogeita hamaika pintura eta hogeit hamar marrazkitatik, baina erakusketa eragin handikoa gertatu zen gerora estilo espresionistan lanean hasiak ziren bertako artistentzat. Erosleetako bat, hain zuzen ere, Alexei Jawlenski margolaria izan zen. Urte hartan, lehenago, aurrenekoz saldu zituen bere pintura batzuk, eta haiekin eskuratutako dirua erabiliz, gehi bere neska-lagun Marianne von Werefkin artistaren laguntzarekin, 1908ko erakusketan Jawlenskik *Père Pilon-en etxea* (*La maison du Père Pilon*) erosi zuen, epeka ordaintzeko (1890)<sup>7</sup>.

Hurrengo urterako, Brakl eta Thannhauser zein bere bidetik abiatu ziren. Moderne Galerie (1913an jadanik Moderne Galerie Heinrich Thannhauser izenaz ezagutzen zen) Arco-Palais eraikinean ipini zen, eta haren goiko solairua “etxebizitza intimoa” balitz bezala moldatu zen; modu horretan, “artearen maitale baten etxea” gogora ekartzen zuen. Atari bikain bat zegoen, teilatutik argitua, beheko solairuan<sup>8</sup>. Kritikari batek, erakusketaren inaugurazioan ikusitako lanen aukera eta moldaketarekin txundituta, iragarri zuen Moderne Galerie laster izango zela Municheko arte-merkatuaren zentro garrantzitsua<sup>9</sup>.

Abangoardisten aurreko belaunaldiaren lanak erakusteaz gainera, galeriak berebat jarri zituen ikusgai artista garaikide aurrerakoiak, baita haien lana Heinrichen gustu pertsonalaren kontrakoa gertatzen zenean ere<sup>10</sup>. Hala, esate baterako, galerian antolatu ziren 1909an eta 1910ean Neue Künstlervereinigung München (Municheko Artista Berrien Elkarte, NKVM) polemikoaren lehen bi erakusketak. Errusiar jatorriko Vasili Kandinski artistak lagundu zuen NKVM bideratzen —Jawlenski eta Werefkin zeuden elkarrekin horretan, besteak beste—, baina 1911n alde egin zuen, protestan, alderdi kontserbatzaileagoarekin zituen diferentzia ideologikoak zirela-eta. Kandinskik forma abstraktuak ikertu nahi zituen, norberaren barneko nolakotasuna adierazteko bitarteko gisa, eta artearen espiritualtasunaren alde egiten zuen. Franz Marc-ekin elkartuta, artista-federazio aske bat sortu zuten, xede horiek eskuratzeko helburuz: Der Blaue Reiter (Zaldun Urdina). Heinrich Thannhauserrek aurkeztu zion Marc Kandinskiri, lehenak hala eskatuta, eta Moderne Galerien egin zen Der Blaue Reiter taldearen lehen erakusketa, 1911–12an, NKVM erakusketaren garai berean<sup>11</sup>. Erakusketa hartan, Kandinskiren *Inprobisazioak* (*Improvisationen*, 1909–14) sailaren adibideez gainera, Marcen *Behi horia* (*Gelbe Kuh*, 1911) saltaria jarri zen ikusgai, salbazio espirituala eskuratzeko aldera izadira itzultzea proposatzen zuen pintura enblematikoa inondik ere. Der Blaue Reiter taldearen erakusketak, gainera,

frantses artista Robert Delaunay eta hildako Henri Rousseau zenaren lanak (haren ohorez) aurkeztu zizkion alemaniar publikoari, beste europar modernoekin batera<sup>12</sup>. Bere obrak hartu zituen guneari esker ona erakusteko, Kandinskik geroago adierazi zuen Moderne Galeriek “agian Munich osoko erakusketa-espaziorik ederrena” zuela<sup>13</sup>.

Galerian gerora egin ziren erakusketek ongi islatu zuten hizkera berri erradikalek, gerraren aurreko urteak ezaugarritu zituzten horiek, eragiten zuten nazioarteko interesa. 1912ko italiar futuristen arte-erakusketa ibiltariak geldialdi bat egin zuen udazken hartan Moderne Galerien, nahiz eta Heinrichek *Münchner Neueste Nachrichten* egunkarian honakoa jakinarazi: “Herr Thannhauserren erantzukizunik gabe ari da erakusketa gauzatzen, bere ataria besterik ez baitu hark utzi [xede horretarako]”<sup>14</sup>. Are gehiago, Heinrich Thannhauserrek hemeretzi obra utzi zituen maileguan, gehienak alemaniar artistenak, 1913ko *International Exhibition of Modern Art* ospetsuarentzat; Armory Show izenaz ezagutzen da erakusketa hura, New Yorken izan zuen egoitzagatik, eta hartan aurkeztu zen Estatu Batuetan europar abangoardiako artea. Geroago New Yorketik Chicagora eta Bostonera eraman zuten<sup>15</sup>. Erakusketa hartan ikusgai jarritako pinturen artean zegoen Van Gogh-en *Saint-Rémyko mendiak* (*Montagnes à Saint-Rémy*, 1889), Thannhauser konpainiak 1929ko abuztuan erosi zuena<sup>16</sup>. Moderne Galeriek iragarki bat ipini zuen Armory Showren katalogoan, “Municheko artista gazteak”, “Sezesionen artistak” eta “Artista frantses modernoak” hartan bildu zirela azpimarratzeko, inondik ere amerikar bezeroak Munich aldera erakartzeko.

Armory Showren ikusgai zegoen artean, 1913ko otsailan, Picassori Alemanian eskainitako lehen atzera begirako erakusketa handienetako bat antolatu zuen Moderne Galeriek, nagusiki D.-H. (Daniel-Henry) Kahnweiler-en Parisko 1901–1912 bitarteko lanekin osatu zena. Azken Aldi Urdirako *Lisatzaillea* (*La repasseuse*, 1904) bezain obra garrantzitsuak barne hartzen zituelarik, Picassoren lanen erakusketa hura artistaren eta Justin Thannhauserren arteko bizitza osoko adiskidetasunaren abiapuntua izan zen, eta arte-merkatariak berak idatzi zuen katalogoaren hitzaurre sinatu gabea<sup>17</sup>. Era berean, Heinrichek harreman garrantzitsuak eratu zituen beste zenbait artista garaikiderekin, eta hori frogatzen du 1918an jadanik hiruri behintzat bere erretratu egiteko eskatu izanak: Max Oppenheimerri eta —Justinek eskatuta— Lovis Corinth-i eta Max Liebermann-i<sup>18</sup>.

Heinrich Thannhauserrek bere galeriaren ospea sendotzen zuen bitartean Munichen, haren seme Justinek arte modernoarekiko gosea zorrotzen zuen. Berak azaltzen zuenez, 1909an, berak 17 urte zituela, zabaldu zenetik aritu zen lanean Moderne Galerien, baina 1911n bidaiatzen hasi zen, ikasketa akademikoak osatzeko Berlin, Florentzia eta Parisen, Henri Bergson, Adolph Goldschmidt eta Heinrich Wölfflin filosofiako eta arte-historiako adituen mailako tutore eta ikaskideekin<sup>19</sup>. Jules Pascin-en *marrakzi batek* Justin Thannhauser gaztea agertzen du kartetan jolasten, Parisen, 1911ko Gabongaeuan. Rudolf Levy alemaniar pintorea da haren joko-laguna, hura, Pascin bezala, Henri Matisseren Pariseko zirkuluko baitzen, baita boulevard du Montparnasseko Café du Dôme-ra maiz joaten ziren erbesteratuetako bat ere. *Dômiers* gisa ezagutzen direnen bitartez ezagutu zituen seguruena Justinek Kahnweiler eta Wilhelm Uhde arte-salerosleak. Parisen zeuzkan ezagunak, Alemanian Cassirer, Alfred Flechtheim eta Herwarth Walden-ekin zituen harremanez gainera, funtsezkoak izan ziren XX. mendearen hasieran arte modernoaren sustatzen zuten amerikar eta europar galerien sarean thannhausertarrak kokatzeko. Pascinen marrakziaz gainera, bere prestakuntza-aldiaren oroigarri gisa, Henri Rousseauaren margolan bat ere erantsi zitzaion Justin Thannhauserren arte-bilduma pribatuari:

aditu hasi berria zoratzen geratu zen *Futbolariak* (*Les joueurs de football*, 1908) lana deskubritu zuenean 1912ko udan, Berthe Weill-en Montmartreko galerian; 750 bat franko frantsesen truke erosi zuen<sup>20</sup>.

Justin Thannhauser Munichera itzuli zen Moderne Galerien aitarekin lan egitera 1912–1914 urteetan, baina 1914an soldadutzara deitu zuen alemaniar armadak, Lehen Mundu Gerraren hasieran. Zauritua gertatu zen, eta 1916an Justin galeriara itzuli zen. Hurrengo urtean ezkondu egin zen, Käthe (Kate) Levi-rekin (1894–1960). Bi seme izan zituzten, Heinz (Henry) (1918–1944) eta Michel (1920–1952). Garaitu hartan, Justinek bere Rousseau estimatua saldu zuen, eta hau izan zen arrazoia, geroago azaldu zuenez, “Nire asmoa zen nire ‘bildumarako’ gordetzea [*Futbolariak*] —eta gure etxean zintzilikatzea—, eta ezkondu nintzenean saldu nuen [pintura], dirua behar baikenuen etxe bat hornitzeko, Lehen Mundu Gerratik itzuli ondoren”<sup>21</sup>. Kasualitatez, Rousseauren *Futbolariak* Guggenheimen jabetzako lanen artean sartu zen 1960an, eta sarritan ipini izan da ikusgai Thannhauser Bildumarekin batera, Justin bere lehen jabearen izena ageri duela.

1916ko irailaren eta 1918ko udaberriaren artean, irudiz hornituriko hiru liburu argitaratu zituen Heinrich Thannhauser Moderne Galeriek, *Nachtragswerke* (Inbentarioak) liburuetako obra-sorta txiki batekin. Wilhelm Hausenstein arte-kritikari eta historialariak, lehen alearen hitzaurrea idatzi zuenak, enpresak denbora aski laburrean eskuratu zuen ospea azpimarratu zuen. Merkataritza-enpresa bat baino areago, museo bat edo *salon* bat ematen zuen espazio bat sortzeagatik laudatu zuen Heinrich, lehentasuna ematen zielako jakintzari eta artelan handien ikasketari<sup>22</sup>. *Nachtragswerken* 1918ko alean agertu zen Camille Pissarroren *Hermitageko mazelak Pontoisien* (*Les coteaux de l'Hermitage*, ca. 1867), mihise aski handia, seguruen 1868ko Parisko *Salonen* ikusgai jarri zena, baina artistaren ekoizpenaren trantsizio-unea agertzen zuena<sup>23</sup>. Justinen dohaintzaren bitartez heldu zen pintura hori Guggenheimerera, eta era horretan museoaren bildumaren abiapuntu kronologikoa finkatu zuen.

Lehen Mundu Gerraren garaian murriztua gertatu zen Thannhausertarren arte frantsesaren sustapen-ekimena, Alemania eta Frantzia etsaiak zirenean. Partez gerraondoko negozioa bultzatzeko xedeaz, baina berebat enpresa zabaltzeko asmoa zuelako, Siegfried Rosengart (1894–1985) bere lehengusuarekin elkarlanean hasi zen Justin, Moderne Galerie/Thannhauserren adar bat Luzernan zabaltzeko (garai hartan eta 1926aren amaiera osoan izen horrekin ezagutzen zen Municheko adarra)<sup>24</sup>. Heinrichen arrebaren semea zen Rosengart, eta biziki zaletu zen arte modernoarekin 1910ko hamarkadaren hasieran harekin topo egin zuenean; artearekiko zaletasuna zela medio, utzi egin zuen liburu-argitalpenean hasia zuen karrera. Hasieran bere osaba Heinrichi lagundu zion Municheko negozioa sendotzen. Gero, 1920ko martxoan, Justinek eta Siegfriedek ofizialki zabaldu zuten Luzernako Galerie Thannhauser, Haldenstrasse kaleko 11. zenbakian.

Municheko adarrak alemaniar eta Europa iparraldeko merkatuen zerbitzura jarraitu zuen artean, Europako gainerako bildumazaleek eta Estatu Batuetakoek Luzernako Thannhauser inbentariora jo zuten. Bezero ospetsuen artean Etta eta Claribel Cone zeuden (Rosengarten lehengusu txikiak), baita Samuel Courtauld ingeles fabrikatzailea ere. Rosengartek Maneten *Folies-Bergèrereko taberna* (*Le bar aux Folies-Bergère*, 1881–82) saldu zion Courtauldi 1926an, ospe handiko salmenta inondik ere. Margolan hori erakusgai egona zen lehendik Moderne Galerien, Maneten babesle nagusietako bat zen Auguste Pellerin-en bildumako obrak ikusgai ipintzeko 1910ean egin zen erakusketa famatuan. Garai hartan beste inpresionismo-bildumazale eta Berlingo museoaren babesle garrantzitsu bati saldu zioten: Eduard Arnhold; hamarkada bat geroago, artelana berriz ere galeriaren funtsetara itzuli zen<sup>25</sup>.

1921ean, Justin Thannhauserrek Munichera itzuli behar izan zuen, Heinrich gero eta okerrago baitzegoen osasunez, laringeko arazoekin gehienbat; bitartean, Rosengartek lanean jarraitzen zuen galeria suitzarreko operazioetan. Paul Roemer (1878–1945), 1909az gero Moderne Galerien lanean aritu zena, Municheko zuzendari nagusia izatera heldu zen 1919an<sup>26</sup>. Justin Thannhauserren koinatu Bruno Levi zen beste bazkide bat, eta galeriako funtsekin ziharduten enpresa elkartuetan parte hartzen hasi zen 1923ko abendutik aurrera. Levi eta haren familiak Alemania nazitik Montevideora ihes egin zuten gero, Uruguaira, eta Thannhauser familiak, berriz, Estatu Batuetara 1940ko hamarkadaren hasieran; baina Bruno eta Justinen arteko negozio-harremana 1961eko azaroan bukatu zen ofizialki, Käthe Thannhauser hil eta urtebetera<sup>27</sup>.

## PINTZELKADA GAILEN BATEKIN

1920ko hamarkadan, Weimarko Errepublika liberalaren hiriburua izanik, Berlin zentro kultural dinamikoa zen, eta arte ausarta eta bizitza-estilo urratzaileak onesten zituen. Hiri hura, beraz, kokagune guztiz egokia zen Thannhauser galeriaren hedapenaren hurrengo faserako. Justinek, hasteko, *Sonderausstellung* bat antolatu zuen, hau da, erakusketa berezi bat, Berliner Künstlerhaus-en (Berlingo Artisten Elkartea), zeina Bellevuestrasse kaleko 3. zenbakian baitzegoen, Berlingo Tiergarten barrutian. 1927ko urtarrilaren hasiera eta otsailaren erdialdea artean, 263 lan jarri zituen ikusgai, bai bere funtsetakoak, bai mailegu garrantzitsuak ere. Margolan haietako batzuk Guggenheimeko Thannhauser Bilduman azaldu ziren geroago, besteren artean Paul Cézanneren *Jas de Bouffanen inguruak* (*Environs du Jas de Bouffan*, ca. 1885–87); Maneten *Ispiluaren aurrean* (*Devant la glace*, 1876); Pissarroren *Hermitageko mazelak Pontois-en* (ca. 1867); Renoirren, *Emakumea perikitoarekin* (*La femme à la perruche*, 1871) eta *Natura hila: loreak* (*Nature morte: Fleurs*, 1885); eta Van Gogh, *Saint-Rémyko mendiak* (*Montagnes à Saint Rémy*, 1889). XX. mendearen hasierako pintore modernoek, besteren artean Georges Braque, Fernand Léger, Matisse eta Picassok, presentzia zabala izan zuten *Sonderausstellung* hartan. Berehala aurkeztu zuen Justin Thannhauserrek bigarren erakusketa bat Berlinen, argi erakusten zuena Corinth, Adolph von Menzel eta Max Slevgot-engan zuen interes sendoa, beste alemaniar artisten artean. *Der Cicerone* argitalpenerako egin zuen hamabost orriko kritikan, honako hau adierazi zuen Julius Meier-Graefe arte-historialariak:

“Agerpen harrigarria egin du arteak Bellevuestrasse-ko Berliner Künstlerhaus elkartearen egoitzan —zeinek pentsatuko luke halakorik!—, pintzelkada gailen batez klubeko espiritu gaiztoak uxatuta. [...] Paul Cassirerren oparoaldiaz geroztik ez du Alemaniak maila honetako erakusketarik ikusi; Parisko arte-negozioan bertan ere, ez dira ohikoak munta honetako gertaerak”<sup>28</sup>.

Kritikaren nahiz publiko orokorraren estimazioak indarberrituta, Justinek etxandi bat berriztatu zuen Bellevuestrasse kaleko 13. zenbakian, Galerien Thannhauser galerien egoitza finkoa izan zedin, hala deitu baitziren handik aurrera hiru adarrak batera hartuta (Berlin, Luzerna eta Munich). Ekainean egin zen inaugurazio-erakusketan, 356 lan aurkeztu ziren, gehienbat alemaniar eta austriar artista garaikideenak, baita Neue Sachlichkeit (Objektibotasun Berria) mugimenduarekin lotuta zeudenak ere, hala nola Max Beckmann eta Otto Dix.

Municheko galeria nagusia mantentzea, nolanahi ere, laster bihurtu zen ezinezko gauza. 1928aren hasieran egin zen hango erakusketa nagusia, *Multinationale Ausstellung*, eta arte modernoaren nazioarteko sorta bat aurkeztu zen bertan. Azkenik, irailean, *Münchner Sonntags-Anzeiger* aldizkariak lehen orrian azaldu zuen: “Thannhauser badoa Munichetik”. Hona nola zabaldu zuen albistea editore nagusia zen Walter Tschuppik-ek:

Thannhauser galeria betiko itxiko da; egun gutxi barru, Thannhauser Berlinera lekualdatuko da. Albiste honek tronpeta-joaldi batek bezala astinduko ditu ondo dakitenak zer galtzen duen Munichek Thannhauserrek, arteen babesle aipagarri honek, bertatik alde eginda, eta galeria itxita, zeina ezin bereizizko moduan baitua München historiarekin eta hiriaren ospe artistikoarekin<sup>29</sup>.

Emily Bilski arte-historialariak azpimarratu du München garai hartan gero eta indar handiagoa zuen kontserbadurismoak izan zezaketela zerikusirik galeria fundatzailea itxi izanarekin. Ofizialki 1929ko urtarrilaren 1ean itxi zen<sup>30</sup>. Heinrich Thannhauser handik aurrera ia osorik erretiratu zen negoziotik, eta Luzernan hil zen 1935ean<sup>31</sup>.

Rosengartek, bitartean, bere gain hartu zuen Suitzako adarraren kontrol osoa 1928ko irailean, eta izena aldatu zion: Galerie Rosengart izen berria hartu zuen. Hala eta guztiz ere, Thannhauser sareko parte gisa jarraitu zuen Luzernak erakusketa-katalogoetan agertzen, gutxienez 1930 arte. 1932 arte, Rosengartek ez zuen bere familiarekin behin betiko egoitza hartu Suitzan, eta hurrengo urtean hartu zuen suitzar herritartasuna. Tarteko urteetan, atzera eta aurrera mugitu zen Munich, Berlin eta Luzernako galerien artean, artelanen antzera. Suitzako adarrean ez zen berogailurik neguan, eta nekez antolatzen ziren gainera han erakusketa formalak<sup>32</sup>. Rosengartek artelanen jabetza partekatuan jarraitu zuen Justin Thannhauserrekin, gutxienez 1940ko hamarkadaren bukaera arte<sup>33</sup>. Roemerren, Rosengarten eta Thannhauserren inzialak agertzen ziren bezeroekiko era guztietako negozio-erlazioak erregistratzen zituzten fitxetan, besteak beste galerian izandako bisitaldiak edo balizko biltegiatzeak edo salmentak, 1920ko hamarkadaren amaieratik hasita, gutxienez 1930ko hamarkadaren erdialdera arte<sup>34</sup>.

Thannhausertarrak ezagunak ziren museoetako maila zuten aurkezpenak antolatzeagatik, eta Berlingo galeriak areagotu egin zuen ospe hori. Galeriaren ekimen adierazgarrienen artean, bereziki aipagarria da Claude Monet-en oroimenez egindako erakusketa bat, 1928an Georges Clemenceau-rekin antolatu zena. Galerie Thannhauserrek Monet-en *Dukeen jauregia San Giorgio Maggioretik ikusia* (*Le Palais Ducal vu de Saint-Georges Majeur*, 1908) erosi zion New Yorkeko Wildenstein and Co. galeriari 5.500 dolarretan, erakusketa zabaldu eta egun gutxira<sup>35</sup>. Urte berean, geroago, Paul Gauguinen lanaren atzera begirako erakusketa handi bat egin zen lotura bat eratuz Heinrich Thannhauserrek München 1910ean antolatu zuen erakusketa eragin-handikoarekin, *Haere Mai* (1891) ikusi baitzen hartan. 1928ko Berlingo erakusketan zeuden, besteak beste, Gauguinen *Banilla-baratzean, gizona eta zaldia* (*Dans la vanillière, homme et cheval*, 1891), baina Justin Thannhauserrek ez zion margolan hura 1941 arte erantsi bere bilduma pertsonalari. 1929ko abuztu inguruan, Galerie Thannhauserrek berebat erosi zizkion Degasen hirurogeita sei brontze baino gehiago Walther Halvorsen arte-salerosle norvegiarrari. Ostera ere, agerikoa da Munichekiko lotura; han, 1926an agertu zen Degasen brontzeen bilduma osoa<sup>36</sup>.

Matisseren 265 pintura, eskultura, marrazki eta grabatuen 1930ko erakusketa izan zen Berlinen eskuraturiko beste lorpen handi bat; artelanek 1896– 1929 urteak hartzen zituzten (*Poissons rouges et sculpture*, 1912.). Justin Thannhauserrek ikasle-egunetatik jadanik ezagutzen zuen Matisse, Parisko *dômiersen* artean harekin topo eginda, eta artistaren babesarekin antolatutako erakusketa hura izan zen ordura arte Matisseren obrari Alemanian eskainitako bilketarik osoena. “Efektu ikusgarria izan zuen mundu osoan”, kontatzen zuen geroago Thannhauserrek, “eta erakarri zituen —beste erakusketek bezala— milaka eta milaka bisitari”<sup>37</sup>.

Arrakasta goiztiar harengatik ere, gertaera historikoek beren ordaina hartu zuten: 1929ko munduko krisi ekonomikoa, eta harekin batera Alemanian Alderdi Nazional Sozialistak (Naziak) izan zuen goraldiak, murriztu egin zuen Berlingo abangoardiaren eszena kulturala. Galerie Thannhauserrek negoziario jarraitu zuen Matisseren erakusketaren ondoren, baina gutxiago nabarmenduz. Tiergartenstrasse kaleko 1. zenbakira aldatu zen 1932an, eta hurrengo urtean Thannhauser familiak hara eraman zuen bere egoitza pribatua ere. 1934–1937 urteetan, Bellevuestrasse kaleko 10. zenbakia aldi berean erabili izan zen galeria nahiz etxebizitza pribatu gisa<sup>38</sup>.

Alemaniatik kanpo gertatu zen Justin Thannhauserren hamarkada hartako jarduera profesional ez dakigun gehiena. Esate baterako, geroago kontatu zuenez, 1932ko udaberri-udan modu pribatuan lagundu zuen Picassoren Parisko Galeries Georges Petit-eko erakusketaren instalazioan<sup>39</sup>. Ondoren erakusketa bat egin zen Kunsthaus Zürich-en 1932an; bai Rosengarten galeria, bai Thannhauserrena, mailegu-emaile eskuzabalak izan ziren erakusketa horretarako. Berlingo galeriako lanak, esate baterako Picassoren *Txorria* (*L’oiseau*, 1928), atzera Luzernara eraman ziren berriz erakusketaren ostean (eta gero atzera berriz Thannhauserrena), lehengusuen funtsen arteko mugimendua zeinen erraza zen erakutsiz berriz ere 1930eko hamarkadan<sup>40</sup>.

Justin Thannhauserrek urrutira jo zuen, Hego Amerikara, eta elkarlanean aritu zen zenbait proiektutan Federico C. Müllerrekin Buenos Airesko Galería Müllerren. 1934ko irailean Justinek Degasen erakusketa bat prestatzen lagundu zuen bertan<sup>41</sup>. Ondoren, urrian, 1900 urtetik aurrerakoak ziren hirurogeita hamasei Picassoren aurkezpen bat egin zen<sup>42</sup>. Bere foiletoan, Müllerrek, Thannhauserren babesa eskertzeaz gainera, Kahnweiler, Paul Rosenberg eta Georges Wildenstein merkatarari Paristarren babesa ere eskertu zuen. Müllerrek, gainera, eskerrak ematen zizkion “un gran coleccionista berlinés” (berlindar bildumazale handi) bati, erreferentzia eginez, ustez, Paul eta Elsa von Mendelssohn-Bartholdyren jabetza ziren gutxienez bost Picasso goiztiarren presentzia. Haien artean zegoen *Le Moulin de la Galette* (1900), Moderne Galeriek berez Mendelssohn-Bartholdy senar-emazteei saldu ziena 1910ean.

## TELEFONORIK EZ, TELEGRAFORIK EZ, POSTA-TXARTELAK BAKARRIK

1933aren inguruan Justin Thannhauser apartamentu txiki bat hasi zen alokatzen Parisen, bere familiaren Alemaniako egoitza nagusia mantendu bazuen ere. Thannhausertarrak aldi batez negozioak egiten aritu ziren inpresionismoko eta lehen abangoardietako salerosle handiekin, nola ziren Durand-Ruel, Kahnweiler, Rosenberg eta Ambroise Vollard. Justin formalki sartu zen haien artean, eta 1935eko urrian arte-salerosle gisa erregistratu zen Frantzian. Hurrengo urteko udazkenerako, Thannhauser familia



hasia zen Alemaniatik emigratzeko prestatzen<sup>43</sup>. Justinek eta Käthek Estatu Batuetan eman zuten 1936–37ko negua; Albert C. Barnes bildumazale bitxia eta bisionarioa Filadelfian bisitatu zuten — adiskidea eta bezeroa zuten— eta New Yorken bestelako “arte-objektu” batzuk aztertu zituzten<sup>44</sup>. Bitartean, Justinen seme zaharrena, Heinz, Cambridgeko Unibertsitatean hasi zen ikasten, Ingalaterran; hantxe bukatu zuen artearen historiako gradua 1938an.

1937ko udaberrian, Justin, Käthe eta Michel Thannhauser betiko joan ziren Alemaniatik, eta Parisen, rue de Miromesnil kaleko 35. zenbakian ipini zuten beren egoitza-galeria<sup>45</sup>. Silberstein and Co. enpresak paketatuta eta bidali zituen Thannhausertarren objektu pertsonalak, antzinako altzarrietatik hasita artelanetaraino, liburutegi zabal batekin eta negozioen erregistroekin batera<sup>46</sup>. Thannhausertarrak emigratzen ari zirela, hamahiru bat kutxa eta paketatuta gabeko hamaika margolan Berlinen geldiarazi eta Robert Haberling and Co. enpresaren biltegiara eraman zituzten. Askoz ere geroago jakin zuen Justinek Haberling biltegia suntsitua gertatu zela, barruan zeukan guztiarekin, gerra garaiko hegazkin-eraso batean<sup>47</sup>. Thannhausertarrek alde egin eta berehala, ekainean, hamasei mila lan baino gehiago erretiratu zituzten alemaniar museoetatik —haien artean, Thannhauser galeriak aspalditik sustatu zituen inpresionista frantsesen eta espresionista alemaniarren lanak—, gobernu naziak lan immoraltzat jotzen zituenak. Uda hartan, orain ospetsua gertatzen den erakusketa ibiltari bat inauguratu zuen Municheko hiriak, naziek “degeneratua” deitzen zuten arte modernoaren mespretxua eragiteko antolatua<sup>48</sup>.

1937an desagertu zen Berlingo Galerie Thannhauser<sup>49</sup>. Hurrengo urtearen hasieran, XIX. mendeko alemaniar eta austriar artean espezializaturiko galeria bat zabaldu zuen Roemerrek bere izenean. Galerie Paul Roemer Thannhauserren azken alemaniar helbidean zegoen, Bellevuestrasse kaleko 10. zenbakian; Lützowplatz 12ra aldatu zen geroago. Roemerren enpresak kalte handiak jasan zituen hegazkin-bonbardaketa batean, 1943ko azaroaren 22ko gauean, eta ez zegoen guztiz lehengorotua bi urte geroago Roemer hil zenean<sup>50</sup>. Orobat 1937an, Galerie Rosengart enpresa erabat independentea bihurtu zen. Luzernan geratzen ziren Thannhauserren negozio-erregistroak eta biltegioko obra Justini itzuli zitzaizkion, hark eskatuta<sup>51</sup>. Bigarren Mundu Gerraren ondoren, Siegfried Rosengartek galeria berregin zuen Angela bere alabaren laguntzarekin; azken hori 1948an hasi zen han lanean, hamasei urterekin<sup>52</sup>.

Justin Thannhauser berehala sendotu zituen Parisen zituen harremanak. 1937ko urrian, aho batez lortu zuen sartzea Syndicat des Éditeurs d'Art et Négociants en Tableaux Modernes erakundearen, arte-salerosleen elkarte profesionalen, alegia<sup>53</sup>. Thannhauser Galeriek artista frantses modernoaren obrak jarri zituen ikusgai 1937 eta 1939 bitartean, zalaparta gutxiagorekin ordea<sup>54</sup>. Thannhausertarrek, gainera, beren arte-bilduma osatzen jarraitu zuten aldi hartan. Picassoren *Emakume ilehoria* (*Femme aux cheveux jaunes*, 1931), esate baterako, zuzenean artistari erosi zioten, eta Picassok haien etxean sinatu zuen margolana 1937an. Heinz Thannhauserren egunkari-artikulu batek jakinarazi zuenez, 1938an Justinek ordu arte ezezagunak izan ziren Van Goghen gutunak eta tintazko marrazkiak erosi zizkion Jeanne Jouve, John Peter Russell Australiar jaiotako margolariaren alabari. Russell Van Goghekin ikasitakoa zen Parisen, Fernand Cormon-en tailerlean, 1886–87 urteetan, eta haien arteko gutun-trukearen parte gisa jaso zituen marrazkiak, 1888 eta 1890 artean<sup>55</sup>.

Justinek ez zituen galeriako Degasen dozenaka brontzeak gordeko gerora; sorta txiki bat Leicester Galleries-era eraman zuten, Londresera, 1938ko maiatzaren inguruan<sup>56</sup>. Thannhausertarrek,



Amsterdameko Stedelijk Museumen zuzendari David Cornelis Röell-ekin batera, laurogeita hamarren bat obraren garraioa antolatu zuen ekain hartan Herbehereetara eramateko. Ia denak frantses artistenak ziren, tartean Degasen berrogeita bat brontze eta Luis XIV.aren bi Gobelin tapiz, eta Stedelijk museoaren jabetza ziren piezekin batera ipini ziren, hautaturiko batzuk ikusgai jarri ahal izango zirelako baldintzarekin. Hurrengo urtean Stedelijk museora eraman ziren lanetatik, hamasei Guggenheim Museumera heldu ziren azkenean Thannhauser Bildumaren parte gisa, haien artean Degasen hiru brontze bakarrik (*Danseuse s'avançant les bras levés*, 1885-90; *Femme assise, s'essuyant le côté gauche*, ca. 1896-1911; *Danse espagnole*, ca. 1896-1911)<sup>57</sup>.

Stedelijk museoak bezala, New Yorkeko Museum of Modern Art-ek (MoMA) gorde zituen aldi batez, gerrako urteetan, europar arte-bilduma pribatueta lanak, besteren artean Justin Thannhauserren zenbait mailegu. Van Goghen *Saint-Rémyko mendiak* (1889) 1939ko martxoan eraman zuten Amsterdametik New Yorkera, MoMAren hamargarren urteurreneko erakusketarako, eta museoaren zaintzapean geratu zen 1941eko apirila arte<sup>58</sup>. Thannhauserrek honako hau idatzi zion 1939ko otsailan Alfred H. Barr Jr MoMAren zuzendari sortzaileari: “Oraintxe izan dut bilduma txiki eder baten jabea den adiskide baten bisita, eta, artelanak arriskurik gabe gorde ahal izateko, museo batekin harremanetan dago. [...] Zuek ere hartzen al dituzue halako gauzak arriskurik gabe gordetzeko? [...] Sarritan galdetzen didate hori, eta, hortaz, gai naiz, berehala edo geroago, museoarentzat interesgarriak izan daitezkeen pieza banaka batzuk edo pieza guztiak mailegu gisa eskuratzeko”<sup>59</sup>. Thannhauserrek, era horretan, besteri ere lagundu zien beren artea salbu gordetzen gerraren urteetan.

1939ko maiatzean, Thannhauserren bederatzia lan bidali ziren Europatik Hego Amerikara *La pintura francesa de David a nuestros días* erakusketa ibiltariarentzat. René Huyghe, Musée du Louvreko pinturen arte arduradunak antolaturik, eta Association française d'action artistique erakundearen babespean (erakunde hori Frantziako Atzerriko Auzien Ministerioaren itzalpean eratu zen, kultura frantsesa sustatzeko Lehen Mundu Gerraren ondoren), Louvreko eta Frantziako hemeretzi museo txikiagoko lanak jarri ziren ikusgai aurkezpenean. Mailegu gehienak europar bilduma pribatuetaoak ziren. Bitartean, Europako egoera politikoak okerrera egin zuen. Irail hartan, Alemaniak Polonia inbaditu eta Frantziak Alemaniari gerra deklaratu zionean, Huyghek Louvreko maisulanen ebakuazioa ikuskatu zuen. Hego Amerikan jadanik itzulian zebiltzan artelanak ez zitzaizkien itzuli mailegu-emaleei; aldiz, bidaian ibili zen II Mundu Gerrak iraun zuen bitartean, eta 1946an zehar, Estatu Batuetan barna<sup>60</sup>. Erakusketa hartan Amerikara arriskurik gabe garraiatu ziren Thannhauserren obren artean honako hauek zeuden: Gauguin, *Haere Mai* (1891); Monet, *Dukeen jauregia San Giorgio Maggioretik ikusia* (1908); Pissarro, *Hermitageko mazelak Pontois-en* (ca. 1867); eta Renoir, *Emakumea perikitoarekin* (1871)<sup>61</sup>.

1939ko udaberriaren eta udazkenaren artean, Stedelijk museoak New Yorkera bidali zuen han biltegiratzeko Thannhauserren funtsetatik geratzen ziren lanen parterik handiena. Thannhauserrek berariaz esan zion Röell zuzendariari, Atlantikoaz gairako bidaiarako, segurtatzeko itsasontziak ez zirela alemaniarrek eta jartzeko garraioari “Erakusketarako” etiketa<sup>62</sup>. 1940ko maiatzeko alemaniar inbasioaren ondoren, Herbehereak ez ziren jadanik portu segurua<sup>63</sup>.

1939ko abuztuaren 10ean, Justin, Käthe eta Michel Thannhauser Genevara joan ziren bisitan Edward G. Robinson Hollywoodeko antzezle eta arte-bildumazalearekin eta Gladys Lloyd Robinson haren

emaztearekin. Bidaia luze haren helburu nagusia Madrilgo Museo Nacional del Prado maileguan utzitako zenbait obra ikustea zen. Alabaina, thannhausertarrei, ezustean, ez zieten utzi Parisera itzultzen<sup>64</sup>. Hurrengo hilabetean, Frantziak eta Erresuma Handiak gerra deklaratu zioten Alemaniari.

Cézanne eta Van Goghen Thannhauserren lan bakan batzuk Australiarako bidean ziren (Amsterdam eta Londresetik igarota) abuztu hartan zabaltzekoa zen erakusketa ibiltari batentzat. Cézanneren *Bibémus* (ca. 1894–95) salgai jarri zen maileguan zela, 13.800 liberatan, baina Justin Thannhauserrengana itzuli zuten<sup>65</sup>. Antzeko mailegu-negoiazioak izan ziren gero 1939–41eko atzera begirako *Picasso: Forty Years of His Art* erakusketarako, zeina MoMAk eta the Art Institute of Chicagok antolatu baitzuten<sup>66</sup>. Parisko galeria hark ez zuela askorik iraungo sumatuz beharbada, Thannhauserrek Barri idatzi zion 1939ko abuztuaren 30ean, aginduak emanaz berrikusteko bere maileguen kredituak hurrengo katalogoan: “‘Gallery’ren orde, ‘Mr. J. Thannhauser’ besterik ez.” Honela bukatu zuen Justinek gutuna: “Espero dezagun egun hauek bakealdi luze bat ekartzea munduari”<sup>67</sup>.

1939ko urritik aurrera, eta hurrengo urtean zehar, Genevara eraman zituzten Justinen jabetza ziren zenbait artelan<sup>68</sup>. Ez zen hura eginkizun erraza. Justinek azaldu zuen gero: “Saiatu nintzen nire pinturak ni nengoen lekura ekartzen [...] baina ez zen telefonorik, ez telegraforik, posta-txartelak bakarrik, eta posta-txartelak sei aste hartzen zuten norabide bakoitzean. Eta nik nire zerbitzari zaharrari argibideak ematen nizkionean, bueltan idazten zidan: ‘Zer esan nahi zenuen honekin? Eta beste horrekin?’ Gauza batzuk heldu ziren. Baina Berlinen biltegiatuta utzi nituen gauzak ez nituen sekula berriz ikusi”<sup>69</sup>. Alemaniar militarrek 1940ko maiatzean gurutzatu zuten frantses muga eta ekainean okupatu zuten Paris. Bi urte geroago, *Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg* indar operatibo naziak, Alfred Rosenberg buru zutela, thannhausertarren etxean sartu eta Alemaniara eraman zituen antigualeko altzariak, artelanak eta arte-objektu dekoratiboak, liburutegi zabal bat, eta jabetza pertsonaleko zenbait objektu<sup>70</sup>.

1940ko udazkenean suitzar nortasun-agiriak eskuratu zituzten thannhausertarrek. Haien immigrazio-paperean arabera, argi dago Alemaniako errefuxiatu politikoen estatusa zutela, eta Uruguaira joateko nahia zutela (*Homme aux bras croisés*, ca. 1899.)<sup>71</sup>. Nolanahi ere, Hego Amerikara joan ordez, Justin, Käthe eta Michel Thannhauser Lisboara joan ziren, itsasoratu ziren *Santa Pinto* itsasontzian, eta New Yorkera abiatu ziren Gabon gauean. 1941eko urtarrilaren 9an iritsi ziren Estatu Batuetara, eta han Heinzekin elkartu ziren, hura ordurako han baitzen<sup>72</sup>. Justinen seme zaharrenak, Cambridgen ikasketak amaitu ondoren, Harvardeko Unibertsitatean ikasi zuen Sachs beka batekin; 1941ean artearen historiako masterra eskuratu zuen, eta ondoren irakasle-postu bat segurtatu zuen New Orleaneko Tulane Unibertsitatean. Estatu Batuak 1941eko abenduan sartu ziren Bigarren Mundu Gerran, eta Heinzek 1943ko otsailan eman zuen izena Estatu Batuetarako gudarostean. Italian hil zuten, 1944ko abuztuaren 15ean, indar aliatuek Frantziako hegoaldea inbaditu zuten egunean<sup>73</sup>.

## PINTURA HANDIAK PARTEKATZEN

Thannhausertarrak hasieran East Sixty-Second Street kaleko 165. zenbakian bizi izan ziren 1946an New York etxe handiago batera aldatu aurretik, East Sixty-Seventh Street kaleko 12. zenbakira. Han, bere

arte-bildumaz inguraturik, Justinek salerosle pribatuaren papera hartu zuen bere gain. Thannhausertarren gonbidatu-liburuan kulturaren munduko era askotako pertsona garrantzitsuen bisitaldiak ageri dira, baita politikari eta zientzialariak ere; haien artean ziren Leonard Bernstein konpositorea, Louise Bourgeois artista, Chester Dale bildumazalea, Marcel Duchamp artista, Zsa Gabor antzezlea, Peggy Guggenheim bildumazalea, Philip Johnson arkitektoa, D.-H. Kahnweiler arte-saleroslea, eta John D. Rockefeller bildumazalea<sup>74</sup>. Ralph T. Coe-k, beranduago Missouri estatuko Kansas City-ko Nelson-Atkins Museum of Art-en zuzendaria izango zenak, argi sumatu zuen bere aitarekin bisitatu ohi zuen Thannhauser bildumak beregan zuen eragina. Honako eskaera hau egin zuen: “Bakar-bakarrik espero dut arte-salerosle gazteenek Justin K. Thannhauserrek bezainbesteko interesa erakustea gazte-jendea hezten eta pintura handiak haiekin partekatzen”<sup>75</sup>.

Justinek galeria bat zabaltzeko planak zituen New Yorkeko berrogeita hamazazpigarren kalean, 1930eko hamarkadaren amaieran Karl Nierendorf eta Curt Valentin Berlingo salerosleek beren galeriak eduki zituzten tokian; bere planak, ordea, eperik gabe atzeratu zituen, Heinz bere “balizko oinordekoaren” heriotza tragikoaren ondoren. Galeria zabaldu ordez, Justinek 129 artelan ipini zituen New Yorkeko Parke-Bernet Galleries-en, jendaurreko enkantean, 1945eko apirilaren 12an<sup>76</sup>. Egun hartan zer gertatuko, eta Franklin D. Roosevelt Presidentea hil zen. Oso jende gutxi joan zen enkantera, eta Thannhauserrek atzera jaso behar izan zituen kalitate hobereneko pieza batzuk<sup>77</sup>.

Thannhauserrek lanean jarraitu zuen, eta zenbait erakusketaren eta arte-salmentaren antolamenduan bitartekari gisa lagundu zuen Estatu Batuetan zehar. Aipagarria da Van Goghen *Zipresa* (*Le cyprès*, 1889) lana, Thannhauser galerian 1923–1931 urteen artean egon zen pintura, 1949an berriz erosi zuela Justinek edo haren izenean jarri zela; hark, berriz, New Yorkeko Metropolitan Museum of Art saldu zion, eta, era hartan, huraxe izan zen erakunde hartako bilduman sartu zen Van Goghen lehen lehen obra<sup>78</sup>. Bere funts pribatuetarako, Justinek, besteak beste, Picassoren *Fernande mantelina beltzarekin* (*Fernande à la mantille noire*, ca. 1905) erosi zuen Züricheko Walter Feilchenfeldt Gallery-n, 1956an. Lau urte geroago Picasso bisitatu zuen artistaren La Californie etxean, Frantziako hegoaldean, eta *Bi uso hego-zabalik* (*Deux pigeons aux ailes déployées*, 1960ko martxoak 16–19) pintura erosi zuen, urte hartakoa.

1940en amaieran, gerra garaian izan zituen galerak zirela-eta, konpentsatze- eta itzultze-erreklamazio zabal bati ekin zion Justinek<sup>79</sup>. Pintura batzuk alemaniarrek Parisen abandonatu zuten biltegi batean zeuden, eta dokumentu batzuk Rothschild Bank-eko segurtasun-kutxa batean gordeta, eta horiek denak berreskuratu egin zituen<sup>80</sup>. Familiaren Parisko egoitzako ondasunak berreskuratzeko Justinek egindako ahaleginak, ordea, gehienbat arrakastarik gabeak izan ziren, eta oraindik ere galdutzat jotzen da Municheko galeria goiztiarreko artxibo ordezkazina<sup>81</sup>. Justinek sarritan deitoratzen zuen negozio-erregistro funtsezkoen falta. 1969an, oraindik, zentzu horretan erantzun zion galdera bati: “Batere indiskreziorik gabe, jakin dezakezu Thannhauser Galleries guztien (Munich eta Berlin eta Luzerna eta Parisko) Artxiboen jabearen edo zaindariaren izena: Adolf Hitler jauna; Egoitza ezezaguna [...] Egunero-egunero ematen ditugu faltan”<sup>82</sup>. Justinek New Yorken eman zituen urteak tragedia pertsonalak bete zituen: Michel, seme gazteenak, bere buruaz beste egin zuen 1952an, eta 1960an zendu zen Käthe, Justinen emazte eta bazkidea<sup>83</sup>.

Bi urte geroago Justin Kolonian jaiotako Hilde Breitwisch-ekin ezkondu zen (1919–1991), eta 1963ko urrian iragarri zuen hirurogeita hamar artelan —bere bilduma pribatu zabalean arduraz hautatuak—

Guggenheim Fundazioari oinordetzan uzteko erabakia hartu zuela<sup>84</sup>. Thannhauserren dohaintzak ezin eztabaidatuzko eragina izan zuen erakundearen funtsetan. Solomon R. Guggenheim-ek izen bereko erakundea fundatu zuen New Yorken 1937an, eta haren zuzendaritzapean XIX. mendeko azkenaldiko obra bakan batzuk baizik ez ziren segurtatu, Rousseau, Georges Seurat eta Édouard Vuillard artistenak. Museoaren lehen Cézanneak —*Gizona besoak gurutzatuta* (*Homme aux bras croisés*, ca. 1899)— astinaldia eragin zuen hedabideetan, orduko zuzendari James Johnson Sweeney-ren garaian eskuratu zenean, 1954an, 97.000 dolarreko kopuru esanguratsuaren truke<sup>85</sup>. Kolpe bakarrean, hamarkada bat geroago, Thannhauser Bildumak inpresionisten, postinpresionisten eta lehen artista modernoen lan sorta zabala eraman zuen hara, besteak beste Cézanneren lau margolan (bosgarren bat erantsi zuen Hilde Thannhauserrek 1991n). Justinen jatorrizko oparia parte handi batean Sweeneyren ondorengoak bideratu zuen, Thomas M. Messer-ek, hura 1950eko hamarkadan Thannhauser familiarengandik gertu bizi izan baitzen, East Sixty- Seventh Street kalean<sup>86</sup>.

Frank Lloyd Wright arkitektoaren diseinu famatuarekin, 1959an publikoari ireki berria zen Guggenheimen eraikin iraunkorra. Monitor Building delakoa —biribilgune txikia, garai hartan liburutegi txiki bat eta administrazio-bulegoak hartzen zituen— Thannhauser Bilduma erakusteko moldatu zen. Justinek berak zuzendu zituen berrikuntzaren hainbat alderdi, 1965eko inaugurazio-erakusketaren prestakuntzan eta ondorengo urteetan. Hasieran bermiloi-koloretako tapizek estaltzen zituzten paretak, eta landareak eta eserlekuak ipini ziren modu klasikoan markoztaturiko margolanen artean<sup>87</sup>. Alde askotatik, Heinrichek Moderne Galerien 1909an landu zuen Thannhauserren saloiko giro intimoaren isla zen dekorazioa.

New Yorken hogeita bost urte eman ondoren, 1971n Justin Thannhauser Bernara erretiratu zen Hilderekin. Laurogeita lau urte zituela hil zen, 1976ko abenduaren 26an, Gstaaden; Thannhauser Bilduma, formalki, 1978an igaro zen Guggenheimen jabetza izatera. Hilde Thannhauserrek bi margolan eman zizkion museoari 1984an dohaintzan, eta beste lau obra legatu bere senarra zenaren oroitzapenez 1991n. Guggenheimeko Thannhauser Bildumari berriki erantsitako obren artean, Picassoren *Otarra* *eta katua* dago (*Le homard et le chat*, 1965) —artistak Thannhauser bikoteari egindako beranduko ezkontza-oparia, Justini zuzendutako eskaintza batekin— baita Pascinen marrazki bat ere, Justin gaztea irudikatzen duena Parisen kartetan jolasten, laurogei urte lehenago (*Justin K. Thannhauser and Rudolf Levy jouant aux cartes*, 1911). Thannhauser Bildumak, zalantzarik gabe, familia haren ondarea sendotu zuen, XX. mendearen lehen erdiko abangoardiako artearen babesle nagusi gisa. Justinek 1963an bere opariak esan zuen bezala: “Estimatzea espero dut. Nire bizitza osoa da”<sup>88</sup>.

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. *Eröffnungs-Ausstellung*, erak. foiletoa (Munich: Moderne Galerie, 1909); Rudolf Meyer-Riefstahl, *Impressionisten-Ausstellung*, erak. kat. hitzaurrea (Munich: Moderne Galerie, 1909), orririk gabe. Honako saikera-lan honen helburua ez da Thannhauser galerien aurkezpen ororen aztarrenari jarraitzea; aldiz, bereziki azpimarratu nahi ditu Thannhauser Bilduma eta New Yorkeko Solomon R. Guggenheim museoan lotzen dituztenak. Moderne Galerie-n aurkezturiko erakusketen urtez urteko deskribapen baterako —

- deskribapen zabala da, baina ez osoa—, ikus Karl-Heinz Meissner-en eta Mario-Andreas von Lüttichau-ren artikuluak, hemen: “Dokumentation”, in *Ohne Auftrag: Zur Geschichte des Kunsthandels, München*, 1. alea, Rupert Walser eta Bernhard Wittenbrink-en argit. (Munich: Walser and Wittenbrink, 1989), 44–57 or., 116–29, 258–61. or. [itzuli]
2. *Moderne Galerie München* (Munich: Moderne Galerie, 1909), 4–5 or., hemen aipatua eta itzulia: Emily D. Bilski, *Der “Moderne Galerie” von Heinrich Thannhauser/The “Moderne Galerie” of Heinrich Thannhauser*, erak. kat. (Munich: Jüdisches Museum München eta Edition Minerva, 2008), 19–20 or. Bilski-k Heinrich Thannhauserrek arte-salerosle izan zituen jardueren eta haren Moderne Galerieko programaren deskribapen ondo dokumentatua egiten du. Ikus orobat Vivian Endicott Barnett, *The Guggenheim Museum: Justin K. Thannhauser Collection* (New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1978). Barnettek erakusketa honen gainean egin zuen ikarketa bikaina Thannhauser negozio-erregistroetara jo gabe egin zen, baina Justin K. Thannhauserren lekukotasunarekin, 1970eko hamarkadan. Matthew Drutt-ek, azkenik, Thannhauserren historia aztertu zuen Guggenheim-entzat, hemen: “A Showcase for Modern Art: The Thannhauser Collection”, in *Thannhauser: The Thannhauser Collection of the Guggenheim Museum*, Drutt-en argit. (New York: Guggenheim Museum, 2001), 1–25 or. Honako saiakera hau beste lan honen ondoriozkoa da: Megan Fontanella, “The Thannhauser Legacy”, in *The Thannhauser Gallery: Marketing Van Gogh*, Stefan Koldehoff eta Chris Stolwijk-en argit. (Brusela: Mercatorfonds, 2017), 18–37 or. [itzuli]
  3. Hemen aipatua: Richard F. Shepard, “Collector’s Gift Reflects His Life”, *New York Times*, 1963ko 25eko urria, 28 or. Gaurko Guggenheim Foundation and Museum-eko Thannhauser Bilduman hirurogeita hamahiru objektu daude, haien artean seguruenak oker egotzitako bi, Honoré Daumier eta Amedeo Modigliani-ri lehenago beren historietan. Justin K. Thannhauserren jatorrizko ondarea, Guggenheimek 1978an formalki erregistratu zuen moduan, hirurogeita hamabost objektu zeuden (Édouard Vuillard-en *Place Vintimille* ohol bikoitzarekin, orduan bi piezatzat hartzen baitzen). Hamalau lan gero atera ziren Guggenheim bildumatik 1980ko hamarkadan eta saldu ziren. Hilde Thannhauser Justinen alargunak bi pintura eman zizkion Guggenheimi 1984an (Pablo Picasso, *Natura hila: fruta-platera eta txarroa*; Vincent van Gogh, *Paisaia elurtua*), eta azkenean hamar laneko sorta bat erosi zuen Justinen alargunak Guggenheimi emandako ondarearen parte gisa, 1991n. Georges Braqueren *Gitarra, basoa eta fruta-platera arasan* obrak ez du lotura historikorik Thannhauser familiarekin, baina Thannhauser Bidumakoa da truke bidez, bildumako piezak jarri ziren prozesuan erosi baitzen, eta Hilde Thannhauserren bedeinkazioarekin. Hortaz, ale honetan aintzat hartzen da. [itzuli]
  4. Justin K. Thannhauser Alfred H. Barr Jr.-i 19ko urria, 1963, Collectors Records 88, The Museum of Modern Art Archives, New York (hemendik aurrera MoMA Artxiboak). [itzuli]
  5. Moderne Kunsthandlung horri “Brakl und Thannhauser” ere deitzen zitzaion prentsan. 1909an, Heinrich Thannhauserrek negozioa utzi zuenean, izena aldatu eta Brakls Moderne Kunsthandlung deitu zen. [itzuli]
  6. Ez zen Alemaniako lehena izan 1908an Moderne Kunsthandlung-en egin zen Van Gogh-en erakusketa. 1905eko irail-urrian, Paul Cassirerrek Van Gogh-en erakusketa bat antolatu zuen Hanburgon, berrogeita hamalau bat obrarekin. [itzuli]
  7. Ikus Alexei Jawlenski Jo van Gogh- Bonger-i, mar. 28, 1908, hemen itzulia: *Thannhauser Gallery: Marketing Van Gogh*, Koldehoff eta Stolwijk-argit., 104 or., eta ikus 40, 108 or.; Walter Feilchenfeldt, *Vincent van Gogh and Paul Cassirer, Berlin: The Reception of Van Gogh in Germany from 1901 to 1914*, Cahier Vincent 2 (Amsterdam; Rijksmuseum Vincent Van Gogh; Zwolle: eta Uitgeverij Waanders, 1988), 27–29, 66–67, 146 or. *Hyperion* aldizkari espressionista sortu zuen Carl Sternheim idazleak erosi zuen Municheko 1908ko Van Gogh-en erakusketan saldu zen bigarren lana: *Txabolak eguzkitan: Iparraldearen oroitzapena* (1890, bilduma pribatua). Timothy O. Benson, *Expressionism in Germany and France: From Van Gogh to Kandinsky*, erak. kat. (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 2014). [itzuli]
  8. Moderne Galerie, *Eröffnungs-Ausstellung*, orririk gabe; *Frankfurter Zeitung*, 1909ko azaroak 23, *Moderne Galerie München* aipatua, 41 or. Municheko Heilmann & Littmann enpresako Paul Wenz arkitektoak diseinatu zituen Moderne Galerieren barrenaldea eta inaugurazioko altzariak. Argi zenitala zuen atari bat zegoen beheko solairuan, ia 250 metro karratukoa. Igogailu pribatu batek eramaten zituen bisitariak

- hirugarren solairura, eta han bederatzi espazio intimo zeuden: musika-gela, egongela, jangela, estudioa, etab. 1909ko inaugurazio-katalogoan barrenaldearen argazkiak eta arkitektura-planoak agertu ziren, *Moderne Galerie München*, 11–13, 68 or. [itzuli]
9. U.-B., “München”, *Der Cicerone*, 22 zkia. (1909), 707 or. [itzuli]
  10. Emily D. Bilski-k modu sinesgarrian azaltzen du Heinrich Thannhauserrek erakustokia ipini bai, baina ez zuela beti gogo betez beren obrak han erakusten zituzten artisten alde egiten. Bilski, “Creating a Platform for Artists: Heinrich Thannhauser and the Moderne Galerie”, hemen: *The Great Upheaval: Modern Art from the Guggenheim Collection, 1910–1918*, Tracey Bashkoff eta Megan Fontanellaren argit., erak. kat. (New York: Guggenheim Museum, 2011), 64–69. or. [itzuli]
  11. Justin K. Thannhauser Daniel Catton Rich-ekin solasean, “Notes on his own biography”, datarik gabe, 3 or., Daniel Catton Richen dokumentuak, M0014, Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York (hemendik aurrera SRGM Archives). Thannhauserren kontakizuna, “Notes” horietan, hirugarren pertsona egina dago. Franz Marc–Heinrich Thannhauser gutun-trukea Bigarren Mundu Gerran galdutako materialaren artekotzat jotzen da. [itzuli]
  12. Blau Reiter taldearen erakusketa garrantzitsuaz gehiago jakiteko, ikus, adibidez, Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century* (Berkeley eta Los Angeles: University of California Press, 1998), 42–59 or. 1912ko abenduak 18–1911ko urtarrilak 3 bitartean egin zen erakusketa dokumentatzeaz gainera, hartan parte hartu zuen Gabriele Münter artistaren argazkiek Moderne Galerieko hirugarren solairuko gelen funtsezko erregistro bisuala eskaintzen dute. Kandinski eta Marc hasieran argitalpen bat ekoizteko asmoarekin elkartu ziren, baina *Der Blaue Reiter Almanac* ez zen 1912 arte azaldu. [itzuli]
  13. Vasily Kandinski, hemen: *Franz Marc im Urteil seiner Zeit: Einführung und erläuternde Texte von Klaus Lankheit*, Klaus Lankheit-argit., DuMont Schauberg, Kolonia, 1960, 46 or., Bilskirengan aipatua eta itzulia, “Creating a Platform for Artists”, 64. or. [itzuli]
  14. *Münchner Neueste Nachrichten*, 1912ko urriak 31, Bilskirengan aipatua eta itzulia, “Creating a Platform for Artists”, 68. or. [itzuli]
  15. Arthur B. Davies, Walt Kuhn eta Walter Pach Europara joan ziren bidaian 1912aren amaiera aldean, eta gutun-truke bat izan zuten Moderne Galerierekin artelaren zerrenda prestatzen zuten bitartean 1913 Armory Show erakusketarako. Walt Kuhn, Kuhn familiaren dokumentuak, eta Armory Show erakusketako erregistroak, 1859–1984, 1900–1949 sorta, 1 kutxa, 27, 81 karpetak, Archives of American Art, Smithsonian Institution (hemendik aurrera AAA); *International Exhibition of Modern Art*, erak. kat., Association of Painters and Sculptors, New York, 1913. AAAren dokumentuen artean bada *Aufstellung* (zerrenda) bat erakusketan direnetik Moderne Galerie Heinrich Thannhauserretik heldutako hemeretzi obrenak (27. karpeta). Ez ziren Thannhauserren mailegu guztiak Chicago eta Bostonera eraman. Justin Thannhauserrek erreklamatu zuen ordea hogeita zortzi obra inguru mailegatu zizkiola Armory Showri. Thannhauser Rich-ekin, “Notes on his own biography”, 3. or. Armory Showren data guztiak: Armory of the Sixty-ninth Infantry, *International Exhibition of Modern Art*, New York, 1913ko otsailak 17–martxoak 15; Chicagoko Art Institute of Chicagora eraman zuten 1913ko martxoaren 24tik apirilaren 16ra, eta Bostongo Copley Hallera apirilaren 1913ko apirilaren 28tik maiatzaren 19ra. [itzuli]
  16. Lagerbuch (Inbentario-liburua) II, 1353 inb. zkia., A077-XIX-02, A077 Galerien Thannhauser Archive, Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung, Kolonia (hemendik aurrera Thannhauser Artxiboa, ZADIK). Koadroa gordailuan zegoen Thannhauserren 1927ko urtarrilaz geroztik eta hilabete hartan jarri zen ikusgai (otsailaren erdialdera arte) Justin Thannhauserrek Berlinen antolatu zuen *Sonderausstellung* erakusketa berezian. [itzuli]
  17. D.-H. Kahnweilerrek kontratu bat sinatu zuen Pablo Picassorekin 1912ko abenduan. Salerosleak hogeita bederatzi pintura eta grabatu-sorta bat bidali zituen bere Parisko galeriatik Munichera, Moderne Galerie Heinrich Thannhauserren 1913ko erakusketarako. Bildumazale pribatu alemaniarrek beste obra batzuk utzi zituzten maileguan, eta Alfred Flechtheim arte-salerosleak hamahiru Picasso utzi zituen. [itzuli]

18. Lovis Corinth, *Heinrich Thannhauser*, 1916/1918, bilduma partikularra (Justin Thannhauserrek bere senide Gertrude Thannhauser Beyerrri egindako oparia, Webster, N.Y., 1972an); Max Liebermann, *Heinrich Thannhauser*, 1916, Kunstmuseum Bern, dohaintza, Hilde Thannhauser, Berna (Hilde 1991n hil ondoren emana). Heinrich Thannhauserren hiru erretratuak gorabeherarik gabe garraitu ziren gerra garaian New Yorkera, hara emigratua baitzen Justin Thannhauser. Gerraren ondorengo Justinen ohar-koadernoetan eta inbentario-zerrendetan, bai Corinth-enak bai Liebermann-enak 1916ko data dute izendatua (ikus 40017 eta 40123 zenbakiak). Alabaina, 1960ko erretratuen eskaerari buruzko lekukotasunean, Justinek adierazi zuen koadro haiek aldi berean egin zirela, 1918an. *Lovis Corinth, Das Portrait*, erak. kat. Badischer Kunstverein Karlsruhe, 1967, 62. zkia. [\[itzuli\]](#)
19. Ikus Thannhauser Rich-ekin, "Notes on his own biography", 1 or.; "Lebenslauf Justin K. Thannhauser", d.g., Entschädigungsakte Justin K. Thannhauser Regnr. 170544, M11 dokumentua, Landesamt für Bürger- und Ordnungsangelegenheiten/ Entschädigungsbehörde, Berlin (hemendik aurrera LABO). [\[itzuli\]](#)
20. Justin K. Thannhauser Thomas M. Messer-i, 1974ko irailak 5, SRGM 60.1583ren komisariotza-objektuen fitxategiko kopia (Henri Rousseau, *Futbolariak*). [\[itzuli\]](#)
21. *Ibid.*, Thannhauserrek Wilhelm Uhde-ri saldu zion koadroa, Edwin Suermondt-en bildumarako. [\[itzuli\]](#)
22. Wilhelm Hausenstein, *Katalog der Modernen Galerie Heinrich Thannhauser München* katalogoaren hitzaurrea, Moderne Galerie, Munich, 1916, vii. or. [\[itzuli\]](#)
23. *Moderne Galerie Heinrich Thannhauser München. Nachtragswerk III zur grossen Katalogausgabe 1916*, Moderne Galerie, Munich, 1918, 19, 119. or. [\[itzuli\]](#)
24. Matthew Drutt-en iritzian, litekeena da 1911n jadanik galeria Koloniara eramatea pentsatzea, baina ezin izan da frogatu. Ikus Drutt, "Showcase for Modern Art", 10–11 or., eta 23 or. 38-39 oharrak. [\[itzuli\]](#)
25. Eduard Eduard Beaucamp, "The Rosengart Collection, Lucerne", hemen: *The Rosengart Collection*, Angela Rosengart-en argit., Prestel, Munich, 2002, 13 or.; Angela Rosengart, "A Life as an Art Dealer: Siegfried Rosengart", in *ibid.*, 17-20 or.; Thannhauser Rich-ekin, "Notes on his own biography", 2. or. Cone Collection dohaintzan eman zitzaion 1949an Baltimore Museum of Art-i. Karen Levitov eta Melissa Klein, *Collecting Matisse and Modern Masters: The Cone Sisters of Baltimore*, Jewish Museum, New York, 2011. [\[itzuli\]](#)
26. Ikus Paul Roemerren biografia Reichskammer der bildenden Künste-rentzat, 1936ko irailak 17, A Rep. 243–04 zkia., 7287, Landesarchiv Berlin. Roemer eta Heinrich Thannhauserren arteko elkarte goiztiarra argi azaltzen da Moderne Galeriek 1913ko New Yorkeko Armory Showri egin zizkion mailegutan dagoen gutun-trukean. Ikus "Herr Römerri" zuzendutako 1912ko gutunak, Walt Kuhn familiaren dokumentazioa eta Armory Showren erregistroak, 1 kutxa, 27 karpeta, AAA. [\[itzuli\]](#)
27. Ikus Lagerbuch I, 715. inb. zkia., "Courbet, Segelboote am Meeresufer", A077-XIX-01, Thannhauser Artxiboa, ZADIK. Ez dirudi Bruno Levik eguneroko operazioetan parte hartzen zuenik. Enpresa-erlazioaren amaieraz, ikus "Bestaetigung", Bruno Levik eta Justin K. Thannhauserrek sinatua, 1916ko azaroak 4, Thannhauser Business Correspondence General, A077-IV-002-39, Thannhauser Artxiboa, ZADIK. Lagerbuch I eta Lagerbuch II-tan beste enpresa elkartu batzuk ere hainbat pertsonarekin elkarturik ageri dira erregistratuak. [\[itzuli\]](#)
28. Julius Meier-Graefe, "Die Franzosen in Berlin", *Der Cicerone* 25, 2. zkia., 1927, 43 or. [\[itzuli\]](#)
29. Walter Tschuppik, "Thannhauser verlässt München", *Münchner Sonntags-Anzeiger*, eransk., *Süddeutsche Sonntagspost*, 1928ko irailak 23, 1, Bilskirengan aipatua eta itzulia, "Moderne Galerie" von Heinrich Thannhauser / "Moderne Galerie" of Heinrich Thannhauser, 34 or. [\[itzuli\]](#)
30. Bilski, "Moderne Galerie" von Heinrich Thannhauser / "Moderne Galerie" of Heinrich Thannhauser, 34–35 or.; Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Bericht des Regierungspräsidiums von Oberbayern vom 3.3.1928, 4062 zkia., hemen aipatua: *ibid.*, 35 or. [\[itzuli\]](#)



31. Justin Thannhauserrek jakinarazi zien alemaniar agintariei Heinrich Suitzan zela oporretan, baina litekeena Alemaniatic emigratu izana, ofizialki ez bazen ere. Justin K. Thannhauser Amtsgericht Starnberg bei München-i, 1936ko otsailak 4, Nachlassakt Heinrich Thannhauser, Amtsgericht Starnberg NR 1935/188, Staatsarchiv München. [\[itzuli\]](#)
32. Angela Rosengart, “Life as an Art Dealer: Siegfried Rosengart”, 19 or.; Angela Rosengart Megan Fontanellari, 2017ko azaroak 28. [\[itzuli\]](#)
33. Vincent van Goghen *Ekiloreak* (*Les tournesols*, 1887, F 375, JH 1329), esate baterako, 1928ko urriaren 1eko Thannhauser inbentarioan sartu zen, Winterthurreko E. Richard Bühler-engandik etorrita, Suitza, zeinak gorde baitzuen koadroaren jabetzaren erdia. Justin Thannhauserrek salburik gorde zituen *Ekiloreak* ia hogei urtez, 1947an haien jabetza osoa eskuratu arte, Honoré Daumierren koadroaren bere jabetzaren erdiari uko egitearen truke, hura ere Bühlerrekin partekatzen baitzuen. Garai hartan bertan, Siegfried Rosengart Thannhauserren jabetza zen Vincent van Goghen koadro horren beraren jabetzaren erdia eskuratu zuen. *Ekiloreak* New Yorkeko Metropolitan Museum of Art-en 1949an. Lagerbuch II, inb. 1295, 1296 inb., eta Lagerkartei (inbentarioko fitxak), New York, 1001, 1002, 1031 zkiak., A077-XIX-0012, Thannhauser Artxiboa, ZADIK. [\[itzuli\]](#)
34. Ikus Kundenkartei (bezeroen fitxak), A077- XIX-13, Thannhauser Artxiboa, ZADIK. Fitxa horietan, zer bazkide/k elkartu zen/ziren bezeroaren dago erregistratua, eta haietako baten —edo hiruren— inzialak jartzen ziren fitxan, izenaren laburdura mekanografiatuarekin batera beheko eskuineko izkinan: “Roe.” (Paul Roemer), “J.Th.” (Justin Thannhauser) eta “Rgt.” (Siegfried Rosengart). Rosengarten emazte Sybil-en letra ere (ezkongabetan Müller, 1893–1968) ageri da, eskuz idatzia, zenbait Thannhauser artxiboetako dokumentutan, eta berebat ageri da Bertha Moreau-Nachtigall-ena, zeina Thannhauserren senide bat baitzen, Berlingo eta Luzernako adarretan lan egin zuena 1930eko hamarkadan. Egilearen eta Angela Rosengarten arteko elkarrizketak eta gutun-trukea, Luzerna, 2007ko irailak 17, 2013ko abuztua, 2017ko azaroak 28. JustinThannhau-serrek, bestalde, Käthe bere lehen emaztearen eginkizuna aipatzen du galeriako bazkide gisa bere gerraondoko LABO dokumentazioan. Charlotte Heinrich Thannhau-serren emaztea (ezkongabetan Nachtigall, 1870–1910) gazterik hil zen, eta ez dirudi eginkizun garrantzitsurik bete zuenik galerian. [\[itzuli\]](#)
35. Salmentaren faktura, Wildenstein and Co. enpresak, New York, Galerie Thannhauserri egina, Berlin, 1928ko otsailak 15 (1928ko uztailearen 15eko epemugarekin), eta Lagerbuch II, inb. zkia. 1254, Thannhauser Artxiboa, ZADIK. [\[itzuli\]](#)
36. Lagerbuch II, inb. zkiak. 1356–1413, Thannhauser Artxiboa, ZADIK. Lagerbuch hartan brontzeetako batzuk Galerie Thannhauserreko inbentorioan daudelakoan ageri dira, Berlin, 1929ko azarorako; beste batzuk zenbait parteri saldu zitzaizkien eta beste brontze batzuk Justin Thannhauserri bidali zitzaizkion 1930en amaieran. [\[itzuli\]](#)
37. Thannhauser Richekin, “Notes on his own biography”, 3. or. [\[itzuli\]](#)
38. Galerie Thannhauser, Berlin, Albert C. Barnes-i, Philadelphia, 1932ko maiatzak 27, galeriaren helbide berria zein adieraziz, Tiergartenstrasse 1, Presidenten artxiboak, Albert C. Barnesen gutun-trukea, AR.ACB.1932.181, Barnes Foundation Archives, Merion, Pennsylvania (hemendik aurrera Barnes Archives). [\[itzuli\]](#)
39. Justin K. Thannhauser Daniel Catton Rich-i, 1974ko martxoak 8, SRGM Archives. [\[itzuli\]](#)
40. Ikus bereziki Siegfried Rosengart, Luzerna, Wilhelm Wartmann-i, Zürich, 1932ko azaroak 10, eta Galerie Thannhauser, Luzerna, Kunsthaus Zürich-i, 1932ko azaroak 30, Archiv 10.30.30.61, Korrespondenz Ausstellung Händler, 01.01.1932–31.12.1932, Kunsthaus Zürich Archives. [\[itzuli\]](#)
41. *Edgar Degas: Exposición*, erak. kat. (Buenos Aires: Galería Müller, 1934). Ikus orobat Kundenkartei “Galería Mueller” entzat, Thannhauser Archive, ZADIK. 1934aren hasieran, Müllerren bitartez, Justin Thannhauserrek berebat antolatu zuen Vincent van Goghen *Le Moulin de la Galetteren* salmenta (ca. 1887, F 348, JH 1182)



- Buenos Airesko Museo Nacional de Bellas Artesen. Van Gogh hura lehenik Galerien Thannhauserrek erosi zuten 1927ko abenduaren 5ean, 1927. Lagerbuch II, inb. 1189 zkia., Thannhauser Archive, ZADIK. [itzuli]
42. Federico C. Müller, *Picasso* erakusketako foiletoaren hitzaurrea (Buenos Aires: Galería Müller, 1934), orririk gabe; Hego Amerikako Picassoren erakusketaren prentsako ebakiak Musée Picassoko artxiboetan gordeak, Paris. Picassoren 1934ko erakusketako hainbat pieza Justin Thannhauserrek eduki zituen Bigarren Mundu Gerran, baina bost bakarrik daude orain Guggenheim bilduman: kat. 27, 28, 42, 43 eta 48. [itzuli]
  43. Bere arte-salerosle izateko eskakizun-fitxak 1935eko urriaren 3ko data du, eta hartan Justin Thannhauserrek 1933ko maiatzaren 28a eman zuen Frantzian egoitza hartu zuen data gisa, eta helbidea place des Pyramideseko 2. zenbakia zen, Paris. Thannhauser Business Correspondence Europe, A077-IV-01-25, Thannhauser Artxiboa, ZADIK Thannhau-serren emigrazioari zegokionez, ikus bereziki Entschädigungsakte Justin K. Thannhauser Regnr. 170544, LABO. Thannhauserrek *Reichfluchtsteuer* alemiarra ordaindu zuen (irteera-zerga) 1936ko irailean edo inguruan. [itzuli]
  44. Justin K. Thannhauser Albert C. Barnesi, 1936ko azaroak 17, 1936, 2. or., Presidenterearen Artxiboak, Albert C. Barnesen gutunak, AR.ABC.1936.740, Barnes Archives. [itzuli]
  45. 1937ko azaroaren 24an, Justin Thannhauserrek dokumentazioa aurkeztu zuen Registre du Commerce-n bere arte-enpresaren helbide-aldaketarako Parisko rue de Miromesnil kaleko 35 zenbakira, eta berretsi zuen bizitzen eta bere negozioan lanean aritu zela helbide horretan 1937ko maiatzaren 25etik aurrera. Business Correspondence Europe, Thannhauser Artxiboa, ZADIK. [itzuli]
  46. Ikus bereziki Entschädigungsakte Justin K. Thannhauser Regnr. 170544, D44–D50 dokumentuak, LABO, eta Lagerbuch I eta Lagerbuch II, Thannhauser Artxiboa, ZADIK. Thannhauser inbentorioko erregistroetan hainbat artelanen transferentziak ageri dira, Justin K. Thannhauserri eginak Parisera, 1937ko martxoan. Parisera egindako beste transferentzia batzuk ere badira, 1937ko maiatzetik abendura, 1938an zehar, eta 1939ko hasieran eginak. [itzuli]
  47. Gordailuan zeuden artelanen artean, frantses artistek egindako papereko lanak ziren gehienak, gehi brontze eta olio-pintura bakan batzuk eta austriar eta alemaniar artistek egindako lan grafikoek sorta bat. Thannhauserrek ordaindu zuen biltegiatzearen kostua. Ikus bereziki Rep. 36A, 37968. zkia., Brandenburgisches Landeshauptarchiv, Potsdam (hemendik aurrera BLHA), eta Entschädigungsakte Justin K. Thannhauser Regnr. 170544, LABO. Eskerrak eman nahi dizkiot Laurie A. Stein-i BLHA dokumentazioa partekatzeagatik. [itzuli]
  48. 1937ko ekainaren 30ean, Joseph Goebbels propagandako ministro alemaniarrek Adolf Ziegler pintore errealistari eskatu zion —hura zen Adolf Hitlerren artista kuttuna— konfiska-tzeko arte “degeneratu” 1910. urtetik aurrera sorturiko eta alemaniar estatuaren eta probintzia eta hiriko musoen jabetza ziren artelanak. Konfiskaturiko lanetatik, 650 baino gehiago aurkeztu ziren *Entartete Kunst* (Arte degeneratua) erakusketan, zeina München zabaldu baitzen 1937ko uztailearen 19an, eta 1941ean zehar itzuli bat egin zuen Berlin, Leipzig, Düsseldorf, Salzburgo, Hanburgo, Stettin (egun Szczecin), Weimar, Vienna, Frankfurt am Main, Chemnitz, Waldenburg in Silesia (egun Wałbrzych) eta Hallen barna. Konfiskaturiko lan degeneratua eta ondorengo salmentak ondo dokumentatuak daude hemen: Stephanie Barron, argit., *“Degenerate Art”: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, erak. kat. (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1991; New York: Harry N. Abrams). [itzuli]
  49. Galerie Thannhauser Handelsregister, HR A 73 588 zkia., Amtsgericht Charlottenburg, Berlin; “Lebenslauf Justin K. Thannhauser”, datarik gabe, LABO. Eskerrak eman nahi dizkiot Laurie A. Stein-i Handelsregister dokumentazioa partekatzeagatik. [itzuli]
  50. Roemer 1945ean hil ondoren, Gertrud haren emazteak (Lehmann ezkongabetan) eta Gertrud Roemer alabak jarraitu zuten negozioarekin 1949 arte. A Rep. 243–04, 7287 zkia., Landesarchiv Berlin; Handelsregister 63 HRA 96 254, Amtsgericht Charlottenburg, Berlin. [itzuli]
  51. Elkarrizketa Angela Rosengartekin, 2007. [itzuli]

52. Angela Rosengart galeriako bazkidea eta zuzendarikidea izatera igaro zen 1957an. 2002an, Rosengart Bilduma museo gisa ipini zuen Luzernan. [\[itzuli\]](#)
53. Syndicat des Éditeurs d'Art et Négociants en Tableaux Modernes Presidentearen idazkaria Justin K. Thannhauserri, 1937ko urriak 14, Thannhauser Artxiboa, ZADIK. [\[itzuli\]](#)
54. *Modern and Other French Paintings, Drawings, Prints, Bronzes: Property of J. K. Thannhauser New York* (New York: Parke- Bernet Galleries, 1945eko apirilak 12.). Enkante-katalogo honetako zenbati sarreratan aipatzen dira "Galerie Thannhauser, Paris"en 1937an, 1938an eta 1939an egindako erakusketa zehaztugabeak. Thannhauser Artxiboan, ZADIK, bada Parisko galeriako enpresa-txartel bat "Thannhauser" izena erdian letra handietan ageri duena, eta, beste xehetasunen artean, "Maison d'Art" ezkerrean behean. [\[itzuli\]](#)
55. Henry Thannhauser, "Van Gogh and John Russell: Some Unknown Letters and Drawings", *Burlington Magazine for Connoisseurs* 73, 426 zkia. (1938ko iraila), 94-99, 102-04 or.; eta Parisko ohar-koadernoan, A077-XIX-004, Thannhauser Artxiboa, ZADIK. Ikus orobat Colta Ives, Susan Alyson Stein, Sjraar van Heugten eta Marije Vellekoop, *Vincent van Gogh: The Drawings*, erak. kat. (New York: Metropolitan Museum of Art, 2005), 273 or. Russellek Van Goghek egin berriak zituen hamabi bat marrazki jaso zituen 1888ko udan. [\[itzuli\]](#)
56. Ikus "im Auftrag J.T. an Leicester" oharra, 1938ko maiatzak 18, in Lagerbuch I eta Lagerbuch II, Thannhauser Artxiboa, ZADIK; Joseph S. Czestochowski, "Degas's Sculptures Re-examined: The Marketing of a Private Pursuit", in Joseph S. Czestochowski eta Anne Pingeot-en argit., *Degas Sculptures: Catalogue Raisonné of the Bronzes* (Memphis, Tenn.: Torch Press and International Arts, 2002), 25 or. 38. oharra. [\[itzuli\]](#)
57. Ikus bereziki Justin K. Thannhauser, Paris, Gemeentemuseum-i [Stedelijk Museum], Amsterdam, 1938ko maiatzak 23 eta ekainak 2, inb. zkia. 281, Stedelijk Museum Artxiboak. Justin K. Thannhauserrek Guggenheim Museumari lehenik egindako legatuko hamabost bat artelan (legatua 1978an berretsi zen), eta Hilde Thannhauserren ondarearen salmentan 1991n erositako obra bat, Thannhauserrek 1938ko udaberriatik aurrera Stedelijk-eko biltegian eduki zuen sortaren parte ziren. Ikus 5, 9-12, 18-19, 23, 43, 57-59 eta 63. kat. [\[itzuli\]](#)
58. Lagerbuch II, inb. zkia. 1353, Thannhauser Artxiboa, ZADIK; gutun trukea Justin K. Thannhauserren, Paris, eta Gemeentemuseum-en [Stedelijk Museum], Amsterdam, artean, Stedelijk Museum Artxiboak, bereziki 147, 331, 711, 3092 inb. zkiak; Registration Records Exhibition #85, MoMA Archives; Loan Card 39.251, Registration Department, MoMA. *Saint-Rémyko mendiak Art in Our Time* erakusketan jarri zen MoMAN erakusgai (1939ko maiatzak 10-irailak 30) [\[itzuli\]](#)
59. Justin K. Thannhauser, Paris, Alfred H. Barr Jr.-i, New York, 1939ko otsailak 8, Registration Records Exhibition #85, MoMA Archives. [\[itzuli\]](#)
60. Nancy H. Yeide, "The Spirit of France: The 1940-46 Exhibition of French Art in the United States", *Burlington Magazine* 154, 1313 zkia. (2012ko abuztua), 564-69. or. Berak Atlantikoa gurutzatu ondoren, Justin Thannhauserrek lagundu zuen onik itzultzen, edo bezeroaren onespenearekin salmenta, erakusketako mailegu pribatu partikularrak. Berlingo eta gero Johannesburgeko Charlotte Fürstenberg-Cassirer, izan zen obrak mailegatu zituen pertsona haietako bat, Thannhauserrek ordezkatu zuena Estatu Batuetako gerraondoko salmentetan. 1948-1969 urteetan, Thannhauserren bitartez saldu ziren hark frantses gobernuaren erakusketari egin zizkion hamabost mailegutatik hamalau, eta gainerakoak Charlotte Fürstenberg-Cassirerren jabetzara itzuli ziren. [\[itzuli\]](#)
61. Ontziratze-zerrenda, Amsterdam, 1939ko maiatzak 3, inb. zkia. 3066, Stedelijk Museum Artxiboak; Michaux & Guérin Ontziratze-erreziboa, Paris, 1939ko maiatza, A077-IV-19, Thannhauser Artxiboa, ZADIK. [\[itzuli\]](#)
62. Stedelijk Museum Artxiboak, bereziki inb. zkiak. 2126, 3066. Ikus orobat Justin K. Thannhauser David Cornelis Röell-i, 1939ko apirilak 16, Stedelijk Museum Artxiboak, 30041. sarrera, hemen aipatua: Gregor Langfeld, Margriet Schavemaker eta Margreeth Soeting, argit., *The Stedelijk Museum and the Second World War*, erak. kat. (Amsterdam: Uitgeverij Bas Lubberhuizen and Stedelijk Museum, 2015), 97. or. [\[itzuli\]](#)

63. Lynn H. Nicholas, *The Rape of Europa: The Fate of Europe's Treasures in the Third Reich and the Second World War* (New York: Alfred A. Knopf, 1994), 53–54. or. Stedelijk-eko bilduma bera (geratzen ziren Thannhauser lan guztiekin) badaezpada ere ebakuazio-gabarretan kokatu zen Alkmaar-etik gertuko kanal batean 1939ko irailean, eta maiatzerako bonbardaketen kontrako babesleku batean zeuden Castricum-eko duntetan. Stedelijk-eko ebakuazio-gabarretan kokaturiko Thannhauser lanentzat, ikus inb. zkiak. 708–09, 711, Stedelijk Museum Artxiboak. [itzuli]
64. “Bequests: Redressing a Spiral Showcase”, *Time*, 1965eko maiatzak 7, 86. or. [itzuli]
65. Eileen Chanin eta Steven Miller, *Degenerates and Perverts: The 1939 Herald Exhibition of French and British Contemporary Art* (Melbourne: Miegunyah Press, 2005), 24. zkia. Erakusketaren data guztiak: Adelaide, National Art Gallery of South Australia, *Exhibition of French and British Contemporary Art*, 1939ko abuztuak 21–irailak 17; Melbournera eraman zuten, Lower Town Hall, 1939ko urriak 16–azaroak 1, eta Sydney, David Jones’ Art Gallery, 1939ko azaroak 20–abenduak 16. [itzuli]
66. MoMAk R. Léronnelle-rentzat antolatu zuen bost Thannhauser Picasso Parisen jasotzea, paketatzea eta New Yorkera eramatea, Justin ez zegoela. Registration Records Exhibition #91, MoMA Artxiboak. Chicagon egon ondoren, Bostonera eraman zuten Picasso erakusketa, Institute of Modern Art (gaur egun Institute of Contemporary Art). [itzuli]
67. Justin K. Thannhauser, Hotel de Champéry, Valais, Alfred H. Barr Jr.-i, New York, 1939ko abuztuak 30, *ibid.* [itzuli]
68. Lagerbuch I eta Lagerbuch II, Thannhauser Artxiboa, ZADIK. “Montana”ra 1940ko maiatzean bidalitako hirurogeitik gora lanen oharrek Geneba era esan nahi lezakete; izan ere, Justin Thannhauserrek Hôtel Réginairen idazpurua (Geneba) erabili zuen, Montana-Vermala, Chalet Silène helbidearekin, udaberri hartan. [itzuli]
69. Hemen aipatua: Sally Hammond, “Close- Up: Justin K. Thannhauser, Art Collector”, *New York Post*, 1964ko martxoak 29, 2. or. [itzuli]
70. Thannhauser Rich-ekin, “Notes on his own biography”, 3. or.; Groupe Français du Conseil de Contrôle, Division des Reparations et Restitutions, Répertoire des biens spoliés en France durant la guerre 1939–1945 (Paris, 1947); Récupération Artistique Justin K. Thannhauser, Ministère des affaires étrangères, Paris (hemendik aurrera MAE); WB la 6187, Staatsarchiv München. Alemaniar okupazioaren garaian, Parisko auzokideek Thannhausertarrei idatzi zieten New Yorkera nola “naziek kamioiak eraman dituzten beren etxeraino eta hustu duten”. Hammond, “Close-Up: Justin K. Thannhauser, Art Collector”, 2. or. [itzuli]
71. Garai hartan, Justin Thannhauserrek gutxienez 1919. urteaz gero bere galeriako funtsetan eduki zuen Julius Seyler-en margolan bat oparitu zuen, seguruen dokumentuen truke, edo bere esker onaren erakusgai gisa. Seylerren “Ganba-saltzailea” inb. zki. 363 gisa ageri da Lagerbuch I-en, 1919ko abenduaren 9ko datarekin, eta 1940ko irailaren 27an desagertu zen Thannhauserren erregistroetatik, “im Auftrag J.T. [Justin Thannhauser] an Mr. Hector Colombo Genf., Cons. Général d’Uruguay.” Hector L. Colombo, Uruguaiako Errepublikarn kotsula Suitzan, izan zen Thannhauser familiaren immigrazio-dokumentuak sinatu zituena 1940an. Ikus orobat Lagerbuch I, inb. zkiak. 483–85, 488, eta Thannhauserren Dokumentu Pribatuak, A077-V-04–05, Thannhauser Artxiboa, ZADIK; Günter Herzog, “Thannhauser: Händler, Sammler, Stifter”, in *Thannhauser: Händler, Sammler, Stifter*, ale monografikoa, *Sediment: Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels* 11 (2006), 25 or. Eskerrak eman nahi dizkiot Günter Herzog-i transferentzia hauen berri emateagatik. [itzuli]
72. Käthe eta Justin Thannhauserrek 1946ko ekainaren 3an eta 17an eskuratu, hurrenez hurren, Estatu Batuetako herritartasuna. Thannhauser Private Papers, Thannhauser Artxiboa, ZADIK. [itzuli]
73. Heinz H. Thannhauser sarjentua zerbitzuan hil zen, irrati-operadore gisa, Martin B-26C Marauder batean (#42-107711), U.S. Army Air Corp., zeina Monte Azza-n erori baitzen, Italian, aireratu eta berehala. Thannhauserri Purple Heart eman zioten hilondoan. H.R.H., “Heinz H. Thannhauser”, *College Art Journal* 4, 2 zkia. (1945eko urtarila), 108 or. [itzuli]

74. Thannhauser Gästebuch New York, 1942–70 inguru, A077-VII-01, Thannhauser Artxiboa, ZADIK. [\[itzuli\]](#)
75. Ralph T. Coe Vivian Endicott Barnett-i, New York, 1977ko abuztuak 29, SRGM Archives. [\[itzuli\]](#)
76. Justin K. Thannhauser Parke-Bernet Galleries-i, 1945eko otsailak 15, hemen: *Modern and Other French Paintings, Drawings, Prints, Bronzes: Property of J. K. Thannhauser New York*, or. g. [\[itzuli\]](#)
77. Dr. Fritz Neugass, “Niemand in die Keller verbannt. Leihgaben aus der Thannhauser- Stiftung im Guggenheim-Museum”, *New Yorker Staatszeitung und Herold*, 1965eko maiatzak 30, 4C or.; Herzog, “Thannhauser: Händler, Sammler, Stifter”, 26 or. [\[itzuli\]](#)
78. Lagerbuch I, 710 inb. zkia., eta Lagerkartei New York, 2394 zkia., Thannhauser Artxiboa, ZADIK. [\[itzuli\]](#)
79. Thannhauserren agintari frantsesen aurrean erregistratu zuen zer artelan eta antzinako altzari ebatsi zieten naziak; erreklamazioak egin zizkien Mendebaldeko Alemaniako gobernuari bere familiaren immigrazio-ahaleginekin loturiko kostuengatik (Frantzia, Suitza, Portugal eta Estatu Batuetara azkenik), baita Berlinen suntsituriko jabetzengatik ere. Entschädigungsakte Justin K. Thannhauser Regnr. 170544, LABO; Rep. 36A, 37968, D945, BLHA zkiak.; WB la 6187, Staatsarchiv München. [\[itzuli\]](#)
80. Ikus Récupération Artistique Justin K. Thannhauser, MAE; Eberhard W. Kornfeld, “Die Galerie Thannhauser und Justin K. Thannhauser als Sammler”, hemen: *Sammlung Justin Thannhauser*, Jürgen Glaesemer eta Betty Studer-en argit., erak. kat. (Bern: Kunstmuseum Bern, 1978), 16 or. [\[itzuli\]](#)
81. Thannhauser Richekin, “Notes on his own biography”, 3. or. Justin K. Thannhauserren arabera, “Artelan haiek, alemaniarrek Hitlerren garaian lapurtu zituztenak — Alemanian nahiz Parisen—, ez ziren inoiz azaldu... (besteak beste, liburutegi osoak, antzinako altzariak eta antzinako tapizak eta tapiz gobelinoak, portzelana-bildumak eta beste artelan batzuk, musika-instrumentuak [etab.]).” [\[itzuli\]](#)
82. Justin K. Thannhauser Walther Halvorsen-i, 1953ko apirilak 9, Halvorsenen erantzunarekin, 1953ko ekainak 10, Thannhauser Business Correspondence, New York, A077-IV-02-29, Thannhauser Artxiboa, ZADIK; Justin K. Thannhauser A. Tellegen-i, 1969ko maiatzak 14, Van Gogh museoko dokumentazio-karpeta, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD), Haga, Monique Hageman-en adeitasunez, Van Gogh museoa, Amsterdam, 2014ko abuztua. Daniel Catton Rich-i 1974ko martxoaren 8eko gutunean, Thannhauserrek azaltzen du “Hitlerrek gure erakusketa-jarduerak zuzenean geldiarazi zituztenean. hogeita hamarretan, ... naziak orobat eraman zituzten liburu guztiak, geure katalogoen ehunka ale, gutunak eta abar... eta azkenean, gerratean, baita gure Pariseko etxeko gauza guztiak ere, “jakina.” Thannhauserrek Richekin partekatzen zuen informazioa, Thannhauser galeriei eta artelanean bildumei eta jatorriari eta erakusketa-historiei buruzkoa, oharretan (1972ko abend.) eta elkarrizketetan (1975eko martx.) Rich dokumentuetan, M0014, SRGM Artxiboak. Ikus orobat Barnett, *Guggenheim Museum: Justin K. Thannhauser Collection*. Salbatu ziren Thannhauser erregistroak ZADIKi eman zitzaizkion 2005ean. [\[itzuli\]](#)
83. Justin Thannhauserren arabera, 1941ean Ellis Island-eko Estatu Batuetako immigrazio-zentrora heldu zirenan jada agerikoa zen Michelen buru-eritasuna, eta handik aurrera sendategietan eta erietxeetan egon zen 1952an bere buruaz beste egin zuen arte. Entschädigungsakte Justin K. Thannhauser Regnr. 170544, D58 dokumentua, LABO. [\[itzuli\]](#)
84. Shepard, “Collector’s Gift Reflects His Life”, 28 or. Gehiago jakiteko Guggenheimeko Thannhauser Bildumaz eta erakundearen jabetza modernoekin duen harremanaz, ikus Megan Fontanella, “Modern in the Best Sense: Six Pioneering Collectors”, hemen: *Visionaries: Creating a Modern Guggenheim*, Fontanellaren argit., erak. kat. (New York: Guggenheim Museum, 2017), 16–47, 207–301 or. [\[itzuli\]](#)
85. Materialsammlung Cézanne, A077- VIII-2-48, Thannhauser Artxiboa, ZADIK; “New Cézanne”, *Time*, 1954ko martxoak 29, 74. or. [\[itzuli\]](#)
86. Ahozko historiaren gaineko elkarrizketa Thomas M. Messer-ekin, 1994ko urria–1995eko urtarrila, AAA. [\[itzuli\]](#)

87. Thannhauser hegala 1965eko apirilean zabaldu zen, Thannhauser Fundazioak maileguan utzitako ehun bat lanen aurkezpen zabalago batekin. Azalpen bat ere agertu zen lehenago galeriako artelanen ondoan inaugurazioan, adieraziz Justinek berez desiratzen zuela “barnekotasun-giro bat sortu, bere etxeko xarmaren zerbait galeriaren espazio publikora eramango zuena. Era hartan, barneko dekorazioak eta lanen aurkezpenak berak Thannhauser jaunaren beraren ekimena eta obren aukera islatzen zuen”. Erakusgai jarritako koadroen zerrenda, erregistro-artxiboak, SRGM Artxiboak. Ikus, adibidez, Justin K. Thannhauser, The Stanhope-ren idazmahai-materialari buruzko oharra, New York, 1965–76 ing., eta H. H. Arnason Harry F. Guggenheim-i, 1965eko martxoak 10, Thomas M. Messer Records, A0007, 4185 kutxa, 6, 11 karpetak, SRGM Artxiboak. 1989an proposatu zen Monitor Eraikina thannhauserrentzat. [\[itzuli\]](#)
88. Hemen aipatua: Shepard, “Collector’s Gift Reflects His Life”, 28 or. Hilde Thannhauser ere oso eskuzabala izan zen artelanak oparitzuz Guggenheimen aparteko erakundeei. Kunstmuseum Bern-i egon zizkion oparien artean zeuden, esate baterako, Ernst Ludwig Kirchner eta beste zenbait artistaren lanak, bat ez zetozenak Justin Thannhauserrek Guggenheimen bildu zituen artista moderno frantsekin osatu nahi zuen kontakizunarekin. [\[itzuli\]](#)

# GEORGES BRAQUE

## [1. PAISAIA ANBERESTIK HURBIL]

*Paisaia Anberestik hurbil* (*Paysage près d'Anvers*), 1906

Olio-pintura mihise gainean, 60,3 × 81,3 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser Foundation 78.2514.1

Datarik gabea; behean sinatua, ezkeraldeko ertzean, pintura beltzez (1935ean): G [Braque](#)

## JATORRIA

Identifikatu gabeko bilduma pribatua, Paris; Robert Lebel (1901–1986), Paris, 1935; Justin K. Thannhauserrek Lebel-i erostia, New York, ca. 1950–51 (40285. zk.); Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundation-i legatua, New York, 1978, dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

## LEHEN ERAKUSKETAK

Paris, Galerie Pierre, *Georges Braque: Paysages de l'époque fauve* (1906), 1938ko otsailak 4–21.

New York, Marie Harriman Gallery, *Les Fauves*, 1941eko urriak 20–azaroak 27, 27. zk.

(izen honekin: *La Rivière*).

New York, Buchholz Gallery [Curt Valentin], *Early Work by Contemporary Artists*, azaroak 16–abenduak 4, 1943, 3. zk. (izen honekin: *The River*).

New York, Mortimer Brandt Gallery, *Color and Space in Modern Art since 1900: 36 Paintings, 10 Sculptures and Constructions*, 1944ko otsailak 19–martxoak 18, 10. zk. (izen honekin: *La Rivière*).

Boston, Institute of Modern Art (gaur egun, Institute of Contemporary Art), *Pioneers*, 1944ko martxoak 28–apirilak 30, 1. zk. (izen honekin: *The River*).

Toledo, Ohio, Toledo Museum of Art, *The Spirit of Modern France: An Essay on Painting in Society, 1745–1946*, 1946ko azaroa–abendua, 67. zk. (izen honekin: *La Rivière*); hemen ere izan zen: Torontoko Art Gallery, 1947ko urtarrilak 10– martxoak 2.

Venezia, XXV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, *Mostra dei Fauves*, 1950eko ekainak 8–urriak 15, 6. bis (izen honekin: *Riviera*).

New York, Sidney Janis Gallery, *Les Fauves*, 1950eko azaroak 13–abenduak 23, 2. zk.

(izen honekin: *River*).

Chicago, Art Institute of Chicago, erakusketa orokorrerako Justin K. Thannhauserrek luzatutako mailegua, 1955ko maiatzak 19–abuztuak 23 (ez zen katalogorik egin).

Pasadena, Pasadena Art Museum (gaur egun, Norton Simon Museum), *Georges Braque*, 1960ko apirilak 20–ekainak 5, 2. zk., koloretako erreprodukzioa (izen honekin: *Landscape*).

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

Bere obrak 1906ko martxoan Parisko *Salon des Indépendants* erakusketan lehen aldiz jendaurrean erakutsi ondoren, Georges Braque-k ordura arteko estilo sasi-inpresionista berraztertu zuen. André Derain (1880–1954) eta Henri Matisse-ren *fauve* (euskaraz, “piztia”) margolan iraultzaileak ikusi zituen; horiek kolorearen erabilera espresionista lehenesten zuten forma naturalen adierazpen naturalaren gaineratik. Uda hartan ekin zion Braquek fauvismoarekin esperimentatzeari. *Paisaia Anberestik hurbil* obrak duna batzuen ikuspegia erakusten du, Eskalda ibaiaren ezker ertzetik begiratuta; Braque eta haren adiskide Émile Othon Friesz (1879–1949) portu-hiri txiki oparo hartan bizi izan ziren<sup>1</sup>.

Obrak mihise frantses estandarren neurria du, gutxi gorabehera (Paisaia 25). Litekeena da euskarria jatorrizko bera izatea, baina zaila da datatzen. Jatorriko mihisea tafeta-ehunezkoa da, eta kolore argikoa; koadroa berriro oihaleztatuta dago, prozedura urtsu bat erabilita.

Konposizio honetan, funtsezko elementua da hondoa, zurixka eta oso matea. Itxuraz, artistak berak aplikatu zuen, pintura oso urtsuarekin irudia blaitzen duten marrak eginez: bereziki argi zeruan eta uretan nabari dira, badian. Oinarria-ren aplikazioaren noranzkoa eta testura are gehiago nabarmentzen dira X izpien bidezko erradiografian. Eredu handiak utzi zituen agerian eta margotu gabe, baita beste gunek txikiago batzuk ere, pintzelkaden inguruan. Mihisea osatzen duen bilbearen erliebea bistan dago zuri utzitako eremuaren parte handi batean. Litekeena da “higatze” hori jatorrizkoa izatea, edo baliteke gainestaltze-prozeduraren ondorioz areagotu izana ere, prozedura horretan hondoa apaldu edo zikintzearen eta marrak nabarmentzearen ondorioz.

Infragorritako erreflektografiak erakutsi zuenez, Braquek grafitozko lerro lodi eta meheak erabili zituen konposizioa zirriborratzeko, batez ere, aurrealdeko dunak eta harkaitzak margotzeko. Grafitozko lerro lodiagoak egin zituen, aldiz, ezkerreko duna handiaren inguruan, baita eskuinaldean aurrealdean ikusten diren harkaitzen sakonunea markatzeko ere.

Enpaste gutxi dago konposizioan, oro har. Pintzelkada bizia eta lirikoa erabili zuen Braquek gainazal osoan. Tarteka, pintzelkada paralelotan aplikatu bide zuen margoa, Paul Cézanne-ren tankeran, zeruan esaterako. Pintzelez landutako lausotze garden batzuk ikusten dira, gorri, gorri ilunez, berdez eta purpuraz, enpaste trinkoagoen artean tartekatuta. Paletak kolore elektrikoak ditu, margolari fauvistetan ohi zen bezala. Olio-pinturaren bizitasunak kontraste interesgarria egiten du oinarri matearekin. Kolore edo forma-eremu bakoitza hondoaren gainean flotatzen dagoela dirudi, hodeiak batez ere, eta konposizioaren planoak lautzeko efektua sortzen du horrek.

Erradiografian eta irudi infragorrietan, argi ikusi zen mihise zati laukizuzen bat txertatu zela —8 × 6 cm ingurukoa—, goiko eskuinaldeko angeluan, eta konposizioaren gunek horrek moldaketak jasan ditu. Uneren batean berniza eman zitzaion koadroari, berriro oihaleztatuta zenean seguru asko; berniza kendu

zaio, ordea, fauvismoaren praktikei jarraiki<sup>2</sup>. Braque-k estilo fauvista lantzen jarraitu zuen 1907an, eta etapa kubistan murgildu zen ondoren. (GM)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Koadro honi buruzko informazio gehiago: Jack Flam, “Georges Braque, *Landscape near Antwerp*”, hemen: *Thannhauser: The Thannhauser Collection of the Guggenheim Museum*, Matthew Drutt (arg.), Guggenheim Museum, New York, 2001, 78–81. or. Braque eta Friesz 1906ko ekainaren 12tik irailaren 11ra izan ziren Anberesen (78. or.). [itzuli]
2. Anthea Callen, “The Unvarnished Truth: Mattness, ‘Primitivism’ and Modernity in French Painting, c. 1870–1907”, *Burlington Magazine* 136, 1.100. zk., 1994ko azaroa, 738–46. or. [itzuli]

## [2. GITARRA, EDALONTZIA ETA FRUTA-PLATERA ONTZITEGIAN]

***Gitarra, basoa eta fruta-platera ontzitegian*** (*Guitare, verre et compotier sur un buffet*), 1919 hasiera  
Olio-pintura, tenpera (est.), harea eta ikatz-ziria grafitoarekin mihise gainean, 80,8 × 99,5 cm  
Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser Foundation, truke bidez, 81.2821  
Atzealdean sinatua eta datatua, behean ezkerrean, pintura beltzez: [G Braque](#) / 19

## JATORRIA

Raoul La Roche-k (1889–1965) Galerie L’Effort Moderne-ri, Paris, erosia (Léonce Rosenberg, jabea), Basilea eta Paris, 1919/1920; La Roche familiaren bilduma, Basilea, 1965; Stephen Hahn-ek eskuratua, New York, 1980; Solomon R. Guggenheim Foundation-ek Hahn-i erosia, New York, 1981.

## LEHEN ERAKUSKETAK

Paris, Galerie L’Effort Moderne, *Braque*, 1919ko martxoak 5–31.  
Cleveland, Cleveland Museum of Art, *Georges Braque*, 1949ko urtarrilak 25–martxoak 13;  
hemen ere izan zen: New York, Museum of Modern Art, 1949ko martxoak 29–ekainak 12, 41. or., 77. or.,  
erreproduktzioa (izen honekin: *The Buffet*).



Paris, Musée du Louvre, *L'atelier de Braque*, 1961eko abenduak 2–1962ko otsaila, 24. zk., erreprodukzioa (izen honekin: *La guitare*).

Basilea, Galerie Beyeler, *Le Cubisme: Braque, Gris, Léger, Picasso*, 1962ko maiatza-uztaila, 28. zk., azala, koloretako erreprodukzioa (izen honekin: *Nature morte à la guitare*).

Paris, Galerie Knoedler (Basileako Galerie Beyeler galeriarekin batera antolatua), *Le Cubisme: Picasso, Braque, Gris, Léger*, 1962ko urriak 9–azaroak 10, 24. zk., azala, koloretako erreprodukzioa (izen honekin: *Nature morte à la guitare*).

Munich, Haus der Kunst, *Georges Braque*, 1963ko urriak 18–abenduak 15, 60 zk., koloretako erreprodukzioa (izen honekin: *Stilleben mit einer Gitarre [Nature morte avec une guitare]*).

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

*Fauveen* pintzelkada indartsuekin eta kolore biziko paletarekin esperimentazio goiztiarrak egin ostean, hala nola *Paisaia Anberestik hurbil* obran (1906), Georges Braque-k kubismoa garatzeari ekin zion 1909an Pablo Picasso-rekin. *Gitarra, basoa eta fruta-platera ontzitegian* lanak argi frogatzen du handik hamarraldi batera eta Mundu Gerraren ondoren zer-nolako bilakaera izan zuen estilo artistiko horrek; obra honetan, elementuak ez daude atalka deskonposatuta, baizik forma handiago eta elkarri gainjarrietan antolatuta, collage moztu eta itsatsi batean bezala<sup>1</sup>.

Itxuraz, berariaz aukeratu eta erabili zituen Braquek materialak, obra honetan gainalde oso lehor eta mate bat sortzeko. *Gitarra, basoa eta fruta-platera ontzitegian* bilbe oso mehea duen inprimatzerik gabeko mihise batean margotuta dago. Konposizio honetan erabilitako pintura mihisearen barrura sartu zen, halako eran non atzeko aldetik ikusten den, irudi fantasmagoriko bat eratuz, sepia kolore histukoa, oxidazioaren ondorioz. Atzealdean, goian, eskuinean, pintura beltz-griskaraz margotutako bi gune trinkoek iradokitzen dutenez, baliteke Braque pintura hori probatzen aritea natura hilaren konposizioan erabiltzeko. Gune horietako batek olio-orbana sortu du koadroaren aurreko aldean, goian, ezkerrean. Artistak orobat sinatu eta datatu zuen koadroa atzealdean pintura beltzez.

Inprimatzerik gabeko mihisearen aurrealdean, Braquek itsasgarria aplikatu zuen, lehenik, eta harea eta hartxintxarrak gehitu zituen ondoren gainalde guztian, erradiografiak erakutsi duenez. Gero, pintura beltza aplikatu zuen, uretan solugarria eta oso matea: horixe da, hain zuzen ere, konposizioaren hondoko kolorea. Gainerako koloreak —plano lau zuria, marroia, beixa, berdea eta urdina— beltzaren gainean margotu ziren, eta koadroak horrexegatik du tonu nahiko itzalia, oro har. Xehetasun batzuk, hala nola gitarraren hariak, partiturako notak, fruta eta mahai-oihal berdeko pintzelkada laranja, koloretako plano lauen gaineratik margotu ziren.

Artistak hondoko pintura beltz lehorra bistan utzi zuen forma argienetako askoren inguruan, marrazki-itxura iradokitzeko, agian. Era berean, pintura zuri oso lehorrez marraztu zituen forma ilun batzuk, klarionezko marrazkiaren tankera emateko. Lerro zuri hauskor horiek ez zitzaizkion gainaldeari ongi itsatsi, eta galera txiki ugari dituzte. Braquek ikatz-ziria erabili zuen, nonbait, hareaz estalitako gainalde osoaren gainean, ezkerreko V-formako itzal iluna sortzeko. Erradiografiak erakutsi duenez, forma bihurtu bat zegoen azpian, gune horretan, baina gerora estali egin zuen. Litekeena da fruta-

plateraren azpiko lerro beltz mate bizi hori ere ikatz-ziriz egina izatea, eta fruten artean zilar-koloreko grafitozko lerro mehe bat ikusten da. Partitura margotzeko, papera irudikatzen duen pintura zuri hautsia aplikatu zuen Braquek, eta lerroak tresnaren batekin —pintzel baten giderraz, agian— arraspatu zituen, gero. Ondoren, pintura beltz oso lehorrez markatu zituen lerroak eta notak, pintura zuria artean bustita zegoela; horrela, pintura beltzak bat egin zuen zuria hautsiarekin, gune batzuetan. Gitarraren harien gaineko gune batean, pintura testuraduna aplikatu zuen Braquek. Gune hori lodiagoa eta trinkoagoa da obrarekin oro har alderatuta; gainerakoan, gainaldea oso matea da.

Orain arte azterketa zientifikorik egin ez bada ere, bistakoa da Braquek pinturako eta marrazketako materialak konbinatu zituela koadro honetan. Alde batera utzi zituen lan-metodo tradizionalak eta efektu optikoekin esperimentatu zuen. Artelan biziki berritzailea sortzea lortu zuen horrela. (GM)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Koadroa hemen agertzen da: Nicole Worms de Romilly [Nicole S. Mangin], *Catalogue de l'oeuvre de Georges Braque*, vol. 6, *Peintures, 1916–1923*, Maeght, Paris 1973, 46. lam., erreproduzioa (izen honekin: *Le buffet*). [itzuli]

## [3. TEONTZIA HONDO HORIAREN GAINEAN]

*Teontzia hondo horiaren gainean* (*Théière sur fond jaune*), 1955

Olio-pintura eta klariona mihise gainean, 35,4 × 65,5 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser Foundation 78.2514.2

Datarik gabea; beheko aldean sinatua, erdialdean, pintura beltzez: G [Braque](#)

## JATORRIA

Maeght galeriak artistari erosia (Aimé Maeght, jabea), Paris, 1955; Justin K. Thannhauserrek Maeght galeriari erosia, New York, 1956ko otsailaren 7a (40333. zk.); Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundation erakundeari legatua, New York, 1978, dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

1942 inguruan hasita, Georges Braque-k hainbat teontzi margotu zituen, baita hemen iruzkindutako konposizioan ageri den ontzi zabal eta zapalen aldaerak ere<sup>1</sup>. Nolanahi ere, teontzien margolanak lantzen hasi baino askoz ere lehenago hasi zuen artistak mihise hau: hain zuzen ere, gaur egun *Teontzia hondo horiaren gainean* obraren aurrealdea amaitu baino berrogeita bost urte inguru lehenago margotu zuen mihisearen atzealdea. Litekeena da konposizio kubistaren zati bat 1910–11 ingurukoa izatea<sup>2</sup>. Braque, Pablo Picassorekin batera, kubismoaren berritzaile nagusietakoa izan zen; hasierako fasean, 1908 eta 1912 bitartean, gutxi gorabehera, gama kromatiko mugatua erabili zuen, eta elkarri gainjarritako plano fazetadunetan zatikatu zuen espazio piktorikoa, *Natura hila klarinetearekin (Botila eta klarineta)* [*Nature morte à la clarinette (Bouteille et clarinette)*, 1911] obran ikus daitekeenez, besteak beste.

Hemen iruzkindutako koadroaren atzealdean aurrez margotutako obra hasteko, krema-koloreko hondo diluitu bat ezarri zen, lehenik; geruza horretan sumatzen diren etenengatik, artistak berak aplikatu zuela dirudi. Braquek pintzel mehea eta pintura beltz pikortsua erabili zituen lehen lerroak marrazteko; pintzelkada batzuk intentsitate handikoak dira, eta beste batzuk, berriz, oso diluitu eta urtsuak. Gero, lerro nagusiki horizontalak gehitu zituen, itxuraz, olio pintura beltz, zuri, okre eta urdin pixka batek osatutako paleta mugatu batez<sup>3</sup>, pintura urtsu ahul modura batzuetan eta enpaste fin modura beste batzuetan. Artistak fase nahiko aurreratu batera eraman zuen konposizio hura, baina seguru asko bertan behera utzi zuen amaitu aurretik, haren gaiari buruzko argibide handirik utzi gabe.

Hurrengo urteetan, Braquek mihisearen beste aldea margotu aurretik, pinturak kalte larriak izan zituen eremu batean, eta krakelatu egin zen, zartatu; horrek iradokitzen du litekeena dela bilbe oso meheko lihozko mihisea denbora batez euskarririk gabe eta arreta handirik gabe gorde izana, harik eta 1950eko hamarraldian artistak berriro heldu zion arte. Eskuinaldeko, ezkerraldeko eta behealdeko iltzatzeremuetako tolesetako pinturak erakusten duenez, neurri handiagoko obra kubista baten parte izan zen mihisea; dirudienez, Braque-k mihisea moztu, eta berriro muntatu zuen —atzekoz aurrera— oraingo euskarrian, zeina ez baita neurri estandarrekoa<sup>4</sup>. Konposizioaren fazeten eskalak, Braqueren beste obra kubista batzuekin alderatuta, iradokitzen du litekeena dela mihisea jatorrian askoz ere handiagoa izatea. Mihisea tatxetekin iltzatuta dago euskarrian, eta, beste zulo-sail bat ikusten denez goiko ertzean, ondoriozta daiteke oraingo goiko ertza bat zetorrela aurreko konposizioaren ertzetako batekin<sup>5</sup>. Baliteke jatorrizko mihiseak formatu bertikala izatea artistak moztu aurretik, baina pintzelkada horizontalek —Braqueren obra kubistetan ohikoak— pasartearen orientazio horizontala zuzena dela iradokitzen dute.

Braquek zenbait berrikuspen osagarri egin zituen aurrealdeko konposizioa —*Teontzia hondo horiaren gainean*— landu ahala. Dirudienez, azalerak itsasgarri-geruza bat du gainaldean, artistak seguru asko mihisea zigilatzeke gehitua, euskarrian berriro tenkatu ondoren, obra berria margotzeko prestatzen ari zela. Oinarririk aplikatu gabe, pintura beltz mateko zirriborro bat osatu zuen azpian, eta agerian utzi zituen mihisearen gune batzuk. Gune beltzen arteko espazio hutsek espazio negatiboko patroiak sortu zituzten, eta horietako batzuk lerro zuri modura ageri dira infragorrien erreflektografian: esate baterako, ezkerreko goiko angeluko lerro uhinduak eta eskuinaldeko behealdeko angeluko kurba paraleloak. Forma beltz batzuek obra amaituarekin inolako loturarik ez dutela esan liteke, eta hortik ondorioztatzen

da faseka osatu zuela Braquek obra. Pintura beltza lehortutakoan, klarion zuria erabili zuen<sup>6</sup> teontziaren, mahaiaren eta pitxerraren oinarritzko lerroak zirriboratzeko. Gero, teontzia margotu zuen, eta kolore biziko pigmentuak aplikatzen joan zen, baita pintzelkada beltz batzuk ere, erreserban utzita azpiko pintura beltzeko guneak, margotu gabeko mihise zatiak eta klariona.

Koadro amaituaren soslai beltz asko gaur egungo konposizioarekin zerikusirik ez zuten forma batzuk berregitearen edo partzialki ezabatzearen ondorioa dira. Gune batzuetan, hondoko pintura laranja eta horia azpiko pintura beltzak tonuan eragin optikoa sortu eta ñabardura berdeak eratzeko bezain diluituta aplikatu zituen. Hala ere, eskuinaldean, Braquek pintura beltz hezearen gainean aplikatu zuen pintura laranja, eta, hala, bi geruzak nahastu egin ziren gainaldean. Goiko eta ezkerreko ertz margotuak konposizioa amaitu ondoren gehitu zituen artean, eskuinaldeko ertza gune horretan pintura laranja eta beltza aplikatu aurretik margotuta dago, bustia bustiaren gainean. Koloreen arabera, aldatu egiten da gainaldearen distira, eta Braquek pigmentuen itxura nahita aldarazteko haiei materialak gehitu izanaren emaitza izan liteke hori<sup>7</sup>.

Amaierako fasean, lerro zuriak iraunkorrakoak izan zitezten, olio-pintura zuri oso trinkoko lerro eten batzuk gehitu zituen Braquek, artean ikusgai ziren klarionezko lerroen arrastoari jarraiki. Pintzel oso mehea erabiltzeari eta pintura maisutasunez aplikatzeari esker, lerro horiek gainalde lehorrean irristatzen den klarion baten efektua sortu zuten, Braque aurreko zenbait obratan —hala nola, *Gitarra, basoa eta fruta-platera ontzitegian* (1919)— lantzen hasitako ildotik. Horrez gainera, artistak grafito-arkatz zorrotzez egindako lerro bat gehitu zuen eskuinean goialdean ageri den ontzian: pintura-geruza mehe hezearen gainean inskribatutako obalo bat da, txarroaren barruko likidoaren maila adierazteko asmoarekin egina. Kasu horretan, obalo ilun fina egiteko, azpiko pintura beltza agerian utzi, eta grafito kantitate txikiekin konbinatu zuen.

Lehortzeko adina denbora utzitako pinturazko azpigeruza horri erantzun eta hura lantzeko prozesu sekuentziala ohikoa zen Braqueren jardunean mihise honek biltzen dituen haren ibilbideko bi aldietan<sup>8</sup>. Arrazoi ezezagunak direla medio, artistak sekula ez zion berriro heldu konposizio kubistari. (JB)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## O h a r r a k

1. Ikus, esaterako, Nicole Worms de Romilly [Nicole S. Mangin], *Catalogue de l'oeuvre de Georges Braque*, 1. lib., *Peintures, 1948–1957*, Maeght, Paris, 1959, 4. lamina eta 123.a (behea), eta 2. lib., *Peintures, 1942–1947, 1960, 17. eta 18. laminak*. Guggenheimeko koadroa 1. liburukian ageri da (98. lam.) [itzuli]
2. Nicole Worms de Romilly-k [Nicole S. Mangin] Vivian Endicott Barnett-i, 1976ko martxoak 3, Solomon R. Guggenheim-eko objektuen zaintza-artxiboa 78.2514.2 (Georges Braque, *Teontzia hondo horiaren gainean*). Julie Barten eta Megan Fontanella-ren eta Emily Braun, Elizabeth Cowling eta Christopher Green-en arteko elkarrizketak —2017ko abuztua–2018ko otsaila— lagungarriak izan dira lan honen egileak zati kubistari buruz hemen emandako iritziak finkatzeko. Esker ona adierazi nahi diet, beraz, beren ekarpenagatik. [itzuli]

3. Mihisearen alde bietako pinturak begi-hutsez aztertu dira, handituta, baina ez da haiei buruzko analisirik egin. [\[itzuli\]](#)
4. Iltzatze-ertzen neurriak gehituta, jatorrizko mihiseak gutxienez 39,3 × 77,2 cm-ko neurria izango zuela ondorioztatzen da. Mihise hau ez da euskarritik askatu iltzatze-ertzetako tolesetako pintura aztertzeko. [\[itzuli\]](#)
5. Tatxet-zuloen bigarren sailaren inguruko zuntzak kanpoaldera begira kokatuta daude; horrek esan nahi du jatorrizko tatxetek beste aldetik zulatu zutela mihisea. Tarteka, Braque-k amaitu gabeko koadro bat moztu, euskarri batean berriro finkatu —atzekoz aurrera jarrita— eta obra berri bat lantzeko erabiltzen zuen. Ikus: Patricia Favero, Erin Mysak eta Narayan Khandekar, “Material and Process in Georges Braque’s Still-Life Paintings, 1928–1944”, in Karen K. Butler, Renée Maurer-ekin, *Georges Braque and the Cubist Still Life, 1928–1945*, erak. kat., Mildred Lane Kemper Art Museum, St. Louis; Phillips Collection, Washington, D.C.; DelMonico, Prestel, Munich, 2013, 106. or. [\[itzuli\]](#)
6. Ana Martins-ek (Museum of Modern Art) marrazketa-materialaren lagin bat aztertu zuen mikro-FTIR espektroskopia bidez, eta kaltzita besterik ez zuen aurkitu (klariona). Ez zen antzeman tarteko zerrendarik. [\[itzuli\]](#)
7. Braque-k gainaldeak apur bat eraldatzearen olio-pinturari berniza edo erretxinak nahastuz esperimentatu ohi zuen. Ikus Favero, Mysak eta Khandekar, “Material and Process in Georges Braque’s Still-Life Paintings”, 99.– 102. or. [\[itzuli\]](#)
8. Braque-ren obra kubista batzuen pintzelkadetan —horien artean, *Natura hila klarinetearekin (Botila eta klarinetea)* eta *Pianoa eta mandola (Piano et Mandore)*, 1909–10, Solomon R. Guggenheim Museum—, garbi-garbi ikusten da topografia, gainetik beste pintura-geruza bat aplikatu bazitzaieen ere. Horrek esan nahi du jatorrizko pintzelkadak lehor zeudela artista haien gainean lanean hasterako. Ikus Braquek obra baten gainean berriro lan egiteko zuen moduari buruzko analisisia hemen: Favero, Mysak eta Khandekar, “Material and Process in Georges Braque’s Still-Life Paintings”, 102.–06. or. [\[itzuli\]](#)

# PAUL CÉZANNE

## [1. KATALINTZARRA, KOPA ETA PITXERRA]

*Katalintzarra, kopa eta pitxerra* (*Fiasque, verre et poterie*), ca. 1877

Olio-pintura mihise gainean, 46,2 × 55,2 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.3

Sinadurarik eta datarik gabea

## JATORRIA

Eugène Murer (1841–1906), Auvers-sur-Oise, 1887rako; Bernheim-Jeune familiaren bildumak (Gaston Bernheim-Jeune [1870-1953] eta Josse Bernheim-Jeune [1870–1941]) Murer-en oinordekoei erosia, Paris, ca. 1907; Joseph Brochier-ek (1887–1967) Bernheim-Jeune-ri erosia, Lyon, 1934az geroztik, seguru asko, eta jadanik 1939ko otsailerako; Justin K. Thannhauserrek Brochier-engandik eskuratua, New York, ca. 1957 (zk. 40366); Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundationi legatua, New York, 1978, museoarentzako dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

## LEHEN ERAKUSKETAK

Paris, Galerie Manzi-Joyant et Cie, *Exposition d'art moderne*, 1912ko ekaina–uztaila, 1., 3., 12., 13., 20., 21. edo 23. zenbakiak<sup>1</sup>.

Glasgow, McLellan Galleries (Alex. Reid and Lefevre-k antolatua, Londres), *French Painting in the XIXth Century*, 1934ko maiatza, 7. zk., erreprodukzioa (izen honekin: *La bouteille paillée*, 1883).

Londres, Alex. Reid and Lefevre, *Renoir, Cézanne and Their Contemporaries*, 1934ko ekaina, 3. zk., erreprodukzioa (izen honekin: *La bouteille paillée*, 1883).

Paris, Bernheim-Jeune, *Quelques tableaux d'Ingres à Gauguin*, 1935eko ekainaren 11tik uztailaren 13ra, 3. zk., erreprodukzioa (izen honekin: *Le pichet*).

Paris, Galerie Paul Rosenberg, *Exposition Cézanne (1839–1906) organisée à l'occasion de son centenaire*, 1939ko otsailaren 21etik apirilaren 1era, 5. zk., erreprodukzioa (1877ko dataz).

Lyon, Musée de Lyon (gaur egun, Musée des Beaux-Arts de Lyon), Palais Saint-Pierre, *Centenaire de Paul Cézanne*, 1939ko maiatzaren 8an inauguratua, 19. zk., VIII. lam.

Londres, Wildenstein and Co., *Homage to Paul Cézanne (1839–1906)*, 1939ko uztaila, 20. zk. (izen honekin: *Flask, Glass and Pot*).

Lyon, Musée de Lyon (gaur egun, Musée des Beaux-Arts de Lyon), Palais Saint-Pierre, *Exposition de peinture française: De l'Impressionisme à nos jours*, 1942ko maiatza, 6. zk. (izen honekin: *Nature morte*).

Aix-en-Provence, Musée Granet, *Cézanne: Peintures, aquarelles, dessins*, 1953ko uztailaren 30etik

abuztuaren 5era, 7. zk. (1875–1877ko dataz); toki hauetara ere eraman zuten: Niza, Musée Masséna, 1953ko abuztuaren 8tik irailaren 12ra; Grenoble, Musée des beaux-arts, 1953ko irailaren 15etik urriaren 18ra.

Saint-Etienne, Musée d'Art et d'Industrie, *Natures mortes de Géricault à nos jours*, 1955, 15. zk., 10. fig. Aix-en-Provence, Pabellón de Vendôme, *Exposition pour commémorer le cinquantième de la mort de Cézanne*, 1956ko uztailaren 21etik abuztuaren 15era, 16. zk., erreproduzioa.

Cleveland, Ohio, Cleveland Museum of Art, Justin K. Thannhauserrek erakusketa orokorrerako mailegatua, 1962ko maiatzaren amaieratik irailaren erdialdera (ez zen katalogorik egin).

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

Paul Cézanne-k natura hilaren hainbat aldaera ikertu zituen 1877 inguruan datutako bost obratan, baina guztietan erabili zuen hondorako horma-paper bereizgarri bera. Adibide hau bilbe leuneko mihise mehe batean margotuta dago. Data ezezagunean gainestali zuten, eta ezabatu egin zitzaizkion jatorrizko euste-tolestak. Hondo gris argia da, Cézannek tonu hori konposizioaren parte gisa erabilitako zenbait gunetan ikusten denez, adibidez, behealdean, ezkerrean, mahai-oihalean. Infragorritako erreflektografia erakusten duenez, ez dago grafitozko marrazkirik. Konposizioa hasteko, pintura urdinez marraztu zituen Cézannek koadroko forma askoren soslaiak, besteak beste mahai-oihalaren zenbait plano; eta, gero, kolore urdin, zuri, berde eta horiz adierazi zituen oihalaren argiztalak. Horma-paperaren goiko aldeko pintura berdea eta okrea oso diluituta aplikatu dira, eta beste gune batzuetan —hala nola, mahai gainean jarritako objektuetan—, berriz, oreukitu lodi samarra du pinturak, eta oso enpaste piktorikoa. Pintzelkada bizi eta gestuala nabarmentzen da zenbait gunetan, mahai-oihalean, esate baterako. Formak edo elementuak zein bere aldetik margotuta daude, elkarren aldamenean, pintura-geruzak elkarri ia gainjarri gabe. Hondo katalintzarraren, koparen eta pitxerraren ertzetaraino nahiz horma-papereko gurutze-formako marrazkien eta mahai gaineko objektuen inguruan margotuta dago. Dirudienez, koadroa margotzeko prozesuan, apur bat aldatu ziren ontzien soslaiak, eta, bereziki, koparen posizioa beheratu zen: 4,2 zentimetro inguru, erradiografiak erakusten duenez.

Obra honetan ikusten den paleta oparoa Cézanneren ezaugarri tipikoa da, baita tonalitate osagarri hotz eta epelak eta kolore nagusi distiratsuen eta itzal ilunen eremuak ere. Konposizio osoan nabari da pintzelaren arrastoa. Haren arrasto leuna ikus daiteke formen ertzetan eta inguruan nahiz beste gune batzuetan, Cézannek pintzelaz marrazten ari zen objektuen formak deskribatzean. Mahai-oihalaren toles eta itzaletan bereizten diren pintzelkada argi eta ilun zehatzek bizitasun berezia ematen diote gainaldeari, eta pintzelak mihisea ukitzeko sentipena iradokitzen dute. Mahai-oihala exekutatzeko, kolore arrosa eta berde argien konbinazio zoragarri bat erabili zuen, bustia bustiaren gainean aplikaturik, ukitu horixkekin. Pintzelkada moten ugaritasunak —pintzelaren ukituak, etenak eta kiribilak— iradokitzen duenez, Cézannek zurda zurrunean hainbat neurri eta formatako pintzelak erabili zituen. Koadroari kendu egin zaio jatorrizkoa ez zuen berniz-geruza histu eta distiratsu bat, eta garbi utzi dira gainaldea eta koloreak. (GM)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. John Rewald-ek 1996an idatzitako katalogo arrazoituan, hurrengo erakusketa 1912koa baino lehenagokoa da *Katalintzarra, kopa eta pitxerra* obraren historialean: Paris, Bernheim-Jeune, *Exposition Cézanne*, 1910eko urtarrilaren 10etik 22ra. Rewald-ek iradokitzen du Guggenheimeko koadroa katalogoko 46.a dela (*Carafe et pêches*), “MM. X...”-k mailegatua (Bernheim-Jeune bilduma partikularra). Katalogoan ez dira aipatzen obraren neurriak, ezta datak ere. John Rewald, Walter Feilchenfeldt-ekin eta Jayne Warman-ekin, *The Paintings of Paul Cézanne: A Catalogue Raisonné*, Harry N. Abrams, New York, 1996, 1. lib., 221. or., 326. zk., eta 2. lib., erreprodukzioa, 105. or., 326. zk. *Natura hila: katalintzarra, kopa eta pitxerra* 1910eko erakusketan erakusgai jarri zenik ezin izan da egiaztatu liburuki hau idazteko unean, eta, hori dela-eta, ez da aipatu. 1910eko erakusketa ez da aipatzen hemen: Lionello Venturi, *Cézanne: Son art, son oeuvre*, Paul Rosenberg, Paris, 1936; erreprodukzioa Alan Wofsy Fine Arts, San Frantzisko, 1989, 1. lib., 113. or., 214. zk., eta 2. lib., 58. lam., 214. or. [itzuli]

## [2. MERTXIKA-PLATERA]

*Mertxika-platera* (*Assiette de pêches*), ca. 1879–80

Olio-pintura mihise gainean, 59,7 × 73,3cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser Foundation 78.2514.4

Sinadurarik eta datarik gabea

## JATORRIA

Ziur asko Ambroise Vollard-ek (1866–1839) artistari berari erosia, Paris; Egisto Fabbri-k (1866–1933) Vollardirengandik eskuratua, Florentzia, 1910erako; Paul Rosenberg-ek (1881–1959) Fabbriari erosia, Paris, 1928ko azaroa (2264, arg. zk.); Galerien Thannhauser-ek (Justin K. Thannhauser, jabea) Rosenberg-i erosia, Berlin eta Luzerna, 1929ko urriak 31 (1455. inb. zk., “Grosses Stilleben, Teller mit Pfirsichen”); Justin K. Thannhauser-i transferitua (Amsterdametik igarota), Paris, eta, aurrerago, New York, 1938ko ekainak 2 (40009. zk.); Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundationi legatua, New York, 1978, museoarentzako dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

## LEHEN ERAKUSKETAK

Paris, Bernheim-Jeune, *Exposition Cézanne*, 1910eko ekainak 10–22, 20. zk. (19. zenbakiaz oker zenbakitua).

Venezia, XII Exposizione Internazionale d’Arte della città di Venezia, Frantziaren pabiloia, *Mostra individuale di Paul Cézanne*, 1920ko maiatza-urria, 4., 5. edo 6. zk.



Basilea, Kunsthalle, *Meister des XIX. Jahrhunderts*, 1931ko irailak 27–urriak 25, 2. zk. (izen honekin: *Nature morte*).

Chicago, Art Institute of Chicago, *Cézanne: Paintings, Watercolors and Drawings*, 1952ko otsailak 7–martxoak 16, 25. zk. erreproduzioa (data honekin: 1879–82); New Yorkeko Metropolitan Museum of Art-era ere joan zen, 1952ko apirilak 4–maiatzak 4.

Kansas City, William Rockhill Nelson Gallery of Art (gaur egun, Nelson-Atkins Museum of Art), *Masterworks from the Justin K. Thannhauser Collection*, 1955eko ekainak 1–irailak 1 (ez zen katalogorik egin).

New York, Solomon R. Guggenheim Museum, *Cézanne and Structure in Modern Painting*, 1963ko ekainak 6–irailak 1 (urriaren 13 arte luzatua); katalogoak obren zerrenda du (epe honetakoak: 1879–82).

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

1870eko hamarkadaren amaieran, Paul Cézanne-k kolorea eta tonua ikertu zituen, modelatzeko eta bolumenak sortzeko bitarteko gisa. Planteamendu horretan, harreman espazialak eten egiten dira, maiz, forma indibidualen geometria bereizte arren, *Mertxika-platera* obran ikusten denez<sup>1</sup>.

Margolan honen neurria ia guztiz bat dator frantses mihisearen neurri estandarrekin (Erretratu 20), eta ale ertaineko tafeta-ehunezkoa da, lihozkoa, ustez. *Mertxika-platera* itsasgarri urtsu batez berrihaleztatu zen; jatorrizko iltzatze-ertzak desagertu egin dira<sup>2</sup>. Litekeena da jatorrizko euskarrian muntatuta gotea, baina zaila da zehatz datatzea.

Hondoa grisa da, itxuraz, ezker aldean agertzen diren mahai-oihalaren eremu zirriborratuetan ikus daitekeenez; bestela, baliteke aurretiko oinarri baten gainean Cézannek emandako pintura-geruza batena izatea gris hori. Mihisearen ia gainalde guztia estaltzen du konposizioak, eta gaur egun ertzak paper-zerrenda marroiz estalita daudenez (zinta hori ez zuen artistak ezarri), nekez bereiz daiteke hondoa.

Grafitozko lerroek —infragorritzko erreplektografian ikusten dira— zehazten dituzte formen kokalekuak, oro har. Azpiko marrazkiaren lerro urriak bereziki ikusgarriak dira mahai-oihalean, ezker aldean. Azaleko lerro zirkular batzuek ezker aldeko bi fruta-piezak kokatzen dituzte, eta lerro diagonalek haien azpiko mahai-oihalaren tolesa deskribatzen dute. Bizkor zirriborratutako lerro sigi-sagatsu batek mahai-oihalaren toles nagusietako bat adierazten du.

Hondoko pintura oso mehea da, eta uniformeki aplikatuta dago. Mahai-oihalaren tratamendua —bereziki ezker aldean eta Cézannek plateretik kanpo jarritako fruta barne— ez da oso zaindua. Platereko frutan jarri bide zuen artistak arreta guztia; hain zuzen ere, heldutasun-maila desberdinak deskribatu zituen eta modu trinko eta arretatsuagoan aplikatu zuen pintura, testura eta enpaste gehiago erabiliz formak deskribatzeko. Pintura urdineko pintzelkadek fruta aleen ertzak —mertxika gisa interpretatu dira horietako batzuk, baina ez guztiak— marrazten eta nabarmentzen dituzte, eta aleak elkarrengandik bereizten dituzte horrela. Platera hala moduz jarrita dago mahai-oihalean, erortzeko zorian balego bezala. Frutak bezala, mahai-oihalean estaltzen duen oihal zimurrak itxura eskultorikoa du, eta natura

hila biltzera doala dirudi. Cézannek pintura urdinez marraztu zuen mahai-oihalaren forma, eta haren tolesak eta ingerada marra sorta paralelo urdin, berde eta grisen bidez irudikatu zituen ezker aldean, eta itzal zabal eta zehaztu-gabeagoz gainerakoan.

Infragorritzko erreflektografiak eta X izpi bidezko erradiografiak berretsi dutenez, Cézannek konposizioa aldatu zuen ezker aldean, mahai-oihalaren gainean: forma apur bat obalatuaren multzo bat pinturaz estali zuen. Hain zuzen ere, Cézannek bizitasunez aplikatutako pintura urdin iluna nabarmen bereizten da azpiko geruzako pinturatik. Iradoki izan da artistak beste fruta-pieza batzuk ezabatu zituela mahai gaineko eremu horretan<sup>3</sup>, baina, irudia handitzean ikus ahal izan denez, Cézanneren aldaketaren azpiko pintura urdin griskarak iradokitzen du ez zuela frutarik estali, horma-papera apaintzen zuten hostoak baizik. Hain zuzen ere, mahai gaineko fruta-aleen eskala eta forma bat datoz horma-papereko hostoenarekin, eta litekeena da horregatik sortu izana nahasmena. Hondoko horma-papera urdin hori bera dozena batetik gora natura hiletan agertzen da —1879–80 bitartean datatuak guztiak—, baita Cézanneren bi erretratutan ere, gutxienez. *Natura hila fruta-ontziarekin* obrako (1879–80) horma-papera, esaterako, Cézannek margolan honetan estalitakoaren antzekoa da.

Honekin lotura duten ia konposizio guztietan, mahai-oihala aho-zapi soil edo tolestu bat da, eta ez du lan honetan adinako garrantzirik. Cézannek *Mertxika-platera* koadroaren hondoa aldatu zuenean, mahai-oihalaren kanpoaldeko forma nabarmendu zuen, itxuraz, inguruak bateratuta; hala, mahai-oihalaren argitasunarekin kontrastea sortu zuen. Kontraste horri esker, garbiago ikusten da mahai-oihal zuriaren ertza, eta, aldi berean, flotatzen dagoelako itxura ematen dio. Oihalaren plano argitsuek erakartzen dute ikuslearen begirada, eta frutak ondoren, eta hala, irudi ederra eratzen da. (GM)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. *Mertxika-platera* hemen agertzen da: Lionello Venturi, *Cézanne: Son art, son oeuvre*, Paul Rosenberg, Paris, 1936; erreprodukzioa, Alan Wofsy Fine Arts, San Frantzisko, 1989, 1. lib., 1, 141. or., 347. zk., eta 2. lib., 96. lam., 347. zk. (data honekin: 1879–82); John Rewald, Walter Feilchenfeldt eta Jayne Warman-ekin, *The Paintings of Paul Cézanne: A Catalogue Raisonné*, Harry N. Abrams, New York, 1996, 1. lib., 284. or., 423. zk., eta 2. lib., erreprodukzioa, 135. or., 423. zk. [itzuli]
2. Berroihalezatzeko erabilitako mihisea tafeta-ehunezkoa da, eta irregulartasun asko ditu bilbean; atzeko aldean, pintura-geruza beix argi urtsu bat du. [itzuli]
3. Vivian Endicott Barnett, *The Guggenheim Museum: Justin K. Thannhauser Collection*, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1978, 29. or. [itzuli]

### [3. MADAME CÉZANNE]

*Madame Cézanne*, ca. 1885-87

Olio-pintura mihise gainean, grafito arrastoekin, 55,5 × 46cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.5

Sinadurarik eta datarik gabea

#### JATORRIA

Ambroise Vollard-ek (1866–1939) artistari erosia, Paris (7147. inb. zk. [C], eta geroago, 283. inb. zk.); Marie (ezkongabetan, Norton, 1903–1970) eta W. [William] Averell (1891–1986), Harriman-ek Vollard-i erosia, New York, 1933; Justin K. Thannhauserrek Marie Harriman Gallery-ri erosia, New York, 1946ko ekainak 2 (erregistro-zk.: 343); Vladimir (1903–1989) eta Wanda (ezkongabetan, Toscanini, 1907–1998) Horowitz-ek Justin K. Thannhauserri erosia, New York, 1946; Cincinnati Art Museum-ek Horowitzi erosia, Thannhauserren bidez, 1947; Thannhauserrek eskuratua, Cincinnati Art Museum-ekiko truke baten bidez, 1955eko otsaila (40284. zk.); Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundation-i legatua, New York, 1978, dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

#### LEHEN ERAKUSKETAK

New York, Marie Harriman Gallery, *French Paintings*, 1933ko otsailak 21ean inauguratua, 2. zk. (izen honekin: *Tête de femme*) (6.1. fig., 62. or.).

Philadelphia, Pennsylvania Museum of Art (gaur egun, Philadelphia Museum of Art), *Cézanne*, 1934ko azaroak 10–abenduak 10, 34. zk. (izen honekin: *Head of a Woman*, ca. 1890–91).

San Frantzisko, San Francisco Museum of Art (gaur egun, San Francisco Museum of Modern Art), *Opening Exhibition—Modern French Painting*, 1935eko urtarrilak 18–martxoak 3, 1. zk. (izen honekin: *Head of a Woman*, 1890–91).

New York, Marie Harriman Gallery, *Paul Cézanne, André Derain, Walt Kuhn, Henri Matisse, Pablo Picasso, Auguste Renoir, Vincent van Gogh*, 1936ko otsailak 17–martxoak 14, 5. zk. (izen honekin: *Study: Madame Cézanne*).

San Frantzisko, San Francisco Museum of Art (gaur egun, San Francisco Museum of Modern Art), *Paul Cézanne*, 1937ko irailak 1–urriak 4, 22. zk., erreprodukzioa (izen honekin: *Portrait of Madame Cézanne* [*Portrait de Madame Cézanne*]).

New York, Marie Harriman Gallery, *Cézanne: Centennial Exhibition, 1839–1939*, 1939ko azaroak 7–abenduak 2, 12. zk. (izen honekin: *Portrait de Madame Cézanne*).

Lynchburg, Va., Randolph-Macon Woman's College, *Modern French Paintings*, 1940ko maiatzak 6–ekainak 5, 1. zk. (izen honekin: *Portrait de Mme Cézanne*).

Oberlin, Ohio, Dudley Peter Allen Memorial Art Museum (gaur egun, Allen Memorial Art Museum), Oberlin College, *Modern French Paintings*, 1940ko azaroak 1–25.

New York, Museum of Modern Art, *Advisory Committee*  
*Exhibition: Techniques of Painting*, 1941eko abuztuak 4–urriak 15 (ez zen katalogorik egin).  
New York, Wildenstein and Co., *Cézanne*, 1947ko martxoak 27–apirilak 26, 38. zk. (izen honekin: *Portrait of Madame Cézanne*).  
Raleigh, North Carolina Museum of Art, *French Painting of the Last Half of the Nineteenth Century*, 1956ko ekainak 15– uztailak 29, erreprodukzioa (izen honekin: *Portrait of Mme. Cézanne*).  
New York, Solomon R. Guggenheim Museum, *Cézanne and Structure in Modern Painting*, 1963ko ekainak 6–irailak 1 (urriak 13 arte luzatua); katalogoak obren zerrenda du (izen honekin: *Portrait of Madame Cézanne*).

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

Hogei bat urteko tartean, 1872tik 1892ra bitartean, Hortense Fiquet-en (1850–1922) hogeita bederatzi erretratu margotu zituen gutxienez Paul Cézanne-k; 1869 hasieran ezagutu zuen, Fiquet koadernatzaile gisa lanean ari zela<sup>1</sup>. Harreman korapilatsua izan zuten, ordea; izan ere, artistak Fiquetekin zuen harremana 17 urtez ezkutatu zion bere aita autoritarioari, baita bere seme bakar Paul-en jaiotza ere, 14 urtez. Guggenheimeko olio-pinturaren zirriborroa Cézanne eta Fiquet ezkondu ziren garaikoa da (1886ko apirila), gutxi gorabehera<sup>2</sup>.

*Madame Cézanne* obra tafeta-ehuneko mihise arin baten gainean margotua dago, eta, neurritz, bat dator, gutxi gorabehera, euskarri frantses estandararekin (Erretratua 10). Mihisea oso tenkatuta zegoen jatorrian, margolanaren ertzetan oihalean ikusten diren marken arabera. Gerora, erretratua berroihalezatu zen, itsasgarri urtsu bat erabiliz, eta jatorrizko iltzatze-ertzak ezabatu ziren. Gainera, alde bakoitzetik milimetro batzuk gehitu zitzaizkion, mihisea oraingo euskarrian muntatu zenean (handiagoa baita jatorrizkoa baino), eta ertzak bete eta moldatu egin ziren oinarriara egokitzeko.

Argitik ilunera lan eginez, Cézannek baliabide sorta murrizta erabili zuen bere bikotekide enigmatiko eta musaren aurrez aurreko erretratu honetan. Pintura mehea eta laua da, enpasterik gabea. Oinarrian, eremu handiak utzi ziren estali gabe, eta Cézannek olio-pintura oso diluitua zuzenean aplikatu zuen krema-koloreko oinarrian. Alderdi teknikitik, paper gaineko akuarelaren antzeko egikera du obrak. Ez dago azpiko marrazkirik; horren ordez, Cézannek pintura urdin diluituzko pintzelkada meheez marraztu zituen Madame Cézanneren buru okertuaren soslai zatikatua eta haren hazpegi aski ezagunak. Segurtasunez eta zuzenketarik egiteko premiarik gabe jardun zuen. Pintura mehea urez arintzeko egindako pintzelkaden eta espiraleko pintzelkaden noranzkoek emakumearen arropen tolesak eta tankera nahiz haren ilearen testura eta estiloa iradokitzen dituzte. Artistak pintura urdin ilunena aplikatu zuen gero, Madame Cézanneren ezker sorbaldaren itzaletan, baita haragiaren eta ilearen koloreak adierazteko tonuak ere. Modu neurritsuan erabili zuen pintura, kolore osagarrien paleta mugatu batekin, eta oinarria erabili zuen, hein handi batean, argiuneak adierazteko. Azkenik, atzealdea adierazteko, pintura urdin-berdexka hitsa —Madame Cézanne barrualde batean edo kalean dagoen argitzen ez duena, beste erretratu batzuetan ez bezala (*Madame Cézanne dans la serre*, 1891)— aplikatu zuen, irudiaren soslaiaren ertzeraino iristen diren pintzelkadekin.

Margolan honen X izpien bidezko erradiografiak euskarria eta mihisearen testura fina besterik ez zituen erakutsi, pintura mehegia baita X izpiak xurgatzeko. Horregatik agertu zen irudia ia erabat zuri. Infragorrien bidezko irudiak ere pintzelkada arin apur batzuk baino ez zituen erakutsi, baina marka ilun bat gailentzen da, halere, Madame Cézanneren ezpain serioen itzala nabarmentzen duena. Mikroskopia bidez begiratuta, ikusi da itzal hori marrazteko grafitoa erabili zuela egileak, eta ez pintura. Ez da azpiko marrazki bat, ordea: bitxia badirudi ere, gainaldeko pinturaren azpian erabili ohi den material bat —grafitoa— pinturaren gaintik erabili zuen Cézannek. Litekeena da erabaki hura bere jarduera artistiko progresiboari egindako keinua izatea edo zirriborrora itzuli eta konposizioan aldaketak egiteko asmoaren adierazpena izatea. (GM)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Paul Cézanne-k Marie-Hortense Fiquet-i (Hortense izenez ezaguna) egindako lehen erretratu ezaguna 1872koa da; hogeita bi urte zituen Fiquet-ek, orduan, eta urte hartan erditu zen artistaren seme Paul-ez. Haren hogeita bederatzi erretratu margotu zituen Cézanne-ek, gutxienez; eta, erretratuez gainera, Fiquet agertzen duten lau akuarela eta berrogeita hamar marrazki inguru ere osatu zituen. Azken marrazkia 1904 ingurukoa da. Fiquet-en erretratuei buruzko informazio gehiagorako, ikus: Dita Amory, *Madame Cézanne*, erak. kat., Metropolitan Museum of Art, New York, 2014. [itzuli]
2. Guggenheimeko erretratua hemen agertzen da: Lionello Venturi, *Cézanne: Son art, son oeuvre*, Paul Rosenberg, Paris, 1936; erreprodukzioa, Alan Wofsy Fine Arts, San Frantzisko, 1989, 1. lib., 177. or., 525. zk., eta 2. lib., 163. lam., 525. zk. (izen honekin: *Portrait de Madame Cézanne*); John Rewald, Walter Feilchenfeldt eta Jayne Warman-ekin, *The Paintings of Paul Cézanne: A Catalogue Raisonné*, Harry N. Abrams, New York, 1996, 1. lib., 390. or., 582. or. (izen honekin: *Portrait de Madame Cézanne*, ca. 1888) eta 2. erreprodukzioa, 194. or., 582. zk. [itzuli]

## [4. JAS DE BOUFFAN-EKO INGURUAK]

*Jas de Bouffan-eko inguruak* (*Environs du Jas de Bouffan*), ca. 1885–87

Olio-pintura mihise gainea 45n, 65,1 × 81 cm

Thannhauser Bilduma, legatua, Hilde Thannhauser 91.3907

Sinadurarik eta datarik gabea

## JATORRIA

Ambroise Vollard-ek (1866–1933) artistari erosia, Paris (3760. inb. zk. [A]); Walther Halvorsen (1887–1972), Paris eta Oslo, 1922 baino lehen; Galerien Thannhauser-ek (Justin K. Thannhauser, jabea)

Halvorsen-i erosia, Berlin eta Luzerna, 1929ko abuztuak 12 (1351. inb. zk., “Landschaft”); Henry Levy-k Thannhauserri erosia, Paris eta Estrasburgo, 1931ko irailak 4; Thannhauserrek Levyri berrerrosia, New York (40283. zk.); haren emazte/alargun Hilde Thannhauser, 1976rako jada; Hilde Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundation-i legatua, New York, 1991, haren dohaintza-aginduaren, 1984, arabera.

## LEHEN ERAKUSKETAK

Christiania (gaur egun, Oslo), Norvegia, Kunstnerforbundet (Walther Halvorsen-ekin antolatua), *Den franske utstilling*, 1918ko urtarrilak 18–otsaila, 11. zk. (izen honekin: *Paysage*).

Londres, Leicester Galleries, *Exhibition of Paintings and Drawings by Paul Cézanne (1839–1906)*, 1925eko ekaina-uztaila, 13. zk. (izen honekin: *Paysage d’Aix*).

Berlin, Künstlerhaus (Galerien Thannhauser-ek antolatua), *Erste Sonderausstellung in Berlin*, 1927ko urtarrilak 9–otsaila erdialdea, 25. zk. (izen honekin: *Landschaft*).

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

Paul Cézannek hogeita hamabost olio-pinturatik gora eta hainbat akuarela eta marrazki egin zituen *Jas de Bouffan*-i buruz —*Aix-en-Provence*-tik hurbileko finka bat zen, artistaren aitak 1859an eskuratua—, baita jabego haren inguruko paisaiei buruz ere<sup>1</sup>. *Jas de Bouffan-eko inguruak* koadroaren gaia ez ezik, Cézanneren obran ohikoak dira, halaber, neurri estandarreko euskarri frantsesa —*Erretratua 25*—, eta zirriborro-mihisea, neurri ertain eta bilbe ireki samarrekoa<sup>2</sup>. Hemen aztergai den lanaren kremakoloreko oinarri mateak pigmentu zatikiek eratutako pikorrak ditu, modu irregularrean barreiatuta, baita pintzelkaden bidez eratutako testura sotil bat ere; bi ezaugarri horiek irudia handituta nabarmen ikusteko modukoak dira. Bereizgarri horien arabera, pentsatzekoa da mihiseak bi inprimatze-geruzako *lisse* gainalde komertzial bat duela (laua) eta bigarren geruzak mihisearen bilbearen zirrikitu batzuk bete dituela<sup>3</sup>. Cézannerengan ohikoa zenez, obraren funtsezko alderdi bisuala da inprimatze-geruza; hain zuzen ere, haren argitasunaren eta tonalitatearen distira nabarmen ageri dira pintzelkaden artean erreserba modura gordetako ezin konta ahala hutsuneetan.

Infragorritzko erreflektografiaren bidez lortutako irudietan, grafito bigunez egindako azpiko marrazki bat ikusten da, zirriborro tankerakoa baina nahiko adierazgarria, Cézannek espazio piktorikoaz hasieran egindako planteamendu bereziki zainduari buruzko informazio aski eskaintzen baitu. Azpiko marrazki hori ez da *Jas de Bouffan-eko inguruak* obrarekin lotu den zirriborroa bezain landua eta hura baino modu lasaiago eta arinagoan marraztuta dago, baina eskuineko zuhaitz-enbor handiaren eta adarren eta ezkerreko zuhaitzen eta erdialdeko planoan daudenen gutxi gorabeherako soslaia erakusten du. Nola zirriborroan hala azpiko marrazkian, Cézannek lerro horizontalak erabili zituen aurrealdeko lurzorua eta urruneko muino uhinduen arteko tartea adierazten duten zerrenda paraleloak markatzeko. Zirriborroan ez bezala, ordea, azpiko marrazkian lerro geometrikoen bidez definituta daude adaburuak: lerro horizontal batek mugatzen du goialdea, eta arku gero eta txikiagoen sorta

batek zeharkatzen ditu goian ezkerrean, tankera ortogonaleko zirriborro diagonalekin. Lerro horien trazatuak erakusten duenez, Cézannek hasiera-hasieratik planteatu zuen koadro honen espazioa modu nolabait arkitektonikoan, urruneko ikuspegi bat zedarritzen zuen tunel berde baten antzera.

Konposizioa grafitoz finkatu ondoren, artistak pintzel meheak eta pintura urdina erabiliz zirriborratu zuen konposizioa. Era berean, kolore oso urtsuak gehitu zituen — oro har urdin eta berde argiak—, olio-pintura diluituta, akuarela zeharrargi baten modura ager zedin. Lehen pintzelkada horien gainean, pintura opaku trinkoagoa aplikatzen joan zen Cézanne gero, bereizgarri zituen pintzelkada bertikal eta diagonal paraleloen sareak eratzeko. Artistarengan ohikoa zenez, halaber, elkarri kontrajarrita ageri dira kolore ia osagarri epel eta tonalitate urdinak, halako eran non distira bisual berezi bat eratzen baitute obra amaituan. Pintzelkada batzuetan agertzen diren kolore oso desberdinen tanto eta marrek adierazten dutenez, koloreak nahastu egin ziren batzuetan, artistak bustia bustiaren gainean aplikatu izanaren ondorioz. Oinarriaren krema-kolorea are gehiago nabarmentzen da landarediaren goialdeko pintzelkaden tartean, eta horrela, sortutako efektu bisualak orekatu egiten du, nolabait, Cézannek hasieran erabakitako tunel moduko egitura hura. (JB)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. *Jas de Bouffan-eko inguruak* irudia hemen agertzen da: Lionello Venturi, *Cézanne: Son art, son oeuvre*, Paul Rosenberg, Paris, 1936; erreproduzioa, Alan Wofsy Fine Arts, San Frantzisko, 1989, 1. lib., 167 or., 473. zk., eta 2. lib., 142. lam., 473 zk.; John Rewald, Walter Feilchenfeldt eta Jayne Warman-ekin, *The Paintings of Paul Cézanne: A Catalogue Raisonné*, Harry N. Abrams, New York, 1996, 1. lib., 355. or., 524. zk., eta 2. lib., erreproduzioa, 170. or., 524. zk. Ikus margolanari buruzko iruzkina hemen: Theodore Reff, "Paul Cézanne, *The Neighborhood of Jas de Bouffan*", in *Thannhauser: The Thannhauser Collection of the Guggenheim Museum*, arg.: Matthew Drutt; Guggenheim Museum, New York, 2001, 96.–98. or. [itzuli]
2. Ikus Elizabeth Reissner, "Ways of Making: Practice and Innovation in Cézanne's Paintings in the National Gallery", *National Gallery Technical Bulletin* 29, 2008, 7.–9. or. Mihise hau berroihaleztatu, eta jatorrizko euskarrian berrezarri zen. [itzuli]
3. Ikus inpresionistek erabilitako inprimatze komertzialen deskribapena hemen: Anthea Callen, *The Art of Impressionism: Painting Technique and the Making of Modernity*, Yale University Press, New Haven, 2000, 32.–33. or. [itzuli]

## [5. BIBÉMUS]

*Bibémus*, ca. 1894–95

Olio-pintura mihise gainean, 71,4 × 90,1 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.6

Sinadurarik eta datarik gabea

## JATORRIA

Ambroise Vollard-ek (1866–1933) artistari eresia, Paris (3862. inb. zk. [A]); Auguste Pellerin-ek (1853–1929) eskuratua, Paris, Vollard-ekin egindako trukean, Bernheim-Jeune-ko Jos [Joseph] Hessel-en bidez (Gaston and Josse Bernheim-Jeune, jabeak), Paris (18965. inb. zk.), 1911ko urriak 10<sup>o</sup>: Ambroise Vollardek berreskuratua, Paris, ziur asko 1915 baino lehen, eta jada 1922ko urtarrilerako (4005. inb. zk.); Galerien Thannhauser-ek (Justin K. Thannhauser, jabea) Vollardi eresia, Berlin eta Luzerna, 1929ko urriak 29 (1453. inb. zk., “Die roten Felsen b. Gardanne”); Justin K. Thannhauserri eskualdatua (Luxenburgotik igarota), Paris, eta, geroago, New York, 1937ko martxoak 25 (40012. zk.); Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundation-i legatua, New York, 1978, haren dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

## LEHEN ERAKUSKETAK

[Berlin, Galerie Thannhauser, 1930eko maiatza]<sup>2</sup>.

Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, *Vom Abbild zum Sinnbild: Ausstellung von Meisterwerken moderner Malerei im Städelschen Kunstinstitut*, 1931ko ekainak 3–uztailak 3, 25. zk. (izen honekin: *Die roten Felsen bei Gardanne*).

Paris, Grand Palais, Société des Artistes Indépendants, *Centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne*, 1939ko martxoak 17–apirilak 10, 16. edo 47. zk. (izen honekin: *Bibémus: Rochers rouges*)

Lyon, Musée de Lyon (gaur egun, Musée des beaux-arts de Lyon), Palais Saint-Pierre, *Centenaire de Paul Cézanne*, 1939ko maiatzak 8an inauguratua, 37. zk. (izen honekin: *Rochers rouges à Bibémus*).

Adelaide, National Art Gallery of South Australia, *Exhibition of French and British Contemporary Art*, 1939ko abuztuak 21–irailak 17, 24. zk. (izen honekin: *Rochers rouges à Bibémus*, ca. 1900); hiri hauetan ere egon zen: Melbourne, Lower Town Hall, 1939ko urriak 16–azaroak 1; Sydney, David Jones’s Art Gallery, 1939ko azaroak 20–abenduak 16.

Chicago, Art Institute of Chicago, *Cézanne: Paintings, Watercolors, and Drawings*, 1952ko otsailak 7–martxoak 16, 105. zk., erreprodukzioa (ca. 1900 datarekin); hemen ere egon zen: New York, Metropolitan Museum of Art, 1952ko apirilak 4–maiatzak 18.

San Frantzisko, San Francisco Museum of Art (gaur egun, San Francisco Museum of Modern Art), *Art in the Twentieth Century*, 1955eko ekainak 17–uztailak 10, 11. or., 5. or. erreprodukzioa.

New York, Solomon R. Guggenheim Museum, *Cézanne and Structure in Modern Painting*, 1963ko ekainak 6–irailak 1 (urriak 13 arte luzatua); katalogoak obren zerrenda du (ca. 1900 datarekin agertzen da).

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

Paul Cézannek Bibémus izenez ezaguna zen harrobi abandonatuko hainbat paisaia margotu zituen; Aix-en-Provence ekialdean zegoen harrobi hura, Montagne Sainte-Victoire-tik hurbil. 1895–99 bitartean, artistak *cabanon* edo landako borda bat alokatuta izan zuen han, eta paraje isolatu hark



lanerako eskaintzen zion bakardadeaz gozatu zuen<sup>3</sup>. Eskualde hartako koloreen bizitasunak eta, batez ere, harrobiaren hareharri gorrixka iradokitzaileak eta lur zakarrak —Cézannek margotu zuenerako jada sasiak jana— bultzatu zuten artista estilo gero eta geometrikoagoa erabiltzera.

Bibémuseko koadro hau, gaur ikusten dugun moduan, ez da artistaren estudiotik atera zeneko neurri berekoa. Ambroise Vollard paristar arte-salerosleak (1866–1939) Cézanneri margolana erosi zionean, 73 × 92 zentimetroko neurria zuen, bat datorrena artistak maiz aukeratu ohi zuen frantses mihise estandarren neurriekin (Erretratua 30)<sup>4</sup>. Iltzatze-ertzak moztu egin ziren lau ertzetan, koadroa berriro halezatu zenean, itsasgarri urtsu bat erabiliz, 1922 baino lehenagoko data ezezagun batean<sup>5</sup>. Neurria txikitu egin zen apur bat, eta, irudi margotuaren zentimetro bete inguruko eremu bat euskarriaren beheko zehar-hagaren gainean tolestu zelarik, zati horrek markoaren azpian gordeta jarraitzen du gaur egun. Ez dago garbi zergatik erabaki zen konposizioa horrela txikitzea, zehar-hagaren gainean tolestutako zatia ongi kontserbatuta baitago, lanaren gainerako azalera bezain egoera onean. Mihisea tafeta-ehunezkoa da, bilbe mehe-ertainekoa, eta lihozkoa, ustez.

Margolanaren oinarria krema-koloreko prestakin bat da, laua. Oinarri horren gainean, grafitoz egindako azpiko marrakzi adierazgarri bat dago; aurrealdean, ezkerrean, eta goian, erdialdetik eskuinera ageri den zuhaitz-ilararen gainean ikus daiteke. Cézannek bere teknikaren froga hori ikusleari erakusten badio ere, askoz ere argigarriagoa da infragorritzko erreflektografia: bertan ikusten dira grafitozko lerro uhindu errepikakorrak harrobiaren goialdean, bizkor txertatutako planoak eta lerro lirikoak aurrealdean, ostertzean zehar marratutako lerro bat ezkerrean, eskuinaldeko zuhaitz multzoaren eskuin-ertza nabarmentzen duten lerroak eta grafitozko hodei biribil harrigarriak zeruan. Azpiko marrakziko lerro grafikoetan, askotariko lodierak bereizten dira: lerro oso meheak ikusten dira aurrealdean, esate baterako, eta lerro leun zabalagoak, berriz, zeruan.

Konposizioa grafitoz finkatu ondoren, Cézannek pintura urdin ilunaz margotu zituen konposizioaren elementu gakoak. Gero, pintura-geruza nagusiak aplikatu zituen, marra paraleloak eta tonalitate bertsuko pintzelkada sortak erabiliz, noranzko askotako planoen paisaia bat osatzeko. Pintura-geruza urtsua eta diluitua da, oro har, eta, hala, teknikaren eta paletaren garrantziko osagai modura ageri da krema-koloreko oinarria. Oinarriak eratzen ditu argiune distiratsuenak, eta paisaia eguzkitsua osatzen duten lausodura meheek islatzen dute argiune horien distira. Cézanneren pinturaren eta paletaren gardentasunaren eta opakutasunaren arteko jokoaren bidez adierazita daude paisaiaren soslaiak. Pintura mehea eta laua da, eta gainaldea delikatua, ia enpasterik gabea. Kolore-planoak —askotariko berdeak, laranja, purpura eta urdinak— elkarren gainka ageri dira toki askotan, eta bizitasun efektu bat sortzen dute. Pinturak, oro har, akuarelak baino gorputz sendoagoa izan arren, oinarri argitsu batean pintura-geruza meheak aplikatzean datzan teknika hau akuarelaren antzekoa da, paper zuriaren gainean ureztutako koloreak aplikatzean oinarritzen baita hura ere. Dirudienez, Cézannek amaieran margotu zituen zeruko pintzelkada indartsuak, ostertzean paisaiari gainjarrita ageri baitira zenbait gunetan. (GM)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. 1911ko urriaren 10ean, Auguste Pellerin-ek bi margolan eman zituen (Bernheim-Jeune 18962. inb. zk., *Femme à la mantille*, eta 18963. inb. zk., *Auvers*), baita dirua ere, Guggenheim-eko *Bibémus* margolana eta beste obra bat (Bernheim-Jeune 18964. inb. zk., *La montagne*) bereganatzeko ordain gisa. Vollard-en funtsetatik zetozen eskuratutako obrak, eta Vollard-ek berreskuratu zituen, baina Jos-ek. Hessel agente modura aritu zen trukean, Bernheim- Jeune-ren ordezkari. Megan Fontanella-ren eta Jayne Warman-en arteko email-trukea, 2018ko otsaila; John Rewald, Walter Feilchenfeldt eta Jayne Warman-ekin, *The Paintings of Paul Cézanne: A Catalogue Raisonné*, Harry N. Abrams, New York, 1996, 1. lib., 341. or., eta 224., 683., 793., 794. zenbakiak. [itzuli]
2. Galerien Thannhauser-en merkataritza-erregistroetan, Berlin-eko galerian 1930eko maiatzean egindako erakusketa zehaztugabe batean agertzen da *Bibémus*, erakusketa bat zeinetan erakutsi baitzen alemaniar, frantses eta espainiar artea. Ez dago erakusketa horren katalogorik edo bestelako xehetasunik, ordea. Materialsammlung Cézanne, Galerien Thannhauser-en A077 artxiboa, Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung, Kolonia (aurrerantzean, Thannhauser Archive, ZADIK). [itzuli]
3. Philip Conisbee, “Le Tholonet, Bibémus, and the Château Noir”, in Philip Conisbee eta Denis Coutagne, Françoise Cachin et al., *Cézanne in Provence*, erak. kat., National Gallery of Art, Washington, D.C., 2006, 193.–95. or. *Bibémus* harrobia berriro ustiatzen hasi ziren 1940ko hamarraldian, eta horrek asko zailtzen du hemeretzigarren mendearen amaierako Cézanne-ren obretan agertzen diren gaiak identifikatzea. [itzuli]
4. Vollard-en A inbentario-liburua, 3862. zk., John Rewald-en dokumentuak, Ambroise Vollard ikerketa-fitxategiak, 54-8 kutxa, National Gallery of Art, Washington, D.C., Gallery Archives; Walter Feilchenfeldt, *By Appointment Only: Cézanne, Van Gogh and Some Secrets of Art Dealing*, Thames and Hudson, Londres, 2006, 237. or. [itzuli]
5. Vollard-en A inbentario-liburuan, 73 × 92 cm neurriez agertzen da *Bibémus* obra (3862. zk.). 1922ko urtarrilean, Vollard-en inbentarioan, 71 × 90 cm gutxi gorabeherako neurriekin erregistratuta dago koadroa; bestalde, *Bibémus* hasierako 71,5 × 90,5 cm-ko gutxi gorabeherako neurriaz ageri da Galerien Thannhauser Lagerbuch II inbentario-liburuan, 1929an. Konposizioaren murrizketa, beraz, 1922a baino lehenago gertatu zen. Lagerbuch II, 1453. inb. zk., A077-XIX-02, Thannhauser artxiboa, ZADIK. Lionello Venturi-k neurri murriztuak berretsi zituen 1936ko katalogo arrazoituan (71,5 × 90 cm). Lionello Venturi, *Cézanne: Son art, son oeuvre*, Paul Rosenberg, Paris, 1936; erreprodukzioa Alan Wofsy Fine Arts, San Frantzisko, 1989; 1. lib., 232. or., 781. zk., eta 2. lib., 258. lam., 781. zk. (ca. 1900 dataz, 1895–99an berrikusita). Venturi-n agertzen den *Bibémus* obraren erreprodukzioak ez du barne hartzen tolesean galdutako konposizioaren zatia. Ikus, halaber, Rewald, Feilchenfeldt eta Warman-ekin, *Paintings of Paul Cézanne*, 1. lib., 478. or., 794. zk., eta 2. lib., erreprodukzioa, 274. or., 794. zk. [itzuli]

# EDGAR DEGAS

## [1. DANTZARIA AURRERANTZ MUGITZEN, BESOAK GORA]

### *Dantzaria aurrerantz mugitzen, besoak gora jasota*

(*Danseuse s'avancant, les bras levés*), ca. 1885–90 (moldaketa ca. 1919–26)

Brontzea, 35,3 × 15,3 × 16,5 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.8

Datarik gabea; jabetza-zigilua, oinarriaren ezker aldean: Degas

Galdatzailearen marka, oinarrian, modeloaren eskuin oinetik hurbil: CIRE / PERDU / A A HEBRARD

Piezaren zenbakia eta sailaren letra, modeloaren eskuin oinetik hurbil: 19. / D

## JATORRIA

A. A. Hébrard et Cie etxeak (Adrien Aurélien Hébrard, jabea) artistaren oinordekoen aginduz moldatutako pieza, Paris, 1926rako<sup>1</sup>; Walther Halvorsen (1887–1972), Paris eta Oslo; Galerien Thannhauser-ek (Justin K. Thannhauser zen jabea) Halvorsen-i erosia, Berlin eta Luzerna, 1929ko abuztuak 12 (1376. inb. zk., “*Danseuse s'avancant, les bras levés*”); Justin K. Thannhauser-i eskualdatua (Amsterdam-etik), Paris, eta, geroago, New York, 1938ko ekainak 2 (40047. zk.); Thannhauser-ek Solomon R. Guggenheim Foundation-i egindako legatua, New York, 1978, dohaintza-agindua, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

## LEHEN ERAKUSKETAK

Berlin, Galerie Alfred Flechtheim, *Das plastische Werk von Edgar Degas*, 1926ko maiatza, 18. zk. (izen honekin: *Danseuse s'avancant, les bras levés [Premier état]*); orobat erakutsi zuten Munich-en, Galerien Thannhauser, *Edgar Degas: Pastelle, Zeichnungen, das plastische Werk*, 1926ko uztaila-abuztua, “*Das plastische Werk*”, 18. zk. (izen honekin: *Tänzerin vorschreitend, Arme erhoben [Erster Zustand]*), eta Dresde-n, Galerie Ernst Arnold, 1926ko iraila.

Buenos Aires, Galería Müller (Justin K. Thannhauser-ekin antolatua), *Degas: Exposición*, 1934ko irailaren 1etik 30era, 60. or. (izen honekin: *Danseuse s'avancant, les bras levés [premier état]*)

Amsterdam, Stedelijk Museum, *Rondom Rodin*, 1939ko ekainaren 30etik irailera (1940ko urtarrilaren 2ra luzatua), 92. zk.

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

*Dantzaria aurrerantz mugitzen, besoak gora jasota* Edgar Degas-en oinordekoen aginduz moldekatu zuten, artista hil ondoren; izan ere, Degas hil zenean, 150 eskulturatik gora aurkitu zituzten haren tailerrean, gehienbat argizariz, “plastilinaz” (argizariz eta olio egindako materiala) eta buztinez modelatuak (*Danseuse s’avançant, les bras levés*, ca. 1885-90)<sup>2</sup>. Zaldi, dantzari eta bainularien prestalan delikatu horiek ez ziren jendaurrean erakusteko sortuak, eta artista hil ondoren jarri zizkieten izenburuak. Degas-ek behin esan zuenez: “Argizariz modelatzen ditut zaldiak eta pertsonak nire burua gogobetetzeko, ez pinturatik edo marrazketatik atsedean hartzeko, baizik eta adierazkortasun, suhartasun eta bizitasun handiagoa emateko nire koadro eta marrazkiei. Jardunari eusten laguntzen didaten ariketak dira [...]. Horietako bakar bat ere ez dago salgai”<sup>3</sup>.

Degas ospetsua zen pintore, marrazkilaria eta grabatzaile gisa egindako lanengatik, eta hiru dimentsioko objektu bakar bat erakutsi zuen bizi guztian, 1881eko udaberrian Parisen egindako seigarren erakusketa inpresionistan, hain zuzen ere: *Hamalau urteko dantzari txikia* (*Petite danseuse de quatorze ans*, 1878–81). XIX. mendearen amaieran, eskultura monumentalak lantzen zen, batik bat, eta material trinkoak erabiltzen ziren, hala nola terrakota, harria edo brontzea. *Hamalau urteko dantzari txikia*, ordea, argizari pigmentudun eta buztinezko geruzez eginda zegoen, eta berunezko hodiez egindako armazoa zuen, kotoi eta adaxka, pintzel eta alanbrez inguratua. Degasek giza ilea, oihalezko gerruntzea eta tutu bat erabili zituen, baita balleteko benetako zapatila batzuk ere, pertsonaia jantzeko. Erakusketaren ondoren, bere bilduma partikularrean kontserbatu zuen *Hamalau urteko dantzari txikia* obra; eskultura hura ez zen berriro jendaurrean erakutsi 1920ko apirilera arte.

Degas hil ondoren, haren bi testamentu olografo xume aurkitu ziren, legezko zigilurik gabeak; ez bata ez besteak ez zuen eragozten bere etxeko hiru solairuetan eta estudioan aurkitutako modelook erabiltzea. Urtebete igaro zenerako, 1918ko maiatzaren 13an, Degasen oinordekoek kontratua egin zuen Adrien Aurélien Hébrard paristar galdatzailearekin (1865–1937), haren eskulturak brontzean moldekatzeko. Haietako asko oso hondatuta zeuden, baina hirurogeita hamalau moldekatzea lortu zuten. Beren asmoa zen brontze bakoitzaren hogeina aleko edizioak egitea, saltzeko, eta haiez gainera egin zituzten beste bi sail oso, Degasen oinordekoentzat bat eta Hébrard fundizioarentzat bestea<sup>4</sup>. Artistaren laguna izandako Albert Bartholomé eskultorea (1848–1928) prestatu zituen moldeak hustuketarako. Gero, Hébrardek Albino Palazzolo (1883–1973) kontratatu zuen, argizari galduzko moldekatzearen teknika maisutasunez erabiltzen zuen italiar aditua, proiektu handinahi hura ikuska zezan; eta 1919ko azaroan edo abenduan lanari ekin zioten. Lehenik, brontzezko pieza-eredu edo *chef-modèle* bat sortu zen, galdategiak haren zenbait molde eta kopia sor zitzan. Palazzolo-k teknika konplexu bat erabili zuen horretarako: jatorrizko irudia gelatinaz eta ondoren igeltsuzko kontramolde batez estaltzen zen, eta bi geruza horiek beroaren bidez trinkotzen ziren, buztinezko eta argizarizko piezen gainaldeko hainbat xehetasun atxikitzeko. Pieza hoztutakoan, igeltsua desmuntatzen zen eta gelatina garbitzen zen, kontu handiz. Jarraian, argizariz betetzen zen gelatinazko molde negatiboa, alea bikoizteko —argizarizko tarteko moldea zeritzon—. Hura estalgarri errefraktario batez estali, eta berotu egiten zen, argizariaz gabetzeko. Azkenik, brontze urtuz betetzen zen molde errefraktario hustua, hozten uzten zen, eta moldea kentzen zitzaion, piezari azken ukitua emateko. Palazzolo-k pieza kontu handiz leundu, landu eta patina batez babesten zuen, jatorrizko irudien gainaldearen xehetasun guztiak berregiteko<sup>5</sup>. Guggenheim-eko bildumako *Dantzaria aurrerantz mugitzen, besoak gora jasota* urtuta

zegoen 1926rako [ikus, halaber, *Emakumea eserita, ezker alboan lehortzen* (*Femme assise, s'essayant le côté gauche*), eta *Espainiar dantza* (*Danse espagnole*)]. Oinarrian irarrita ageri denez, 1–72 bitarteko obra-zerrendan 19. zenbakia esleitu zitzaizen brontzeari eta haren argizarizko ereduari<sup>6</sup>. Atik Tra arteko letra batez identifikaturiko hogeai sailetako “D” saileko alea da<sup>7</sup>.

Guggenheimeko dantzaria, artistak jarrera horretan adierazitako lehen aldaera, dantzako mugimenduaren hasieran dago, besoak irudia osatzeko prest eta pisua ezker oinean bermatuta. Bigarren aldaera, neurritz apur bat handiagoa, historikoki *deuxième étude* izendatua (bigarren prestalana) eta brontzeen sailetan 72. zenbakiaz zenbakitua, mugitzen ari da, itxuraz aurreranzko *tendu* bat egiten, besoak hirugarren posizioan dituela ia. Bi irudiak zehaztasunik gabe modelatuta daude, eta antzeko akabera maila dute, baina irudi handiena egoera txarrean aurkitu zuten, eta ezin izan zuten osorik urtu: eskuin besoa, ezker oinaren parte batzuk eta eskuin izterra falta ditu.

Artista hil ondoren moldatutako brontzezko eskulturen ezaugarriak definitzeko, 2017an argitaratutako azterlan zorrotz bat egin zuen National Gallery of Art-ek (Washington), X izpien fluoreszentsia bidezko espektroskopiaren teknika analitikoaren erabiliz, Degasen brontzeetan Hébrardek erabilitako kobrezko aleazioko metalen kopuruak zehazteko<sup>8</sup>. Guggenheimeko *Dantzaria aurrerantz mugitzen, besoak gora jasota* brontzearen azterketatik ondorioztatu denez, antzeko kobre, berun eta zink-proporzioak erabili ziren obra horretan eta National Galleryk aztertutako beste eskultura batzuetan<sup>9</sup>. (NO)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. René De Gas, bizirik gelditu zen Degas-en azken anaia, Parisen bizi izan zen. Thérèse arreba ondorengorik gabe hil zenez, artistaren gainerako oinordekoak (René De Gas-ez gainera) Marguerite arrebaren lau seme-alabak ziren (Argentinan hil zen arreba hura, 1895ean). Hauek ziren anaiaz gainerako lau oinordekoak: Gabriel Edgar Eugène Fevre, Montevideoko agente bat; Henri Jean Auguste Marie Fevre, Marseillako industrialaria, eta Jeanne Fevre, zeinak ordezkatzeko baitzuen, halaber, Madeleine Marie Pauline Fevre ahizpa, moja karmeldarra. [itzuli]
2. John Rewald, argit., *Degas: Works in Sculpture; A Complete Catalogue*, Pantheon Books, New York, 1944; Anne Pingeot, *Degas: Sculptures*, Imprimerie nationale éditions: Réunion des musées nationaux, Paris, 1991; Sara Campbell, *Degas: The Sculptures; A Catalogue Raisonné*, Apollo-ren argitalpen berezia, 1995eko abuztua; Joseph S. Czestochowski eta Anne Pingeot, *Degas Sculptures: Catalogue Raisonné of the Bronzes*, Torch Press and International Arts, Memphis, Tennessee, 2002; Suzanne Glover Lindsay, Daphne S. Barbour eta Shelley G. Sturman, *Edgar Degas Sculpture*, National Gallery of Art, Washington, 2010. [itzuli]
3. Edgar Degas-ek François Thiébault-Sisson-i, 1897, in François Thiébault-Sisson, “Degas sculpteur raconté par lui-même”, *Le temps*, 1931ko abuztuak 11, hemen aipatua eta ingelesera itzulia: Suzanne Quillen Lomax, Barbara H. Berrie eta Michael Palmer, “Edgar Degas’s Wax Sculptures: Characterization and Comparison with Contemporary Practice”, *Facture: Conservation, Science, Art History* 3, 2017, 54. or. [itzuli]
4. Daphne Barbour eta Shelley Sturman, “Casting Degas’s Sculpture into Bronze: A Closer Look”, *Facture: Conservation, Science, Art History* 3, 2017, 78–80. or. [itzuli]

5. *Ibid.*, 82.–84. or. [itzuli]
6. Degas-en brontze sail batzuk 1921erako moldekatuta bazeuden ere —horien artean “A” sail osoa, 1etik 72 zenbakitutako aleek osatua (Parisen erakusgai jarri zuten 1921eko maiatzean)—, 1932ra arte jarraitu zuten haren piezak urtzen. 73. zenbakia zegokion eskultura bat, *Hamalau urteko dantzari txikia*, 1921az geroztik moldekatu zen, inolako zalantzarik gabe. Gerraren mehatxua zela-eta, behera egin zuen eskulturen eskariaren kopuruak, eta A. A. Hébrard et Cie etxeak atek itxi behar izan zituen 1936an. 74. zenbakidun eskultura, *Ikaslea (L'ecolière)*, 1880–1881 inguruan modelatua, 1956–1958 aldera moldekatu bide zuten, seguru asko. Suzanne Glover Lindsay, “Degas’ Sculpture after His Death”, in Lindsay, Barbour eta Sturman, *Edgar Degas Sculpture*, 16.–18. or. “D” saileko Guggenheim-eko piezak 1926an jarri zituzten erakusgai, lehen aldiz, eta, jakina den arren data hori baino lehenago moldekatu zituztela, ezin izan da urtea zehaztu. [itzuli]
7. Hemen agertzen da *Dantzaria aurrerantz mugitzen, besoak gora jasota* obra: Czestochowski eta Pinget, *Degas Sculptures*, 158.-159. or., 19. zk., kol. erreprodukzioa, “D” saila (izen honekin: *Dancer Moving Forward, Arms Raised [Danseuse s’avançant les bras levés, première étude]*); Rewald, *Degas: Works in Sculpture*, 22. or., XXIV. zk., 76 or. erreprodukzioa [itzuli]
8. Barbour eta Sturman, “Casting Degas’s Sculpture into Bronze”, 103.–105. or. [itzuli]
9. 2017an, Northwestern University-Art Institute of Chicago Center for Scientific Studies in the Arts (NU-ACCESS) zentroarekin lankidetzan, Guggenheim Museum-ek Thannhauser Bildumako Degas-en hiru brontzeen (kat. 9–11) X izpien fluoreszentsia bidezko analisisa egin zuen. [itzuli]

## [2. EMAKUMEA ESERITA, EZKER ALBOA LEHORTZEN]

### ***Emakumea eserita, ezker albo lehortzen***

(*Femme assise, s’essuyant le côté gauche*), ca. 1896– 1911 (moldaketa, ca. 1919–26)

Brontzea, 35,6 × 35,9 × 23,5 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser, 78.2514.10

Datarik gabea; jabetza-zigilua, oinarrian grabatua, ezker oinetik hurbil: Degas

Galdatzailearen marka oinarrian, eserlekuaren atzealdean: CIRE / PERDU / A A HEBRARD

Piezaren zenbakia eta sailaren letra, oinarrian, eserlekuaren atzealdean: 46. / D

### JATORRIA

A. A. Hébrard et Cie etxeak (Adrien Aurélien Hébrard, jabea) artistaren oinordekoen aginduz moldatutako pieza, Paris, 1926rako<sup>1</sup>; Walther Halvorsen (1887–1972), Paris eta Oslo; Galerien Thannhauser-ek (Justin K. Thannhauser zen jabea) Halvorsen-i erosia, Berlin eta Luzerna, 1929ko abuztuak 12 (1411. inb. zk., “Femme assise dans un fauteuil, s’essuyant le côté gauche”); Justin K. Thannhauser-i eskualdatua (Amsterdam-etik), Paris, eta, geroago, New York, 1938ko ekainak 2 (40072. zk.); Thannhauser-ek Solomon R. Guggenheim Foundation-i egindako legatua, New York, 1978, bere dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

## LEHEN ERAKUSKETAK

Berlin, Galerie Alfred Flechtheim, *Das plastische Werk von Edgar Degas*, 1926ko maiatza, 67. zk., erreprodukzioa (izen honekin: *Femme assise dans un fauteuil s'essuyant le côté gauche*); orobat erakutsi zuten Munich-en, Galerien Thannhauser, *Edgar Degas: Pastelle, Zeichnungen, das plastische Werk*, 1926ko uztaila-abuztua, “Das plastische Werk”, 67. zk. (izen honekin: *Frau im Sessel sitzend, sich die linke Seite trockend*), eta Dresde-n, Galerie Ernst Arnold, 1926ko iraila. New York, Buchholz Gallery (Curt Valentin, Justin K. Thannhauser-ek antolatua), *Edgar Degas: Bronzes, Drawings, Pastels*, 1945eko urtarrilaren 3tik 27ra, 48. zk. (izen honekin: *Seated Woman*).

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

*Emakumea eserita, ezker alboan lehortzen* brontzea Edgar Degas-en oinordekoen aginduz moldekatu zuten, artista hil ondoren; izan ere, Degas hil zenean, 150 eskulturatik gora aurkitu zituzten haren tailerrean, gehienbat argizariz, “plastilinaz” (argizariz eta olioiz egindako materiala) eta buztinez modelatuak (*Danseuse s'avancant, les bras levés*, ca. 1885-90)<sup>2</sup>. Degasen oinordekoek kontratua egin zuten Adrien Aurélien Hébrard paristar galdatzailearekin (1865–1937), egoera onean kontserbatutako eskulturak brontzean moldekatzeko, argizari urtuaren prozesuaren bidez (ikus *Dantzaria aurrerantz mugitzen, besoak gora jasota*). Haietako asko oso hondatuta zeuden, baina hirurogeita hamalau moldekatzea lortu zuten. Beren asmoa zen brontze bakoitzaren hogeina aleko edizioak egitea, saltzeko, eta haiez gainera egin zituzten beste bi sail oso, Degasen oinordekoentzat bat eta Hébrard fundizioarentzat bestea<sup>3</sup>. Guggenheim Bildumako *Emakumea eserita, ezker alboan lehortzen* 1919 eta 1926 bitartean moldekatu zuten. Piezaren oinarrian irarrita ageri denez, 1–72 bitarteko obra-zerrendan 46. zenbakia esleitu zitzaion brontzeari eta haren argizarizko ereduari<sup>4</sup>. Atik Tra arteko letra batez identifikaturiko hogei sailetako “D” saileko alea da<sup>5</sup>.

Bere bizitzako azken hamarkadetan, Degasek emakumezkoak irudikatu zituen ia soilik —nagusiki, emakumeak bainatzen edo dantzariak—, eta bi eta hiru dimentsiotan landu zituen gai horiek. Eskultura honetan, emakume eseria gerria okertuta ageri da, bere eskuin besoaz gorputza inguratuz eta ezker besoan duen xukaderaz ezker alboan lehortzen. Antzeko jarrera irudikatu zuen Degasek pastel batean (*Après le bain*, ca. 1895)<sup>6</sup>. Artistak emakumeen formetikoz zuen kezka arrazoia ez zen emakumeak eder agertzeko nahia, bere garaiko beste margolari batzuegan —Pierre- Auguste Renoir-engan, adibidez— ohikoa zenez. Aitzitik, gorputzaren egitura eta mugimendua ikertzeko bitarteko modura baliatu zuen Degasek bainua, eta makurrarazi eta bihurrarazi egiten zituen bere modeloak, gorputz-jarrera aldi berean errealista eta absurdoetan irudikatzeko. Guggenheimeko brontzean ikusten den gorputz-jarrera deserosoa izan arren, halako grazia lakoniko batez adierazi zuen Degasek.

Artista hil ondoren moldatutako brontzezko eskulturen ezaugarriak definitzeko, azterlan zorrotz bat egin zuen National Gallery of Art-ek (Washington), X izpien fluoreszentsia bidezko espektroskopiaren teknika analitikoaren erabiliz, Degasen brontzeetan Hébrard-ek erabilitako kobrezko aleazioko metalen kopuruak zehazteko<sup>7</sup>. Guggenheimeko *Emakumea eserita, ezker alboan lehortzen* brontzearen

azterketatik ondorioztatuenez, antzeko kobrea, berun eta zink-propozizioak erabili ziren obra horretan eta National Galleryk aztertutako beste eskultura batzuetan<sup>8</sup>. (NO)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Degas-en oinordekoei buruz, ikus kat. 9., 1. zk., liburuki honetan. [itzuli]
2. John Rewald, argit., *Degas: Works in Sculpture; A Complete Catalogue*, Pantheon Books, New York, 1944; Anne Pingeot, *Degas: Sculptures*, Imprimerie nationale éditions: Réunion des musées nationaux, Paris, 1991; Sara Campbell, *Degas: The Sculptures; A Catalogue Raisonné*, Apollo-ren argitalpen berezia, 1995eko abuztua; Joseph S. Czestochowski eta Anne Pingeot, *Degas Sculptures: Catalogue Raisonné of the Bronzes*, Torch Press and International Arts, Memphis, Tennessee, 2002; Suzanne Glover Lindsay, Daphne S. Barbour eta Shelley G. Sturman, *Edgar Degas Sculpture*, National Gallery of Art, Washington, 2010. [itzuli]
3. Daphne Barbour eta Shelley Sturman, "Casting Degas's Sculpture into Bronze: A Closer Look", *Fracture: Conservation, Science, Art History* 3, 2017, 78.–80. or. [itzuli]
4. Brontze hauen moldaketaren inguruan jakiteko, ikus 9. kat. 6. oharra [itzuli]
5. Hemen agertzen da *Emakumea eserita, ezker alboan lehortzen* obra: Czestochowski eta Pingeot, *Degas Sculptures*, 210.–11. or., 46. zk., "D" saila (izen honekin: *Seated Woman, Wiping Her Left Side* [*Femme assise s'essuyant la hanche gauche*]); Rewald, *Degas: Works in Sculpture*, 28. or., LXIX. zk. [itzuli]
6. Vivian Endicott Barnett, *The Guggenheim Museum: Justin K. Thannhauser Collection*, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1978, 45. or. Barnett-ek bi pastel aipatu zituen, bereziki: *Emakumea, lehortzen* (*Femme s'essuyant*), bilduma pribatua, eta geroagoko ale bat, 1895 ingurukoa, Hermitage Museoan kontserbatua (ikus 10.1. fig.). Ikus Paul-André Lemoisne, *Degas et son oeuvre*, Paul Brame et C. M. de Hauke, aux Arts et métiers graphiques, Paris, 1946, 3. liburukia, 886., 1179. zk. Degas-ek berrehun pastel baino gehiagotan irudikatu zituen emakumeak beren burua garbitzen, baita ikatz-ziriz egindako marrazki, pintura eta eskulturetan ere. Douglas W. Druick eta Peter Zegers, "Hilaire Germain Edgar Degas, 6. *Seated Female Nude*; 7. *Nude Woman Standing, Drying Herself*; 8. *Seated Woman Wiping Her Left Side*", in *Graphic Modernism: Selections from the Francey and Dr. Martin L. Gecht Collection at the Art Institute of Chicago*, Art Institute of Chicago, Chicago, 2003, 8. or. [itzuli]
7. Barbour eta Sturman, "Casting Degas's Sculpture into Bronze", 103.–105. or. [itzuli]
8. 2017an, Northwestern University-Art Institute of Chicago Center for Scientific Studies in the Arts (NU-ACCESS) zentroarekin lankidetzan, Guggenheim Museum-ek Thannhauser Bildumako Degas-en hiru brontzeen (kat. 9-11) X izpien fluoreszentsia bidezko analisia egin zuen. [itzuli]

## [3. ESPAINIAR DANTZA]

*Espainiar dantza* (*Danse espagnole*), ca. 1896–1911 (moldaketa, ca. 1919–26)  
Brontzea, 40,3 × 16,5 × 17,8 cm



Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.9  
Datarik gabea; jabetza-zigilua , oinarrian grabatua, ezker aldean: Degas  
Galdatzailearen marka, oinarrian estanpatua, argizarizko positiboan, modeloaren ezker oinetik hurbil:  
CIRE / PERDU / A A HEBRARD  
Piezaren zenbakia eta sailaren letra, modeloaren eskuin oinetik hurbil: 20. / D

## JATORRIA

A. A. Hébrard et Cie etxeak (Adrien Aurélien Hébrard, jabea) artistaren oinordekoen aginduz moldatutako pieza, Paris, 1926rako<sup>1</sup>; Walther Halvorsen (1887–1972), Paris eta Oslo; Galerien Thannhauser-ek (Justin K. Thannhauser, jabea) Halvorsen-i erositako, Berlin eta Luzerna, 1929ko abuztuak 12 (1375. inb. zk., “Danse espagnole”); Justin K. Thannhauser-i eskualdatua (Amsterdam-etik), Paris, eta, geroago, New York, 1938ko ekainak 2 (40045. zk.); Thannhauser-ek Guggenheim Foundation-i egindako legatua, New York, 1978, bere dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

## LEHEN ERAKUSKETAK

Berlin, Galerie Alfred Flechtheim, *Das plastische Werk von Edgar Degas*, 1926ko maiatza, 16. zk. (izen honekin: *Danse espagnole [Premier état]*); orobat erakutsi zuten Munich-en, Galerien Thannhauser, *Edgar Degas: Pastelle, Zeichnungen, das plastische Werk*, 1926ko uztaila-abuztua, “Das plastische Werk”, 16. zk. (izen honekin: *Spanischer Tanz [Erster Zustand]*); eta Dresde-n, Galerie Ernst Arnold, 1926ko iraila.

Amsterdam, Stedelijk Museum, *Rondom Rodin*, 1939ko ekainaren 30etik irailera (1940ko urtarrilaren 2ra luzatua), 91. zk.

Houston, Museum of Fine Arts, *House of Art*, 1954ko urriaren 17tik azaroaren 28ra, 65. zk., erreproduktzioa.

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

*Espainiar dantza* brontzea Edgar Degas-en oinordekoen aginduz moldekatu zuten, artista hil ondoren; izan ere, Degas hil zenean, 150 eskulturatik gora aurkitu zituzten haren tailerrean, gehienbat argizariz, “plastilinaz” (argizariz eta olio egindako materiala) eta buztinez modelatuak (*Danseuse s’avançant, les bras levés*, ca. 1885–90)<sup>2</sup>. Degasen oinordekoek kontratua egin zuten Adrien Aurélien Hébrard paristar funditzailearekin (1865– 1937), egoera onean kontserbatutako eskulturak brontzean urtzeko, argizari galduaren prozesuaren bidez (ikus *Dantzaria aurrerantz mugitzen, besoak gora jasota*). Haietako asko oso hondatuta zeuden, baina hirurogeita hamalau moldekatzea lortu zuten. Beren asmoa zen brontze bakoitzaren hogeina aleko edizioak egitea, saltzeko, eta haiez gainera egin zituzten beste bi sail oso, Degasen oinordekoentzat bat eta Hébrard galdatzailearentzat bestea<sup>3</sup>. Guggenheim Bildumako

*Espainiar dantza* 1919 eta 1926 bitartean moldekatu zuten. Piezaren oinarrian irarrita agerienez, 1–72 bitarteko obra-zerrendan 20. zenbakia esleitu zitzaizen brontzeari eta haren argizarizko ereduari<sup>4</sup>. Atik Tra arteko letra batez identifikaturiko hogei sailtako “D” saileko alea da<sup>5</sup>. Degasek maiz errepikatu ohi zituen bere obretan gaiak eta gorputz-jarrerak, eta halaxe gertatzen da *Espainiar dantza* lanean ere, zeinaren gaia landu baitzuen askotariko bitartekoen bidez —pastela, eskultura eta abar—, irudiaren behin betiko kokaera eta jarrera finkatu arte. Guggenheimeko brontzea *première étude* edo lehen prestalantzat hartu izan da historikoki, eta baditu desberdintasun batzuk *deuxième étude* edo bigarren prestalanarekin alderatuta, hala nola dantzariaren buruaren makurduraren eta aldakaren proiektzioaren aldaketa txiki batzuk, baita aldaketa nabariagoak ere, gainaldearen testuran eta oinarriaren pisuan hautemangarriak<sup>6</sup>. Aipatzekoa da, ezohikoa izanik, *Espainiar dantza* obraren igeltsuzko bertsio bat (bigarren prestalana) modelatu zela Degas hil aurretik.

Artista hil ondoren moldatutako brontzezko eskulturen ezaugarriak definitzeko, azterlan zorrotz bat egin zuen National Gallery of Art-ek (Washington), X izpien fluoreszentsia bidezko espektroskopiaren teknika analitikoa erabiliz, Degas-en brontzeetan Hébrard-ek erabilitako kobrezko aleazioko metalen kopuruak zehazteko<sup>7</sup>. Guggenheimeko *Espainiar dantza* brontzearen azterketatik ondorioztatuenez, antzeko kobre, berun eta zink-proporzioak erabili ziren obra horretan eta National Galleryk aztertutako beste eskultura batzuetan<sup>8</sup>. (NO)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharra

1. Degas-en oinordekoei buruz, ikus kat. 9, 1. zk., liburuki honetan. [itzuli]
2. John Rewald, argit., *Degas: Works in Sculpture; A Complete Catalogue*, Pantheon Books, New York, 1944; Anne Pingeot, *Degas: Sculptures*, Imprimerie nationale éditions: Réunion des musées nationaux, Paris, 1991; Sara Campbell, *Degas: The Sculptures; A Catalogue Raisonné*, Apollo-ren argitalpen berezia, 1995eko abuztua; Joseph S. Czestochowski eta Anne Pingeot, *Degas Sculptures: Catalogue Raisonné of the Bronzes*, Torch Press and International Arts, Memphis, Tenn., 2002; Suzanne Glover Lindsay, Daphne S. Barbour eta Shelley G. Sturman, *Edgar Degas Sculpture*, National Gallery of Art, Washington, 2010. [itzuli]
3. Daphne Barbour eta Shelley Sturman, “Casting Degas’s Sculpture into Bronze: A Closer Look”, *Facture: Conservation, Science, Art History* 3, 2017, 78.–80. or. [itzuli]
4. Brontze hauen moldaketaren inguruan jakiteko, ikus 9. kat. 6. oharra. [itzuli]
5. Hemen agertzen da *Espainiar dantzaria* obra: Czestochowski eta Pingeot, *Degas Sculptures*, 160.–61. or., 20. zk., “D” saila (izen honekin: *Spanish Dance [Danse espagnole autrefois appelée première étude]*); Rewald, *Degas: Works in Sculpture*, 27. or., LXIX. zk. [itzuli]
6. Hébrard funditzaileak *première* eta *deuxième étude* izendatu zituen, amaitu gabeko lanaren tankera zuelako. Hébrard-ek pentsatu bidez zuen —oker pentsatu ere, agian— aurrez egindako “ziriborroak” aldaera osoagoak edo amaituagoak zirela. John Rewald, *Degas’s Complete Sculpture: Catalogue Raisonné*, argit. zuz., Alan Wofsy Fine Arts, San Frantzisko, 1990, 39. or. Hébrard funditzaileak 45. zenbakia esleitu zion *Espainiar dantza* obraren bigarren prestalanari. [itzuli]

7. Barbour eta Sturman, "Casting Degas's Sculpture into Bronze", 103.–105. or. [itzuli]
8. 2017an, Northwestern University-Art Institute of Chicago Center for Scientific Studies in the Arts (NU-ACCESS) zentroarekin lankidetzan, Guggenheim Museum-ek Thannhauser Bildumako Degas-en hiru brontzeen (kat. 9–11) X izpien fluoreszentsia bidezko analisisa egin zuen. [itzuli]

## [4. BERDEZ ETA HORIZ JANTZITAKO DANTZARIAK]

***Berdez eta horiz jantzitako dantzariak*** (*Danseuses vertes et jaunes*), ca. 1903

Pastela eta ikatz-ziria, kalko-paperezko hiru zatitan, kartoian muntatua, 98,8 × 71,5 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser, 78.2514.12

Sinadurarik eta datarik gabea; jabetza-zigilua, behean, ezkerrean, tinta gorritz: Degas

### JATORRIA

Artistaren jabetzakoa; enkantea, Galerie Georges Petit, *Catalogue des tableaux, pastels et dessins par Edgar Degas et provenant de son atelier*, 1918ko maiatzak 6–8, 167. zk. (izen honekin: *Danseuses [Jupes vertes et jaunes]*); Paul Rosenberg-ek enkantean erosia (1881–1959), Paris, 1918ko maiatza (91. argazkia); Moderne Galerie/Thannhauser-ek Rosenberg-engatik eskuratua, Munich, 1926an seguru asko; Moderne Galerie-tik Galerie Thannhauser-era eramana, Luzerna, ca. 1927ko martxoak 12 (1178 inb. zk., "4 Tänzerinnen"); Justin K. Thannhauser-i emana (Amsterdam-etik), Paris eta, gerora, New York, ca. 1938ko ekainak 2 (40030. zk.); Thannhauser-ek Solomon R. Guggenheim Foundation-i egindako legatua, New York, 1978, dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

### LEHEN ERAKUSKETAK

Munich, Moderne Galerie/Thannhauser, *Edgar Degas: Pastelle, Zeichnungen, das plastische Werk*, 1926ko uztaila-abuztua, "Pastelle und Zeichnungen", 20. zk. (izen honekin: *Vier Tänzerinnen*).

Luzerna, Galerie Thannhauser, *Maîtres français du XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, 1927, 72. zk.<sup>1</sup>.

Buenos Aires, Galería Müller (Justin K. Thannhauserrekin antolatua), *Degas: Exposición*, 1934ko irailak 1–30, 3. zk., (izen honekin: *Scène de ballet*).

### MATERIALAK ETA PROZEDURA

Edgar Degas-ek *Berdez eta horiz jantzitako dantzariak* obrari emandako trataerak agerian uzten du artistak zer-nolako interesa zuen erreproduzioaren eta errepikapenaren bidez obra jakin bat gauza

berri batean nola eralda daitekeen aztertzeko. Asmamen handiz, erregulartasunez ikertu zituen Degasek beste baliabide batzuek eskaintzen zituzten erreproduzio-aukerak, hala nola argazkiarenak eta grabatuarenak. Bereziki aipatzekoa da nola atera ohi zituen kontragrabatuak alde aurretik inprimatutako xafletatik, horiei pastela edo beste baliabideren bat gehituta konposizio bat fintzeko<sup>2</sup>. Era berean, maiz egin zituen marrazkien kontraprobak pastel edo ikatz-ziriz egindako marrazki baten gainean paper-orri heze bat jarri eta prentsatik pasatuz<sup>3</sup>. Konposizioak bikoizteko eta, ondoren, eraldatzeko zuen irrikaren erakusgarri da, halaber, azken garaian pastelak sortzeko erabili zuen prozedura.

Neurri handiko pastel hau egiten hasteko, kalko-paper mehe bat aukeratu zuen Degasek, hurrengo urteetan egin bezala, eta kartoizko xafli lodi batean itsatsi zuen<sup>4</sup>. Gauza bitxia dirudi kalko-paper leuna aukeratzea pastel bat egiteko, paper hori ez baita hautsa finkatzeko edo "heltzeko" egokia. Paper zeharrargi horiek, ordea, alde aurretik egindako zirriborroak kalkatzeko aukera ematen zioten Degasi, eta, horrela, aurrez landutako konposizioaren zenbait alderdi fintzeko edo konposizio berriak garatzeko modua zuen: aski zuen papera mugitzea, formak berrorientatzeko<sup>5</sup>.

*Berdez eta horiz jantzitako dantzariak* obraren infra-gorritzko erreplektografia erakutsi duenez, Degas-ek ohi bezala hasi zuen obra, ikatz-ziriz zirriborrotuz irudien soslai. Hainbat zirriborro eta aurretiko marrazki identifikatu dira *Berdez eta horiz jantzitako dantzariak* obrekin, baina ezin izan da zehaztu haiek zer ordenatan sortu zituen<sup>6</sup>. Obra horiek Guggenheimeko pastelaren infragorritzko irudiaren gainean jarrita, argiago ikus daiteke nola lerrotatzen diren eta nondik abiatu zen Degas aurreko marrazkietan, konposizio berri bat sortzeko (*Balleteko entsegu oholtzan* (*Répétition d'un ballet sur la scène*), ca. 1874)<sup>7</sup>.

Kalko-paperearen gainean ikatz-ziriz marrazkia zehaztu ondoren, Degasek kartoizko edo paper lodiagoko euskarri batean itsasten zuen, hortik aurrera pastelekin lanean jarraitzeko. *Berdez eta horiz jantzitako dantzariak* obrari dagokionez, baliteke marrazkiaren goiko eta beheko kalko-paperezko bi zerrenda estu berdina erdiko orriko konposizioaren parte handi bat pastelez diseinatu ondoren erantsiak izatea, bi zerrenda horiek ez baitaude hain landuta<sup>8</sup>. Beheko zerrendak pastel urdinezko arrastoak ditu paperearen lotunean azaletik aplikaturik bi orriak uztartzeko xedez. Degasek ohiko teknika zuen, halaber, elkarren gaina marraztutako lerro gurutzatuak marraztea. Ikatz-ziri ilunez marraztutako sigi-sagako lerro horizontalen sailak argi ikusten dira infragorri-irudian, eta pastel urdinezko sigi-saga bertikalak, berriz, arindu egiten du ahokatzeko-marrazkiaren efektua. Teknika hori, txandakako koloreetan geruzakako lerroak egitean datzana, Degasek eskala handiagoan ikertu zuen beste lan batzuetan, eta finkagarria ugari —baina kontu handiz— erabili izanari esker soilik izan zen posible efektu hori lortzea.

Pastelez edo ikatz-ziriz aurrez egindako marren gaineko lana errazteko —azpiko lerroak edo kolorea aldatu gabe— eta pastela kalko-paper leunean itsasteko zailtasunetik eratorritako arazoak ebazteko, finkagarria erabili gabe hurrenez hurreneko geruzak babesteko teknikak garatu zituen Degasek. Jakitun zen antzinatek ezaguna zela finkagarriek pastel-hautsaren distira berezi hori itzaltzeko nahi gabeko ondorioa sortzen zutela. Esan izan da uko egiten ziola bere obretan finkagarri prestatuak erabiltzeari eta, azkenik, Luigi Chialiva italiar artistak (1842–1914) emandako errezeta "sekreto" bat lortu zuela<sup>9</sup>. Degasek zioen finkagarri hark ez zuela aldatzen bere pastelen tankera, baina, gainera, saiasten zen pastelaren azken buruko aplikazioa finkagarririk gabe uzten, gune garrantzitsuenak nabarmentzeko.

*Berdez eta horiz jantzitako dantzariak* obran, dantzarien tutu eta diademen gaineko azalera dilindan ageri diren kolore horiko lerroak dira finkagarriak gabeko eremu horiek. Finkagarria erabiltzeko zuen maisutasunak ahalbidetu zion Degas-i geruzakako teknika hori erabiltzea<sup>10</sup>, zeinaren bidez lortu baitzuten gainalde aberats eta konplexu horiek material ahulenetako bat erabili arren. (JW)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Erakusketa hori 1946an Paul-André Lemoisne-k 1946an Degas-i buruz egindako azterketan aipatzen da. Justin Thannhauser-ek ere berresten du erakusketa egin zela, Guggenheimekin 1970eko hamarraldian izandako elkarrizketetan, baina orain arte ez da haren katalogorik topatu, nahiz eta erreferentzia egiten zaion erakusketa jakin bati eta katalogoko “72” zenbakari. Thannhauser Lagerbuch (Inbentario-liburua) II liburuan ez da aipatzen Galerien Thannhauser-en (hala zeritzen, garai hartan, Munich eta Luzernako galeriei) Munich-eko sukurtsaletik Luzernara lekualdatzerik egin zenik 1927ko maiatzaren 12an edo inguru hartan. Beraz, litekeena da *Berdez eta horiz jantzitako dantzariak* obra Luzernako galerian erakusgai jarrita egotea turismo-sasoirako, 1927ko udaberrian eta udan, nahiz eta Luzernako sukurtsalak sekula edo ia sekula ez zuen antolatu. Litekeenagoa dirudi galeriaren funtsen erakusketa orokor baten parte izatea. Erakusketa zerrenda honetan agertzen da, ordea. Lagerbuch II, 1178 inb. zk., A077-XIX-02, A077, Galerien Thannhauser Archive, Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung, Kolonia; Paul-André Lemoisne, *Degas et son oeuvre*, 3. lib., Paul Brame et C. M. de Hauke, aux Arts et métiers graphiques, Paris, 1946, 818. or., 143. zk., 819. or. errepr. (izen honekin: *Danseuses vertes et jaunes [Quatre danseuses]*); Daniel Catton Richen dokumentuak, M0014, Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York; Vivian Endicott Barnett, *The Guggenheim Museum: Justin K. Thannhauser Collection*, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1978, 51. or.; Megan Fontanella eta Angela Rosengart-en arteko gutun-trukea, 2017ko azaroa. [itzuli]
2. Ikus Stephanie O'Rourke, “The Singular Multiple”, in Jodi Hauptman, *Degas: A Strange New Beauty*, erak. kat., Museum of Modern Art, New York, 2016, 56.–59. or. [itzuli]
3. Denis Rouart, *Degas: In Search of His Technique*; itzul.: Pia C. DeSantis, Sarah L. Fisher eta Shelley Fletcher; Rizzoli, New York, 1988, 106. or. [itzuli]
4. Degas-en *Berdez eta horiz jantzitako dantzariak* obraren egoerari buruz Thannhauser: The Thannhauser Collection of the Guggenheim Museum lanean agertzen den oharren arabera —argit.: Matthew Drutt; Guggenheim Museum, New York, 2001, 267. or.—, erdiko paper-orri handia seguru asko “eskuz ebaki zen, ezkerreko ertzetik”, eta 82 × 68 cm-ko neurria du. Kartoi gainean itsatsitako paperean lan egiten ez zuenean, Ingres papera —hau da, paper berjuratua— erabiltzen zuen Degas-ek, azaleko uki ezin hobekoa pastel hauskorriari heltzeko. [itzuli]
5. Anne Maheux-ek zehatz-mehatz deskribatzen du prozedura hori honako lan honetan: *Degas Pastels*, George Braziller, New York, 1992, 32. or. [itzuli]
6. Ann Dumas, “Edgar Degas: *Dancers in Green and Yellow*”, in *Thannhauser*; argit.: Drutt; 111. or. [itzuli]
7. Marrazki batek beste obra batekin duen loturaren bistaratzea aipatzen du, halaber, Elizabeth Steelek: “The Evolution of Dancers at the Barre: A Technical Study”, in Eliza Rathbone, Elizabeth Steele, *Degas's Dancers at the Barre: Point and Counterpoint*, erak. kat., Phillips Collection, Washington D.C.; banatzailea: Yale University Press, New Haven, 2011, 62.–63. or. [itzuli]
8. Paper-orri estu horiek kontu handiz lerrokaturik daude orri handienarekin, eta horrek iradokitzen du litekeena dela muntatzaile profesional batek esku hartu izana prozesuan. Gauza jakina da Degas-ek maiz jotzen zuela

- bere konfiantzako muntatzaile profesional batengana —Père Lézin—, prozedura hura egin zezan. Ambroise Vollard, *Degas: An Intimate Portrait*; itzul.: Randolph T. Weaver; Crown, New York, 1937, 68. or. Ikus, halaber, Maheux, *Degas Pastels*, 25. or. [\[itzuli\]](#)
9. Vollard, *Degas*, 68.–69. or.; Maheux, *Degas Pastels*, 32. or. Degas-ek erabilitako finkagarria identifikatzeko ahaleginek agerian utzi dutenez, kaseina eta erretxinaz egindako material naturalak zituen. Maheux, *Degas Pastels*, 35. or.; Shelley Fletcher eta Pia DeSantis, “Degas: The Search for His Technique Continues”, *Burlington Magazine* 131, 1033. zk., 1989ko apirila, 260. or.; Michelle Facini, Kathryn A. Dooley, John K. Delaney, Suzanne Quillen Lomax eta Michael Palmer, “Technical Exploration of Edgar Degas’s Ballet Scene: A Late Pastel on Tracing Paper”, *Fracture: Conservation, Science, Art History* 3, 2017, 127. or. [\[itzuli\]](#)
10. Obraren egoerari buruz *Thannhauser* —argit.: Drutt— 267. orrialdean agertzen den oharrak dio pastela finkatu gabe utzi zela, baina ez da zuzena oharra. [\[itzuli\]](#)

# IDA FISCHER

## [1. ABSTRAKZIOA]

*Abstrakzioa* (*Abstraction*), ca. 1945–1948

Akuarela paper gainean, 47,9 × 60,3 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser, 78.2514.14

Sinadurarik gabea; atzealdean grafitoz datatua (esku ezezaguna): ca. 1945–1948

Ez du ur-markarik; zigilua erliebean, kolorerik gabe, ertz batean: MORILLA / 1059 / BOARD

## JATORRIA

Justin K. Thannhauserrek artistarengandik edo haren oinordekoengandik eskuratua, New York, 1963; Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundationi legatua, New York, 1978, museoarentzako dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

1932an Txinan barrena egindako bidaien ondotik hasi zen Ida Fischer pintatzen, berrogeita bederatzit urte zituela, eta New Yorkera itzuli zenean, Hans Hofmann (1880–1966) eta Irene Rice Pereira (1902–1971) artistekin jarraitu zuen ikasten. Modu aktiboan parte hartu zuen Jane Street Group (1945–49) taldean; bereziki Hofmannen ikasle ohiek osatutako talde txiki bat zen, eta erakusketa eremu txiki bat zuten Greenwich Villagen<sup>1</sup>.

*Abstrakzioa* (*Abstraction*, ca. 1945–1948) lanaren konposizioa definitzeko, akuarela beltzeko lerro finak trazatu zituen Fischerrek lehenik; horietako batzuk infragorritzko erreflektografian ikus litezke. Ondoren, lerro horiek guztiak estali zituen, akuarela arindu marroi, urdin, berde eta, azkenik, laranja-koloreko aplikazio ugari. Berde-kolore argiko eremu batzuetan, Fischerrek paper lehorgarriz edo trapu batez lehortu zuen akuarela, papera artean heze zegoela. Eremu horiek itxura orbanduna dute, pigmentua itsatsirik gelditu zelako ale larriko akuarelarentzako paperaren alderdirik sakonenean eta hobeto ezabatu zelako goiko aldean. Beste eremu batzuetan, berriz, kolore ugari aplikatu zituen, eta berde argiaren gainean urdina erantsi zuen, berde iluneko formak sortzeko helburuarekin. Morilla Company (New York) enpresak ekoiztitako ale larriko akuarelarentzako papera erabili zuen Fischerrek. (JW)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Ida Fischerren heriotza-oharrak, *New York Times*, 1956ko urtarrilak 23, 25. or.; Vivian Endicott Barnett, *The Guggenheim Museum: Justin K. Thannhauser Collection*, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1978, 54. or. [\[itzuli\]](#)



# PAUL GAUGUIN

## [1. HAERE MAI]

*Haere Mai*, 1891

Olio-pintura jutezko mihise gainean, 72,5 × 92 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser, 78.2514.16

Behealdean, ezkerrean, sinatua eta datatua, margo urdinez: P Gauguin 91; behealdean, eskuinean, margo urdinez idatzita: HAERE MAI

## JATORRIA

Ambroise Vollard (1866–1939), Paris, 1910eko azarorako jada (arg. zk. 41); Galerie Thannhauserrek Vollard-i erositua (Justin K. Thannhauser, jabea), Berlin eta Luzerna; Justin K. Thannhauserri transferitua, Paris, eta, ondoren, New York, 1937ko abenduan jada (40102. zk.); Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundation-i legatua, New York, 1978, museoarentzako dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

## LEHEN ERAKUSKETAK

Munich, Moderne Galerie [Heinrich Thannhauser], *Paul Gauguin, 1848–1903*, 1910eko abuztua<sup>1</sup>.

Londres, Grafton Galleries, *Manet and the Post-Impressionists*, 1910eko azaroak 8–1911ko urtarrilak 15, 44A zk. (izen honekin: *Les cochons noirs dans la prairie*).

Praga, Obecní Dům (Spolku Výtvarných Umělců Mānes-ek antolatua), *Výstava francouzského umění XIX. a XX. století*, 1923ko maiatza-ekaina, 183. zk.

Amsterdam, Stedelijk Museum, *Honderd jaar Fransche kunst*, 1938ko uztailak 2–irailak 25, 125. zk., erreprodukzioa (izen honekin: *Haere Mai, paysage tahitien aux cochons noirs* [*Haere Mai, landschap op Tahiti met zwarte varkens*]).

Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, *La pintura francesa de David a nuestros días*, 1939ko uztaila-abuztua, 57. zk. (izen honekin: *Haere Mai, Paisaje tahitiano con cerdos negros*); beste toki hauetara ere eraman zuten: Montevideo, Museo de Bellas Artes (gaur egun, Museo Nacional de Artes Visuales), *La pintura francesa de David a nuestros días*, 1939ko iraila; Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, *Pintura francesa, seculos XIX e XX*, 1940ko ekainak 29–abuztuak 15; San Frantzisko, M. H. de Young Memorial Museum (gaur egun, Young Museum), *The Painting of France since the French Revolution*, 1940ko abendua–1941eko urtarrila, 41. zk., erreprodukzioa (izen honekin: “*Haere Mai*”, *Tahitian Landscape*); Los Angeles County Museum (gaur egun, Los Angeles County Museum of Art),

*Aspects of French Painting from Cézanne to Picasso*, 1941eko urtarrilak 15–martxoak 2, 19. zk. (izen honekin: “*Haere Mai*”, *Tahitian Landscape*); Art Institute of Chicago, *Masterpieces of French Art*, 1941eko apirilak 10–maiatzak 20, 64. zk. (izen honekin: *Haere Temai*, *Tahitian Landscape with Black Hogs*); Portland, Oregon, Portland Art Museum, *Masterpieces of French Painting from the French Revolution to the Present Day*, 1941eko irailak 3– urriak 5, 42. zk. (izen honekin: “*Haere Mai*”, *Tahitian Landscape*); San Frantzisko, M. H. de Young Memorial Museum (gaur egun, Young Museum), *The Painting of France since the French Revolution*, 1941eko abendua–1942ko urtarrila, 41. zk., erreprodukzioa (izen honekin: “*Haere Mai*”, *Tahitian Landscape*); Washington, D.C., National Gallery of Art, *French Government Loan*, 1942ko martxoak 2–1945eko urtarrilak 1 (ez zen katalogorik egin), eta Justin K. Thannhauserren mailegu luzatua, 1946ko uztailaren hasieraraino. Pittsfield, Massachusetts, Berkshire Museum, *French Impressionist Painting*, 1946ko abuztuak 2–31, 10. zk. (izen honekin: *Haere Mai*). New York, Wildenstein and Co., *Gauguin*, 1956ko apirilak 5– maiatzak 5, 20. zk., erreprodukzioa (izen honekin: *Tahitian Landscape with Black Pigs*).

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

Paul Gauguin 1891n joan zen lehen aldiz Tahitira —kolonia frantsesa zen, garai hartan—; udazken hartan, Mataiea herrixkan ezarri zuen egoitza, eta hantxe margotu zituen, seguru asko, *Haere Mai* eta *Banilla-baratzean, gizona eta zaldia* (*In the Vanilla Grove, Man and Horse*, 1891). Hemen aztergai hartutako koadroaren behealdean, eskuinean, “*Haere Mai*” hitzak idatzi zituen Gauguinek pinturaz: tahitieraz, “Zatoz hona” esan nahi du. Litekeena da gonbidapen modura idatzi izana hitz horiek, koadroari ukitu arrotza eta exotikoa emateko, europar bildumagileei erakargarri gerta zekien<sup>2</sup>.

Era berean, Gauguinek oso estilo desberdina eman zion *Haere Mai* lanari, artista frantsesek erabili ohi zuten lihozko mihiseak ez bezalako oihala hautatuta. Koadro hau egiteko erabilitako jutezko mihise zabarra Gauguinek 1891n Tahitin landutako beste obra batzuen euskarrien oso antzekoa da; *Banilla-baratzean, gizona eta zaldia* obrarenaren antzekoa, esaterako<sup>3</sup>. Mihise hauskorra 1968an berriro halezatatu zen, eta itxuraz jatorrizkoa den euskarrian ipini zen berriro.

Hondo zuri pikortsua modu irregularrean aplikatuta dago, ez dago uniformeki zabaldua *Haere Mair*en ertzetaraino, ezta mihisearen iltzatze-ertzetaraino ere; eta horrek adierazten du artistak berak aplikatu bide zuela. Pintura-geruzaren azpian eremu batzuetan sumatzen diren lerroen markek iradokitzen dutenez, artistak espatula erabili zuen hondoa lautzeko. Beste eremu batzuetan, pintzela erabili zuela adierazten dute hondo arin batean txertatutako zuntz gogortuek<sup>4</sup>. Inprimatze eta hondo arineko gune batzuetan, agerian dira mihisearen zuntz arreak irazkiaren irtengunean. Hondo berdingabe hark ez zituen bete mihisearen bilbe zabarraren zirrikitu ugariak, eta margoa mihisearen gune nabarmenetan metatu zen, edo hari lodien arteko tartetetan sartu zen. Horren ondorioz, obra honen itxuraren ezaugarri aipagarria da bilbearen sare-egitura.

Infragorritzko erreflektografiaz lortutako irudiek adierazi dutenez, margotzen hasi aurretik landarediaren soslaiak marraztu zituen Gauguinek, eskematikoki; batez ere, zuhaitz handiaren inguruan. Marrazki hori

egiteko zer baliabide erabili zuen aztertu ez bada ere, eremu horietako zenbait egindako mikroskopio bidezko azterketak erakutsi du partikula beltz hautsi batzuk daudela, ikatz-ziria erabiltzean tipikoak, gainaldeko pinturan txertaturik edo alboetako hutsuneetan agerian. Artistak orobat erabili zuen pintura urdin iluna, pintzelaren muturrarekin aplikatuta, zuhaitzen atal batzuk, mendiaren soslai, aurrealdeko landaredia, etxeak eta txerriak marrazteko. Etapa desberdinetan marraztu zituen soslai horiek, konposizioa egokitze nahiz, gerora, haren elementu batzuk nabarmentzeko.

Gauguinek bustia bustiaren gainean teknika baliatu zuen eremu batzuk margotzeko; eta beste batzuetan, aldiz, geruza lehorren gainean aplikatu zuen pintura, konposizioa doitzeko. Dirudienez, gune batzuetan pintura arraspatu zuen, agerian uzteko mihisearen bilbearen puntu nabarmenenak eta hondo zuria, adibidez, aurrealdeko kolore berdeetan<sup>5</sup>. Gune horietako pintura erdi-zeharrargiak kontraste bizia egiten du beste gune batzuekin, non pintura lodi eta opakuagoa baita, bereziki etxeetan, hosto-masa berde ilunetan eta zeruaren parte batzuetan. Goitik beherako pintzelkadek —batez ere, aurrealdean eta erdialdean— agerian uzten ditu mihisearen irazkian zehar metatutako pintura-mordo linealak. Zeruaen parte batzuetan eta zuhaitz handiaren gainean, lautu egin da gainaldea, espatula batez, seguru asko. Artistak espatularen ertza edo beste edozein tresna punta-zorrotz erabili zuen pinturan lerro diagonalak margotzeko ere, palmondoaren eskuineko erdiko hostotza mendiaren soslaiarekin lerrokatzen den gunean. Gauguinek berregin egin zuen konposizioaren goiko aldea: zerrenda berde horixka bat gehitu zuen pintura lehorraren gainean, X izpi bidezko erradiografian ikusten den aurretiko hodeitza aldatzeko, zeina ez baitzen hain horizontala. Gehikuntza horrek mihisearen bilbea, eta zeruaren atalean arreata gutxiago erakarri zezan lortu zuen. (JB)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. 1910ean München Gauguin-i buruz egindako erakusketa Dresdeko Galerie Ernst Arnold galeriara eraman zuten gero: *Paul Gauguin, 1848-1903: Sonder-Ausstellung*, 1910eko irailaren 7tik urriaren 7ra. Emily Bilski-k dioenez, 1910ean München eta Dresden egindako erakusketetan Alfred Walter Heymel-en bildumako obrak jarri ziren ikusgai, baita garai hartan *Haere Mai* obraren jabetza zuen Ambroise Vollard-ek mailegatutako beste obra batzuk ere. Emily D. Bilski, *Die "Moderne Galerie" von Heinrich Thannhauser / The "Moderne Galerie" of Heinrich Thannhauser*, erak. kat., Jüdisches Museum München eta Edition Minerva, Munich, 2008, 21. or. 1910ean *Dresdner neueste Nachrichten* egunkarian argitaratutako artikulu baten arabera, Dresdeko kontrol-zerrenda Munichekoaren berdina zen. *Dresdner neueste Nachrichten*, 247, 1910eko irailak 11, 2. or. Gaur egun arte ezin izan da Municheko katalogorik aurkitu. 1910eko artikulu horretan bertan, Dresdeko erakusketako zenbait obra agertzen dira deskribatuta, horien artean "Landschaft von 1891" (1891ko paisaia), *Haere Mai* izan litekeena, Guggenheimeko koadroa. Edonola ere, *Haere Mai* ezin izan da Dresdeko katalogoan agertzen diren hogeita bost obraren artean ziur identifikatu. [itzuli]
2. Vivian Endicott Barnett, *The Guggenheim Museum: Justin K. Thannhauser Collection*, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1978, 59. or. Hemen agertzen da koadro hori: *Gauguin, Les Beaux-Arts*, Paris, 1964, 177. or., 447. zk., erreproduzioa (izen honekin: *Haere Mai Venez!*). [itzuli]
3. Denyse Montegut-ek berretsi zuen zuntzaren identifikazioa, PML prozedura erabiliz. Fashion Institute of Technology, New York. Ehunaren harien kopuruak (irazkian eta bilbean hari kopuru bera dituen tafeta-oihala) adierazten duenez, *Banilla-baratzean, gizona eta zaldia*, 1891, kat. 15, eta *Te raau rahi (Zuhaitz handia*,

1891, Art Institute of Chicago) obretakoen oso antzekoa da. Kirk Vuillemot, "Gauguin, cat. 27, *Te raau rahi*, 1891: Technical Study", Art Institute of Chicagoren *Gauguin Paintings, Sculpture and Graphic Works at the Art Institute of Chicago* online katalogoan; argit.: Gloria Groom eta Genevieve Westerby; [Art Institute of Chicago](#), 2016, 23. paragrafoa. [itzuli]

4. Gauguinek espatulak erabili zituen, orobat, *Te raau rahi* eta *Te burao (Hibiskoa)*, 1892, Art Institute of Chicago) obretan hondoak lautzeko eta hondoetan testurak eratzeko. Ikus *ibid.*, 31. paragrafoa; Kristin Hoermann Lister, "Gauguin, cat. 28, *Te burao (The Hibiscus Tree)*, 1892: Technical Study", *ibid.*, 11. paragrafoa. [itzuli]
5. Baliteke koadroa gainestaltzeko prozesuak gainaldearen abrasioa eragin izana. [itzuli]

## [2. BANILLA-BARATZEAN, GIZONA ETA ZALDIA]

***Banilla-baratzean, gizona eta zaldia*** (*Dans la vanillière, homme et cheval*), 1891

Olio-pintura jutezko mihise gainean, 73 × 92 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.15

Behean ezkerrean sinatua eta datatua, pintura grisez: P Gauguin-91

### JATORRIA

Galerie Barbazanges (Henri Barbazanges, jabea), Paris, 1923an jada. A. Vignier, Paris, 1928ko uztailean jada. Wildenstein and Co. (Georges Wildenstein, jabea), New York; Eduard von der Heydt baroiak (1882–1964) Wildenstein-i erosia, Zandvoort, Herbehereak, ca. 1935 (eta, seguru, 1936ko martxoan jada); [Lilienfeld Galleries-en gordailutua (Karl Lilienfeld, jabea), New York, 1937ko urtarriletik 1937ko apirilera, gutxienez]. Wright S. [Saltus] Ludington (1900– 1992), Santa Barbara, Kalifornia, 1941ko urtarrilean jadanik; Justin K. Thannhauserrek Ludington-i erosia, New York, 1941eko abendua (40103. zk.); Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundation-i legatua, New York, 1978, museoarentzako dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

### LEHEN ERAKUSKETAK

Basilea, Kunsthalle, *Paul Gauguin*, 1928ko uztailak 1–abuztuak 9, 65. edo 76. zk. (katalogoaren argitalpenaren arabera), erreprodukzioa (izen honekin: *Mann mit Pferd im Walde*).

Berlin, Galerien Thannhauser, *Paul Gauguin (1848–1903)*, 1928ko urria, 51. zk., erreprodukzioa (izen honekin: *Mann mit Pferd im Walde*).

Toronto, Art Gallery of Toronto (gaur egun, Art Gallery of Ontario), *Loan Exhibition of Paintings Celebrating the Opening of the Margaret Eaton Gallery and the East Gallery*, 1935eko azaroak 8–abenduek 1, 177. zk., erreprodukzioa (izen honekin: *White Horse*).

Londres, Wildenstein and Co., *Nineteenth Century Masterpieces*, 1935eko maiatzak 9–ekainak 15, 12. zk., erreprodukzioa (izen honekin: *The White Horse*).

New York, Wildenstein and Co., *Paul Gauguin, 1848–1903*, 1936ko martxoak 20–apirilak 18, 18. zk. (izen honekin: *The White Horse*).

Cambridge, Massachusetts, Fogg Art Museum (gaur egun, Harvard Art Museums), *Paul Gauguin 1848–1903*, 1936ko maiatzak 1–21, 16. zk. (izen honekin: *The White Horse*).

Baltimore, Baltimore Museum of Art, *Paul Gauguin, 1848–1903: A Retrospective Exhibition of His Paintings*, 1936ko maiatzak 24–ekainak 5, 11. zk. (izen honekin: *The White Horse*).

San Frantzisko, San Francisco Museum of Art (gaur egun, San Francisco Museum of Modern Art), Eduard von der Heydt baroiak mailegatua, erakusketara orokorrerako, 1936ko azaroaren hasiera–1937ko urtarrilaren erdialdea (ez zen katalogorik egin)<sup>1</sup>.

Los Angeles, Los Angeles County Museum (gaur egun, Los Angeles County Museum of Art), *Aspects of French Painting from Cézanne to Picasso*, 1941eko urtarrilak 15–martxoak 2, 22. zk. (izen honekin: *The White Horse*).

New York, Wildenstein and Co., *A Loan Exhibition of Paul Gauguin for the Benefit of the New York Infirmary*, 1946ko apirilak 3–maiatzak 4, 21. zk., erreprodukzioa (izen honekin: *Landscape, Tahiti*).

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

Paul Gauguinek bilbe lodiko jutezko mihise batean margotu zuen *Banilla-baratzean. gizona eta zaldia*, 1891ko Tahitikoko gainerako obretan erabili zituen gainerako mihiseen oso antzekoa, adibidez *Haere Mai* obrarenaren antzekoa<sup>2</sup>. Iltzatze-ertzak moztu egin dira, seguru asko mihisea berroihalezatu zenean (1965a baino lehen). Gaur egungo euskarria —baliteke ez izatea koadro honen jatorrizko euskarria— frantses euskarri estandarren neurrikoa da (Erretratua 30).

Gauguinek pintura-geruza ugari eman zizkion mihiseari; hala, bilbe handiaren sare-antzeko topografia ezkutatu zuen, eta azken konposizioan oinarria ez da horren agerikoa, *Haere Mai* artelanaren aldean. Hainbat gunetan egindako zeharkako ebakiek tonu griseko geruza bat erakutsi zuten, lehenik, eta, laginaren toki gehienetan, azken buruko konposizioarekin inolako antzik ez zuten koloreak, jarraian<sup>3</sup>. Kolore horien gaintetik eta gaur egungo obra amaituaren pintura-geruzen azpian, geruza zuri bat dago. Egitura horrek iradokitzen du agian Gauguinek hondo ilunago baten gainean egin bide zuela lehen konposizioa eta gero hura estali, parte batean behintzat, pintura zuriko geruza batez, *Banilla-baratzean, gizona eta zaldia* margotu aurretik.

Infragorritzko erreflektografian ikus daitekeenez, mihisearen erdialdean, goian, buru baten zati bat dago; horren arabera, baliteke aurrez konposizio bertikal bat egotea, azken konposizioarekin alderatuta erloju-orratzen kontrako noranzkoan 90 gradu biratua. Orain arte ez da azpiko irudi horren beste elementurik identifikatu.

Gauguinek pintzel meheak erabili zituen zaldiaren soslaia, irudiak eta paisaiaren gune batzuk marrazteko. Ondoren, pintura aplikatu zion behin betiko konposizioari, enpaste nahiko arinekin, bustia bustiaren gainean. Gune batzuetan, pinturak pintzelkada-testura du, baina beste batzuetan espatularen

moduko tresna lau batekin nahastu eta lautu dela ematen du. Dirudenez, artistak konposizioaren beste gune batzuk igurtzi edo arraspatu zituen —besteak beste, erdialdeko zerrenda arrosa-kolorea—, azpiko geruzak agerian uzteko.

Infragorritzko errelektografiak agerian uzten ditu Gauguinek behin betiko konposizioa osatu artean egindako aldaketak, bereziki gizonaren buruaren posizioari dagozkionak; jatorrian, beste alde batera begira zegoen, ez zaldiari begira. Orobat erakusten du Gauguinek zaldiaren berezko ezkerreko amaitsu zuela, lehenik, eta gero erantsi zuela, gainetik, gizonaren irudia. Gainera, zaldiaren aurreko ezkerreko hankaren jarrera aldatu zuen, apur bat eskuinalderantz.

Adituen arabera, eta, hala uste izatekoa da, greziar eta erromatar eskulturen frisoek eragina izan zuten gizonaren eta zaldiaren konposizioan; bereziki, Atenasko Partenoiairen mendebaldeko frisoaren segmentu batek eta Erromako Trajanoren zutabeko eszena batek<sup>4</sup>. Gauguinen *Gizona eta zaldia paisaia batean* (*Homme et cheval dans un paysage*, ca. 1891–1893) marrazkiaren konposizioa ere koadro honekin lotuta dago. Iradokitako iturri guztietan, Gauguinek jatorrian gizonaren burua margotu zuen noranzko berera begira dute burua zaldunek. Bistakoa denez, zaldiaren soina gizona gehitu aurretik amaitsu zuen, eta horrek sendotasun are handiagoa ematen dio artistak hainbat iturritako elementuak egokitu zituelako hipotesiari. (JB)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. *Banilla-baratzean, gizona eta zaldia* San Frantziskon egitekoa zen erakusketa honetarako egina zen, berez: *Paul Gauguin: Exhibition of Paintings and Prints* (1936ko irailaren 5etik urriaren 4ra); erakusketa horretako katalogoan agertzen da —15. zk., erreprodukzioa— (izen honekin: *The White Horse*). Hala ere, Wildenstein and Co. etxearen eta museoaren zuzendari Grace L. McCann Morley-ren arteko gutun-trukeak berresten duenez, koadroa Parisen atxiki zuten —Eduard von der Heydt baroiak, mailegatzailerak, horren berri izan gabe—, eta 1936ko azaroaren 2ra edo inguru horretara arte ez zen iritsi San Frantziskora: erakusketarako beranduegi, beraz. McCann Morley-k iradoki zuen koadroa San Francisco Museum of Art museoak erakusketa orokorrean ezar zezala. Von der Heydt-ek hala eskatuta, New Yorkeko Lilienfeld Galleries-era bidali zuten, orduan, *Banilla-baratzean, gizona eta zaldia*, 1937ko urtarrilaren erdialdera, eta han gordailutu zuten. Lilienfeld eta McCann Morley-ren arteko gutun-trukean Kaliforniako erosle interesatu batzuk aipatzen dira (identifikatu gabe, dena den). Beraz, baliteke Santa Barbarako Wright S. Ludington-ek koadroa Lilienfeld-i erosi izana; ez da, halere, zuzeneko salmentarik egiaztatu. Erakusketari buruzko gutun-trukea, San Francisco Museum of Modern Art Archives-en adeitasunez, Megan Fontanella-rekin e-mailez partekatua, 2017ko abendua. [itzuli]
2. Denyse Montegut-ek berretsi zuen zuntzaren identifikazioa, PLM prozedura erabiliz. Fashion Institute of Technology, New York. Ehunaren harien kopuruak (irazkian eta bilbean hari kopuru bera dituen tafeta-oihala) adierazten duenez, *Haere Mai* (1891, kat. 14) eta *Te raau rahi* (*Zuhaitz handia*, 1891, Art Institute of Chicago) obretakoen oso antzekoa da. Ikus Kirk Vuillemot, “Gauguin, cat. 27, *Te raau rahi*, 1891: Technical Study”, Art Institute of Chicagoren *Gauguin Paintings, Sculpture and Graphic Works at the Art Institute of Chicago* online katalogoan; argit.: Gloria Groom eta Genevieve Westerby (*Art Institute of Chicago*, 2016); 23. paragrafoa. [itzuli]

3. Zeharkako ebaketak, 1988an Guggenheimeko kontserbazio-laborategian eginak, pintura-geruzen egitura zehazteko aztertu ziren, baina ez zen materialen analisirik egin. [itzuli]
4. Ikus, adibidez, Vivian Endicott Barnett, *Guggenheim Museum Thannhauser Collection*, argit. berrik., Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1992, 116.–119. or.; Belinda Thomson, “Paul Gauguin *In the Vanilla Grove, Man and Horse*”, in *Thannhauser: The Thannhauser Collection of the Guggenheim Museum*; argit.: Matthew Drutt; Guggenheim Museum, New York, 2001, 117.–118. or. *Banilla-baratzean, gizona eta zaldia* hemen ere agertzen da: Georges Wildenstein, *Gauguin*, Les Beaux-Arts, Paris 1964, 175.–176. or., 44. zk., erreprodukzioa (izen honekin: *Le rendez-vous*). [itzuli]

# PAUL KLEE

## [1. TXOTXONGILOA]

*Txotxongiloa* (Hampelmann), 1919

Olio-pintura transferituko marrazkia, akuarela eta grafitoa paper gainean; kartoi gainean muntatua, orria: 28,4 × 22 cm; euskarria: 29,6 × 23,1 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Hilde Thannhauser 91.3908

Paperean sinatua, eskuinean behe-erdialdean, tinta beltzez: Klee; data eta inskripzioa euskarrian, behean ezkerreko ertzean, tinta beltzez: 1919.274.

Ez du ur-markarik

## JATORRIA

Hans Goltz-ek (1873–1927) artistari eresia, ca. 1920ko maiatza-ekaina. Justin K. Thannhauser, Munich, Berlin, New York eta, gero, Berna, ca. 1957 (40119. zk.); Hilde Thannhauser haren emazte/alarguna, Berna, 1976an; Hilde Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundationi legatua, New York, 1991, museoarentzako dohaintza-aginduaren arabera, 1984.

## LEHEN ERAKUSKETAK

Munich, Galerie Neue Kunst Hans Goltz, *Paul Klee*, 1920ko maiatza-ekaina; erakusketaren katalogoa: *Paul Klee, Katalog der 60. Ausstellung der Galerie Neue Kunst Hans Goltz, Der Ararat* argitalpenaren bigarren edizio berezia, 214. zk., erreproduktzioa.

Berlin, Galerien Thannhauser, *Eröffnungs-Ausstellung unseres neuen Berliner Hauses*, 1927ko ekaina, 105. zk.

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

1919. urtea funtsezkoa izan zen Paul Klee artistarentzat. Gudaroste alemanak lizentziatu egin zuen ofizialki —Munichen bizi zelako deitu zuten soldadutzara—, eta azkenik egonkortasun ekonomikoa edukitzeko aukera zuen, Hans Goltz-en (1873–1927)<sup>1</sup> Municheko galeriak ordezkatzeko baitzuen. Handik urtebete eskasera, 1920an hain zuzen, Goltzek erakusketa handi bat antolatu zuen, Kleeren 360 lan baino gehiagorekin, eta multzo horretatik erosi zuen *Txotxongiloa* lan hau<sup>2</sup>. Urte horren amaieran, Walter Gropius (1883–1969) arkitektoak gonbita egin zion Kleeri Weimarreko Bauhaus berrian eskolak emateko, eta han jardun zuen, harik eta 1931n dimititu zuen arte, diseinu eta arte aplikatuen eskola Dessaura lekualdatu zenean.



1919. urtean, halaber, garrantziko garapenak izan zituen Kleeren marrazketak, bereziki olio-pintura transferituko marrazkia izenez ezagutzen den prozesuari dagokionez; berak hobetu zuen praktika hori, aurretik estanzazioaren eremuan egindako jardueren bidetik. 1903 eta 1905 urteen artean *Asmakizunak* sailean akuafortearekin eta urtintarekin saiatu ondoren, transferentzia bidezko litografiarekin esperimentatzen hasi zen Klee, 1912an lehenbizi, eta 1919an berriro<sup>3</sup>. Teknika horren bitartez, harri litografiko batera transferitzen da marrazki bat, gero inprimatzeko. Esperientzia horrek eraginda seguru asko, Kleeek prozedura berezia osatu zuen bere marrazkiak baten transferitzeko, eta, era horretara, lan berriak sortu zituen paper gainean, grabatuaren zein marrazkiaren ezaugarriak nahasten zituztenak.

Kleeren erreproduzio-metodo berezi hura hainbat erataria egin zitekeen —eta guztiak ikertu zituen Kleeek—, baina, oro har, lehenbizi, estanzatzeko tinta beltzez edo pintura beltzez estaltzen zuen paper fineko orri bat<sup>4</sup>. Tinta edo pintura artean likatsu zegoela, beste paper zuri baten gainean jartzen zuen paper-orria, tintadun alde beherantz zegoela, kalko papereko orri batekin egingo litzatekeen bezala<sup>5</sup>, eta, ondoren, transferitu nahi zuen marrazkia jartzen zuen gainean (edo haren kalko bat baliatzen zuen, bestela). Marrazkiaren lerroak grafitozko arkatz batez edo metalezko puntzoi batez —gubil batez esaterako— kalkatzen zituenean, tinta edo margo beltza paper zurira transferitzeko adina presio eragiten zuen, inprimatzeko makinarik erabili gabe<sup>6</sup>. Era horretara, marrazki berriaren orientazioa bat zetorren jatorrizkoarenarekin. Ondoren, akuarelaren bitartez kolorea eransten zion Kleeek; zenbaitetan, olio-pintura transferituko marrazkiaren lerro arteko hutsuneak betetzen zituen. Gune batzuetan, akuarela aldaratuta gelditzen zen pixka bat tintatik edo oinarriko olio-pintura hidrofobikotik, eta, horrela, lerro beltz finak are gehiago nabarmentzen zituzten halo argiak sortzen ziren.

Azkenik, marrazkia kartoi edo kartulinazko euskarri handi baten gainean muntatzen zuen Kleeek, perimetroan zehar itsasgarri puntuak jarrita gehienetan, nahiz eta batzuetan orri osoa itsasten zuen, *Txotxongiloa* lan honetan kasu. Marrazkiaren euskarrian lerro horizontal bat edo bi eransten zituen gehienetan, marko baten gisara, eta han idazten zituen izenburua, inbentario-zenbakia, sinadura eta data<sup>7</sup>. *Txotxongiloa* lanaren bigarren mailako euskarria Guggenheim bildumaren parte izan aurretik ebaki zen seguru asko, izan ere, era horretako euskarriek ertz zabalagoak eduki ohi dituzte.

Kleeek, *Txotxongiloa* lanerako olio transferituko marrazkia hasi aurretik, grafito lerroko marrazki bat hasi zuen atzealdean, guztiz bestelakoa, baina gaur egun ez da apenas ikusten. *Txotxongiloa* lanaren infragorritzko errelektrografian, hegazti bat ikusten da, albotik, orriaren erdian. Kleeek ez zuen inoiz paperezko orri bat botatzen edo alferrik galtzen, baldin eta beste edozertarako erabil bazitekeen<sup>8</sup>. Horregatik baztertu zuen hegazti baten marrazki hau, eta jarri zuen orria ahoz behera, haren gainean bere transferentzia-prozeduraren bitartez jostailu aleman tradizional baten irudia jarri aurretik, soka batetik tira eginez gero beso eta hankak mugitzen dituen txotxongilo batena alegia.

Kleeren lehenengo garaiko eredu horretan, aldendu egin zen pixka bat olio transferituko ohiko prozeduratik. Marrazkia paper orri zuri batera transferitu beharrean, lehenago atzealdean egindako marrazki bat orriaren beste aldera transferitu zuen (gaur egun aurrealdea). Infragorritzko errelektrografiak eta transmitografiak erakusten dute atzealdeko marrazki hura beste txotxongilo bat dela, jauzika, zutik dagoen irudi barneko marra gris lauso eta zabalagoetan ikus daitekeen bezala. Kleeek paperezko orria kartozko bigarren euskarriaren gainean muntatu zuenez lana amaitu zuenean, marrazki horren arrastoak infragorri bidezko tekniken bitartez baino ezin dira ikusi. Aurrealdetik transferitutako olio-

pinturako lerro fin batzuk zalantzarik gabe atzealdeko grafitozko lerro zabalenei jarraituz egin baziren ere —txotxongiloari tiratzeko soka, adibidez—, asko ez datoz bat. Kleek baztertu egin zuen txotxongilo estatiko baten ideia, eta hankak jaso zizkion aurrealdeko transferentzia-marrakia egiteko, era honetako txotxongilo baten sokatik tiratzen denean gertatuko litzatekeen bezala.

Kleek sortutako olio-pintura transferituko marrazkien funtsezko ezaugarria transferitutako tintak edo pinturak paperaren azalean finkatutako modu bikaina da, akuafortearen oso antzera. Estereomikroskopia batekin gertutik begiratuta, ondo ikusten da arkatzaz edo puntzoiaz paper gainean presionatzean tinta trazuaren alde batetik bestera mugitu zela, eta lerroaren erdigunea tinta gutxiagorekin gelditu zela. Efektu hori, estanzazioan “tintaren belusatua” izenez ezagutzen dena, ohiko ezaugarria da erliebeko inprimatzeko prozeduretan, hala nola tipografian edo xilografian. Kleeren lanetan sendotu egiten da hori, paperaren gainazalaren testura alde txikien ondorioz, horiek aldatu baitzuten tintaren lekualdatze maila eta eragin baitzituzten lerroetatik ateratzen diren trazu finak, armiarmaren hanken antzekoak; horixe da, hain zuzen ere, Kleeren transferentzia bidezko marrazkien beste bereizgarrietako bat.

Saihestezina zen, halaber, tintaren tanto eta arrasto batzuk paper-orrira transferitzea presio pixka bat aplikatzen zen guneean, esate baterako Kleek eskuak edo besoak jartzen zituenean marrazkiaren gainean. Arrasto solte horiek grabatu batean sortzen direnak gogoratzen dituzte, hain zuzen ere plantxa azidoan sartu aurretik zinkeko edo kobrezko plantxa konturatu gabe marratzen denean sortzen direnak. Efektu hori “ustekabeko hozka” izenez da ezaguna), eta estanzatze lanetan saihesten bada ere, Kleeri izugarri gustatzen zitzaion, eta olio transferituko ia marrakia guztietan ageri da<sup>9</sup>: artistaren teknika horrekiko zaletasuna agerian gelditzen da hori lehenengo garaiko grabatuetan, esate baterako *Fenix zaharra (9. Asmakizuna)* [*Greiser Phönix (Invention 9)*] satirikoan. Ezaugarri horietako bakoitzak balio du Kleeren lanari grabatuaren kalitatea emateko, eta adierazten du zenbat interesatzen zitzaion Kleeri erreproduzioa eta bat-batekotasuna, artistaren zuzeneko eskutik nolabaiteko distantziara gelditzen zen azken emaitza horren bitartez.

Kleek 1939. urtea bitartean olio transferitu bidez egin zituen 350 marrakia gehienak bat datoz 1919 eta 1925 bitartean artistak Hans Goltzekin zuen kontratuarekin. Kontratu horretan hitzartzen zen Kleeri koloretako lanengatik lan monokromoengatik ematen zitzaionaren bikoitza ordainduko zitzaioala, gutxienez<sup>10</sup>. Gainera, Kleek gero eta estima handiagoa hartzen zien bere jatorrizko marrazkiei, eta 1920. urtean ez zituen saldu nahi, ezta erakutsi ere<sup>11</sup>. Beste espezialista batzuk ikusi dutenez, olio transferituko prozedura horren bitartez, Kleek bikoitzi egiten zituen jatorrizko marrazkiak eta kolorea erantsi zien, horiek merkatuan zuten balioa handitzeko; baina, aldi berean, ez zuen galdu inspirazio-iturri izandako oinarriko marrakia<sup>12</sup>. Goltzekin zuen kontratua amaitu zuenean, murriztu egin zen Kleeren olio transferituko marrazkien produkzioa. Hala ere, izugarri gustatzen zitzaion artistari prozedura bitxi horren bitartez lortutako efektua. Olio-pinturaren transferentzia horrek, aurretik grabatuan egindako lanean jatorria zuenak, marrazkien erreproduzio mekanikoa egiteko aukera eskaintzen zion, eta aldi berean, horiek zerbait berri bilakatzen zituen, Kleek hain aintzat hartzen zuen bat-batekotasun moderno harekin. (JW)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Felix Klee, *Paul Klee: His Life and Work in Documents*, ingeleserako itzulpena Richard Winston eta Clara Winston, George Braziller, New York, 1962, 51. or. [\[itzuli\]](#)
2. Hans Goltzek Kleeren hainbat lan erosi zituen. Gaur egun Solomon R. Guggenheim Museum-en daudenen artean aipatzekoa da *Lore saila* (*Blumenbeet*, 1913, olio-pintura taula gainean); *Izeien ideia* (*Die Idee der Tannen*, 1917, akuarela eta grafitoa paper gainean, kartoi gainean muntatua); eta *Don Juan bavariarra* (*Der bayrische Don Giovanni*, 1919, akuarela eta tinta paper gainean). *Txotxongiloa* Paul-Klee-Stiftung-en dago, *Paul Klee Catalogue Raisonné*, Thames and Hudson, Londres, 1999, 3. alea, 131. or., 2278 zk., errepr. [\[itzuli\]](#)
3. Jim Jordan, "Introduction to the Exhibition", in *The Graphic Legacy of Paul Klee*, kat. erak., Bard College, Annandale-on-Hudson, 1983, 38. or. [\[itzuli\]](#)
4. Zenbait egilek olio-pintura iradoki badute ere, eta oso litekeena Kleek erabili izana, tinta kalkografikoa olio-pintura baino egokiagoa da marrazkiak transferitzeko. Tinta kalkografikoa likatsuagoa da eta bizkorrago lehortzen da, eta ezaugarri horiek erraztu egiten dute papererako transferentzia Kleeren prozeduran. [\[itzuli\]](#)
5. Kleeren seme Felix Kleeren arabera, "ez zitzaizkion gustatzen garai hartan paper-dendetan erosten zen ikatz-paperaren arrasto urdin edo gorriak. Horregatik sortu zuen bere papera". Sabine Rewaldek Felix Kleeri 1986an egindako elkarrizketa, in Rewald, *Paul Klee: The Berggruen Klee Collection in The Metropolitan Museum of Art*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1988, 27. or. [\[itzuli\]](#)
6. Ikusi Kleeren transferentzia bidezko prozeduraren lehenengo deskribapena Jürgen Glaesemer-en, *Paul Klee: Handzeichnungen*, 1. alea, Kunstmuseum, Berna, 1973, 260. or. ingelesera itzulia eta Tamara Trodd-en ere argitaratua, "Drawing in the Archive: Paul Klee's Oil-Transfers", *Oxford Art Journal* 31, 1 zk., 2008, 80. or. [\[itzuli\]](#)
7. Kleek, hasieran, kronologikoki zenbatu zituen lanak, urtez urte, baina 1924. urtean letra eta zenbaki bidezko sistema batera aldatu zen, Hans Goltzek eskatuta, hari irudi-tzen baitzitzaion bildumagileek balio gutxiago emango ziotela lanei jakiten bazuten urte jakin batean zenbat lan sortu zituen. Sabine Rewalden elkarrizketa Felix Kleeri Rewald-en, *Paul Klee*, 26. or. [\[itzuli\]](#)
8. Felix Kleeren arabera, "Ez zenean lan batekin gustura gelditzen, buelta ematen zion eta orriaren edo mihisearen atzealdean marrazten zuen. Ez nuen inoiz lan bakar bat ere puskatzen ikusi. Paperontziak sobran zeuden harentzat". *Ibid.*, 29. or. [\[itzuli\]](#)
9. Kleeren *Asmakizunak* saila Max Girardet-ek inprimatu bazuen ere Bernan, itxura denez Kleek berak grabatzen zituen plantzak, eta horrela hurbiletik kontrolatzen zuen plantxa horietan egiten zuen "ezusteko hozka" delakoa. Jürgen Glaesemer, "Paul Klee's Prints", errepr. *Paul Klee: Das Graphische und Plastische Werk mit Vorzeichnungen, Aquarellen und Gemalden*, kat. erak., Kunstmuseum Bern, Berna, 1975, ingeleserako itzulpena Melanie Feit eta Jeffrey Weiss, en *Graphic Legacy of Paul Klee*, 70. or. [\[itzuli\]](#)
10. Trodd, "Drawing in the Archive", 80. or. [\[itzuli\]](#)
11. Jürgen Glaesemer, *Paul Klee: Handzeichnungen*, 2. alea, Kunstmuseum, Berna, 1984, 159. or.; eta ikusi Trodd, "Drawing in the Archive", 81. or. [\[itzuli\]](#)
12. Rewald-ek Felix Kleeri egindako elkarrizketa, *Paul Klee*, 27. or.; Trodd, "Drawing in the Archive", 81. or. [\[itzuli\]](#)

# ARISTIDE MAILLOL

## [1. EMAKUMEA KARRAMARROAREKIN]

*Emakumea karramarroarekin* (*La femme au crabe*), ca. 1900–04

(1930eko hamarkadan jada moldatua)

Brontzea, 15,2 × 14,1 × 12,8 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.26

Datarik gabea; artistaren monograma eskuineko oinetik hurbil, zirkulu batean: AM

## JATORRIA

Artistarengandik Alfred (1866–1959) eta Hanna (ezkongabetan Johanna Josten, 1881–1948) Wolff-ek eskuratua, Munich; Wolffengandik Justin K. Thannhauserrek eskuratua, Munich, Luzerna, Berlin, Paris eta New York (40126. zk.); Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundationi legatua, New York, 1978, museoarentzako dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

Aristide Maillolek margolari karrera hasi zuenean, Paul Gauguin eta Édouard Vuillard artisten lagun egin zen Parisen, eta Gauguinek sustatu zuen, bereziki, Maillolek dekorazio-arteengatik eta eskulturagatik zuen gero eta interes handiagoa. Maillolek arrakastaz erakutsi zituen argizarizko irudi bat eta egurrean landutako hiru *Salon des artistes Français* izenekoan, 1896an. Baina handik gutxira iruditu zitzaion egurrean landutako irudia aspergarriegia zela, eta buztinean modela-tzen hasi zen; horrela, emakume biluzien irudi txikiak egin zituen terrakotaz hainbat jarreratan. 1900. urte inguruan, Vuillardek Ambroise Vollard aurkeztu zion (1866–1939) Mailloli; XX. mendearen hasierako arte frantsesaren merkatarri garrantzitsuenetako bat zen Vollard, eta Maillolen hainbat irudi, emakumezkoenak, erosi zituen, terrakotazko eskulturen brontzezko hainbat edizio egiteko asmoarekin<sup>1</sup>.

*Emakumea karramarroarekin* lanaren brontzezko edizioak Maillolek Vollardi saldutako terrakotazko lehenengo lanetako batean du jatorria. Buztinezko pieza galdu egin da, baina haren gainean hustutako igeltsuzko hainbat moldelan gordetzen dira, horietako bat Brooklyn Museumen, Vollarden garaikoa<sup>2</sup>. Makurtutako emakumeak erakusten du Maillolek emakumezkoaren irudia inspirazio klasikoaren arabera modelatzen zuela. Edgar Degassi eta Auguste Rodini baino gutxiago interesatzen zitzaion mugimendua edo emozioa adieraztea; berak nahiago zituen formaren sinplifikazioa, bolumena eta purutasuna. Maillolek Gauguinen lana miresten zuen, eta Gauguinek 1901–02 inguruan egindako

monotipo bat zuen, makurtutako tahitiar emakume batena. Hark antzeko jarrera bat irudikatu zuen 1892. urte inguruko margolanetan, besteak beste *Tahitiar emakumeak hondartzan* (*Tahitiennes sur la plage*) lanean, Metropolitan Museum of Art, eta baita 1902. urteko zenbait lanetan ere, hala nola *Deia* (*L'appel*) lanean, Cleveland Museum of Art.

Guggenheimeko *Emakumea karramarroarekin* brontze barne hutsa da, hareazko moldean moldekatua. Teknika horren arabera, molde bat sortzen da, marko edo matrize izeneko bi forma metalikoren bitartez. Beheko markoa harea finez egindako nahasketa batekin betetzen da, baina ez dena; modelo barruan sartzen da (brontzezkoa, igeltsuzkoa, terrakotazkoa edo egurrezkoa), eta harea sartzen da, ondo estututa, objektuaren inguruan, hura erdiraino estali arte. Itsatsi ez dadin, goiko gainazalari produkturen bat jartzen zaio, talko hautsak gehienetan. Bigarren markoa lehenengoaren gainean jartzen da, eta, ondoren, harearen nahasketarekin betetzen da. Lehortu ondoren, bi erdiak bereizi egiten dira, eta modeloaren negatibo bat lortzen da. Brontzea moldetik bereizten denean, gainaldean haren arrastoak egoten dira, eta leuntze-lan handia egin behar da. Maillolek Bingen et Costenoble (Jean-Augustin Bingen eta Florimond Costenoble ziren hango nagusiak) paristar galdategian jardun zuen ikasten, brontzea galdatzeko eta patinak aplikatzeko teknikak menderatzeko helburuarekin.

Vollardek agindutako brontzezko edizioak ez zeuden beti xehetasunez dokumentatuta egoten, eta badakigu hainbat galdategitara joan ohi zela eta eskultura beraren hainbat kopia egiteko eskatzen zuela<sup>3</sup>. Edizio jakin bateko eskulturek era askotako itxurak izan ditzakete<sup>4</sup>. Maillolek asko lagundu zuen desberdintasun horietan, kolore guztiz desberdinetako patinak aplikatzen baitzizkion eskultura berari. Guggenheimeko piezak, *Emakumea karramarroarekin*, patina marroi urre-kolorea bat du, soplete bidez aplikatua. (NO)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Emmanuelle Héran, "Vollard, Publisher of Maillol's Bronzes: A Controversial Relationship", in *Cézanne to Picasso: Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde*, argit. Rebecca A. Rabinow, erak. kat., (New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven: Yale University Press, 2006), 173. or. [itzuli]
2. Brooklyneko igeltsuak artistaren bi monograma ditu, *Emakumea karramarroarekin* lanaren brontzezko hainbat bertsiotan bezala. *Emakumea karramarroarekin* lanaren beste igeltsu bat Ontarioko Art Galleryn dago, nahiz eta monograma bakar bat erakusten duen argi eta garbi. Guggenheimeko brontzeak monograma bakar bat du. [itzuli]
3. Gauza jakina da Maillolen eskulturak Claude Valsuani, argizari leunduaren prozedura bidez, eta Alexis Rudier, hareazko modelatuaren metodoaren bidez, paristar urtzaileek urtu zituztela, eta baita Florentin Godard eta Bingen et Costenoblek ere. Héran, "Vollard, Publisher of Maillol's Bronzes", 176. or. [itzuli]
4. Vivian Endicott Barnett, *The Guggenheim Museum: Justin K. Thannhauser Collection*, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1978, 91. or. Ikusi baita ere U. E. Johnson, *Ambroise Vollard, Editeur: Prints, Books, Bronzes*, Museum of Modern Art, New York, 1977. [itzuli]

# ÉDOUARD MANET

## [1. ISPILUAREN AURREAN]

*Ispiluaren aurrean* (*Devant la glace*), 1876

Olio-pintura mihise gainean, 93 × 71,6 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.27

Datarik gabea; behean, eskuinaldean sinatua, pintura marroiaz: Manet

## JATORRIA

Artistaren herentzia, Paris (20. inb. zk.; Lochard-en 246. argazkia); enkantea, Hôtel Drouot, *Vente Manet*, Paris, 1884ko otsailak 4–5, 43. zk.; Albert Robin doktoreak (1847–1928) enkantean erosia, Paris, 1884; Robini Bernheim-Jeune-k erosia (Gaston Bernheim-Jeune eta Josse Bernheim-Jeune, jabeak), Paris, 1901eko otsaila; Paul Cassirer (1871–1926), Berlin, 1901eko martxoa, Bernheim-Jeuneri erosia, seguru asko; Cassireri Durand-Ruel-ek erosia, Paris (Paul Durand-Ruel, jabea), 1902ko abenduak 16 (7205. inb. zk.; 3886. zk.); Durand-Rueli, Paris, Durand-Ruelek, New York, 1903ko urtarrilak 8 (2855. inb. zk.); berriro ere Durand-Ruelek erosia, Paris, 1910eko otsailak 2 (9238. inb. zk.); Durand-Ruelek berriro eskuratua, New York, 1916ko abuztuak 11 (3952. inb. zk.); Durand-Rueli, New York, Joseph F. Flanaganek erosia, Boston, 1917ko apirilak 2; enkantea, American Art Association, *Catalogue of Highly Important Old and Modern Paintings belonging to... Mr. Joseph F. Flanagan*, Boston, New York, 1920ko urtarrilak 14–15, 65. zk. (izen honekin: *Devant la psyché*); Durand-Ruelek erosia, New York, 1920 (4397. inb. zk.); Durand-Ruelengandik, New York, Carl O. Nielsen-ek (1868–1950) eskuratua, 1923ko irailak 20<sup>1</sup>; Nielseni Galerien Thannhauserrek erosia (Justin K. Thannhauser, jabea), Berlin eta Luzerna, 1926ko abenduak 18 (1127. inb. zk., “Vor dem Spiegel”), nahiz eta Nielsenek bere jabetza partzialari eutsi zion; Justin K. Thannhauserri eskualdatua (Amsterdametik), Paris, eta ondoren New York, 1938ko ekainak 2 (40132. zk.); Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundationi legatua, New York, 1978, museoarentzako dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

## LEHEN ERAKUSKETAK

Paris, Galerie de la Vie Moderne, *Exposition des oeuvres nouvelles d'Édouard Manet*, 1880ko apirilak 10–30, 8. zk.

Viena, Galerie Miethke, *Manet—Monet*, 1910eko maiatza, 6. zk., erreprodukzioa (izen honekin: *Vor dem Spiegel*).

New York, Durand-Ruel, *Exhibition of Paintings and Pastels by Édouard Manet and Edgar Degas*, 1916ko 5–29, 2. zk.

New York, Durand-Ruel, *Exhibition of Paintings by Modern French Masters*, 1920ko apirilak 8–24,

20. zk. (izen honekin: *Devant la psyche*).

Berlin, Künstlerhaus (Galerien Thannhauserrek antolatua), *Erste Sonderausstellung in Berlin*, 1927ko otsaila erdialdea– urtarrilak 9, 146. zk., erreprodukzioa (izen honekin: *Vor dem Spiegel*).

San Antonio, Marion Koogler McNay Art Institute (gaur egun McNay Art Museum), *Paintings from the Justin K. Thannhauser Foundation [A Summer Exhibition]*, 1961eko ekainak 15–irailak 11, III. zk., erreprodukzioa (izen honekin: *Woman*).

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

Édouard Manetek XIX. mendearen amaiera aldera pintura frantsesean zabaldu zituen gai abangoardisten artean, *Ispiluaren aurrean* (*Devant la glace*) lanak prostituta bat irudikatzen du bere *psyché* edo ispiluaren aurrean, erdi jantzirik<sup>2</sup>. Lanaren ikonografia kontuan hartuta, margolan hau Maneten *Nana* (1877) izenburuko lanarekin lotu ohi da, eta azken hori, aldi berean, Émile Zolaren izenburu bereko eleberriko antiheroiarekin, ospe tristeko prostitutarekin hain zuzen ere. Bi margolanak Maneten estudioan zeuden hura hil zenean. Albert Robin (1847–1928) doktoreak erosi zituen biak, margolariaren ondasunen enkantean (1884); arte modernoaren bildumagilea eta margolariaren adiskidea zen Robin, eta Maneten eraikin berean bizi zena Parisen. Bi lanak hainbat urtez egon ziren elkarren ondoan zintzilik bildumagilearen etxean, zein bere bidetik joan baino lehen. Bi lanek eszena intimo eta *voyeur* beraren eta modelo beraren bi ikuspegi eskaintzen dituzte akaso; *Nana* lanaren kasuan, Henriette Hauser antzezle gaztearekin identifikatzen da modeloa, zeina margolariaren begiratuaren, bezero gizonezkoaren eta, azkenik, margolanei begiratzen dioten ikusleen begiradaren pean baitago, aldizka<sup>3</sup>. Guggenheimeko lanean, ikuslearen papera hartzen dugu guk, eta apain-mahaiko une pribatuan sartzen gara, hain zuzen ere, modeloak, bizkarrez, kortseko zintatik tira egiten duen unean.

*Ispiluaren aurrean* obra itsasgarri urtsu baten bitartez berriro haleztatuta dago, eta euskarri arin baten gainean dago muntatuta, jatorrizkoa beharbada<sup>4</sup>. Mihisea lihozkoa dela uste da, tafeta moduan ehundua eta bilbe finekoa. Jatorrizko iltzatzearen tolesak iritsi dira gaur egunera arte, eta kolore zurixkako oinarri arin batek estaltzen ditu iltzatze-ertzak. Litekeena da frantses tamaina estandarreko mihise bat izatea, saldu aurretik prestatua (Erretratua 30).

Oinarriaren gainean, Manetek *imprimatura* marroi gorrixka iluneko geruza bat aplikatu zuen itxuraz, eta arku formako leku bat gorde zuen, ispilua eta irudia hor kokatzeko gero. Horrez gainera, itxura denez, *imprimatura* berde argi fin bat margotu zuen ispilua jarriko zuen eremuan, eta geruza hori ezkerreko beheko angelurantz urtu zuen; azken horretan oinarri zuri distiratsu bat erabili zuen, modeloaren barruko arropa argiaren argitasuna islatzeko. Horrez gainera, estali gabeko oinarri zurixka azalera ateratzen utzi zuen, haragi kolorearen azpiko geruza argitsu baten antzera, eta Manetek jantziak irudikatzen erabili zuen urdin zilar-kolorearen azpitik. Ondoren, urratu egin zituen *imprimatura* marroi gorrixkako eta berdeko geruza fin horiek; horrela, mihiseko bilbearen kolore parte bat ezabatu zuen, eta agerian gelditu ziren oinarri zurixkaren orbantxoak eta baita mihisearen ehundura ere. Margolanaren gune askotan antzematen dira pintura ezabatzeko egindako urratze horiek. Dirudenez, oinarri zurixka ere urratu zuen, eta adi-adi behatuz gero, ondo ikusten dira mihisearen harien irtenune ilunenak. Oso litekeena da abrasioa berriro haleztatze-prozesuarekin nabarmendu izana.

Atzeko *imprimatura* marroi gorrixkaren gainean, gortina urdina eta eskuinaldeko beheko angeluan ikusten den landarea edo lore apaingarria margotzeko. Hormako papera edo gortinaren ezker aldeko azken oihal zatia irudikatzen, berriz, pintzelkada labur nahiko sarriak aplikatu zituen, enpaste gutxikoak, urdin, zuri, hori, berde, gorri eta more paleta aberats eta askotarikoarekin. Gero, pintura artean heze zegoela, tresna bat —pintzel garbi bat seguru asko— eraman zuen herrestan pinturan zehar, koloreak elkarrekin urtzeko; horrela lumen efektua sortzen da, paperaren edo zetaren marmolatuaren antzera. Oso litekeena da atzeko gortina hori benetan hormatik zintzilik egotea, ispiluaren atzean, modelo zegoen lekuan. Marroi gorri iluneko pintzelkada luze, zabal eta nahiko lauen bitartez irudikatu zen ispiluaren markoari dagokion arkuak, eta markoaren urre koloreko apaingarriak erantsi ziren, horiz, laranja eta berde biziz enpastatutako pintzelkaden bitartez, apaingarri horien benetako testura iradokitzen. Ispiluko kristala pintzelkada bertikal eta horizontalez osatuta dago funtsean, eta islatzen plano laua iradokitzen dute. Ispiluko irudia hainbat pintzelkada zirriborraturen bitartez eta modu nahiko zehaztugabe dago adierazia. Islatzen angeluak aditzera ematen du ispilua inklinatuta dagoela, nahiz eta markoa eta euskarria paralelo egon. Modeloaren gainean jotzen duen argia artista dagoen puntu beretik iristen da, eta, hori dela eta, ez dago ia itzalik eta efektu lautua lortzen da.

Manetek pintzelkada zabal eta zirriborratez margotu zuen irudia, finak eremu batzuetan, nahiz eta beste batzuetan dentsitate ertain altuko enpaste adoretuak aplikatu zituen. Oinarri zurixka modu bizian azaleratzen da modeloaren bizkarreko haragi-tonuetan, arrosekin eta berdeekin pixka bat ñabartuta, haragiaren inguruak eta itzalak sortzeko. Berun zuriko ukitu laburragekin modeloaren omoplatoak deskribatzen dituzten argiak ateratzen dira. Kortsea eta azpiko gona maisutasunez egin zituen, pintzelkada direkzionalen eta urdin eta zuri hotzeko paletaren bitartez, hezea hezearen gainean teknika aplikatuta; askotan, koloreak nahastu egiten dira horiek mihisean. Motots batean bildutako ilearen kolorea, forma eta testura adierazkortasunez margotu zituen pintzelkada direkzional eta kurbatuak baliatuta. X izpi bidezko erradiografiak erakutsi zuen zein garrantzizkoa izan zen berun-zuriaren erabilera kalitate handiko margolan honetan.

Bai X izpi bidezko erradiografiak bai infragorritzko erreflektografiak erakusten dute Manetek aldaketa bat egin zuela konposizioan. Lehenik, kortsea bizkarrezurraren beheko partean askatzen irudikatu zuen modelo, eskuineko besoa aldaka inguratzen zuela eta eskua margolanaren erdian zegoela, kortsearen zintei tiraka. Baina Manetek aldatu egin zuen eskuaren posizioa, eta besoa luzatuta margotu zuen, konposizio askoz ere dinamikoagoa eta diagonalagoa lortzeko. *Pentimenti* arinak atzeman litezke eskuan eta besoan, jatorrizko kokalekuan, nahiz eta, dirudienez, Manetek pinturaren zati bat urratu zuen aldaketa hori egin aurretik. Besoaren haragi-tonua modeloaren gerriaren eta ukondoaren artean azaleratzen da jatorrizko lekuan, Manetek hura estaltzeko baliatu zuen pintura urdinxkaren artetik. Zehazki, hatzen muturreko gorriek eta urdinek bertan jarraitzen dute, artistak gainean aplikatu zuen azpiko gonaren pintzelkada argitsu eta zabalaz azpian. Manetek, halaber, puntu argitsuak erantsi zituen kortsearen tiranteetan, gortinan, ispiluan eta ilean; gainazal distiratsua eta bizitzaz betea sortu zuen horrela. (GM)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]



## Oharrak

1. Emmanuelle Héran, “Vollard, Publisher of Maillol’s Bronzes: A Controversial Relationship”, in *Cézanne to Picasso: Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde*, argit. Rebecca A. Rabinow, erak. kat., (New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven: Yale University Press, 2006), 173. or. [itzuli]
2. Brooklyneko igeltsuak artistaren bi monograma ditu, *Emakumea karramarroarekin* lanaren brontzezko hainbat bertsiotan bezala. *Emakumea karramarroarekin* lanaren beste igeltsu bat Ontarioko Art Galleryn dago, nahiz eta monograma bakar bat erakusten duen argi eta garbi. Guggenheimeko brontzeak monograma bakar bat du. [itzuli]
3. Gauza jakina da Maillolen eskulturak Claude Valsuani, argizari leunduaren prozedura bidez, eta Alexis Rudier, hareazko modelatuaren metodoaren bidez, paristar urtzaileek urtu zituztela, eta baita Florentin Godard eta Bingen et Costenoblek ere. Héran, “Vollard, Publisher of Maillol’s Bronzes”, 176. or. [itzuli]
4. Vivian Endicott Barnett, *The Guggenheim Museum: Justin K. Thannhauser Collection*, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1978, 91. or. Ikusi baita ere U. E. Johnson, *Ambroise Vollard, Editeur: Prints, Books, Bronzes*, Museum of Modern Art, New York, 1977. [itzuli]

## [2. EMAKUMEA MARRADUN SOINEKOAREKIN]

*Emakumea marradun soinekoarekin*, ca. 1877–1880

Olio-pintura mihise gainean, 175,5 × 84,3 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.28

Sinadurarik eta datarik gabea; idazkuna erdian ezkerrean, pintura marroiarekin, beste esku batez seguru asko: Ed Manet

## JATORRIA

Artistaren herentzia (Lochard, 118. argazkia); seguru asko artistaren alargun Suzanne Manetek gordea (ezkongabetan Leenhoff, 1830–1906), Paris, 1883 ondoren. Ernest Cognacq (1839–1928), Paris, 1902rako, seguru asko Bernheim-Jeune-ren bitartez eskuratua (Gaston Bernheim-Jeune eta Josse Bernheim-Jeune, jabeak), Paris; Cognacq-i erosia, “Monteux”-ren bitartez seguru asko, Bernheim-Jeunek, 1903ko urtarrilak 6 (inb. zk. 12898); Bernheim-Jeuneri Alexandre Berthier-ek erosia, Wagram-eko 4. printzea (1883–1918), 1905eko uztailak 5<sup>1</sup>. Seguru asko Bernheim-Jeune edo Jos [Joseph] Hessel-i berriro itzulia (1859–1942), Paris; Carl Reininghaus (1857–1929), Viena, 1922rako<sup>2</sup>. Eduard von der Heydt baroia (1882–1964), Zandvoort, Herbehereak, 1927rako; Von der Heydt-i erosia Galerien Thannhauserrek (Justin K. Thannhauser, jabea), Berlin eta Luzerna, 1928ko urtarrilak 3 (inb. zk. 1202, “Dame in gestreiften Kleid”)<sup>3</sup>; Justin K. Thannhauserri eskualdatua (Amsterdamen bitartez), Paris, eta ondoren New York, 1938ko ekainak 2 (40130. zk.); Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundation-i legatua, New York, 1978, museoarentzako dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

## LEHENENGO ERAKUSKETAK

Brusela, La libre esthétique, *Exposition des peintres impressionnistes*, 1904ko otsailak 25–martxoak 29, 84. zk. (izenburu honekin: *Portrait de Mlle S. Reichenberg*).

Berlin, Nationalgalerie, Eduard von der Heydt baroiaren mailegu gisa erakusketa orokorrerako, 1927ko martxoak 7 –1928ko urtarrilak 3 (ez zen katalogorik egin).

Kansas City, William Rockhill Nelson Gallery of Art (gaur egun, Nelson-Atkins Museum of Art), *Masterworks from the Justin K. Thannhauser Collection*, 1955eko ekainak 1–irailak 1 (ez zen katalogorik egin).

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

Édouard Maneten *Emakumea marradun soinekoarekin* lana artistaren azken garaikoa da, eta bertan nabarmen gelditzen da bai bizitza modernoko gaiekiko zuen interesa bai nolako maisutasunez erabiltzen zituen pintzela eta pintura. Lanaren tamaina handia kontuan hartuta, bilbe nahiko fineko mihise batean egin zen lana. Oinarri zurixka oso diluituta dagoenez, nabarmendu egiten da mihisearen testura; teknika hori askotan erabili ohi zuten inpresionistek, eta Manetek harreman handia zuen haiekin<sup>4</sup>. Berun-zuri zakarra da oinarriaren osagai nagusia, beste osagai batzuen traza batzuekin, aglutinatzaile organiko batean<sup>5</sup>. Infragorritzko errelektografian ez zen prestaketa-marrazkirik aurkitu, eta, X izpi bidezko erradiografiak adierazi zuenaren arabera, margolanean ez zen inolako aldaketarik egon. Bi proba horiek aditzera ematen dute zuzen-zuzenean eta ziurtasunez egin zela lana.

Zeharkako epaiek erakusten dute Maneten pinturaren egitura geruza bakarra dela, parte handi batean, zuzenean oinarriaren gainean aplikatua, eta agerian utzi duela artistak hainbat eremutan. Konposizioaren fokua zentratzen duen guneean —paristar emakumea modaren arabera jantzia, haizemailea eta Luis XV.aren estiloko mahaiaren tailla apaingarria—, pinturak enpaste arinak ditu, eta finago eta diluatuago dago atzean. Bertan, talentu handiz aplikatu dira pintzelkada adoretuak, anplitude handikoak zenbaitetan, eta diluitutako pinturak burdin-hesi bat eta landare batzuk iradokitzen ditu. Edozein kolorek du pigmentu bat baino gehiago, zenbaitetan askoz ere gehiago, baina, horietako batzuetan ez da behar bada nahita izango, baizik eta pintzela ez zelako ondo garbitu edo paleta asko erabili zelako. Pigmentuen nahasketa konplexuak gorabehera, Maneten pintura argitsua eta sutua da, pintzelkadak segurtasunez eta kolore-nahasketa leunez aplikatuta daude, xehetasun txikiak ere deskribatuz, esate baterako soinekoaren ezkerreko aldean zintzilik dagoen lore sorta.

X izpien fluoreszentzia bidezko eskanerraren bitartez lortutako irudiek erakutsi zuten soinekoko marrak zuri-beltzak berun-zuriz eta kaltzioa zuen pigmentu beltz batez pintatu zirela (hezur-beltza edo marfil-beltza). Raman espektroskopiak erakutsi zuen soinekoko zenbait marratan ikusten den kolore urdina itsasoz haraindiko urdina dela, eta Manetek pigmentu hori hezur-beltzarekin edo marfil-beltzarekin nahastu zuela gonaren beheko aldea, eskuinekoa, profilatzen duen urdin iluneko trazuetan. Lurren geruza oso finaren gainean (burdin oxidoko lurretan eta bermiloi lehor eta lausotuetan oinarrituta) hainbat pintzelkada sendo finkatuz sortu zen emakumearen aurpegia. X izpien fluoreszentzia bidez lortutako irudiek adierazi zuten begiak kobalto-urdina erabiliz pintatu zirela, pintura marroiaren

ukituarekin —burdin oxidoaren lur-kolorea seguru asko berriro ere—, modeloaren berezko ezkerreko begian, eta ezpainak bermiloiez pintatu zirela, nahiz eta beste pigmentu batzuk ere erantsi ziren, kopuru txikian, kolorea leuntasunez nabarmentzeko.

Mahaiaren gainean ezin hauteman den idazkun kaligrafiko batek “Ed Manet” dio. Idazkun hori Maneten beste lan batzuetan agertzen den sinadura irmoagoaren bestelakoa da, besteak beste *Ispluaren aurean* lanekoa (1876). Ez da ezagutzen noiz erantsi zen idazkun hori, ezta nor egin zuen ere, nahiz eta badirudien jatorrizko pinturaren gainean trazatu zela zuzenean<sup>6</sup>.

*Emakumea marradun soinekoarekin* lana Maneten estudioan zegoen hura hil zenean, eta asko aldatu zen hurrengo bi hamarkadetan. 1883. eta 1902. urteen bitartean, koadroa ebaki egin zen ezkerreko eta eskuineko aldeetatik, eta baita goitik ere pixka bat. Honako hauek ziren jatorrizko neurriak, gutxi gorabehera: 192 × 124 cm. Baina 1902an margolanak 180 × 85 cm neurtzen zuen<sup>7</sup>, eta, gaur egun, berriz, 175,5 × 84,3 cm. Margotutako zenbait apaingarri, oinarria atzean gorde zen eremuetan bereziki, beste esku batez erantsi ziren, seguru asko lanaren tamaina aldatu zen garaian. Jatorrizko iltzeen zuloen bazterretako zenbait arrastok eta krakeladura mikroskopikoei dagozkien zenbait lerrok —moztutako bazterretik 5 milimetrora, gutxi gorabehera— iradokitzen dute mihisea gaur egungo euskarria baino txikiago batean muntatu zela, akaso. Koadroa berroihalezatu egin zen, itsasgarri urtsu baten bitartez, eta euskarri nahiko sendo batean muntatu zen. Euskarria kolore marroi gorrixkaz tintatu da, nahita.

Koadro hau Solomon R. Guggenheim Museumen proiektu handi baten objektua izan zen, 2015 eta 2018 bitartean, ikerketa historiko artistikoa, azterketa zientifikoa eta kontserbazio-tratamendua barne hartzen dituen. Lan horren bitartez ezabatu egin ziren berniz koloregabetua eta hil ondorengo zenbait ukitu, baina ez denak —horien artean emakumearen berezko eskuineko eskua, eskularrua zuena, aldatu zituztenak—, eta, horrela, agerian gelditu ziren azpian zeuden Maneten jatorrizko pintzelkadak. *Emakumea marradun soinekoarekin* lanaren gaur egungo itxura orokorra alderagarria da Maneten garai beretsuko beste erretratuekin, akabera labur eta zirriboratuak baititu. Litekeena bada ere koadroak inoiz ez berreskuratzea erabat jatorrizko neurriak eta izaera, gaur egun hobeto irudikatzen du modernotasunaren izpiritua, lana margotu zenean erabat aitzat hartu ez zena, seguru asko. (GM, FP)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Solomon R. Guggenheim Museumez eskerrak ematen dizkio Anne Disteli hainbat elkarrizketa eta oharren bitartez *Emakumea marradun soinekoarekin* lanaren jatorriari buruzko informazioa emateagatik, 2015eko abendua. [itzuli]
2. Galerien Thannhauserren merkataritza-erregistroek 1920-1930eko hamarraldi inguruko sarrera bat dute margolanaren jatorriari buruzkoa: “[Jos] Hessel hat es, während er noch bei Bernheim Jeune war, vor ca. 25 Jahren an [Carl] Reininghaus verkauft. [Albert C.] Barnes sah es vor 20 Jahren bei [Galerie] Barbazanges” ([Jos] Hesselek [Carl] Reininghausi saldu zion, orain dela 25 urte inguru, artean Bernheim-Jeuneren esku zegoela. [Albert C.] Barnesek [Galerie] Barbazanges-en ikusi zuen orain dela 20 urte). Ohar horiek berak

- agertzen dira Thannhaiserreko inbentario-liburuko oharren zutabeen, 1928ko *Emakumea marradun soinekoarekin* lanaren erosketa-oharrean. Barbazanges aipatzen da berriro ere Justin Thannhaiserren New Yorkeko inbentario-liburuan: “Barnes sah ca. 1908 bei Barbazanges” ([Albert C.] Barnesek 1908. urte inguruan ikusi zuen [Galerie] Barbazanges-en). Thannhaiserren merkataritza-erregistroetan, halaber, Berlingo Galerie van Diemen aipatzen da, lanaren jabe gisa. Ez da baieztatu lana Galerie Barbazangesena ez Galerie van Diemenena izan zela. Materialsammlung Manet, A077-VIII-007; Lagerbuch (inbentario-liburua) II, inb. zk. 1202, A077-XIX-002; Inventarbuch, New York eta Berna, A077-XIX-006, A077 Galerien Thannhauser Archive, Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung, Kolonia. [itzuli]
3. Itxura denez, Galerien Thannhaiserrek Paul Cézanneren bi lanen truke lortu zuten hemen aipatzen ari garen Maneten lan hau. Truke hori SMB-ZA, I/NG 857, 357 or. eta hurrengoak fitxategian aipatzen da, bereziki 1927ko abenduaren 28ko datako korrespondentzian, Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz-en. Guggenheimek eskerrak ematen dizkio Sven Haaseri, Zentralarchiv, dokumentazio hori partekatu izanagatik. [itzuli]
  4. David Bomford, Jo Kirby, John Leighton eta Ashok Roy, *Impressionism: Art in the Making*, National Gallery, Londres, 1991, 47. or. [itzuli]
  5. Kaltzita, igeltsu, barita, kuartzo, feldespato eta beste silikatu batzuk, burdin oxidoko lurrak eta ikatz-beltzaren inklusio eskasak dira aztarna-elementuak. [itzuli]
  6. Idazkun horren ezkerrean eta behean antzeko idazkun baten hondakin ahulak agertzen dira. Ereku horretan oso hondatuta dago jatorrizko pintura. [itzuli]
  7. Théodore Duret, *Histoire d'Édouard Manet et de son oeuvre*, H. Floury, Paris, 1902, 250. or., 231. zk. [itzuli]

### [3. ALBAZZI KONDESAREN ERRETRATUA]

*Albazzi kondesaren erretratua* (*Portrait de la comtesse Albazzi*), 1880

Pastela mihisean, 55,8 × 46,2 cm

Thannhauser Bilduma, legatua, Hilde Thannhauser 91.3909

Datarik gabea; behean erdian, inzial hau agertzen da, pastel arrosaz: M

#### JATORRIA

George Moorek (1852–1933) artistari eresia, Londres eta Paris<sup>1</sup>; Ernest William Beckett, Lord Grimthorpe (1856–1917), Londres, 1902an; enkantea, Christie, Manson and Woods, *Ancient and Modern Pictures . . . Pictures by Old Masters*, Londres, 1906ko maiatzak 12, 2. zk. (*Head of a Lady with a fan* izenarekin). [Seguru asko “Rosenberg-ek” eskuratua]<sup>2</sup>. Margarete Oppenheim (ezkongabetan Eisner, ondoren Reichenheim, 1857–1935), Wannsee eta Berlin; enkantea, *Sammlung Frau Margarete Oppenheim*, Julius Böhrer, Munich, 1936ko maiatzaren 18tik 22ra, 1223. zk.; Justin K. Thannhauser, Berlin, Paris eta New York, 1936 (40128. zk.); bere emazte Hilde Thannhauserri oparitua, New York eta

Berna, 1966ko urtarrilak 3; Hilde Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundationi legatua, New York, 1991, dohaintza-aginduaren arabera, 1984.

## LEHENENGO ERAKUSKETAK

París, École Nationale des Beaux-Arts, *Exposition des oeuvres de Édouard Manet*, 1884ko urtarrila, 133 zk. (izen honekin: *Portrait*).

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

1920ko memorietan, George Moore eleberrigileak (1852– 1933) xehetasun handiz kontatzen du Édouard Manetek *Albazzi kondesaren erretratua* (ezkongabetan Iza Kwiatowska) pastelak sortu zuen eguna: “Egun batean, Maneten estudioa joan zen Madame Albazi [sic], izaki eder bat, estepetako errusiar zaldiek tiratutako zalgurdi batean, kondesak esandakoaren arabera”<sup>3</sup>. Manetek, bizitzako azken urteetan, osasunak okerrera egin ziolarik, erretratu bizkor asko egin zituen pastelaz; askotan, bisitan joaten zitzaizkion emakumeen bularretik gorako erretratuak ziren, modaren arabera jantziak eta era askotako osagaiak eusten zituztela, honako lan honetako kareizko haizemailea, esate baterako<sup>4</sup>.

Maneten azken garaiko pastel askok bezala, erretratua mihise gainean dago egina, euskarridun eta inprimaziodun mihisearen gainean; kasu honetan, frantses tamaina estandarretako batean egina da (Erretratua 10). Eusten duen ohola XIX. mendearen amaierakoa edo XX. mendearen hasierakoa izango da seguru asko<sup>5</sup>. Gris argian egindako inprimazio fin eta komertzialak pikorrak ditu — mikroskopian ikus litezkeenak—, eta horietan pigmentuaren fabrikatzaileak erantsitako apar-harri hautsa egon liteke, gainazalaren ehundura areagotzeko eta, horren bitartez, pastelaren hautsa finkatzen laguntzeko<sup>6</sup>. Inprimazioak ikusgai egoten jarraitzen du konposizioaren perimetroan eta trazu arteko zenbait eremutan, konposizioaren beheko erdialdean bereziki.

Pastela trinkoagoa da buruan eta lepoan, eta bateratuagoa dago, eta besagainak eta haizemailea, berriz, soilago deskribatzen ditu Manetek, pastel-barra albotik hartuta aplikatutako trazu zabalagoekin. Trazu horietan margotu gabeko eremuak antzematen dira, eta mihisearen bilbea ikusten da, pastela bilbearen gunen garaietan gelditu zelako funtsean. Ez dago finkatzailerik gunen hauskor horretako gainazalean, eta itxura denez, pastela lausotu egin zen lana amaitu eta gero zenbait gunetan, besteak beste behealdeko eskuineko angeluan dauden trazu horizontaletan seguruenik. Gainera, pastelak galera txiki ugari ditu, atzealdeko grisean eta aurpegiko eta lepoko itzaletan<sup>7</sup>. Mikroskopia bidezko azterketak adierazi zuen nabarmen zurbildu dela pigmentu arrosa ezpainetan eta artistak erdialdean behean idatzitako “M” letran. Oso litekeena da koloregabetez horrek azaltzea zergatik dagoen alde hori erretratuaren oraingo aho zurbilaren eta kondesaren benetako ahoaren artean, zeina Mooreren arabera “fruta gorri baten antzeko ahoa” zen<sup>8</sup>. (JB)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Adrian Frazier-ek, artearen historiagileak, adierazi zuen *Albazzi kondesaren erretratu*a George Mooreren beste ondasun batzuekin batera saldu zela, hura 1880eko hamarraldiaren hasieran bat-batean Paristik alde egin zuen data inguruan egindako enkante batean. Frazierrek iradoki zuen, halaber, Albazzi kondesak berak erosi zuela pastela enkantean eta “handik urte batzuetara atera zuela berriro ere merkatura”, eta orduan hain zuzen ere “erosi zuen Moorek” lord Grimthorpe “bere lagunarentzat”. Adrian Frazier, *George Moore, 1952–1933*, Yale University Press, New Haven, 2000, 487. or., 192. zk. Edonola ere, azalpen hori ezin izan da baieztatu, eta beste lan honetan aipatutako jatorrian oinarrituko da seguru asko: Denis Rouart eta Daniel Wildenstein, *Édouard Manet: Catalogue Raisonné*, Bibliothèque des arts, Lausana eta Paris, 1975, 2. alea, 35. zk., errepr. 1902an, Théodore Duretek aipatzen zuen “Ernest Bechet, Londres” zela jabea; 1975eko *catalogue raisonné*n errepikatu zuen, eta ia seguru lord Grimthorperen bataio-izenaren transkripzio okerra izango zen, Ernest William Beckett. Théodore Duret, *Histoire d'Édouard Manet et de son oeuvre*, H. Floury, Paris, 1902, 283–284. or., 19. zk. (izen honekin: *La comtesse d'Albazzi*). Azkenik, Mooreren memoria pertsonaletan (lehenengo aldiz 1906. urtean argitaratuak), Moorek lanaren historia kontatzen zuen eta honela adierazten zuen: “Pastela, gaur egun, nire lagun baten gelan dago zintzilikatuta; harentzat erosi nuen”. George Moore, *Memoirs of My Dead Life*, 1906; errepr., D. Appleton, New York eta Londres, 1920, 61. or. [itzuli]
2. New Yorkeko Metropolitan Museum of Art-eko liburutegian gordeta dauden enkanteen katalogoaren kopia idatzi batean, “Rosenberg” agertzen da Édouard Maneten *Albazzi kondesaren erretratu*a sarreraren alboan. *Ancient and Modern Pictures . . . Pictures by Old Masters*, enkantearen katalogoa, Christie, Manson and Woods, Londres 1906ko maiatzak 12, 2. zk. [itzuli]
3. Moore, *Memoirs of My Dead Life*, 60. or. [itzuli]
4. Ikusi, “L’esprit de l’atelier’: Manet’s Late Portraits of Women, 1878–1883”, in *Manet: Portraying Life*, kat. erak., Royal Academy of Arts, Londres, 2012, 50–57. or. [itzuli]
5. Atzealdeko koloreen fabrikatzailearen zigilua bat dator artistaren materialen hornitzailearen zigiluarekin, Henry (Maison Ange Ottoz). Michodière kaleko 2. zenbakian zegoen, eta 1870. urtetik 1888. urtea arte egon zen irekita. Ikusi Pascal Labreuche, *Guide to Paris Artists’ Suppliers, 1790–1960*, [www.labreuche-fournisseurs-artistes-paris.fr](http://www.labreuche-fournisseurs-artistes-paris.fr). [itzuli]
6. Pastelaz margotzeko prestatutako mihiseen deskribapen baterako, ikusi Anthea Callen, *The Art of Impressionism: Painting Technique and the Making of Modernity*, Yale University Press, New Haven, 2000, 67. or. Ez da hemen aipatzen ari garen lanaren oinarria aztertu. [itzuli]
7. Lanaren materialen eta egoeraren balorazioa Harriet Stratis-ek idatzitako txosten batean egin da, Art Institute of Chicago, 1996an, kopia Solomon R. Guggenheim Museumeko Kontserbazio Sailean. [itzuli]
8. Moore, *Memoirs of My Dead Life*, 61. or. [itzuli]

# HENRI MATISSE

## [1. GIZON BILUZIA ZUTIK]

*Gizon biluzia zutik* (*Homme nu debout*), ca. 1900

Lumatxoa eta tinta beltza paper leunaren gainean, 31,5 × 24,1 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.29

Datarik gabe; behean eskuinean tinta beltzez sinatua: Henri-Matisse

Ur-marka: VIDALON-LES-ANNONAY B CRAYON ANC

## JATORRIA

Ustez Heinz Braune-k (1880–1957) artistarengandik eskuratua, Stuttgart; Braueri Galerien Thannhauser-ek erositua (Justin K. Thannhauser, jabea), Berlin eta Luzerna, 1929ko urriak 5 (inb. zk. 1432, “Männl. Akt”); Justin K. Thannhauserri transferitua, Paris eta, ondoren, New York, 1938ko ekainak 7; Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundationi egindako legatua, New York, 1978, museoarentzako dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren arabera, 1965.

## LEHENENGO ERAKUSKETA

Berlin, Galerien Thannhauser, *Henri Matisse*, 1930eko otsaila–martxoa, seguru asko 113. zk. (*Das Modell*).

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

Henri Matissek Bevilacqua izenez ezaguna zen César Pignatelli (1845–?) italiar modeloan oinarritutako azterketa ugarietako bat da *Gizon biluzia zutik* lan hau; ehunka aldiz jardun zuen Matisserentzat modelo gisa, artista brontzezko bigarren eskultura egiten ari zela; *Morroia* (*Le Serf*), 1900<sup>1</sup>. Bevilacqua modelo Auguste Rodin (1840–1917) eskultore frantsesaren aurrean ere paratu zen, hogei urte lehenago. Haren brontzezko *San Joan Bataiatzailea predikatzen* (*Saint Jean-Baptiste*) lanean Bevilacqua izan zen modelo, eta antzekotasun handia du Matisseren marrazkiarekin: beso bakar bat jasota, oinak lurtean finkatuta eta hankak bereizirik eta pixka bat gorantz begira<sup>2</sup>.

Matissek txinatar tinta erabili zuen, itxuraz, lan osoan, eta beltz zertxobait diluituz egindako lerro finekin hasi zuen. Ondoren, tinta beltz trinkoagoa eta ilunagoa aplikatuta estali zituen haiek, oinarrizko

irudiaren jarrera egokitu ondoren. Matissek frantses marrazketa-paper bikaina hautatu zuen, Cansonek eta Montgolfier-ek fabrikatua<sup>3</sup>. Orria beste orri beix handiago baten gainean muntatu zen osorik, eta orri handia, era berean, kartoizko euskarri handiago batean itsatsi zen; pentsatzekoa da bi lan horiek markoztatzaile batek egin zituela, ezagutzen ez den datan. Kartoiaren eta marrazkia itsatsita dagoen paperaren kalitate eskasaren ondorioz koloregabatu da, seguru asko, orria. Gainera, passe-partout zahar batek (orain kendu egin dena) —findu gabeko zelulosa azido batez egina seguru asko— ilundu egin du lana, eta, horren ondorioz, lerro marroi-laranja bat gelditu da marrazkiaren orriaren perimetroan. (JW)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Vivian Endicott Barnett, *The Guggenheim Museum: Justin K. Thannhauser Collection*, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1978, 99. or. [itzuli]
2. *Morroia (Le Serf)* brontzearekin ez ezik, zenbait adituk diote Guggenheimeko *Gizon biluzia zutik* marrazkiak antz handiagoa duela Matisseren beste bi margolanekin, zeinetan Bevilacqua den modeloa, *Gizon biluzia (L'homme nu)*, ca. 1900, Museum of Modern Art eta *Gizon akademia (Académie d'homme)*, ca. 1900, Statens Museum for Kunst, Kopenhague. *Ibid.* [itzuli]
3. Matissek ebakitako paper-orri bat erabili zuen; ondorioz, galdu egin zen ur-markaren hasiera eta amaiera, horrela izango zelarik osorik: B CRAYON ANCIEN MANUFRE CANSON & MONTGOLFIER VIDALON-LES-ANNONAY. [itzuli]

## [2. EMAKUME GAZTEA ISPILUAREN AURREAN]

***Emakume gaztea ispiluren aurrean*** (*Jeune femme devant un miroir*), 1939ko azaroa

Luma eta tinta beltza paper leunaren gainean, 38,1 × 28,4 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.30

Behean ezkerrean sinatua eta datatua, tinta beltzaz: Henri Matisse nov. 39

Ur-marka: J PERRIGOT

## JATORRIA

Cramer andrea, Paris; Cramer-i Herman C. Goldsmith-ek erosia, New York, 1951; Goldsmith-i Justin K. Thannhauserrek erosia, New York, 1952 (40134. zk.); Thannhauser-ek Solomon R. Guggenheim



Foundation-i legatua, New York, 1978, museoarentzako dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

## LEHENENGO ERAKUSKETA

Kansas City, William Rockhill Nelson Gallery of Art (gaur egun Nelson-Atkins Museum of Art), *Masterworks from the Justin K. Thannhauser Collection*, 1955eko ekainaren 1etik irailaren 1era (ez zen katalogorik egin).

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

Tintaz egindako lan honetan —Henri Matisse Nizako Cimiez auzoko Hôtel Réginan zegoela egina—, ispilu batean islatzen den emakume baten azterlan bizkorra egin zuen artistak; askotan irudikatutako gaia izan zen hori<sup>1</sup>. Azterlan horretan irudikatutako ispilu berbera ikus dezakegu Matisseren isla alde batera begira harrapatuz 1942ko argazki batean.

Aurreko marrazki batean bezala, hain zuzen *Gizon biluzia zutik*, ca. 1900. urtea, Matissek itxuraz txinatar tinta hautatu zuen lerro beltz uhindunak eta uniformeki ilunak egiteko. Crema-koloreko bahe biribileko marrazketa-papera erabili zuen, Frantzia egina, Arches paper-fabrika. Azaleko testura moderatua da, eta marrazkia amaitu eta gero eskuinaldea moztu egin zen, seguru asko. Bazterretan dekolorazioa ikusten da, aurretik denbora luzean kalitate eskaseko markoztatze materialekin kontaktuan egotearen ondorioz. (JW)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Hemen aipatzen den bezala Vivian Endicott Barnett, *The Guggenheim Museum: Justin K. Thannhauser Collection* lanean, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1978, 100. or. [\[itzuli\]](#)

# CLAUDE MONET

## [1. DUKEAREN JAUREGIA SAN GIORGIO MAGGIORETIK IKUSIA]

### *Dukearen jauregia San Giorgio Maggioretik ikusia*

(*Le Palais Ducal vu de Saint-Georges Majeur*), 1908

Olio-pintura mihise gainean, 65,4 × 100,6 cm

Thannhauser Bilduma, legatua, Hilde Thannhauser 91.3910

Eskuinean beheko angeluan sinatua eta datatua, pintura urdinez: Claude Monet 1908

## JATORRIA

Wildenstein and Co. (Georges Wildenstein, jabea), New York, 1928an; Wildenstein-i Galerien Thannhauser-ek erostia (Justin K. Thannhauser, jabea), Berlin eta Luzerna, 1928ko otsailak 15 (inb. zk. 1254, "Blick v. Canale grande"); Justin K. Thannhauser-i transferitua (Amsterdamentik), Paris, eta, ondoren, New York, 1938ko ekainak 2; Hilde Thannhauser haren emazte/alarguna, New York eta Berna, 1976an; Hilde Thannhauser-ek Solomon R. Guggenheim Foundation-i legatua, New York, 1991, dohaintza aginduaren arabera, 1984.

## LEHENENGO ERAKUSKETAK

Berlin, Galerien Thannhauser, *Claude Monet, 1840–1926: Gedächtnis-Ausstellung*, 1928ko otsailetik martxoaren erdialdera, 68. zk., errepr. (*Venedig, Canale Grande* izenarekin).

Basilea, Kunsthalle Basel, *Meister des XIX. Jahrhunderts*, 1931ko irailaren 27tik urriaren 25era, 69. zk.

Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, *La pintura francesa de David a nuestros días*, 1939ko uztaila-abuztua, 101. zk. (*Vista de Venecia* izenarekin); Rosariora bidaiatu zuen, Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", *La pintura francesa de David a nuestros días*, 1939ko abuztuaren 31tik irailaren 10era, 67. zk. (*Vista de Venecia* izenburuarekin); Montevideo, Museo Nacional de Bellas Artes

(gaur egun Museo Nacional de Artes Visuales), *La pintura francesa de David a nuestros días*, 1939ko

iraila; Río de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, *Pintura francesa, seculos XIX e XX*, 1940ko

ekainaren 29tik abuztuaren 15era; San Francisco, M. H. de Young Memorial Museum (gaur egun de Young Museum), *The Painting of France since the French Revolution*, 1940ko abendua-1941eko

urtarrila, 80 zk. (*View of Venice* izenarekin); Art Institute of Chicago, *Masterpieces of French Art*,

1941eko apirilaren 10etik maiatzaren 20ra, 117 zk. (*View of Venice* izenburuarekin); Los Angeles County

Museum (gaur egun, Los Angeles County Museum of Art), *The Painting of France since the French*

*Revolution*, 1941eko ekaina-uztaila, 101. zk. (*View of Venice* izenburuarekin); Portland, Oregon,

Portland Art Museum, *Masterpieces of French Painting from the French Revolution to the Present Day*, 1941eko irailaren 3tik urriaren 5era, 82. zk. (*View of Venice* izenburuarekin); San Francisco, M. H. de Young Memorial Museum (gaur egun de Young Museum), *The Painting of France since the French Revolution*, 1941ko abendua–1942ko urtarrila, 80. zk. (*View of Venice* izenburuarekin); Washington, D.C., National Gallery of Art, *French Government Loan*, 1942ko martxoaren 2tik 1945eko urtarrilaren 1era (ez zen katalogorik egin), eta Justin K. Thannhauser-en mailegu luzatua 1946ko uztailearen hasiera arte.

Baltimore, Baltimore Museum of Art, *Contrasts in Impressionism: An Exhibition of Paintings by Alessandro Magnasco, Claude Monet, John Marin*, 1942ko azaroaren 13tik abenduaren 27ra, 19. zk. (*View of Venice* izenburuarekin)<sup>1</sup>.

San Francisco, San Francisco Museum of Art (gaur egun San Francisco Museum of Modern Art), *Art in the Twentieth Century*, 1953ko ekainaren 17tik uztailearen 10era, 15. or. (*Venice* izenburuarekin).

New York, Museum of Modern Art, *Claude Monet: Seasons and Moments*, 1960ko martxoaren 9tik maiatzaren 15era; Los Angeles County Museum-era joan zen (gaur egun Los Angeles County Museum of Art), 1960ko ekainaren 14tik abuztuaren 7ra (*The Doge's Palace, Venice, as Seen from San Giorgio Maggiore* izenburuarekin).

San Antonio, Marion Koogler McNay Art Institute (gaur egun McNay Art Museum), *Paintings from the Justin K. Thannhauser Foundation [A Summer Exhibition]*, 1961eko ekainaren 15etik irailaren 11ra, VI. zk., errepr.

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

Claude Moneten lan hau, Dukearen Jauregiaren irudikapena San Giorgio Maggiore uhartetik ikusia, ikuspegi beraren sei bariazioetako bat da. Bariazio horiek guztiak 1908ko udazkenean margotu zituen artistak, Venezian egindako egonaldi bakarrean (*Le Palais ducal*, 1908)<sup>2</sup>. “Veneziako giroa margotu nahi nuen”, idatzi zuen Monetek. “Nire margolanen ageri den jauregia aitzakia bat baino ez zen izan giroa erakusteko”<sup>3</sup>. Are gehiago, hemen aipatzen ari garen margolan hau argiaren eta airearen azterketa bat da, funtsean, eguzkiaren iridiszentzia dirdaitsuak ur gainean jo eta urrunetik distiratsu ikusten den jauregiaren marmolezko fatxada dotorea islatzen duelarik<sup>4</sup>.

*Dukearen jauregia* bilbe estuko liho fin baten gainean dago pintatua, eta itxuraz jatorrizkoa den formatu frantsez estandarreko (Itsas paisaia 40) euskarri desmuntagarri estandar baten gainean muntatua. Zuri grisaxka zurbilaren inprimazio komertzialak argitasun orokorra ematen dio margolanari. Monetek kolore ilunagoko hondoen gainean margotu bazuen ere aurreko urteetan, 1905ean adierazi zuen “beti tematu naiz mihise zuri baten gainean margotzen, nire balio-eskala finkatzeko”<sup>5</sup>.

Lehen planoan dagoen dike flotagarriaren hiruki formak artistaren behaketa-puntua erakusten du, eta, aldi berean, distantzia eta perspektiba sortzen ditu. Monetek lausodura berde grisaxka batez definitu zuen lehenik forma hori. Era berean, pintzelkada urdin ilunagoko, turkesa-koloreko eta berde urdinxkako geruza orokor bat baliatu zuen urean eta zeruan, trebetasun handiz egitura arkitektonikoen forma orokorrak markatzeko. Gero, “pastel” kolore garbiko lausodurak aplikatu zituen, zuriarekin nahasturik: bermiloia, alizarina-karmin biziak, kadmio-horia eta esmeralda-berdea<sup>6</sup>. Pintzelkada

laburrekin, mihisearen egituraz baliatu zen Monet; bilbearen gunegaraietan utzi zuen pintura, sendotasun trinkoaz, eta gainazalean labainduz, ehun baten antzeko testura sortu zuen. Gainazal orokorra tapiz bat da, koloreak bata bestearen gainean aplikatuta dituen tapiz bat; hezea hezearen gainean teknikaren bitartez eta ukitu arinekin landuta daude koloreak batzuetan, azpiko geruza batetik hondarrak bildu eta azalera pintzel lehor eta bete batekin atereaz.

Tonu urdin eta berde hotzek —koloreak gainjarriz urtuak eta desenfokatuak— definitzen dituzte jauregiaren profila eta leihoak. Forma arkitektonikoak pintzelkada zabalagoen bitartez daude trazatuta eta gainera geruzen zehar nabarmetzen dira. Urratu eta karrakatzeeen arrastoek aldaketak iradokitzen dituzte konposizioaren erdialdean. Fatxadan distiratzten duten horiaren, arrosaren eta laranjaen islen bitartez azpian dagoen geruza urdina ikus daiteke. Leiho lila eta urdinek kanaleko ura islatzen dute. Nortasuna eta aniztasuna agerikoak dira pintura aplikatzeko orduan: zerua leuna da, berdintzen diren gunegoratuak, eta eraikinek pintzelkada indartsuak dituzte, enpaste nabarmenekin. Azpiko pintura lehor zegoenean sinatu zuen Monetek margolana, seguru asko Givernyko bere etxera (Frantzia) itzuli eta gero, izan ere, gauza jakina da bertan amaitu zituela margolariak Venezian hasitako hainbat lan.

Moneten hizkuntza piktorikoa gutxienekoa da hemen, eta abstrakziora hurbiltzen da. Pintorearen eta irudikatutako gaiaren arteko laino trinkoak leundu egiten du fatxada apainduen izaera indartsua. San Markosko Campanilearen forma labur artikulatuta dago: hainbat pintzelkada bertikal luze, laranja- eta arrosa-kolorekoak, urdin eta berderantz degradatzen dira goiko aldean. Hasperenen Zubia eta Lastoaren Zubia, jauregiaren eskuinean, pintzelkada bizi lerromakurrez adierazita daude. Venezia-ren magiak inspiratuta, bera baino lehen beste hainbat artistari gertatu bezala, Monetek bere estilo idiosinkratikoaren arabera bereganatu zuen magia hori, forma arkitektoniko garaien aurretik jarriz kanalaren giroa eta argitasuna. (LS)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Aurkezpen honetarako erakusketaren katalogoan azaltzen da *Dukearen Jauregia San Giorgio Maggioretik ikusia* lana Justin Thannhauser-ek mailegu luzatu bidez utzia ziola garai hartan National Gallery of Art-i, Washington, Margolana Baltimoreri utzi zitzaion Thannhauserrek eskatuta, National Gallery of Art-eko Artxiboetan gordeta dauden gutunetan adierazten denaren arabera. [itzuli]
2. 1912an Monetek ikuspegi honen bost bertsio erakutsi zituen, Venezia buruzko saila osatzen duten hogeita bederatzitan erakusketa batean. Itxura denez, Guggenheimeko margolana ez zen erakusketa horretan erakutsi. Paris, Bernheim-Jeune, *Claude Monet "Venise"*, 1912ko maiatzaren 28tik ekainaren 8ra, *Le Palais Ducal vu de Saint-Georges Majeur* izenburuarekin guztiak (eta horietako bakar bat ere ez da Guggenheimeko margolanarekin identifikatu). [itzuli]
3. Lan honetan aipatua: Simona Bartonlena, *Monet*, Prestel, Munich, 2011, 124. or. [itzuli]
4. Ikusi margolan horri buruzko iruzkin zabala beste lan honetan: Joachim Pissarro, "Claude Monet, *The Palazzo Ducale, Seen from San Giorgio Maggiore*", in *Thannhauser: The Thannhauser Collection of the Guggenheim Museum*, argit. Matthew Drutt, Guggenheim Museum, New York, 2001, 140-143. or.

Guggenheimeko margolanaren aipamena, Daniel Wildenstein, *Monet*, Taschen, Kolonia, 1996, 4. alea, 822–823. or., 1756. zk., bild. errepr. [itzuli]

5. Lan honetan aipatua: David Bomford, Jo Kirby, John Leighton eta Ashok Roy, *Art in the Making: Impressionism*, kat. erak., National Gallery, Londres, 1990, 89. or. [itzuli]
6. Monetek honela idatzi zion Paul Durand- Rueli 1905eko uztailaren 3an, bere paletari buruz: “Erabiltzen ditudan pinturei dagokionez, ba al du horrek interesik? Ez dut uste, kontuan hartuta zerbait argitsuagoa eta hobe egin nezakeela beste paleta batekin. Garrantzizkoena da jakitea nola erabili behar diren koloreak, eta horien hautaketa, azken batean, ohitura kontua da. Edonola ere, berun-zuria erabiltzen dut, kadmio-horia, bermiloia, alizarina-gorri bizia, kobalto-urdina, esmeralda-berdea eta ezer gehiago”. Lan honetan aipatua: Richard Kendall, argit., *Monet by Himself: Paintings, Drawings, Pastels, Letters*, ingeleserazko itzulpena Bridget Strevens Romer, Macdonald Orbis, Londres, 1989, 196. or. Ez dira hemen azaldutako lanaren pigmentuak aztertu, baina, itxura denez, bat datoz artistak deskribatutako paletarekin. [itzuli]

# JULES PASCIN

## [1. JUSTIN K. THANNHAUSER ETA RUDOLF LEVY KARTETAN JOKATZEN]

### *Justin K. Thannhauser eta Rudolf Levy kartetan jokatzeko*

(Justin K. Thannhauser et Rudolf Levy jouant aux cartes), 1911ko abenduak 24

Luma eta tinta marroia koloretako arkatzekin, paper leun gainean, 24,4 × 31,4 cm

Thannhauser Bilduma, legatua, Hilde Thannhauser 91.3911

Inskripzioarekin sinatua eta datatua, goian eskuinean, tinta marroiz: Justin Thannhauser [sic] vor Ankunft / des Christkindls 1911 / Pascin / Café du Dôme-; atzealdeko inskripzioa, goi-erdialdean ezkerrean, tinta marroiz: Artaval und Dr. Kirstein

Ez du ur-markarik

## JATORRIA

Artistak Justin K. Thannhauserri emana, Munich, eta ondoren, Luzerna, Berlin, Paris eta New York, 1911ko abendua (40154. zk.); haren emazte/alarguna Hilde Thannhauser, Berna, 1976rako jada; Hilde Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundation-i legatua, New York, 1991, dohaintza aginduaren, 1984, arabera.

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

Jules Pascinek Justin Thannhauser-i oparitutako oroigarri honek bildumagile izango zen 19 urteko gaztea irudikatzen du eskuinaldean, eta Rudolf Levy artista alemana (1875-1944) ezkerrean, kartetan jokatzeko Café du Dôme-n, 1911ko Gabon gauean. Montparnasseko paristar kafetegia zuten topaleku gogokoen Levyn, Fascinen eta *Rive gauche*-n bizi ziren beste hainbat artista eta idazle atzerritarrek. Thannhauser Parisen bizi izan zen 1911n, bere ikasketetan sakondu eta hiri hartako artistekin eta arte-merkatariarekin harremanetan jartzeko helburuarekin. 1912an itzuli zen Munichera, aitaren Moderne Galerien lanean jarraitzeko.

1905ean Parisera iritsi baino lehen, artea ikasi zuen Pascinek Munichen. Han, *Jugend* arte abangoardistako aldizkari alemanerako ilustrazioak eta *Simplicissimus* astekariarentzat marrazki satirikoak egiten atera zuen bizimodua epe labur batez<sup>1</sup>. Thannhauserren marrazkiaren atzealdean zaldi gainean dauden bi gizon irudikatzen dituen zirriborroak Pascinen karikatura satiriko haiek gogorarazten ditu. Atzealdeko idazkunak honakoa dio, itzulita: “Artaval eta Kirstein doktorea”. Artaval artistak lotura zuen Café du Dômen biltzen ziren Pascinen inguruko erbesteratuekin —Dômiers izenez ezagunak—, eta “Kirstein doktorea” Gustav Kirstein (1870–1934) bildumagile eta arte editore alemana izango zen, seguru asko<sup>2</sup>.

Metalezko lumatxo bat erabiliz, Pascinek kromozko kanpetxe-tinta marroiz egin zuen marrazki hau; berde- eta gorri-koloreko arkatzezko trazu batzuez nabarmentzen ditu pintoreak Thannhauserrek eskuan dituen kartak eta haren ezpainak. Rudolf Levy edadetua eta gorputz sendokoa ageri da, baina Pascinek ez du osorik irudikatzen; haren, aurrez aurre, gazte eta argal ageri da Thannhauser, eta konposizioaren erdigunea osatzen du. Betile nabarmenekin eta ilea gominaz ezin hobeto orraztuta, arte-historiagilea eta galerista izateko helburua zuen gaztea Levyrengandik urrun samar dago irudikatuta. Marrazki honen paperak galdua du kolorea, Guggenheimen bilduma osatu aurretik denbora luzean egon baitzen erakusgai. Pascinen marrazkia izan zen Thannhauserrek bildumagile gisa erositako lehenengo lanetako bat eta denbora gehien egon zena haren familiaren esku. (JW)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. “Jules Pascin, 1885–1930”, in *Thannhauser: The Thannhauser Collection of the Guggenheim Museum*, argit. Matthew Drutt, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2001, 281. or. [itzuli]
2. Gustav Kirstein dk., jatorriz Leipzigekoa, arte-mezenas ospetsua izan zen, eta arte-erreproduktioetan espezializatutako E.A. Seemann argitaletxearen jabea. [itzuli]

# PABLO PICASSO

## [1. BIDEAREN AMAIERAN]

*Bidearen amaieran* (*Au bout de la route*), Bartzelona, ca. 1899–1900

Olio-pinturazko lausodura eta Conté ziria paper berjuru gainean, 47,1 × 31,3 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.33

Datarik gabea; behe-eskuineko angeluan sinatua, Conté ziri beltzaz: -P. Ruiz Picasso-

Ur-marka ezkutuarekin eta koroarekin, ezkutuaren barruan<sup>1</sup>: JOHANNOT

## JATORRIA

Bilduma pribatua, identifikatu gabea, Bartzelona; Justin K. Thannhauser, New York, jada 1957rako (40162. zk.); Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundationi legatua, New York, 1978, museoarentzako dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

## LEHEN ERAKUSKETAK

New York, Museum of Modern Art, *Picasso: 75th Anniversary Exhibition*, 1957ko maiatzak 22–irailak 8, 14. or., erreprodukzioa (izen honekin: *Redemption*, 1898?); Art Institute of Chicago-ra eraman zuten, 1957ko urriak 29–abendua 8.

Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, *Picasso: A Loan Exhibition of His Paintings, Drawings, Sculpture, Ceramics, Prints and Illustrated Books*, 1958ko urtarrilak 8–otsailak 23, 1. zk., erreprodukzioa (izen honekin: *Redemption*, 1898).

New York, Museum of Modern Art, *Art Nouveau: Art and Design at the Turn of the Century*, 1960ko ekainak 6–irailak 6, 222. zk., erreprodukzioa (ca. 1898 dataarekin); toki hauetara eraman zuten: Pittsburgh, Carnegie Institute (gaur egun Carnegie Museum of Art), 1960ko urriak 13–abendua 12; Los Angeles County Museum (gaur egun Los Angeles County Museum of Art), 1961eko urtarrilak 17–martxoak 5; Baltimore Museum of Art, 1961eko apirilak 1–maiatzak 15.

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

1960an, *Bidearen amaieran* (*Au bout de la route*, 129. or.) bere marrazkiaren argazki bat erakutsi ziotenean, Pablo Picassok hunkituta erantzun zuen: “Heriotza denen zain dago bidearen amaieran, nahiz eta aberatsak zalgurdian joan eta oinez pobreak”<sup>2</sup>. Conchita bere arreba gaztea 1895ean diferiaz



hil eta gero egin zuen artistak obra, bera eskarlatinatik suspertu berria zenean, Madrilen bizi zen artean. Hileta-segizioaren gaia landu zuen Picassok garai hartako beste obra batzuetan ere, bereziki *Hobiratzea landan* (1900) izenekoan.

Komentatzen ari garen marrazkiaren konposizioa Conté ziri beltzaz markatu zuen artistak lehenik, arrasto bizkor eta arinekin, itxuraz. Infragorritzko errelektografiaren azterketak adierazten du Picassok ukitu arinekin landu zituela zaldiak eta zalgurdiak, probisionalki marraztuz marra meheekin, eta behean erdialdean makilarekin oinez doan pertsonaren eta haren atzean doanaren buru makurtuak zirriborraz, bata zein bestea pintura urdinez estaliak orain.

Behin konposizio nagusia taxuturik, Picassok marrazkiak azpimarratu zituen, hartarako Conté ziriaren arrasto ilunak erabili, eta ondoren kolore uniformeko pintzelkada zabalak egin zituen, olio-pintura diluitua edo *essence* delakoarekin, ziurrenez<sup>3</sup>. Teknika hori Edgar Degas-ek eta Henri de Toulouse-Lautrec-ek XIX. mendearen erdialdeaz gero bultzatu zuten (*Au salón*, 1893.), eta Picassok paper (*Trois baigneuses*, 1920) eta mihise gaineko obra askotan erabili zuen<sup>4</sup>.

Marrazkia bukatzeko, *essence*aren ondoren, Picassok lerro ilunak erantsi zituen Conté ziriarekin, hasierako marka beltzak sendotzeko. Trazu beltz trinko eta indartsu horiek hileta-segizioaren pisua indartzen dute, urrutian dagoen heriotzaren aingeru hegodun baten aldera doazen irudiekin. Heriotzak eskuetan daukan sega luze eta makotu batekin espero ditu, kanposantu bateko harresiaren arku gurutzatzen duten bitartean. (JW)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Johannot and Co. paper-fabrika frantses bat zen, XVII. mendean fundatua, eta Annonany-n zegoen, Frantzia, Lyonetik gertu. Picassok obra askotan erabili zuen Johannot papera, Vivian Endicott Barnett-engan seinalatzen denez: *The Guggenheim Museum: Justin K. Thannhauser Collection*, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1978, 108. or. 1956an Johannot and Co. Arches eta Rives-ekin elkartu ziren, eta Arjomari taldea sortu zuten. [itzuli]
2. Pablo Picasso, hemen aipatua: John Richardson, *Pablo Picasso: Watercolours and Gouaches*, Barrie and Rockcliff, Londres, 1964, 16. or.; John Richardson Daniel Catton Rich-i, 1973ko azaroak 30, Solomon R. Guggenheim Museum 78.2514.33 komisariotza-objektuaren fitxategia (Pablo Picasso, *The End of the Road*). Pablo Picassoren *Bidearen amaieran* hemen ageri da: Christian Zervos, *Pablo Picasso*, 21. alea, *Cahiers d'art*, Paris, 1969, 79 zk., 35. xafra (izen honekin: *Le double cortège*, 1898); Pierre Daix eta Georges Boudaille Joan Rosselet-ekin, *Picasso: The Blue and Rose Periods; A Catalogue Raisonné, 1900–1906*, ing. itzulp. Phoebe Pool, New York Graphic Society, Greenwich, Conn, 1967, 22. or., 107, l.2. zk., errepr. (izen honekin: *End of the Road [Redemption]*, 1898–99). Guggenheimek bere esker ona adierazi nahi die Elizabeth Cowling-i eta Eduard Vallés-i lan honen honako data berrikusteagatik. Julie Barten eta Cowlingen arteko elkarriketak, eta Megan Fontanella eta Vallésen artekoak, urtarr.- martx. 2018. [itzuli]
3. Ez da analisirik egin olio lehorgarria berresteko; behaketa bisual xehe batean oinarritu da olio-pinturaren berrespena. [itzuli]

4. *Essence* prestatzeko, material xurgatzaile baten gainean ipintzen da olio-pintura, paper lehorgarriaren gainean esate baterako, paperak olio-aglutinatzailea xurga dezan. Era horretan eskuraturiko pintura koipegabea erretiratzen da gero eta asko diluitzen da, trementinarekin edo beste edozein disolbatzailearekin. Prozedura horrekin, koiperik gabeko pintura bat eskuratzen da, areago jokatzen duena akuarela baten edo gouache mate baten gisa, eta aldatu gabeko olio-pintura baina bizkorrago lehortzen dena. *Essence*ak izan dezakeen beste ezaugarri bat da (kasu jakin batzuetan), paperezko euskarrietan aplikatzen denean, arrisku gutxiago dagoela pinturaren ondoko eremuan olio horiko halo bat eratzeko, zenbat olio ezabatu den, zenbat trementina erabili den pintura diluitzeko eta paperak nolako konposizioa eta kalitatea duen. *Bidearen amaieran* obraren kasuan, papera nabarmen ilundu da atzealdean, pintura aplikatu zen puntuetan, olio-pintura paperezko euskarrian barneratu izanaren ondorioz. [itzuli]

## [2. PIKADOREA]

*Pikadorea* (*El picador*), Bartzelona, 1900

Conté ziria eta pastela paper leunaren gainean, 19,5 × 28 cm

Thannhauser Bilduma, legatua, Hilde Thannhauser 91.3912

Datarik gabea; behe-ezkerreko angeluan sinatua, pastel beltzez: –P Ruiz Picasso–

Ur-marka: MANUFre CANSON & MONTGOLFIER

## JATORRIA

Josep Barbey Prats seguru asko (1894–1945), Bartzelona; J. Barbeyren emaztea, Bartzelona, 1955eko irailean jada. Justin K. Thannhauser, New York, ca. 1957an jada (40342. zk.); Hilde Thannhauser bere emazteari oparitua, New York eta Berna, 1969ko urria; Hilde Thannhauser Solomon R. Guggenheim Foundationi legatua, New York, 1991, dohaintza-aginduaren arabera, 1984.

## LEHEN ERAKUSKETAK

Bartzelona, Erakusketen Udal Jauregia, Artearen III. Bienal Hispanoamerikarra, 1955eko irailak 24–1956ko urtarrilak 6 (izen honekin: *La arena*).

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

Pablo Picasso zezenale amorratua zen, eta bere karrerarako lehen denboretan jadanik heldu zion zezenketen gaiari. Kasu honetan, pikadoreak, zaldi gainean, makila erabiltzen du animalia menderatzeko, eskuinean bi zezen-hiltzaile daudela, esku hartzeko zain<sup>1</sup>.

Pikor fineko Canson paper batean margotu zuen Picassok *Pikadorea* (*El picador*), eta papera asko ilundu da. Marrazkia bukatu ondoren moztu egin zen, eta lau ertz irregular dauzka. Litekeena da Conté ziriz ezkerrean egindako lerro bertikal bat gidarizat erabiltzea papera moztekoan. Picassok paper zuriaren tonuak plazako harea irudika zezan utzi zuen, eta marka arin batzuk besterik ez zituen egin, Conté ziriarekin, testura eman eta plazaren erdia estaltzen zuen itzala azpimarratzeko.

Konposizioa Conté ziri beltzez egin zen aurrenik eta gero gai finkatzailea aplikatu zion artistak, nahiko ugari toki batzuetan. Ondoren, pastela erabili zen Conté ziriz marraztutako inguruak betetzeko. Gai finkatzailea lehortu eta gero, uneren batean pastel-kolore biziak erantsi zituen Picassok, irudien tonu itzalienetako batzuk estaltzeko. Esate baterako, ezkerrean zutik dagoen pertsonaiaren alkandora urdin-kolore biziak pastel-tonu urdin ilun bat dauka azpitik, itzalia, galtzen kolorearen antzekoa. Eskuineko toreatzailearen galtza moreak, jatorrian, jakaren kolore marroi okre berbera zeukan; galtzaren kolorea, hasieran, bat zetorren beraz zaldi gainean dagoen irudiarekin. Bi kapa arrosak eta eremu berde txikiak aldi berean margotu ziren ziur asko. Kolore horiek guztiak geroago finkatu ziren, bigarren aplikazio batekin; zutik dauden bi zezenketarien galtzerdi zuriek eta erdialdeko eremu lauso grisaxkak, berriz, ez daukate gai finkatzailearik, eta, hortaz, amaieran erantsi ziren. (JW)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Obra hau hemen ageri da: Christian Zervos, *Pablo Picasso*, 6. alea, *Cahiers d'art*, Paris, 1954, 379. zk., 47. xafila (titulurik gabe; 1901ekoa bezala); Pierre Daix eta Georges Boudaille, Joan Rosselet-ekin, *Picasso: The Blue and Rose Periods; A Catalogue Raisonné, 1900–1906*, ing. itzulp. Phoebe Pool, New York Graphic Society, Greenwich, Conn, 1967, 119 or., II.1. zk., errepr. [itzuli]

## [3. LE MOULIN DE LA GALETTE]

*Le Moulin de la Galette*, Paris, ca. 1900eko azaroa

Olio-pintura mihise gainean, 89,7 × 116,8 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.34

Datarik gabea; behealdean, eskuineko angeluan sinatua, pintura beltzez: - P. R. Picasso -

## JATORRIA

Artistarengandik Galerie Berthe Weill-era (Berthe Weill, jabea), Paris, 1900; Arthur Huc-ek (1854–1932) Weilli erosia, Toulouse, ca. 1900 amaiera. Moderne Galerie (Heinrich Thannhauser, jabea),

Munich, ca. 1909; Paul von Mendelssohn-Bartholdy-k (1875–1935) Moderne Galerieri erosia, Berlin, ca. 1910; Elsa von Mendelssohn-Bartholdy haren emazteari emana (ezkongabetan von Lavergne-Pequilhen, geroago von Kesselstatt kondesa, Ascona, 1899– 1986), Berlin, 1927ko iraila<sup>1</sup>; [ziur asko Galerien Thannhauserren (Justin K. Thannhauser, jabea), Berlinen eta Luzernan, 1934ko uztaila ondoren]<sup>2</sup>; Galerien Thannhauserrek Von Mendelssohn-Bartholdy bildumari erosia, 1935eko abuztuaren 31n jada (inb. zk. 1652, “Bal au moulin de la galette”); Justin K. Thannhauserrei transferitua, Paris, eta geroago New York, 1937ko ekainak 17 (40159. zk.); Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundationi legatua, New York, 1978, dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

## LEHEN ERAKUSKETAK

Buenos Aires, Galería Müller (Justin K. Thannhauserrekin batera antolatua), *Picasso*, 1934ko urria, 1. zk. (izen honekin: *Baile en el Moulin de la Galette*).

New York, Museum of Modern Art, *Picasso: Forty Years of His Art*, 1939ko azaroak 15–1940ko urtarrilak 7, 5. zk., erreprodukzioa; erakusketa hemen ere izan zen: Art Institute of Chicago, 1940ko otsailak 1–martxoak 3; Boston, Institute of Modern Art (gaur egun Institute of Contemporary Art), 1940ko apirilak 27–maiatzak 25; San Francisco Museum of Art (gaur egun San Francisco Museum of Modern Art), 1940ko ekainak ekainak 25–uztailak 22; Cincinnati Art Museum, 1940eko irailak 28–urriak 27; Cleveland Museum of Art, 1940ko azaroak 7–abenduak 8; New Orleans, Isaac Delgado Museum (gaur egun New Orleans Museum of Art), 1940ko abenduak 20–1941eko urtarrilak 17; Minneapolis Institute of Art, 1941eko otsailak 1–martxoak 2; Pittsburgh, Carnegie Institute (gaur egun Carnegie Museum of Art), 1941eko martxoak 15–apirilak 13.

New York, Museum of Modern Art, *Masterpieces of Picasso*, 1941eko ekainak 16–irailak 7, 5. zk.

New York, M. Knoedler and Co., *Picasso before 1907*, 1947ko urriak 15–azaroak 8, 3. zk., erreprodukzioa.

New York, Museum of Modern Art, *Picasso: 75th Anniversary Exhibition*, 1957ko maiatzak 22–1957ko irailak 8, 15. or., erreprodukzioa; hemen egon zen gero: Art Institute of Chicago, 1957ko urriak 29–abenduak 8.

Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, *Picasso: A Loan Exhibition of His Paintings, Drawings, Sculpture, Ceramics, Prints and Illustrated Books*, 1958ko urtarrilak 8–otsailak 23, 4. zk., erreprodukzioa.

Londres, Tate Gallery (Arts Council of Great Britain-ek antolatua), *Picasso*, 1960ko uztailak 6–irailak 18, 4. zk., 1b. xfla.

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

1900eko azaroaren erdialdean, Pablo Picassok adiskidea zuen Ramón Reventós idazleari (1882–1923) idatzi zion esanez nola ari zen “dantza-eszena bat margotzen Moulin de la Galetten [...]. Ez dut uste denbora galtzen ari naizela esan ahal izango duzunik”<sup>3</sup>. Obra hau egiterakoan, Picassoren pintura-teknikak areagotu egin zuen dantzan ari diren irudien dinamismoa eta Parisko dantzatoki famatuaren giro dekadentea. Bustia bustiaren gaineko teknikaren arabera aplikaturiko pintura-pintzelkadek bat egiten dute bezeroen arteko mugimenduaren inpresioa azpimarratzeko; aldi berean, enpaste indartsu

batzuek argiak nabarmentzen dituzte, bereziki bonbilla zintzilikatuetan eta botilako eta kopetakoko distiretan. X izpi bidezko erradiografiak agerrarazi duenez, Picassok pintura zurizko pintzelkada handiak aplikatu zituen, gehienbat horizontalak, konposizioaren goialdeko hiru arkuak eta habe horizontala definitzeko; horrek aditzera ematen du arkitektura-elementu horiek hasieran askoz ere argitsuagoak zirela<sup>4</sup>. Geroago, arkuak aldatu eta konposizio-elementu ilunago eta ez hain nabarmen bihurtu zituen, egiazko gau-eszena bat sortu eta bonbilla zintzilikatuen distira areagotzeko.

Mihisea ertzetatik moztu zen, eta berrehundu gero. Euskarriaren dimentsioak bat datoz euskarri estandar frantses batenarekin (Erretratu 50), eta oinarri lau zuria, dirudienez, komertziala da. Berniz koloregabatu batek estaltzen ditu kolorearen eta gainaldearen diferentzia sotiletako batzuk.

Koadro hau margotzen ari zela, Picassok parte batzuetako pintura harraskatu zuen berriz ere pintatu baino lehen. Hala, esate baterako, erdiko pertsonaia-taldearen gaineko bonbillen beheko erregistroa birkokatu zuen, haien arteko espazioa ez zedin hain erregularra izan. Eskuinaldeko emakumearen jaka koadrodunean, azpiko pintura ezabatu zuen bizkarraldean, eta lerro batzuk marruskatu zituen mahukako pinturan marrazki gurutzatua lortzeko. Kapela zuria eta larruzko lepoa dauzkan emakumearen ezker aldean, Picassok pintura ia azkeneraino harraskatu zuen parte bat dago agerian.

X izpien bidezko erradiografiak berebat agerrarazten ditu aldaketa bitxi batzuk, artistak egin zituenak eskuin muturreko bi pertsonaiak mudatu ahala. Picassok hasieran gizon moztua haren ezkerreko besoa altxatua zuela eta ezkerreko eskua ondoko irudiaren besaburuan ipinita margotu zuen, gizonaren burua altuxeago zegoela esan nahi duen posizioa. Beso jasoaren pinturak zuria zeukan horiarekin edo berdearekin nahastuta<sup>5</sup>. Bai posturak, bai koloreek iradokitzen dute eskuin muturreko pertsonaia hori, orain gizona dena, hasieran emakumea izan zitekeela: eszenako beste gizon guztiek beroki beltzak daramatzate, eta emakumeak izaten dira eskuak beren gizonetzko bikotekideen besaburuen gainean ipintzen dituztenak. Gainera, aurreko pertsonaren buruak egon behar lukeen tokian gutxi asko, bada bermiloizko pintzelkada loratu bat pinturaren goiko geruzaren azpian, emakume-kapela bitxi baten hasiera izan litekeena<sup>6</sup>.

Izan ere, badirudi Picassok aldatu egin zuela eskuineko muturreko bikotea osatzen duten bi pertsonaien generoa. Bada pintura zuri trinkoko pintzelkada apur bat makurtu bat —X izpi bidezko erradiografian ikusten da, emakumearen lokiaren balizko kokalekuaren azpian—, azken konposizioarekin erlaziorik ez duena, baina koadroko gizonen alkandoren lepoen atzealdeaz Picassok egiten duen irudikapenaren antz handia du. Lepo bat baldin bada egiaz, jatorrizko irudi horren burua ere altuago jartzen du, eskuineko irudiaren buruaren balizko hasierako posizioarekin lerrokatuta, hori baino goraxeago, ordea. Irudi horrek baditu halaber, dirudienez, ezkerreko galtza-hanka ilun bat, atzetik ikusten den zapata bat eta kapela bat gogorarazten duen forma bat, X izpi bidezko erradiografian lausoki sumatzen dena. Emakumearen aurpegiaren egungo silueta iluna ez zaio zor lerro margotu bati, baizik eta erreserban utzitako eta seguruen gizonaren berokiarena den azpiko pintura marroiari.

Barrura begira zegoen gizon hura koadroko mugetatik kanpora begiratzen duen emakume bat bihurtuta, konposizioak eszena zabalago baten uneko argazki baten antz handiagoa izatea lortu zuen Picassok. Horrez gainera, bikotea koadroaren espazioan atzerago eta dantzarien alderago ipinita, bien altuera murriztuz, besoa jaitsiz eta eskuin muturreko irudiaren janzkera ilunduz, berebat bateratu zituen

bi irudiak silueta konposatu eta lau batean, eta horrek areagotu egiten du lehen mailako zati ilunaren siltasuna<sup>7</sup>. Protagonistarik altuena, ikusle maskulino nortasungabea, ikuskizun femenino bihurtu zuen Picassok: badirudi begi gehienek harixe erreparatzen diotela; baina zergatik? Aldaketa Henri de Toulouse-Lautrec-i egindako berariazko keinua da beharbada: irudi itxuraldatuaren soineko lepo-luzeak eta beso tolestuak, inondik ere, garai hartan kankan dantzari famatua zen Jane Avril (1868–1943) gogorarazten dute, Lautrecek *Divan Japonais* (1892–93) bere kartelean agertu zuen bezala<sup>8</sup>. Beste ikuspegi batetik, litekeena da Picassoren pertsonaiaren fisiko bikain horrek, makillaje zuriagoak<sup>2</sup> eta profil sendo hezurtsuak agerian jartzea, nahita, haren sexu anbigua, beste geruza bat eransteke berez sexu-karga handia daukan eszena bati<sup>10</sup>. (JB)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. *Le Moulin de la Galette* Paul von Mendelssohn-Bartholdy Charlotterekin (ezkongabetan Reichenheim, geroago Charlotte Wesdehlen, 1877–1946) ezkondua zegoela erosi baitzen ere, Paulek koadroaren jabetzari eutsi zion bien dibortzioaren ondoren. 1935eko otsailean betearazi zen herentzia-kontratu batek, 1935eko maiatzean betearazi zen herentzia-protokolo batek berretsirik, xedatzen du Paul von Mendelssohn-Bartholdyk bere arte-bilduma osoa, besteak beste *Le Moulin de la Galette* hau, Elsa bere bigarren emazteari eman ziola ezkondu zirenean 1927ko irailean. Paul von Mendelssohn-Bartholdyren eta Elsa von Lavergne-Peguilhenen ezkontza-ziurtagiria, 1927ko irailak 22; herentzia-kontratua, Paul von Mendelssohn-Bartholdy, 1935eko otsailak 8; auzitegiko erregistro ofiziala, 1935eko ekainak 5, 471.IV 1204/35; herentzia-protokoloa, 1935eko maiatzak 15; herentzia-ziurtagiria, 1935eko azaroak 13 /1935eko abenduak 24, 462.VI 1013/1935, Amtsgericht Berlin-Tiergarten, Nachlassabteilung, fixxategi zk. 471.IV 1204/35. Eskerrak eman nahi dizkit Laurie A. Stein-i gai hau ikertu eta informazioa eman didalako. [itzuli]
2. 1934ko uztailean, Luzernako Galerie Rosengarteko (Galerien Thannhauserren sareko parte zen) Siegfried Rosengartek bisitaldi bat eta elkarrizketa-sail bat Paul von Mendelssohn-Bartholdyarekin erregistratu zituen bere bildumazale-koadroan. Rosengarten komentarioek, eta orobat Picassoren bost koadroko zerrenda batek, adierazten dute Von Mendelssohn-Bartholdyk eta haren emazteak “agian uko egingo diete[la] hauei eskaintza on batekin”. Bost koadro haien artean zegoen *Le Moulin de la Galette*. 1934ko urrian, Justin Thannhauserrek *Le Moulin de la Galette*ren mailegu bat antolatu zuen artistaren obraren erakusketa baterako Buenos Airesko Galería Müllerren. Berriz ere eskertu nahi diot Laurie A. Steini informazio hau. [itzuli]
3. Pablo Picasso Ramon Reventósi, azaroa [16 edo 17], 1900, hemen: *Picasso and Reventós: A Correspondence among Friends*, argit. Marilyn McCully, erak. kat., Fundació Museu Picasso de Barcelona, Bartzelona, 2015, 33, 82–83, 118. or. *Le Moulin de la Galette*, beste iturri batzuen artean, honako hauetan ageri da: Christian Zervos, *Pablo Picasso*, 1. alea, *Cahiers d'art*, Paris; E. Weyhe, New York, 1932, 41. zk., 20. xafila; Pierre Daix eta Georges Boudaille, Joan Rosseletekin, *Picasso: The Blue and Rose Periods; A Catalogue Raisonné, 1900–1906*, ing. itzulp. Phoebe Pool, New York Graphic Society, Greenwich, Connecticut, 1967, 28, 33, 122 or., 11.10 zk., errepr., kolorezko errepr. 29. or. [itzuli]
4. Pigmentuaren identifikazioa Corey D'Augustine-k egin zuen, Corey D'Augustine Conservation, X izpien fluoreszentzia-analisi bat eginez. Arkuen analisisan zink-zuria nahiz berun-zuria antzeman ziren, kopuru handietan. [itzuli]
5. Zinka, beruna eta kromoa aurkitu ziren detektaturiko elementun artean X izpien fluoreszentzia-analisi bat eginez azpiko besoan, eta eskuin muturreko irudiaren goiko eta beheko parteko jantzietan. Kromoaren

detekzioak seguruena kromo-horiaren edo biridianoaren presentzia adierazten du; beharrezkoa litzateke analisiak egiten jarraitzea bietako zein den behin betiko erabakitzeko. [itzuli]

6. X izpien fluoreszentsia-analisi bidez merkurioa detektatu izanetik ondorioztatu zen bermilioiaren presentzia. [itzuli]
7. Ezkerraldean, lehen mailan, aukiarren bizkarreko pinturaren bitartez azaleratzen diren bermilioi-ukituek Picassok, konposizioa bilakatu ahala, eremu hori ere ilundu zuela adierazten dute. [itzuli]
8. *Le Moulin de la Galette* margotzen zuen bitartean Divan Japonais gaueko klubaren irudi bat ere lantzen ari zela jakinarazi zuen Picassok. Picasso Reventósi, azaroa [16 edo 17], 1900. Lautrec-ek koadro honetan duen eraginaz gehiago, hemen: "Night Light: Pablo Picasso's *Le Moulin de la Galette*", honako ale honetan. [itzuli]
9. X izpien fluoreszentsia-analisan ikusi zen pertsonaia honen aurpegian zink-zuri askoz gehiago dagoela lehen mailan ezkerraldean dauden emakumeen aurpegian baino. Konposizio osoan ageri badira ere berun-zuria eta zink-zuria, badirudi Picassok berriaz hautatu zuela zink-zuria eremu jakin batzuetarako, inondik ere zink-zuriaren tonalitate hotzagoa baliatzeko. [itzuli]
10. Ageriko sexualtasuna, lesbianismoa eta prostituzioa azaltzen dituelako komentatu dute adituek eszena hau. Ikus John Richardson, Marilyn McCully-rekin, *A Life of Picasso*, 1. alea, 1881-1906, Random House, New York, 1991, 167-168 or.; Weiss, "Night Light", honako ale honetan. Belle Époquearen garaian, homosexual maskulinoak ere ibiltzen ziren Parisko musika-areto eta dantzatokietan, Montmartrekoetan besteak beste. Batzuetan emakumez mozorrotzen ziren, bereziki iñauterietako asteartean eta garizumako laugarren igandean. Régis Revenin, *Homosexualité et prostitution masculines a Paris, 1870-1918*, Harmattan, Paris, 2005, 20, 26, 47, 58-60. or. [itzuli]

## [4. KAFETEGIAN]

**Kafetegian** (*Au café*), Madril, 1901

Conté ziria, paper leunaren gainean, 21,4 × 25,6 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.35

Datarik gabea; behe-eskuineko angeluan sinatua, Conté ziriaz: – P. R. Picasso –

Ez du ur-markarik

## JATORRIA

Santiago Laporta, Bartzelona; Galerien Thannhauserrek (Justin K. Thannhauser, jabea) Laportarengandik eskuratua, Berlin eta Luzerna, 1932ko abuztuan jada; Luzerna eta Berlinen artean transferitua, ca. 1933ko apirilak 14 (inb. zkiak. 1605 / 61203, "Café"); Justin K. Thannhauserri transferitua, Paris, eta gero New York, 1938ko ekainak 7 (40194. zk.); Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundationi legatua, New York, 1978, museoarentzako dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren arabera, 1976.

## LEHEN ERAKUSKETAK

Zürich, Kunsthaus Zürich, *Picasso*, 1932ko irailak 11–urriak 30 (azaroak 13 arte luzatua), 252. zk. (izen honekin: *Café*, 1900).

Buenos Aires, Galería Müller (Justin K. Thannhauserrekin batera antolatua), *Picasso*, 1934ko urria, 28. zk. (izen honekin: *Café*, 1900).

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

Pablo Picassoren *Kafetegian* (*Au café*) obra Conté ziriak egin zen. Marrazkigintzako merkataritzatresna bat da Conté ziria, pigmentu prentsaturaz eta buztinez egina, eta paperaren gainaldean pigmentu argitsua eta oso matea uzten du<sup>1</sup>. Pastelarekin edo ikatz-ziriarekin alderatuta, Conté ziria askoz ere marrazketa-tresna gogorragoa eta trinkoagoa da, eta lerroaren ezaugarrien erregistro zabalagoa ahalbidetzen du: trazu fin eta delikatuetatik hasita, eremu zabal eta guztiz opakuetaraino. *Kafetegian* obrako lerroen lanketaren parte handi bat berariaz definitugabea eta lausotua geratzen den arren, mostradorearen atzean zutik dagoen gizonaren erretratu dotorea zenbait marra harrigarri fin eta delikatuaren bitartez osatu zen, zeinak ziria zorrotz eta punta fina aterata lortu baitziren. inondik ere. Mostradore atzeko gizonarekin alderatuta, kontraste bizia eragiten du bere ezkerrean dagoen gizon handikotearen karikaturak. Era berean, mostradoreari begira dagoen gizonak, hasieran, neguko arropa beltzeko fardel ilun bat ematen du, baina Picasso gauza izan zen trazurik txikienarekin betaurrekoen alanbrezko montura bat marrazteko, eta zehaztasun berberaz daude gauzatuak haren sudurra eta bibotea.

Picassok tarteko gramajeko paper leun bat erabili zuen, azaleko testura moderatu batekin, eta horrek ahalbidetu zion pigmentua paperaren azalerako punturik gorenetan bakarrik ipintzea, testura-bilbe bat utziz tonu argi eta tartekoen eremuetan; Georges Seuratek (1859–1891) hobetu zuen teknika hura. Conté ziriaren presioa areagotuz eta pasadak behin eta berriz errepikatuz, Picassok orobat berregin ahal izan zituen konposizioaren eremu beltz kontzentratuak eta belusatua. Papera moztu egin zen, ertz irregularrarekin, konposizioa bere lau aldeetan laukiztatzen duten lerro beltzei jarraiki, antza denez. (JW)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Conté ziriaren deskribapen xeheago baterako, ikus Karl Buchberg, "Seurat: Materials and Techniques", in Jodi Hauptman, *Georges Seurat: The Drawings*, erak. kat., Museum of Modern Art, New York, 2007, 30–41. or.; Kimberly Schenck, "Crayon, Paper, and Paint: An Examination of Nineteenth-Century Drawing Materials", in Jay McKean Fisher et al., *The Essence of Line: French Drawings from Ingres to Degas*, erak. kat., Baltimore Museum of Art eta Walters Art Museum, Baltimore, 2005, 65–66. or. *Kafetegian* obra hemen ageri da: Christian Zervos, *Pablo Picasso*, 1. alea, *Cahiers d'art*, Paris, 1932, 37. zk., 18. xafla (izen honekin: *Le comptoir* [*The Counter*], 1900). [itzuli]



## [5. UZTAILAREN 14A]

**Uztailaren 14a** (*Le quatorze juillet*), Paris, 1901

Olio-pintura kartoi gainean, 47,1 × 61,8 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.36

Datarik gabea; aurrean sinatua, goian eskuinean, pintura urdinez: - Picasso -

### JATORRIA

Justin K. Thannhauserrek Galerie Henri Bénézit-engatik eskuratua, Paris, eta gero New York, ca. 1939ko uztaila (40160 zk.); Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundation-i legatua, New York, 1978, museoarentzako dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren arabera, 1965.

### LEHEN ERAKUSKETAK

Paris, Galerie Berthe Weill, *Tableaux et pastels de Louis Bernard-Lemaire et de Picasso*, 1902ko apirilak 1–15, 5. zk.

Mexiko Hiria, Sociedad de Arte Moderno (Museum of Modern Art-ek antolatua, New York), *Picasso*, 1944ko ekainak 26–irailak 10, zuzenketa-zerrenda<sup>1</sup>.

Santa Barbara, Santa Barbara Museum of Art, *Picasso, Gris, Miro, Dali: Fiesta Exhibition, 1953*, 1953ko abuztuak 4–30, 2. zk. (izen honekin: *Le quatorze juillet*).

### MATERIALAK ETA PROZEDURA

1900eko udazkenean lehen bisitaldi bat egin ondoren, Pablo Picasso gazteak beste bidaia batzuk egin zituen Parisera, 1904ko udaberrian bertan egoitza hartu baino lehen. Hirian une hartan ugariak ziren abangoardien estiloek, eta obra haietako gai berriek biziki eragin zioten. 1901eko Frantziako jai nazionalaren irudiarantz emateko, kartoi mehe marroi bat aukeratu zuen Picassok, eta haren gainean margotu zuen [Uztailaren 14a](#)<sup>2</sup>. Bi izkinetako ertzetan eta erdian dauden zuloek kartoi mehea finkatzeko balio izan ahal zuten Picasso pintatzen ari zela, edo agian asto baten gainean ipini zuen kartoia pintatzeko eta gero zintzilikatu egin zuen lehertzeko. Gaur egun kartoi mehe hori oihal bati itsatsia dago kola urtsuz, eta egurrezko egitura baten gainean tenkatua; litekeena da egokitzapen horiek artistak geroago egin izana, lortu nahian agian kartoi gaineko obra apal hau pintura baliotsua bihurtzea oihal tenkatu baten gainean ipinita<sup>3</sup>. Horrela finkaturik, bestalde, errazagoa izan zen aise honda zitekeen pintura bat mantentzea, kartulina oso-oso mehea baita eta berez da hauskorra. Kartulina muntatua dagoen oihalaren ehunak hari ilunagoak eta trinkoagoak dauzka zuntzaren norabide batean, eta askoz ere hari zurbilagoak eta finagoak bestean.

X izpi bidezko erradiografiak pintura aurkitu zuen atzealdean, kartulinaren eta oihalaren ehunaren artean. Atzealdeko pintzelkadak modu zabalagoan aplikatu ziren, eta X izpian opakuak gertatzen diren pigmentu bat edo batzuk dauzkate, nahiz eta irudirik ez den batere antzematen. Atzealdeko pintura oso zartatua dago eta asko galdu da, aurrealdeko pintura-geruza ez bezala.

Picassok *Uztailaren 14a* obran erabilitako pintura-teknika ez da konplikatu. Kartulinak tonu marroi ertaina zuen, eta "oinarrizko" kolore gisa erabili zen. Badirudi hartan Picassok zuzenean zirriboratu zuela, pintura urdin ilun diluitu batekin, diseinuko zenbait elementuren ingerada, lehen planoko irudiena bereziki, eta pintura-pasta trinkoago batekin bete zuela hura gero; pasta hori kolore distiratsukoa zen, eta keinu-pintzelkada biziekin zegoen aplikatu. Pintzelaren testura oso agerian utzi zuen, era horretan nabarmentzeko eszenaren bizitasuna eta animazioa. Paletak gorri, zuri eta urdin asko dauzka, kolore egokiak aberriaren gaiarentzat, baita ukitu berdeak eta hori-zipriztin distiratsuak ere. Eszena inondik ere aski modu bizkorrean margotu zenez gero, pintura teilakatzen den zati batzuk bustia bustiaren gainean urtu direla dirudi. Alabaina, koloreak oro har bereziak daude eta pintura geruza bakarrean dago aplikatu. Konposizioaren goiko partean pintura diluituagoa eta urtuagoa ageri da.

Enpastearen erliebe handieneko zatien lautze arina, inondik ere, obra oihalaria erantsi zitzaion unean gertatu zen. Pintura alde aurretik berniz trinko batez estali zen, seguruenik pintura muntatu ostean aplikatu zena. Bernizak nabarmen ase eta ilundu zuen euskarria, irudietan eta konposizioaren beste gune garrantzitsuetan haragi-tonua aldatuz. Berniz-geruza ezabatu denean, pintura, oinarraren tonua bereziki, jatorrizko itxuraren askoz ere antz handiagoa duen kolore batera itzuli da. (GM)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. 1944ko Picassoren erakusketaren katalogoan Justin Thannhuserren mailegua *Le Moulin de la Galette* izenaz ageri zen (1900, kat. 27); margolan hau 41. orriko obra-zerrenda zenbakitu gabean ageri da, eta baita zuri-beltzeko ilustrazio gisa ere, 43 orrian. Alabaina, katalogoan erantsitako zuzenketa-zerrendak azaltzen duenez, *Uztailaren 14a* obrak ordezkatu zuen erakusketan *Le Moulin de la Galette*. [itzuli]
2. Obra hau, beste iturrien artean, hemen agertzen da: Christian Zervos, *Pablo Picasso* (Paris: *Cahiers d'art*; New York: E. Weyhe, 1932-78), 1. alea (1932), xxvi-xxvii or., eta 6. alea (1954), 334. zk., 41. xafila (titulurik gabe); Pierre Daix eta Georges Boudaille Joan Rosselet-ekin, *Picasso: The Blue and Rose Periods; A Catalogue Raisonné, 1900-1906* (Greenwich, Connecticut: New York Graphic Society, 1967), ing. itzulp. Phoebe Pool, 42, 43, 45, 187 or., V.70. zk., erreprod. [itzuli]
3. Hauek dira mihise-egituraren egungo dimentsioak: 48 × 63cm. [itzuli]

## [6. EMAKUMEA ETA HAURRA]

*Emakumea eta haurra* (*Femme et enfant*), Bartzelona, 1903

Conté ziria paper gainean, 33,8 × 23,2 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.37

Datarik gabea; behean eskuineko bazterrean sinatua, tinta marroiz: Picasso; behean eskuinean tinta beltzez

inskribatua (artistak ez): D'Eugène Carrière [sic]

Ur-marka ezkuarekin eta koroarekin, kontramarka: VILASECA

### JATORRIA

Santiago Laporta, Bartzelona; Laportarengandik Galerien Thannhauserrek eskuratua (Justin K. Thannhauser, jabea), Berlin eta Luzerna, 1932rako jada; Luzerna eta Berlin artean transferitua, ca. 1933ko apirilak 14 (1603 / 61348 inb. zk., "Frau m. Kind nach Carrière"); Justin K. Thannhauserri transferitua, Paris, eta, ondoren, New York, 1938ko ekainak 7 (40193. zk.); Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundationi legatua, New York, 1978, museoarentzako dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

### LEHENENGO ERAKUSKETAK

Zürich, Kunsthaus Zürich, *Picasso*, 1932ko irailak 11–urriak 30 (azaroak 13 arte luzatua), 258. zk. (izenburu honekin: *Frau mit Kind nach Carrière*, 1902).

### MATERIALAK ETA PROZEDURA

Pablo Picassoren *Emakumea eta haurra* (*Femme et enfant*) marrazki goibela Eugène Carrière (1849–1906) frantziar margolari sinbolistaren margolan batean oinarritu zen zuzenean, *Artista emaztearekin eta bien seme Jean-Renéekin* (ca. 1895)<sup>1</sup>. Picassoren marrazkia egokitu egin zen arte garaikideari buruzko artikulu bateko ilustrazioa izateko *El Liberal* espainiar egunkariaren azalean, 1903ko abuztuaren 10ean. *Emakumea eta haurra* lanean ez da Carrière ageri: jatorrizko koadroan emaztearen berezko eskuinaldean zutik dago. Irudi hori alde batera utzita, litekeena da Picassok jatorrizkotik abiatuta marraztu izana lan hau, Parisen bizi zenean seguru asko, edo erreprodukzio batetik abiatuta egin izana, leialtasunez jarraitzen baitio margolanari<sup>2</sup>.

*Emakumea eta haurra* lana conté ziriz egin zuen Picassok. Marrazkirako tresna komertzial hori pigmentu prentsatu eta buztinez eginda dago, eta barra txiki laukizuzenaren edo zilindrikoaren forma eduki ohi du<sup>3</sup>. Picassok barra laukizuzen baten mutur laua erabili zuen nagusiki marrazki honetan, mugimendu zuzen eta bertikalak eginez irudien inguruan eremu ilun eta belusatu beltzak sortzeko. Marrazkiaren

goiko aldeko conté gailurrek conté ziri normal baten zabalera berdina dute. Beheko eremuan eta goiko eremuaren eskuinaldean presioa txikituz lortu zituen koadroan ikusten diren tonu argiagoak. Picassok, konturatu ere egin gabe, papereko ur-marka baten gainean kokatu zuen konposizioa; Carrière-ren emaztearen buruaren alde banatara ikus daiteke. Igurtzi bat balitz bezala, VILASECA Espainiako paper-fabrikaren izena ikusgai gelditu zen, conté ziria eremu horren gainetik pasa zuenean, ur-markaren lerroak pixka bat hondoratzen baitira paperean. Fabrikaren marka, edo kontramarka, atzealdean irakurtzen da, ahoz behera jarrita. Carrière-ren emaztearen oihal edo tunika tolestuan Picassok ebakiak egin zituen edo papera urratu zuen, lerro arinki diagonaletan. Ez dago argi testura eman nahi zion arropari edo papera argitu nahi zuen urraduren bitartez. Efektua ez dai ia antzematen ez bada handitzen edo ez bada ispilu-argiztapenaren bitartez behatzen. (JW)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharra

1. Informazio bibliografikoa lan honetatik aterea: Vivian Endicott Barnett, *The Guggenheim Museum: Justin K. Thannhauser Collection*, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1978, 120–122. or. *Emakumea eta haurra* hemen aipatua: Christian Zervos, *Pablo Picasso*, 1. alea, *Cahiers d'Art*, Paris; E. Weyhe, New York, 1932, 134. zk., 66. lam. (izen honekin: *Deux enfants [Two Children]*, 1902). [itzuli]
2. Barnett, *Guggenheim Museum: Justin K. Thannhauser Collection*, 122. or. [itzuli]
3. Ikusi Conté ziriari buruzko deskribapen zehatzagoa lan honetan: Karl Buchberg, “Seurat: Materials and Techniques”, in Jodi Hauptman, *Georges Seurat: The Drawings*, erak. kat., Museum of Modern Art, New York, 2007, 30-41. or.; Kimberly Schenck, “Crayon, Paper, and Paint: An Examination of Nineteenth-Century Drawing Materials”, in Jay McKean Fisher *et al.*, *The Essence of Line: French Drawings from Ingres to Degas*, erak. kat., Baltimore Museum of Art eta Walters Art Museum, Baltimore, 2005, 65–66. or. [itzuli]

## [7. EROA]

**Eroa** (*El loco*), Bartzelona, ca. 1903–1904

Akuarela paper leun gainean, 32,8 × 23,2 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.40

Sinadurarik eta datarik gabea; goian eskuinean inskribatua, akuarela gris urdinxkaz: El Loco

Ezkutuaren ur-marka, koroarekin eta gandorarekin<sup>1</sup>, kontramarka: GUARRO

## JATORRIA

Ricardo Viñes (1875–1943), Paris. Alphonse Bellier (1886–1980), Paris, 1935erako jada; Bellierrengandik Alex. Reid and Lefèvre-k eskuratua (A. J. McNeill Reid, jabea), Londres, 1935; Reidi R. J. L. [Jonathan] Griffin-ek erosia, 1935; [gordailuan Mayor Gallery-n (Fred Mayor, jabea), Londres, 1938ko otsaila-martxoan]; Griffini Theodore Schempp-ek erosia (1904–1988), Paris eta New York, 1942; Schemppen-gandik Justin K. Thannhauserrek eskuratua, New York, ca. 1943 (40192. zk.); Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundation-i legatua, New York, 1978, museoarentzako dohaintza-aginduaren , 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

## LEHENENGO ERAKUSKETAK

Boston, Museum of Fine Arts, Jonathan Griffin-en mailegu luzatu gisa bere erakusketa orokorrerako, 1939–1942 (ez zen katalogorik egin).

Boston, Museum of Fine Arts, *Drawings and Prints by Picasso*, 1940ko apirilak 26–ekainak 12 (ez zen katalogorik egin).

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

Pablo Picassok, Parisen esploratutako isolamenduaren eta nostalgiaren gaiekin jarraituz, eskale bereziki dohakabea irudikatu nahi izan zuen 1903. urtearen hasieran Bartzelonara itzuli zenean. Eskale hura marrazki askotako gaia izan zen, baita 1904ko akuarela handi batekoa ere. Hemen dugun bertsio txikiago honetan, gizon ahul hau oinutsik dago eserita, zarpail jantzita, txakur axolagabe altzoan etzanda duen artean<sup>2</sup>.

Picassok akuarela baino ez zuen erabili marrazki hau egiteko, azpian grafitozko prestakuntzarik gabe<sup>3</sup>. Guarro Casas fabrikatzailearen marrazki-papera hautatu zuen; paper artisauiak egiten zituen fabrikatzaile hark, eta Bartzelonan zuen egoitza<sup>4</sup>. Handik urte askora Picassok paper-fabrika horrekin berarekin lan egin zuen zezen-buru baten ur-marka diseinatzeko: Fray Carlos José Delgado, *La tauromaquia, ó, arte de torear XVIII*. mendeko lanaren testua ilustratzen zuten eta 1959an argitaratu zituen grabatuen portfoliorako zen ur-marka hori. (JW)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Ezkutuaren eskuineko erdia baino ez da ikusten koroarekin eta gandorrarekin, orria moztuta dagoelako ur-markaren erditik. “a” letra xehea azpian ikusten da, jatorriz “1a” izango zenaren parte gisa. [itzuli]

2. *El loco* lan honetan aipatzen da: Christian Zervos, *Pablo Picasso*, 1. alea, *Cahiers d'art*, Paris; E. Weyhe, New York, 1932, 184. zk., 86. lamina (izen honekin: *Eroa txakurrarekin* [*Le fou au chien*], 1903); Pierre Daix eta Georges Boudaille, Joan Rosselet-ekin, *Picasso: The Blue and Rose Periods; A Catalogue Raisonné, 1900–1906*, ingeleserako itzulpena Phoebe Pool, New York Graphic Society, Greenwich, Connecticut, 1967), X.5. zk., 235.or., errepr. (izen honekin: *El loco* [*Eroa txakurrarekin*]). [\[itzuli\]](#)
3. Akuarelaren pigmentuak gardenak dira uhin laburreko irradiazio infragorriarekin, eta erreflektografiak ez zuen inolako marrazkirik erakutsi azpian. [\[itzuli\]](#)
4. Bahe biribileko papera zilindrodun makinetan egiten da eta ontzian egindako hari-paperaren zenbait ezaugarri lortu nahi ditu. [\[itzuli\]](#)

## [8. EMAKUME MOTOSDUNAREN PROFILA]

***Emakume motosdunaren profila*** (*Profil de femme au chignon*), Paris, 1904

Akuarela arindua, urradura eta lumarekin, eta grafito gaineko tinta paper leun gainean, 37,2 × 26,7 cm

Thannhauser Bilduma, legatua, Hilde Thannhauser 91.3913

Datarik gabe; behean ezkerrean sinatua, conté ziri beltz nabarrez: Picasso

Ez du ur-markarik

### JATORRIA

René Gaffé Bilduma (1887–1968), Brusela eta Londres. London Gallery (E. L. T. [Édouard Léon Théodore] Mesens, jabea), Londres, 1938ko maiatzeko jada; Justin K. Thannhauserrek London Gallery-ren bitartez erosia, Paris, eta, ondoren, New York, seguru asko 1939ko otsailean (40209. zk.); Hilde Thannhauser bere emazteari oparitua, New York eta Berna, 1970eko maiatzeko jada; Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundation-i legatua, New York, 1991, haren dohaintza aginduaren arabera, 1984.

### LEHENENGO ERAKUSKETAK

Londres, London Gallery, *Picasso Drawings and Collages*, 1938ko maiatzak 5–31

(izen honekin: *Profile and Chignon*).

Berkeley, Kalifornia, Alfred L. Kroeber Hall, University of California, *Art from Ingres to Pollock: Painting and Sculpture since Neoclassicism*, 1960ko martxoak 6–apirilak 3, 54. or. (izen honekin: *Blue Head*, 1903).

San Francisco, California Palace of the Legion of Honor (gaur egun, Fine Arts Museums of San Francisco), Thannhauser Bildumaren mailegua, 1960ko apirilak 4–urriak 19 (izen honekin: *Blue Head*).

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

*Emakume motodunaren profila* erretratu dotore eta nolabait iheskor hau akuarela urdin arindu orokor batez osatua dago, tinta beltz-marroixkazko lerro batzuekin, eta, azpian, grafitoz egindako marrazki bat dago, gramaje ertaineko paper leun gainean<sup>1</sup>. Modeloaren profila bere aurpegiera nabarmentzen duen tinta ilunez egindako lerro minimoek mugatzen badute ere itxuraz, azpian dagoen grafitozko marrazki amaituago batek —infragorritzko errelektografiaren osorik ikusten denak— erretratuaren aurreko fase bat egon zela erakusten du.

Pentsatzekoa da Pablo Picassok paper-orri zuri batean hasi zuela grafitozko konposizioa, akuarela aplikatu aurretik<sup>2</sup>. Grafitozko trazuak oso ahulak dira, eta apenas ikusten dira gaur egun; edonola ere, paper zuri batean askoz ere nabarmenagoak izango ziren. Artistak arreta handiz modelatu zituen emakumearen hazpegiak grafitoarekin; itzalak eransteko, lerroak elkar gurutzatu zituen eta, oro har, gaur egun tintazko marrazkian ikusten dena baino xehetasun handiagoz osatu zituen haren ezaugarriak.

Uneren batean, akuarela urdin arindua erantsi zitzaion paperari, eta, gero, kendu egin zen erdialdetik, zapi heze batekin seguru asko. Horrez gainera, akuarela beltz edo beltz-urdinxkako geruza ia gardena aplikatu zen modeloaren ilean, eta hori ere ezabatu egin zen artean heze zegoela; era horretara, paper-zuntz altxatuen pilaketak sortu ziren gune horretan. Igurtziaren bitartez, ilearen alde banatarra sakabanatu egin ziren ikazdun akuarela beltza eta ziur asko grafitoa, eta inguruko urdinarekin nahasi ziren. Argitasun normalarekin tonu urdin-grisaxka ahul bat hautematen da ilean, baina infragorritzko errelektografiaren bitartez oso nabarmena da, ikazdun akuarela beltza oso xurgatzaile ona delako, baita kopuru oso txikietan ere.

Picassok ondoren erantsi zituen tinta iluneko lerroak, seguru asko akuarela oraindik erabat lehortu gabe zegoela, paperean tintaren alboko koskatzeak erakusten duen moduan. Tinta aplikatzean, Picasso urrundu egin zen, argi eta garbi, grafitoz egindako jatorritzko marrazkitik. Funtsezko lerro asko erreparasatu bazituen ere, nabarmendu eta deformatu egin zituen pixka bat modeloaren hazpegiak; hala, hezurtsuago eta helduago ageri da emakumea. Horrez gainera, azpiko marrazkian ikusten ziren itzalak galtzearen ondorioz, tintazko erretratuaren ezaugarriak ez daude hain definituta. Picassok, ordea, argitasuna eman zien formak nabarmentzeko. Metalezko lumatxoaren muturraz baliatuta, tintarik gabe, Picassok, modu nahiko oldarkorrean, gainazala karrakatu zuen akuarela eta paperaren gaineko geruza ezabatzeko, eta, horrela, argia-eremuak berreskuratu zituen; ohiko teknika zen hori akuarelisten artean, nahiz eta ez den lumatxoaren muturrekin egiten. Beste eremu batzuetan, buril zorrotzu bat erabili zuen helburu horretarako, punta lehor bat esaterako.(JW)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Marrazki hau lan honetan aipatzen da: Christian Zervos, *Pablo Picasso*, 1. alea, *Cahiers d'art*, Paris; E. Weyhe, New York, 1932, 221. zk., 98. lamina (izen honekin: *Profile with Chignon [Profil au chignon]*); Pierre Daix eta

Georges Boudaille, Joan Rosselet-ekin, *Picasso: The Blue and Rose Periods; A Catalogue Raisonné, 1900–1906*, ingeleserako itzulpena: Phoebe Pool, New York Graphic Society, Greenwich, Connecticut, 1967, D.XI.12. zk., 249. or., errepr. [itzuli]

2. X izpien fluoreszentzia bidezko azterketa batek kromoa aurkitu zuen tintan, eta horrek adieraz dezake, halaber, kromozko kanpetxe-tinta erabili zela. Horrez gainera, paperak ez zituen burdinazko ioiak (II), tinta ferrogalikoko batean aurkituko liratekeenak. Paper-adierazle bat erabili zen, lan honetan deskribatzen denaren arabera: Johan G. Neevel eta Birgit Reissland, "A Bathophenanthroline Indicator Paper", *Papier Restaurierung* 6, 1. zk., 2005, 28–36. or. [itzuli]

## [9. LISATZAILEA]

**Lisatzailea** (*La repasseuse*), Paris, 1904

Olio-pintura mihise gainean, 116,2 × 73 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.41

Datarik gabea; beheko aldean sinatua, eskuinean, pintura marroiaz: Picasso

## JATORRIA

Ambroise Vollard (1866–1939), Paris (arg. zk. 37). Der Neuer Kunstsalon, Munich (Max Dietzel [1883–1916] eta Paul Ferdinand Schmidt [1878–1955], jabeak), ziur asko Hanns Bolz-en bitartez (1885–1918), ca. 1913. [Moderne Galerie (Heinrich Thannhauser, jabea), Munich, ca. 1913ko otsaila, gordailuan ziur asko]. Karl Adler (1872–1957), Berlin eta Amsterdam, 1916; Justin K. Thannhauserrek Adleri erosia, Paris, eta geroago New York, 1938ko urriak 29 inguruan (40172 zkia.); Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundationi legatua, New York, 1978, museoarentzako dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

## LEHEN ERAKUSKETAK

Munich, Moderne Galerie Heinrich Thannhauser, *Ausstellung Pablo Picasso*, 1913ko otsaila, 28. zk. (izen honekin: *Die Büglerin*, 1906).

Stuttgart, Kgl. Kunstgebäude, *Grosse Kunstausstellung*, 1913ko maiatza-urria, 420. zk. (izen honekin: *Die Büglerin*).

Berlin, Ausstellungshaus am Kurfürstendamm, *Herbstausstellung*, 1913ko udazkena, 171. zk. (izen honekin: *Büglerin*).

Hamburg, Kunstverein, *Europäische Kunst der Gegenwart*, 1927ko uztaila, 374. zk. (izen honekin: *Die Büglerin*, 1905).



Amsterdam, Stedelijk Museum, *Parijsche schilders*, 1939ko otsailak 25–apirilak 10, 84. zk. (izen honekin: *Strijkster*).

New York, Museum of Modern Art, *Picasso: Forty Years of His Art*, 1939ko azaroak 15–1940ko urtarrilak 7, 5. zk., erreprodukzioa; erakusketa hemen ere izan zen: Art Institute of Chicago, 1940ko otsailak 1–martxoak 3; Boston, Institute of Modern Art (gaur egun Institute of Contemporary Art), 1940ko apirilak 27–maiatzak 25; San Francisco Museum of Art (gaur egun San Francisco Museum of Modern Art), 1940ko ekainak ekainak 25–uztailak 22; Cincinnati Art Museum, 1940eko irailak 28–urriak 27; Celveland Museum of Art, 1940ko azaroak 7–abenduak 8; New Orleans, Isaac Delgado Museum (gaur egun New Orleans Museum of Art), 1940ko abenduak 20–1941eko urtarrilak 17; Minneapolis Institute of Art, 1941eko otsailak 1–martxoak 2; Pittsburgh, Carnegie Institute (gaur egun Carnegie Museum of Art), 1941eko martxoak 15–apirilak 13.

New York, Museum of Modern Art, *Masterpieces of Picasso*, 1941eko uztailak 16–irailak 7, 27. zk.

New York, Museum of Modern Art, *Art in Progress*, 1944ko maiatzak 24–urriak 15, 99. or., erreprodukzioa.

Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts, *20th Century French Painters*, 1947ko maiatzak 3–ekainak 1 (ez zen katalogorik egin).

New York, M. Knoedler eta Co., *Picasso before 1907*, 1947ko urriak 15–azaroak 8, 18. zk.

Toronto, Art Gallery of Toronto (gaur egun Art Gallery of Ontario), *Picasso*, 1949ko apirilak 2–maiatzak 1, 2. zk.

Paris, Musée national d'art moderne, *L'oeuvre du XXe siècle: Peintures, sculptures*, 1952ko maiatza-ekaina, 85. zk., erreprodukzioa.

New York, Museum of Modern Art, *Picasso: 75th Anniversary Exhibition*, 1957ko maiatzak 22–irailak 8, 20. or., erreprodukzioa.

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

*Lisatzailea* (*La repasseuse*) Pablo Picassoren Aldi Urdir berantiarrekoa da, hau da, haren kolore-paletak eta gai nagusiak margolanei goibeltasunezko sentipen bat ematen zienekoa<sup>1</sup>. Bere ibilbidearen hasieran oraindik, eta Parisko Montmartre auzoan halako pobrezian bizi zela, artistak erretratu malenkoniatsu bat pintatu zuen, langile pobreen lana irudikatzen zuena.

Lanaren euskarriak jatorrizkoa dela dirudi, eta bat dator frantses artista-euskarriaren formatu estandarrarekin, nahiz eta neurri hori areago hautatzen zen itsas paisaietarako (Itsas paisaia 50). Pinturak garai hartan zirriborro bizkorrek egiteko edo pinturei berariaz bukatu gabeko itxura emateko erabili ohi zen mihise mota merkea dauka euskarritzat<sup>2</sup>. 1952an *Lisatzailea* berrohialeztatu egin zen, Parisen egin zen erakusketa batean izan zen lapurreta-saioan eskuineko eta beheko ertzetan jasandako ebakiak konpontzeko.

Boli-koloreko klarionazko oinarriak estaltzen du mihisea, goialdean berun-zuriko geruza argiago, meheago bat duela<sup>3</sup>. Baliteke Picassok inprimazio komertzialaren itxura saihesteko eman izana bigarren geruza, baina mihisearen ertzak euskarriaren arabera moztuak daudenez gero, ezin da segurtasun erabatekoz jakin oinarriko geruza horiek erosiak diren edo artistak berak aplikatuak.

Azken konposizioaren azpian zutik dagoen gizon baten hiru laurdeneko erretratu zirriboratu bat dago. Koadroaren erreflektantzia hiperespektral infraragorritik ateratako irudizko datuak<sup>4</sup> azpiko gizonaren irudi erlatiboki argi bat osatzeko erabili dira, eta Ricard Canals artista katalana (1876–1931) delakoan identifikatu da. Marroia, beltza eta zuria da nagusiki azpiko lan horren paleta, arrosa haragiaren tonuan eta gorri iluna gorbatan<sup>5</sup>.

Azken konposizioaren paletako kolore-itzali zilarkarak ikusarazten du Picassok pigmentuak modu mugatuan erabili zituela —tartean berun-zuria, hezur-ikatzeko beltza, eta burdina-oxido gorri eta horiak—, eta itsas urdina hautatu zuela Prusiako urdinaren lekuan; izan ere, azken hori erabili izan zuen bere Aldi Urdin goiztiarreko obra askotan<sup>6</sup>. Sendotasuna eta pisua oso nabariak badira ere *Lisatzailea* obraren azken konposizioan, pinturaren aplikazioa mehea eta diluitua da, eta berun-zuria daukaten puntu distiratsuetan besterik ez dago azaleko enpatea. Goiko geruzak erdi gardenak dira, eta hori dela-eta, mamu-presentzia baten moduan antzematen zaio, lausoki, erretratuko gizonari. Eremu batzuk, hala nola emakumearen begi-zuloko marroiak eta ontziaren itzala, azpiko konposizioa berrerabiliz eginak daude, lausodurarik arinena bakarrik erabilia. Gizonaren eskuko eta aurpegiko haragi-tonu arrosa antzekoak ere begiztatzen dira *Lisatzailea* obraren zati meheki pintatuetan barna, eta halako eragin sotil bat dute haren paletaren gainean.

Azpiko konposizioaren parte handi bat pintura arinduekin margotu zenez gero, mihisearen testura irregular eta argiki uhinduak izan zuen zerikusirik azken konposizioaren azalean pintura ezarri zen moduarekin: mihisearen gainean pintzelez emandako pintura lodiena bilbearen puntu gorenetan geratu zen, eta pintura diluituagoa, berriz, ehun irekiak sorturiko arrakaletan finkatu zen gehienbat.

Picassok azken pintura-geruzaren zatiak harraskatzen zituen bere lan-teknikaren parte gisa; hori bereziki agerikoa da emakumearen lepoan eta besaburuan, eta haien azpiko eskuetan, arropan eta lisaburdinean. Badira ebaki bertikal paralelo batzuk tresna horztun batekin eginak izan litezkeenak, eta beste batzuk, berriz, punta zorrotz bakarrarekin eginak dirudite. Era berean, baliteke artistak tresna zapal batekin harraskatu izana mihisearen ehuneko puntu altuak.

Picassok harraskatzea sartu zuen bere lan-prozesuan garai berean bestelako baliabideekin egin zituen lanetan. Bere 1904ko paper gaineko *Emakume baten profila motots batekin* (*Profil de femme au chignon*) lanean, esate baterako, tresna zorrotza modu agresiboan baliatu zuen, urkolorea karrakatuz argi-ukituak sortzeko. Honako lan honetan, karrakak aldi berean balio du lanaren sendotasuna eta materialtasuna gutxitzeko, eta azpian dagoenetik zerbait agertzeko. (JB)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. *Lisatzailea*, beste iturri askoren artean, honako hauetan ageri da: Christian Zervos, *Pablo Picasso* (Paris: *Cahiers d'art*; New York: E Weyhe, 1932), 1. alea, 247. zk., 111. pl.; Pierre Daix eta George Boudaille Joan Rosseletekin, *Picasso: The Blue and Rose Periods; A Catalogue Raisonné, 1900–1906*, itzulp. Phoebe Pool

- (Greenwich, Connecticut: New York Graphic Society, 1967), 56, 64–65, 76., 78., 240. or., XI.6 zk., erreprodukzioa. [itzuli]
2. Anthea Callen, *The Art of Impressionism, Painting Technique and the Making of Modernity* (New Haven: Yale University Press, 2000), 31–32. or. [itzuli]
  3. 2011–13an egin zen Picassoren *Lisatzailea* obraren analisi zientifikoa, Washington-ko National Gallery of Arteko zientzialariek elkarlanean. John K. Delaney-k zuzendu zituen irudi-azterketa multiespektral eta hiperespektral ikusgaiak eta infragorriak eta FORSAk; Lisha Glinsman-ek, XRF bidezko analisi elementalak; eta Suzanne Lomax-ek eta Michael Palmer-ek, SEM-EDS bidez egin zituzten mikroanalisiak erakusgai banatan. Horrez gainera, John Twilleyk, zientzialari-aholkulari independente gisa, SEM-EDS teknika erabili zituen zenbait erakusgai aztertzeko, eta James Martin, Orion Analytical enpresako kide oihak, FTIR bidez aztertu zituen erakusgai hautatuak. Oinarriko geruzaren analisisia Palmerrek osatu zuen, SEM-EDS teknika erabiliz. [itzuli]
  4. Koadroaren erreplektografia infragorri aurreratua egin zen, kamera infragorri hiperespektrala erabiliz (967–1680 nm, 3,4 nm-ko laginketa). Delaneyk ondoriozko irudiaren datuak prozesatu zituen, azken erreplektografia konposatua eskuratzeko. Metodo esperimentalei eta irudien prozesaketari buruz gehiago jakiteko, ikus John K. Delaney *et al.*, “Visible and Infrared Imaging Spectroscopy of Paintings and Improved Reflectography”, *Heritage Science* 4, 6. zk. (2016); John K. Delaney *et al.*, “A High Sensitivity, Low Noise and High Spatial Resolution Multi-Band Infrared Reflectography Camera for the Study of Paintings and Works on Paper”, *Heritage Science* 5, 32 zk. (2017). *Heritage Science* sareko aldizkari bat da, sarrera librea duena. Egileek bihotzez eskertzen dute Kathryn Dooleyren laguntza. [itzuli]
  5. Merkurioaren presentziatik ondorioztatu zen bermiloia zegoela haragi-tonuetan, eta hura XRF bidez aurkitu zen, Glinsmanen gidaritzapean. Lomaxek, SEM-EDS teknika erabiliz, aluminiozko laka baten gisa identifikatu zuen gorbatako gorria. Berun-zuria, burdina-oxidoak, hezur-ikatzeko beltza, ikatz-beltza eta okre iluna ere aurkitu dira azpiko konposizioan. [itzuli]
  6. Nahiz eta behar adina erakusgai izan ez bi konposizioetako paletak erabat bakartzeko, emaitza analitiko guztien interpretazioak adierazten du pigmentu horiek eratzen dutela *Lisatzailea* obraren paleta. Pinturaren adinak eta tratabidearen historiak izan dezakete nolabaiteko zerikusia haren tonu zilarkaran. [itzuli]

## [10. AKROBATA GAZTEA ETA HAURRA]

***Akrobata gaztea eta haurra*** (*Jeune acrobate et enfant*), Paris, 1905eko martxoak 26

Tinta eta gouachea kartoi gainean, 31,3 × 25,1 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.42

Sinadura eta data behean eskuinean, tinta beltzez: Picasso / 26 Mars 05; behean eskuinean idatzia,

tinta beltzez: A Mlle / A. Nachmann

### JATORRIA

Mlle A. Nachmann-ek artistarengandik eskuratua, Cannes, ca. 1905; Justin K. Thannhauserrek Nachmann-i erosia, bitartekari ezezagun baten bidez, Paris, eta geroago New York, 1939ko abuztua

(40174 zk.); Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundation-i legatua, New York, 1978, museorako dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzaturen, 1965, arabera.

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

Pablo Picassoren Parisko estudioa Medrano zirku famatutik gertu zegoen, eta bai Picasso bai beste artista batzuk —Edgar Degas, Georges Seurat (1859–1891) eta Henri de Toulouse-Lautrec besteak beste—, maiz joaten ziren zirku hartara XIX. mendearen amaieran eta XX. mendearen hasieran. Alabaina, Picassoren akrobaten eta zirkuko artisten lehen erretratu malenkoniatsuak hiriaren kanpoaldeko paisaia mortu batean daude kokatuak.

*Akrobata gaztea eta haurra*<sup>1</sup> markoen atzealdean erabili ohi diren kartoi latz eta gogorretako batean egina dago, eta trazu fineko eta tinta beltzeko luma-muturrez egindako marrazki batekin hasi zuen Picassok. Lehendabizi bi irudien ingeradak egin zituen, eta bizkor-bizkor zirriboratu zituen paisaia eta goiko partean ezkerrean ageri den eraikin bakarra. Marra segurua eta arina da. Infragorritzko erreplektografiak egindako azterketak ez zuen aldaketarik azaldu konposizioan, baina tintaz egindako lehen marrazkiaren irudi argiago bat agerrarazi zuen. Picassok tinta beltz diluitua erabili zuen, pintzelez aplikatua, eszena marrazteko eta konposizioa osorik inguratzen duen ertza markatzeko. Ondoren, tintaz egindako irudien marra finen artean pintura opakua aplikatu zuen, oinarri urtsuarekin —gouachearen ezaugarria da—, kolore arrosa, urdin, gris eta zuri urdinkarakoa. Bigarren gouache-geruza bat aplikatu zuen gero, ilunagoa, formak osatzeko eta elementu figuratiboetara itzala eransteko. Artistak arduraz handiz landu zituen ondoren berriz ere pertsonaia bakoitzaren aurpegiko ezaugarriak, eta argiago definitu zituen gero ezkerreko hauraren besoak, gouachearen gainean luma eta tinta beltza aplikatuta. Kartoiaren zuntzak lehertuta ageri dira eremu horietan, eta horrek adierazten du kartoa ez zegoela guztiz lehorra tinta aplikatu zenean.

Lehen planoan, pinturaren beheko partean, arrasto beltz batzuk sumatzen dira, biribil antzekoak, gouache arrosakarako ur-kolore arin batean. Azken analisiek berun-zuria dagoela berretsi dute, eta horrek adierazi lezake oinarri urtsuko pinturak erreakzio kimiko bat pairatu duela, berun-zuriaren iluntzea esaten zaiona, zeinaren bitartez berun-karbonato basikoa konposatu beltza bihurtzen baita kutsadura atmosferiko luzearen ondorioz, hau da, hidrogeno-sulfuroaren eraginez<sup>2</sup>. Era berean, sumatzen da berun-zuria ilundu egin dela erdialdeko irudiaren besoetako gouache arrosakarako<sup>3</sup>. (JW)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Artelana hemen agertzen da: Christian Zervos, *Pablo Picasso*, 6. alea (*Cahiers d'art*, Paris, 1954), 718 zk., 87. xafila (titulurik gabea); Pierre Daix eta Georges Boudaille, Jean Rosselet-ekin, *Picasso: The Blue and Rose Periods; A Catalogue Raisonné, 1900–1906*, ingelesezko itzulpena: Phoebe Pool, Greenwich, Connecticut: New York Graphic Society, New York, 1967 261. or., XII.15 zk., erreproduzioa. [itzuli]

2. X izpien erreflektografia erabili zen pigmentuetako beruna aurkitzeko, bai parte honetan, bai gouache zuriko beste parte guztietan. [itzuli]
3. X izpien erreflektografiak beruna eta merkurioa topatu zituen gouache arrosakaran, eta horrek adierazten duenez, litekeena da berun-zuriaren eta pigmentu gorri ilunaren nahasketa bat izatea. [itzuli]

## [11. FERNANDE MANTELINA BELTZAREKIN]

*Fernande mantelina beltzarekin* (*Fernande à la mantille noire*), Paris, ca. 1905

Olio-pintura mihise gainean, 100 × 81 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Hilde Thannhauser 91.3914

Datarik gabea; atzean sinatua, goian ezkerrean, pintura beltzez: Picasso

### JATORRIA

Paul (1875–1935) eta Elsa (ezkongabetan, von Lavergne-Peguilhen eta geroago von Kesselstatt kondesa, Ascona, 1899–1986) von Mendelssohn-Bartholdy, Berlin, ca. 1930rako jada; Walter Feilchenfeldt Gallery-k Kesselstatt-i (jabea, Marianne Feilchenfeldt) erosia, Zürich, ca. 1955; Justin K. Thannhauserrek Feilchenfeldt-i erosia, New York, 1956 (40337. zk.); haren emazte/alargun Hilde Thannhauser, New York eta Berna, ca. 1976; Hilde Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundation-i legatua, New York, 1991, dohaintza-aginduaren arabera, 1984.

### MATERIALAK ETA PROZEDURA

Fernande Olivier da margolan honetako subjektua (ezkon-gabetan Amélie Lang, 1881–1966). 1904an ezagutu zuten elkar Picassok eta berak, eta koadroa pintatu zen garaian Fernande Pablo Picassoren maitalea zen<sup>1</sup>. Fernanderi buruzko hirurogeitik gora obra egin zituen artistak, 1912an bikotea bereizi baino lehen<sup>2</sup>. Picassok hemen Olivier misteriotso bat deskribatzen du, *mantilla* edo mantelina batekin; emakumeen buru-estalki bat zen artistaren jatorrizko Espainian, okasio formaletan erabili ohi zena.

*Fernande mantelina beltzarekin* pinturaren neurriak euskarri frantses estandar batenak dira (Erretratua 40), eta oihala berroihalezatu gabe dago. Lihozko ehun finaren euskarriak berun-zuriko oinarri mehe bat dauka, eta haren gainean uniformeki aplikatu da base komertzial bat: oihalaren eskuineko ertzean eteten da, eta halako anbiguotasuna eragiten du, artistak berak aplikatu ote zuen ala ez<sup>3</sup>.

Konposizioa oso modu bizkorrean egina dago, pintzelkada zabal eta indartsuekin. Pintura, oso diluitua, tantaka isuri zen eta txorrostadak sortu zituen gehiegizko disolbatzaileak pintura argitu zuen guneetan,

atzealde zuria agerian utzi arte. Tanta batzuen itxura txirikordatuko forma finak pintura diluituaren emaitza dira, mihisea korritu baitzuen oihalaren ehuneko arrakalen artean gelditu arte. Hain pintura diluitua erabili zen besoa eta mantelina azpimarratzeko, non ia ez baita haren aztarrenik geratzen.

Paleta nagusiki kolore-bakarra bada ere, emakumearen erretratu honek baditu bermiloi-ukituak ezpainetan eta haragiaren tonuetan, baita Prusiako urdinaren ukituak ere, eta pigmentu hori edo berde bat bularraldeko loreetan<sup>4</sup>. Hain diluitua ez zen pinturarekin margotu zuen Picassok aurpegia, baina osteria ere agerian utzi zituen oinarriaren aztarrenak, eta pintzelkaden artean nabarmentzen dira. (JB)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. 1991n Guggenheim Bilduman sartu zenetik, obra honek 1905–06ko data izan du. Alabaina, 2017an data hori zuzendu egin zen 1905 inguruan, Julie Barten Guggenheimeko komisarioaren eta Marilyn McCully-ren (2014ko abendua), eta Bartenen eta Elizabeth Cowling-en arteko (2017ko azaroa) literatura, elkarrizketak eta gutun-trukeak aztertu ondoren. Christian Zervosek 1905eko data eman zion *Fernande mantelina beltzarekin* obrari bere 1932ko funtsezko katalogoan, baina bigarren argitalpenean data aldatu eta 1906 ipini zuen. Christian Zervos, *Pablo Picasso* 1. alea (Paris: *Cahiers d'art*; New York: E. Weyhe, 1932), 253. zk., 112. xafila (izen honekin: *Fernande mantelinarekin*, 1905), 2. argit. (1942), 253. zk. (izen honekin: *Fernande Olivier*, 1906). Pierre Daix-ek Picassok Gósolen pasatu zuen aldiarekin lotu zuen pintura, eta 1906ko udako data batekin bere *Le Nouveau Dictionnaire Picasso* lanean (Paris: Robert Laffont, 2012), 363. or., eta hemen: Pierre Daix eta Georges Boudaille Joan Rosselet-ekin, *Picasso: The Blue and Rose Periods; A Catalogue Raisonné, 1900–1906*, ing. itzulp. Phoebe Pool (Greenwich, Connecticut: New York Graphic Society, 1967), 304. or., VX.43 zk., erreprod. Alabaina, Elizabeth Cowling-ek 1905eko lehen erdia proposatzen du *Picasso Portraits* izeneko erakusketa-katalogoan (Londres: National Portrait Gallery, 2016), 99. or. 10. zk. Ikus halaber Robert Rosenblum, “Pablo Picasso *Fernande with a Black Mantilla*”, in *Thannhauser: The Thannhauser Collection of the Guggenheim Museum*, argit. Matthew Drutt (New York: Guggenheim Museum, 2001), 160–63. or. Rosenblumek aitortzen du 1905eko udazkena dela —artista Holandatik izuli eta handik gutxira— data onartua Picassoren *Madame Canals* obrarentzat [Benedetta Bianco] (Museu Picasso, Barcelona) eta *Emakume mantelinadunaren erretratu* monotipoarentzat (bilduma partikularra), bata eta bestea Guggenheimeko pinturarekin lotuak. [itzuli]
2. Jeffrey Weiss, “Fleeting and Fixed: Picasso’s Fernandes”, in Jeffrey Weiss, Valerie J. Fletcher eta Kathryn A. Tuma, *Picasso: The Cubist Portraits of Fernande Olivier*, erak. kat. (Washington, National Gallery of Art; Princeton: Princeton University Press, 2003). 4–5. or. [itzuli]
3. Berunaren presentzia berretsi egin zuen zuntz optikoko errefrakzio-espektometroaren bidezko analisiak (FORS), zeina John K. Delaney-k egin baitzuen, National Gallery of Art, Washington. [itzuli]
4. Bermiloia merkurioaren presentziarik ondorioztatzen da, hura, kromoarekin batera, XRF analisiaren bidez aurkitu baitzen, zeina Lisha Glinsmanek egin baitzuen, National Gallery of Art. Prusiako urdina Delaneyk egin zuen FORS analisisan berretsi zen. Kromoaren detekzioak, inondik ere, kromo-hori edo biridianaren presentzia adierazten du. Analisi gehiago beharko lirateke behin betiko erabakitzeko pigmentu haietatik zein erabili zuen Picassok zurtoineko berdea nahasteko. [itzuli]

## [12. LOREONTZIA]

*Loreontzia* (*Vase de fleurs*), ca. 1905–1906

Tinta beltza paper leun gainean, 27 × 19,5 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.43

Datarik gabea; goian ezkerreko bazterrean sinatua (1940rako jada): Picasso

Ur-marka: L I

### JATORRIA

Justin K. Thannhauser, Paris, eta, ondoren, New York, 1940rako jada (40199. zk.); Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundationi legatua, New York, 1978, dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

### MATERIALAK ETA PROZEDURA

Pablo Picassok Txinako tintaz egin zuen, seguru asko, *Loreontzia* lana, testura arineko eta gramaje ertaineko paper leunaren gainean<sup>1</sup>. Itxura denez, marrazki honetan hainbat teknikarekin saiatu zen, eta horren erakusgarri da mahaia erakusteko eta hondoa itzalezatzeko baliatu zituen lerro gurutzatuen, puntuen, marren eta lerro horizontal leunen konbinazioa. Baliabide horietako askok Vincent van Goghen marrazkiak ekartzen dituzte gogora, bereziki 1888an Arlesen bizi zela landu zuen estiloa<sup>2</sup>. Litekeena da Picassok Parisen ikusi izana Van Goghen lanak, beharbada Ambroise Vollard (1866–1939) paristar arte-merkatariarekin eta bildumagilearekin zuen harremanari esker, hark XX. mende hasierako artista abangoardista asko babestu baitzituen. Picassok hemeretzi urte bete berriak zituen, 1901ean, bere lanak Vollarden galerian erakutsi zirenean; galeria berean zeuden, halaber, Van Goghek 1895 eta 1904 bitartean sortutako koadroak eta marrazkiak<sup>3</sup>. Van Goghek ihiaren kanaberetatik ebakitako kalamuaren lerro solteak erabiltzen zituen, eta Picassok, aldiz, pintzelarekin osatu zuen marrazki hau. (JW)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

### Oharrak

1. Azterketarik egin ez bada ere, tintak Txinako tintaren ezaugarriak ditu, ikatza oinarri duen beltza eduki ohi duena, laka gomazko aglutinatzaile batekin. Txinatar tintaren ohiko ezaugarrien artean egon litezke tinta trinkoago aplikatu zen eremu distiratsuak, ispilu-argitan ikusgai, eta krakeladura batean izan ohi den tanta-jarioa, bertan pilatu baitzen tinta paperean. Bi ezaugarri horiek ikusten dira hemen aipatzen ari garen marrazki honetan. [itzuli]

2. Vivian Endicott Barnett, *The Guggenheim Museum: Justin K. Thannhauser Collection*, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1978, 136–137. or., Parisko *Salon des Artistes Indépendants* aipatzen du, 1905ean, hain zuzen ere, Picasso Parisen bizi zen eta Van Goghen *Ekiloreak* (*Les tournesols*, 1889, F455, JH1668, Philadelphia Museum of Art) lana erakusgai zeuden garaian. Horrez gainera, lan hau honako honetan aipatzen da: Christian Zervos, *Pablo Picasso*, 22. alea, *Cahiers d'art*, Paris, 1970, 339. zk., 122. lamina (1906koa delakoan); Pierre Daix eta Georges Boudaille, Joan Rosselet-ekin, *Picasso: The Blue and Rose Periods; A Catalogue Raisonné, 1900–1906*, ingeleserako itzulpena: Phoebe Pool, New York Graphic Society, Greenwich, Connecticut, 1967, 316. or., D.XV.41. zk., errepr. (1906ko udakoa delakoan). [\[itzuli\]](#)
3. Jane Fluegel, “Chronology”, in *Pablo Picasso: A Retrospective*, argit. William Rubin, erak. kat. Museum of Modern Art, New York, 1980, 29. or. [\[itzuli\]](#)

## [13. NATURA HILA: LOREAK PITXER BATEAN]

**Natura hila: loreak pitxer batean** (*Nature morte: Fleurs dans un vase*), Gósol, 1906  
 Gouachea kartulinaren gainean, 72,8 × 55,6 cm  
 Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.44  
 Datarik gabea; behean, ezkerrean sinatua, grafitoz (ca. 1937–39): [Picasso](#)

### JATORRIA

Justin K. Thannhauserrek artistarengandik eskuratua, Paris, eta geroago New York, ca. 1937–39 (40204 zk.); Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundationi legatua, New York, 1978, museoarentzako dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu-agindu luzatuaren, 1965, arabera.

### LEHEN ERAKUSKETAK

Paris, Galeries Georges Petit, *Exposition Picasso*, 1932ko ekainak 16–uztailak 30, 29 zk. (izen honekin: *Nature morte au vase de fleurs*, 1905).

### MATERIALAK ETA PROZEDURA

1906ko maiatzean, Ambroise Vollard arte-salerosleari (1866–1939) obra zabala saldu ondoren, beren finantza-itxaropenek gora egin zutelarik, Pablo Picassok eta Fernande Olivier kideak (1881–1966) Paristik Espainiara bidaiatu zuten, hau da, artistaren sorterrira. Uda hartako zatirik handiena Pirinioetako herri urrun batean eman zuten, Gósol-en. Hantxe margotu zuen Picassok *Natura hila: loreak pitxer batean* eta beste zenbait lan, eguneroko objektuen eta ontzien konposizioak irudikatuz.



Lan honen euskarria den kartulinak azalera latza dauka, fabrikazio komertzialaren ondoriozkoa den uhin-eredu sotil batekin. Handituta aztertuz gero, argi ikusten da Picassok lehendabizi geruza beix fin bat aplikatu zuela gainazalaren parte handi batean, gainazal osoan ez bazen. Konposizioa hainbat neurritako pintzelekin pintatu zuen, ia gardenetik erlatiboki opakuraino zihoan gouachea erabilita. Zati batzuetan, lore urdinetan esate baterako, ñabardura desberdineko pinturak elkarrekin nahasteko bezain bustiak zeuden.

Lanean aurrera egin ahala, Picassok pintura-geruzak erantsi zizkion konposizio zein paletari, egokitzapen jakin batzuk egiteko. Infragorritzko erreflektografiak hosto punta-zorrotzen perfilak erakusten ditu lore-sortaren inguruan, ezker aldean, gero estali zirenak, eta X izpi bidezko erradiografiak pitxer ez hain kurbo baten hasiera atzematen du, oraingo pitxerra baino beherago eta ezkererago. Artistak moteldu egin zituen sortaren goialdeko adarren tonu marroi ilunak, kolore argiagoko lausodura gardenekin lausotuz. Pitxerraren eskuinaldean dagoen mahaian, Picassok partzialki ilundu zuen azpiko pintura urdin-berdea, goiko partearen gainean kolore arroseko geruzak emanez. *Natura hila: loreak pitxer batean* mikroskopioan aztertuta, ikusten da badirela orobat urdin argiko zatiak mahaia ezker aldeko arrosa opakugoaren azpian, baita atzealdearen ezker aldeko zatietan ere. Gósoleko beste natura hiletan ere agertzen da urdinen eta arrosen justaposizioa, inondik ere lan honen ekoizpenaren lehen faseetan ere existitzen zena, besteak beste *Natura hila erretratuarekin* (*Nature morte au tableau*, 1906, bilduma pribatua) eta *Natura hila pitxarrekin* (*Nature morte aux vases*, 1906, Hermitage Estatu Museoa, San Petersburgo) lanetan.

*Natura hila: loreak pitxer batean* obraren paletan arrosa-ñabardura asko dago; lur-tonu nagusiez gainera, arrosa biziagoak aurkitu izan dira mahaian eta orain kolore motela duten loreetan. Garai batean arrosak zirenak moteldu egin dira denborarekin, baina haien jatorrizko ñabardurak agerikoak dira oraindik ere gainalde pintatuaren azpian, marra zizelkatu batzuetan eta laukiaren arrakalak argitasunetik babestu dituen beheko ertzaren hainbat zatitan.

Konposizio hau amaitu zuenean, Picassok berariaz markatu zuen pinturaren azala tresna kamuts batekin: sigi-sagako marka diagonalak sortu, eta era berean oldarkor karrakatu zuen lan bukatua, bi neurri diferenteko tresna punta-zorrotzekin<sup>1</sup>. Kozkor txikiak eratu dira txokolate-potean eta hondoaren zenbait partetan, non denborarekin ebakidura batzuk nabarmendu baitira kartulinaren gainetik. (JB)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Christian Zervos-ek adierazi zuen 1950ean Picassok lana labana batekin karrakatu zuela pintatu ondoren. Christian Zervos, "Oeuvres et images inédites de la jeunesse de Picasso", *Cahiers d'art* 25, 2. zk. (1950), 324. or., hemen aipatua: Vivian Endicott Barnett, *Guggenheim Museum: Justin K. Thannhauser Collection* (New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1978), 139. or. Lan hau berebat agertzen da hemen: Christian Zervos, *Pablo Picasso*, 6. alea (Paris: *Cahiers d'Art*, 1954), 889 zk., 107. pl. (izenik gabea); Pierre Daix eta George Boudaille, Joan Rosselet-ekin, *Picasso: The Blue and Rose Periods; A Catalogue Raisonné, 1900–1906*, itzulp. Phoebe Pool (Greenwich, Connecticut.: New York Graphic Society, 1967), 296. zk., XV.16 zk., erreprodukzioa. [itzuli]

## [14. EMAKUMEA HAIZEMAILEAREKIN]

*Emakumea haizemailearekin* (*Femme à l'éventail*), Gósol, 1906

Luma eta tinta beltza paper leun gainean, 17,2 × 11 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.45

Ez du ez datarik ez sinadurarik

Ez du ur-markarik

### JATORRIA

Artistarengandik Arthur B. Davies-ek (1862–1928) eskuratua seguru asko, New York, 1912ko azaroa; enkantea, American Art Association, *The Arthur B. Davies Art Collection*, New York, 1929ko apirilak 16–17, 15. zk.; enkantean J. B. [Jsrael Ber] Neumann-ek erosia (1887–1961), New York, 1929; Neumann-i Charles J.-k (1877–1957) eta Aline Meyer Liebman-ek (1879–1966) erosia, New York, 1929; enkantea, Parke Bernet, *The Liebman Collection of Valuable Modern Paintings, Drawings and Sculptures*, New York, 1955eko abenduak 7, 27. zk.; enkantean Justin K. Thannhauserrek erosia, New York, 1955 (40388. zk.); Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundationi legatua, New York, 1978, museoarentzako dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

### MATERIALAK ETA PROZEDURA

Pablo Picassok 1906. urtearen hasieran utzi zuen Paris, eta Bartzelonara itzuli zen; denbora gutxi egon zen han, udan Gósol-era joan baitzen, bere maitale eta musa Fernande Olivier-ekin (1881–1966) hamar aste igarotzera. Espainiar Pirinioetako herrixka bat da Gósol, eta hain zegoen urrun, ezen bertara iristeko azken tarteak astoz egin behar baitzen<sup>1</sup>. Picasso emankorra izan zen Gósolean, eta koadro eta paper gaineko lan asko sortu zituen (ikus *Natura hila: loreak pitxer batean*, 1906; horien artean daude *Emakumea haizemailearekin* lanean agertzen den emakumea irudikatzen duten hamar marrazki inguru<sup>2</sup>. Emakume hori nor den ez badakigu ere, Picassok irudikapen estilizaturantz egindako bilakaera dokumentatzen dute marrazki horiek, modeloaren hainbat ezaugarritan: aurpegi luzarana, sudurraren lerro zuzena, betazalen forma eta bekain biribildua.

Itxura denez, Picassok ez zuen marrazki hau egiteko marrazkietan edo idazketan ohikoa den tinta erabili. Handituz gero, ondo ikusten da tintaren partikulak tinta tradizional batean ikusiko lirakekeenak baino askoz ere handiagoak direla. Horrez gainera, ez daude modu homogeenan sakabanatuta paperean, eta, horrela, gune batzuetan pilatu egin dira edo metalezko luma-muturrak utzitako arrasto txiki-txikietan sartu dira<sup>3</sup>. Gauza jakina da Picassok pigmentu, klarion manufakturatua edo ikatzaren eta laka-gomadunaren nahasketa bat erabili zuela “tinta” lodi gisa Gósoleko beste marrazki batean gutxienez [*Gósoleko bi emakume* (*Deux femmes de Gósol*), 1906, Metropolitan Museum of Art]<sup>4</sup>. Oso litekeena da marrazki honetan ere pigmentua edo conté ziri bat erantsi izana tintaren nahasketari<sup>5</sup>. Gósoleko beste marrazkian ez bezala, Guggenheimeko lanean ez da laka-gomaren arrastorik hautematen<sup>6</sup>.

Artistak kalitate nahiko eskaseko paper bat hautatu zuen, zuntz nahastuak eta zelulosa mekanikoko kopuru txikiak zituena, eta oso galdua du kolorea. Beheko eskuinaldeko bazterra 1971n erantsi zen, aurreko urtean Solomon R. Guggenheim Museumetik lapurtu eta berreskuratu ondoren: bi zatitan puskatuta eta beheko eskuineko angelua falta zuela aurkitu zen. Lana zaharberritu zenean, ez ziren besaburuan falta diren tintazko lerroak trazatu. Bi paperak denborarekin zahartu egin badira ere, paper osagarria jatorrizkoa baino gehiago ilundu da, eta horregatik nabarmentzen da orain gehiago. (JW)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. John Richardson, Marilyn McCully-rekin, *A Life of Picasso*, 1. alea, 1881–1906, Random House, New York, 1991, 436. or. [\[itzuli\]](#)
2. Vivian Endicott Barnett, *The Guggenheim Museum: Justin K. Thannhauser Collection*, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1978, 141. or. Horietako asko agertzen dira lan honetan: Josep Palau i Fabre, *Picasso: The Early Years, 1881–1907*, ingeleserako itzulpena Kenneth Lyons, Rizzoli, New York, 1981, 457, 459–460. or. Hemengo marrazki hau, *Emakumea haizemailearekin*, hemen ere aipatzen da: Christian Zervos, *Pablo Picasso*, 6. alea, *Cahiers d'art*, Paris, 1954, 786. zk., 95. lamina (izenbururik gabe); Pierre Daix eta Georges Boudaille, Joan Rosselet-ekin, *Picasso: The Blue and Rose Periods; A Catalogue Raisonné, 1900–1906*, ingeleserako itzulpena Phoebe Pool, New York Graphic Society, Greenwich, Connecticut, 1967, 316 or., D.XV.38. zenbakiarekin (lotura duen bertsio gisa). [\[itzuli\]](#)
3. 1971n Solomon R. Guggenheim Museum-eko Kontserbazio Sailak egindako azterketa baten txostenean tinta urdin margula dela esaten du; beraz, oso litekeena da tintaren kolorea aldatu izana. [\[itzuli\]](#)
4. Ikusi marrazki honi buruz Rachel Mustalish-ek egindako ohar teknikoa, lan honetan: *Picasso in The Metropolitan Museum of Art*, argit. Gary Tinterow eta Susan Alyson Stein, erak. kat., Metropolitan Museum of Art, New York, 2010, 100. or. [\[itzuli\]](#)
5. X izpien fluoreszentsia bidezko azterketa ez bada ere lagungarria izan tintaren osagaiak identifikatzeko, behaketa zorrotz baten eta infragorritzko errepletografia baten bitartez xurgatze handia hauteman da, eta ikatz-pigmentu beltz bat dela adierazten du horrek. [\[itzuli\]](#)
6. Erradiazio ultramorearen bidezko azterketak ez zuen laka-gomarekin lotu ohi den fluoreszentsia ikusgaririk erakutsi. [\[itzuli\]](#)

## [15. EMAKUMEA ETA DEABRUA]

*Emakumea eta deabrua* (*Femme et diable*), 1906

Tinta beltza paper berjuratu gainean, 30,9 × 23,2 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.46

Sinadurarik eta datarik gabea

Ur-marka ezkutuarekin: C F (FRANCE)

## JATORRIA

Buchholz Gallery (Curt Valentin, jabea), New York, 1940rako jada; [gordailuan Justin K. Thannhauserrekin, New York (2042 eta 194. zenbakidun erregistro-fitxak)]; Valentini Thannhauserrek erosia, 1954 baino lehen (40175. zk.); Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundationi legatua, New York, 1978, museoarentzako dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

## LEHEN ERAKUSKETAK

New York, Buchholz Gallery [Curt Valentin], *Pablo Picasso: Drawings and Watercolors*, 1940ko martxoak 5–30, 9. zk.

New York, Buchholz Gallery [Curt Valentin], *Beaudin, Braque, Gris, Klee, Leger, Masson, Picasso*, 1941eko apirilak 7–26, 39. zk.

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

Pablo Picasso 1906ko abuztuan Parisera itzuli zenean, uda hartan Kataluniako Gósol herrian egindako egonaldian aztertutako gaiekin jarraitu zuen, haren marrazteko estiloa baina aldatzen ari zen<sup>1</sup>. Picassok Gósolen *Emakumea haizemailearekin* laneko modelo ezezagunari (1906) egin zion erretratuak begitarte estilizatu eta luzaranetarako trantsizioa markatu zuen. *Emakumea eta deabrua* lanak, ordea, joera berri bat iragarri zuen: forma limurkorragorako joera hain zuzen, zutik marrazten dituen irudi askotan ikusten den moduan; Parisen 1906 amaieran egindako *Bi biluzi* (*Deux nus*, Museum of Modern Art) lanean iritsi zen joera horrekin gorenera<sup>2</sup>. *Emakumea eta deabrua* lanak antzekotasunak ditu koadro honetarako conté ziriz egindako zirriborro batekin: esate baterako, emakumearen hanken beheko alde irudibiltzea, burua makurtzea eta irudia modelatzea. Ilek kizkurrak ere labur-labur daude irudikatuta conté ziriarekin.

Ziurtasun osoz ez badakigu ere Picassok Gósolen edo Parisen amaitu ote zuen *Emakumea eta deabrua* lana, bigarren aukerak ziurragoa dirudi. Uztailean, Picassok Gósoletik idatzi zion Parisen bizi zen bere adiskide eta eskultore katalan Enric Casanovasi (1882–1948), eta hogeit hamar paper-orri bidaltzeko eskatu zion, “ahal bezain azkarren, bukatu baitituz Bartzelonan erosi nituen orri eskasak”<sup>3</sup>. Papera ez zen inoiz iritsi. Abuztuaren 13an, Parisera irten baino lehen, Picassok Gósoletik idatzi zion Casanovasi, “ez dut paperik jaso eta susmoa dut galdu egin dela”<sup>4</sup>. *Emakumea eta deabrua* Ingres paper frantsesaren orri baten gainean dago egina, eta pentsatzekoa da Picassok ez zuela halakorik eduki Parisera itzuli zen arte<sup>5</sup>. Gainazalaren testura moderatuak —Picassok bilatzen zuen Ingres paperen bereizgarria— erliebe diseinuduna eskaintzen zuen, eta horrek lagundu egiten zuen tintaren itxura bakun eta hautseztatua; Txinako tinta izango zen, seguru asko, pintzelaz aplikatua nagusiki<sup>6</sup>. Dekolorazio pikardatuko patroia eta passe-partout baten arrastoa ditu paperak, findu gabeko egur pulpa oso azido bat zuen kalitate eskaseko passe-partout batekin denbora luzean kontaktuan egotearen ondoriozkoak. (JW)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Josep Palau i Fabre, *Picasso: The Early Years, 1881–1907*, ingeleserako itzulpena Kenneth Lyons, Rizzoli, New York, 1981, 466. or. *Emakumea eta deabrua* lan honetan ageri da: Christian Zervos, *Pablo Picasso*, 6. alea, *Cahiers d'art*, Paris, 1954, 804. zk., 97. lamina (izenbururik gabea, 1905 edo 1906). [\[itzuli\]](#)
2. Palau i Fabre, *Picasso*, 460, 467. or. [\[itzuli\]](#)
3. Hemen aipatua: John Richardson, Marilyn McCully-rekin, *A Life of Picasso*, 1. alea, 1881– 1906, Random House, New York, 1991, 444. or. [\[itzuli\]](#)
4. *Ibid.*, 452. or. [\[itzuli\]](#)
5. Ingres paper berjuru mota bat da, gramaje ertain eta arin bitartekoa duena, gainazalaren testura moderatekin. Bahe biribileko papera zilindrodun makineta egiten da eta ontzian egindako hari-paperaren zenbait ezaugarri lortu nahi ditu. Izena gorabehera, ez du harremanik Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867) artista ospetsuarekin, zeinak nahiago zuen bilbe leunagoko paper bat bere lanetarako. E. J. Labarre, *A Dictionary of Paper and Paper-Making Terms*, N. V. Swets and Zeitlinger, Amsterdam, 1937, 185. or. [\[itzuli\]](#)
6. Azterketarik egin ez bada ere, tintak Txinako tintaren ezaugarriak ditu, ikatzean oinarritua den beltza duena laka-gomazko aglutinatzaile batekin. Ikusi deskribapen zehatzagoa 36. kat. 1. oharra, lan honetan. [\[itzuli\]](#)

## [16. KOPA, PIPA ETA TABAKO-PAKETEA]

*Kopa, pipa eta tabako-paketea* (*Verre, pipe et paquet de tabac*), 1914  
Akuarela, gouachea eta grafitoa paper leun gainean, 19,9 × 29,7 cm  
Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.47  
Datarik gabea; atzealdean sinatua, goian ezkerrean, grafitoz: Picasso  
Ez du ur-markarik

## JATORRIA

M. Perel, Paris; Perel-engandik Galerie Jeanne Bucher-ek eskuratua (Jean-François Jaeger, jabea), Paris, 1947; Galerie Jeanne Bucher-i Paul Martin-ek erositia; Robert Lebel (1901–1986), New York eta Paris, ca. 1950 baino lehen; Lebeli Justin K. Thannhauserrek erositia, Nueva York, ca. 1950 (erregistro-fitxaren zk. 397; 40166. zk.); Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundationi legatua, New York, 1978, museoarentzako dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

Pablo Picassoren *Kopa, pipa eta tabako-paketea* natura hila artista Avignonen, Proventzan<sup>1</sup>, egondako garaikoa dela uste da. Adiskide zituen bi artistarengandik hurbil bizi zen han: Georges Braque eta

André Derain (1880–1954), hain zuzen ere. Picassok Eva Gouel-ekin (1885–1915) bidaiatu zuen Avignonera, 1914ko ekainean, Lehen Mundu Gerrak eztanda egin aurretik<sup>2</sup>. Garai hartako beren lan kubista askotan, bai Braquek bai Picassok teknika puntillista erabili zuten, zeinaren bitartez kolorezko pintzelkada txikiek formak eta itzalak sortzen dituzten. Horrez gainera, tonu-aukera zabalagoa iradokitzen da kolore primarioak elkarren alboan jartzen direnean.

Litekeena da Picassok akuarela beltzeko lerroekin hasi izana konposizio intimo hau eta, gero, lerro horiek ezabatu izana, neurri batean. Gune batzuk oso agerikoak dira oraindik, esate baterako kristalezko koparen gaineko zirkulua, erdian eskuinean, eta koparen oinarri biribila. Behaketa zorrotzago batek erakusten du ezabatutako akuarelaren arrastoak daudela paper-orri osoan; akuarela ezin da ia ikusi, baina paperaren zuntzetan barrena sartuta dago. Akuarelaren puntu gorri eta horiak beste koloreak baino lehen aplikatu ziren, gorria gainjarri egiten baita ezabatutako akuarela beltzeko guneetan. Gero, Picassok, grafito biguneko arkatz bat erabili zuen aurretik akuarelaz egindako lerro asko indartzeko eta konposizioari trazu berriak eransteko. Grafitozko lerro nabarmen horiek infragorritzko erreflektografian beltz biziko trazu gisa ikusten dira, eta aurretik akuarelaz egindako lerroak, aldiz, zabalago ikusten dira eta gris tonu ahula dute irudi honetan.

Ondoren, akuarela urdin iluneko puntuak aplikatu ziren, eta, jarraian, gouache urdin argi opakuzkoak. Azkenik, gouache zuri opaku eta lodi bat edo, beharbada, tenpera aplikatu zen; horrela, pintura lehorreko aglomerazio handiak edo beste partikula batzuenak erantsi zituen. Azken horiek pintura zuriko eremu askotara erantsi dira, eta oso argi ikusten dira arraseko argipean. (JW)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Vivian Endicott Barnett, *The Guggenheim Museum: Justin K. Thannhauser Collection*, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 1978, 143–144. or. *Kopa, pipa eta tabako-paketea* lan honetan aipatzen da: Christian Zervos, *Pablo Picasso*, 29. alea, *Cahiers d'art*, Paris, 1975, 69. zk., 28. lamina (izen honekin: *Nature morte au paquet de tabac*, 1914ko udaberria). [itzuli]
2. Jane Fluegel, “Chronology” in *Pablo Picasso: A Retrospective*, argit. William Rubin, erak. kat. Museum of Modern Art, New York, 1980, 178. or. [itzuli]

## [17. HIRU BAINULARI]

*Hiru bainulari* (*Trois baigneuses*), Juan-les-Pins, 1920ko abuztuak 19  
Pastela, olio-pintura eta grafito paper berjuratu gainean, 47,8 × 61,1 cm  
Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.49

Behean eskuinean sinatua, grafitoz: Picasso; data goian eskuinean, grafitoz: 19-8-20.  
Ur-marka gailurrarekin, kontramarka: canson & montgolfier france ingres

## JATORRIA

Galerie Simon-ek artistari eresia (D.-H. [Daniel-Henry] Kahnweiler, jabea), Paris (8204. inb. zk.); Gottlieb Friedrich Reber-ek (1880–1959) Galerie Simoni eresia, Lausanne, 1924ko ekainak 12. Lee A. Ault-ek (1915–1996), New York, Valentine Gallery-ri (F. Valentine Dudensing, jabea) erosi zion ziur asko, New York, 1945 ondoren<sup>1</sup>; handik gutxira Justin K. Thannhauserrek Aulti eresia, New York (40295. zk.); Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundation-i legatua, New York, 1978, museoarentzako dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren arabera, 1965.

## LEHEN ERAKUSKETAK

Santa Barbara, Santa Barbara Museum of Art, *Picasso, Gris, Miro, Dali: Fiesta Exhibition, 1953*, 1953ko abuztuak 4–30, 15. zk. (izen honekin: *Bathers*).  
New York, Duveen Brothers, *Picasso, An American Tribute: The Classical Phase*, 1962ko apirilak 25–maiatzak 12, 12. zk., erreprodukzioa.

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

1918an hasita, Pablo Picassok itsasertzeko bainulari biluzien gai klasikoari heldu zion, antzinako klasikoko eskultura-lanekiko zuen interesak inspiratuta; 1917 eta 1920 bitartean izan zuen lan horiek ikusteko aukera Londresen, Napolin, Parisen eta Erroman. Frantziako hegoaldean 1920 eta 1923ko udetan egin zituen egonaldiek esplorazio haiek bultzatu zituzten, nahiz eta gai hura Picassok urteetan landu zuen (ikus, esate baterako, 1937ko *Hondartzan* [*La baignade*])<sup>2</sup>. 1920ko hamarkada hasierako marrazki gehienak grafitozko marra bakar baina indartsu batekin osatu zituen, paper-orri zuri baten kontra marraztuta. Batzuen batzuek, nolana ere, pastela zeukaten, eta kasu batzuetan olio-pintura lehortua eta mehetua. Guggenheimeko *Hiru bainulari* (*Trois baigneuses*) honetan, artistak olio-pintura erabili zuen hasierako grafitozko eta pastelezko konposizioa egokitu eta fintzeko.

Ingres marrazteko paper batean hasi zuen Picassok bere marrazki hau. Paper berjuratu mota hori aski ezaguna gertatzen zitzaion, eta sarritan ur-markaren bitartez identifikatzen da Picassoren lanetan<sup>3</sup>. Grafitozko arkatza erabili zen lehendabizi, erdiko bi irudien silueta, atzean igerian ari den hirugarren irudi txikiagoa eta hondartza eta zerua markatzen dituzte bi marra horizontalak marrazteko. Honako honekin lotuta dauden beste bainularien marrazki askotan bezala, Picassok arkatz bereziki biguna erabili zuen, irudi makurtuaren enborrean, eskuetan eta oinetan ikusten diren lerro ilun meheak uzten zituen. Pastel-ziria erabili zuen gero itsasoa eta zerua bi urdin-tonurekin betetzeko, eta haragi-tonuak erabiliz modelatu zituen hondarretan dauden bi irudiak. Konposizioaren fase honetan, itsasoa, zerua eta lerro

horizontalak paper-orriaren ertzetaraino luzatzen ziren, Picassok Juan-les-Pins-en zegoela sortu eta hemengo honekin lotura duten marrazkien konposizioaren ildo beretik.

Infragorri bidezko irudi-teknikek jatorrizko marrazki ezkutu bat agerraraz dezakete, eta Picassok beste aldaketa batzuk ere egin zituela berresten dute, olio-pintura mehetu edo *essence* delakoarekin<sup>4</sup>. *Essence* hori bereziki erabilgarria izan zen Picassorentzat grafito iluna eta pastela estaltzeko, akuarelaren aldean duen estaldura-ahalmenagatik. Era berean, marrazkiaren bi alboetan nabarmentzen diren arroketan eta itsasertzeko irudietan aldaketak egiteko erabili zuen. Zeruko pastelarekin bat zetorren olio-pintura urdina erabiliz pintatu zuen eserita dagoen emakumearen aurpegiaren profilaran gainean, eta gero profil berri bat sortu zuen pintura beltzeko marrekin. Antzeko moduan, irudiaren eskuin besoa zehatzago modelatu zuen olio-pintura mehetuarekin, eta haren ezkerreko besoa pixka bat jaso zen, eskuak lotu ahal izateko belaunaren aurrealdean. Olio-pinturaren egokitzapen horiek egiteko erabilitako paletak eta pinturaren ertzetako arroketan erabilitako koloreek antz handia dute, eta, hala, litekeena da aldaketa horiek pintaketa-saio berean gertatu izana. Aldaketak ez dira inondik ere handiak, baina Picasso bere lanaz hausnarrean aritzen zela azaltzen dute. Ardura berezia hartzen zuen bere obrak berrikusi, eta konposizio osoaren irakurketari eragiten zioten aldaketa sotilak egiteko.

Prozesuaren une jakin batean, Picassok erabaki zuen lana amaitua zegoela eta behe-eskuineko izkinan sinatu zuen, grafitoz. Bitxia badirudi ere, ostera ere landu zuen marrazkia, eta olio-pintura opaku zuri bat erabiliz, irudi makurtuaren jatorrizko inguru-marra ilun asko estali zituen, baita bere lehen sinadura ere. Pinturaren efektua borragoma baten antzekoa da; izan ere, hasieran askoz hobeto nahastuko zen pintatu gabeko ingurueko eremuekin, hasieran paperaren tonalitatea biziagoa baitzen, eta ez hain koloregabetua. Itzalen lerro luzeak hortxe daude, irudiaren beheko inguruetan, baina Picassok goiko lerroak mozorrotu egin zituen, itzal ugarien sorta nahasgarri bat ez eratzeko, edo, kasu batzuetan, pintura beltzez egin zituen egokitzapenak estaltzeko. Pintura lehortu zenean, berriz ere sinatu zuen aurreko sinaduraren gainean, eta horrela bukatu zuen lana. (JW)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharra

1. New York, Valentine Gallery, *Exhibition: Drawings, Gouaches and Pastels by Picasso*, 1937ko apirilak 12–maiatzak 1, seguruenan zerrendatu diren bost bainularietako bat: 43–46 edo 48. zk. Ez da segurtatu erakusketa honetan izango ote den Guggenheimeko lana. [itzuli]
2. Ikus honekin loturiko marrazkien zerrenda osoa, hemen: Vivian Endicott Barnett, *The Guggenheim Museum: Justin K. Thannhauser Collection* (New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1978), 147. or. Guggenheimeko *Hiru bainulariak* berebat agertzen da, beste iturrien artean, hemen: Christian Zervos, *Pablo Picasso*, 4. alea (Paris: *Cahiers d'art*, 1951), 165. zk., 52. pl. [itzuli]
3. Esate baterako, ikus paperaren deskribapenak hemen: *Picasso in The Metropolitan Museum of Art*, argit. Gary Tinterow eta Susan Alyson Stein (New York: Metropolitan Museum of Art, 2010), 182, 184, 186. or. Rachel Mustalish-ek sakonago deskribatzen du paper hau 94. orriko ohar teknikoan. [itzuli]



4. *Essence* prestatzeko, pinturari olio-aglutinatzaile gehiegizkoa kentzen zaio paper lehorgarriarekin, eta ondorengo pintura mehea turpentinarekin diluitzen da gero. Prozesu horrek pintura fin bat eratzen du, gehiago jokatzen duena akuarelaren modura eta lehenago lehortzen dena olio-pintura aldatugabea baino. Guggenheimeko *Hiru bainulari* obrako olio-pinturaren identifikazioa azterketa bisual xehe batean oinarritu zen; lan honetan ez zen egin aglutinatzaile-analisirik. [itzuli]

## [18. DINARD]

*Dinard*, 1922ko uda

Grafitoa paper leunaren gainean, 42,3 × 29,3 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.50

Datarik gabea; behean ezkerrean sinatua, grafitoz: Picasso

## JATORRIA

Galerie Paul Rosenberg-ek (Paul Rosenberg, jabea) artistarengandik eskuratua, Paris, 1926 (1798. argazkia); Rosenberg-i Galerien Thannhauserrek erositua (Justin K. Thannhauser, jabea), Berlin eta Luzerna, 1932ko abuzturako jada (1582 / 61338. inb. zk., "Blick auf St. Servan"); Justin K. Thannhauserri transferitua, Paris, eta ondoren New York, 1938ko ekainak 7 (40179. zk.); Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundation-i legatua, New York, 1978, museoarentzako dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

## LEHENENGO ERAKUSKETAK

Paris, Galerie Paul Rosenberg, *Exposition de cent dessins par Picasso chez Paul Rosenberg*, 1927ko ekaina-uztaila, seguru asko 73. zk. (izenburu honekin: *Vue de Saint-Servan*, 1921).

Zürich, Kunsthaus Zürich, *Picasso*, 1932ko irailak 11–urriak 30 (azaroak 13 arte luzatua), 319. zk.

(izenburu honekin: *Blick auf Saint-Servan*, ca. 1921).

Buenos Aires, Galería Müller (Justin K. Thannhauserrekin antolatua), *Picasso*, 1934ko urria, 43. zk.

(izenburu honekin: *Vista de St. Servan*).

New York, Museum of Modern Art, *Picasso: 75th Anniversary Exhibition*, 1957ko maiatzak 22–irailak 8, 54. or., erreprodukzioa (izenburu honekin: *St. Servan, near Dinard*); orobat izan zen hemen: Art Institute of Chicago, 1957ko urriak 29–abendua 8.

Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, *Picasso: A Loan Exhibition of His Paintings, Drawings, Sculpture, Ceramics, Prints and Illustrated Books*, 1958ko urtarrilak 8–otsailak 23, 105. zk., erreprodukzioa (izenburu honekin: *St. Servan, near Dinard*).

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

Pablo Picasso eta bere familia 1922ko udan Bretainiako Côte d'Émeraude-en, Dinard herrian egon zirenean, Beaugard etxea alokatu zuten, portura begira<sup>1</sup>. 1920an Juan-les-Pins-en ezarri ziren, Frantziaren hegoaldeko kostaldeko herrian, eta grafitozko hainbat marrazki egin zituen Picassok han, bainulariak irudikatuz, antzinako klasikoan inspiratuta (adibidez, *Hiru bainulari*, 1920). Dinarden, Picassok ez zuen behar bezalako estudiorik, eta, horregatik, marrazki eta koadro txikiagoak egitera mugatu zen<sup>2</sup>. *Dinard* lanean irudikatzen den eszena garai hartan Villa Bric-à-Brac<sup>3</sup> gisa ezagutzen zen etxearen izen bereko leku baten alboan dago. Etxe hura, Picassok zirriborro honetan marraztu ez zuena, garai hartako posta-txarteletan eta turismo-gida askotan nabarmentzen zen<sup>4</sup>. Picassok hainbat marrazki egin zituen kala honi lotuta, baina lan honetan, barrualdean zentratu zuen konposizioa, hainbat solairuko etxe batean, hain zuzen: kupula lauki bat du etxeak goian, eta labarretik uretaraino iristen diren eskaileeratalak<sup>5</sup>.

Dinardi buruzko paper gainean marraztutako grafitozko beste lan batzuetan eta garai bereko bainularien marrazkietan (esate baterako, *Bi bainulari talde*, 1923), Picassok estilo sinplifikatua erabili zuen, eta formak grafito bidez mugatu zituen, bolumenak sortzeko itzalik erabili gabe. Grafito-trazuak modu uniformean sakabanatuta daude paper-orrian, eta konposizioak, hortaz, ez du foku argirik. Aitzitik, Picassok nahastu egiten du pixka bat ikuslea, labar bertikal malkartsua indartuz eta ura alde batera utzita; izan ere, azken horrek eszena kokatzen lagunduko luke.

Paper-orriaren ezkerreko bazterra zulatuta dago, uztai-koaderno batetik kendu baitzen. Picassok Dinarden egindako antzeko marrazkiak, itsasoari eta inguruneari buruzkoak, tamaina berekoak dira, eta oso litekeena da koaderno berekoak izatea horiek ere. Papera koloregabe dago, eta orban txikiak ditu, finkatzaile bat aplikatu izanaren ondoriozkoak seguru asko<sup>6</sup>. (JW)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

### Oharrak

1. John Richardson, Marilyn McCully-rekin, *A Life of Picasso: The Triumphant Years, 1917– 1932*, Alfred A. Knopf, New York, 2007, 213. or. Beaugard etxea George V. hiribidearen 50. zenbakian kokatuta dago, labar batean, itsasoari begira. [itzuli]
2. *Ibid.*, 213–214. or. Hemen aipatzen den irudia lan honetan aipatzen da: Christian Zervos, *Pablo Picasso*, 4. alea, *Cahiers d'art*, Paris, 1951, 375. zk., 153. lam. (izenburu honekin: *Vue de Dinard*). [itzuli]
3. Beaugard etxearen goiko solairuko leihotik ikusten da *Dinard* lanean irudikatutako kala. Litekeena da Picassok leihotik egin izana marrazki hau edo, bestela, inguruko leku batetik, kalean, George V. Hiribidearen beste aldean dagoen leku batetik. [itzuli]
4. Pointe Bric-a-Brac gisa aipatua lan honetan: Vivian Endicott Barnett, *The Guggenheim Museum: Justin K. Thannhauser Collection*, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1978, 148. or. Barnett-ek bi turismo-gida identifikatu zituen, kala honen ikuspegiarekin: *Normandy and Brittany: Guide to the Seaside*

*Resorts and Places of Interest, Southern Railway of England*, Londres, 1930, 184. or., 3. fig.; Ninian Hill Thomas, *The Emerald Coast and Brittany: An English Guide to Brittany*, J. Boutin, Dinard, Frantzia, 1913, 30. or., errepr. [itzuli]

5. Etxea George V. Hiribideko 23. zenbakian dago. [itzuli]
6. Beste marrazki batek, *Emakume biluzia zutik (Nu féminin debout)*, 1922, Metropolitan Museum of Art), paper leun gainean grafitoz egina hori, neurri bera du (41,9 × 29,2 cm) eta itxuraz finkatzaile bat izan litekeena du, Rachel Mustalishen ohar teknikoan deskribatzen denaren arabera: *Picasso in The Metropolitan Museum of Art*, argit. Gary Tinterow eta Susan Alyson Stein, erak. kat., Metropolitan Museum of Art, New York, 2010, 196. or. [itzuli]

## [19. EMAKUMEA BESALKIAN]

***Emakumea besalkian*** (*Femme dans un fauteuil*), Dinard, 1922  
Olio-pintura eta esmaltea (est.) mihise gainean, 91,9 × 62,5 cm  
Thannhauser Bilduma, dohaintza, Hilde Thannhauser 91.3915  
Datarik gabea; goian eskuinean sinatua pintura beltzez: Picasso

## JATORRIA

Artistari Justin K. Thannhauserrek erosia, Paris, eta, ondoren, New York, 1938ko maiatzak 10 (40167. zk.); haren emazte/alarguna Hilde Thannhauser, Berna, 1976rako jada; Hilde Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundationi legatua, New York, 1991, dohaintza-aginduaren arabera, 1984.

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

1917an Erromara egindako bidaia batean, Pablo Picassok erromatar zaharrikak eta Michelangelo Berpizkundeko artistaren lanak (1475–1564) ezagutu zituen. Haren ondoren etorri zen, hain zuzen ere, arropa klasikoaz jantzitako emakume eskultorikoak irudikatu zituen garaia. Lehen Mundu Gerrak sortutako gatazka eta kaosaren ondoren “ordenara itzultzeko” garaian<sup>1</sup>, neoklasizismoarekin esperimentatu zuen Picassok 1925. urtearen aurreko urteetan, eta irudi eskultoriko dotoreak egin zituen, kubismoarekin esperimentatzeari utzi gabe<sup>2</sup>. Horrez gainera, garai hartan garrantzizko aldaketak bizi izan zituen artistak bere bizitza pertsonalean: Olga Khokhlovaekin (1891–1955) ezkondu zen, eta handik hiru urtera, 1921ean, lehenengo semea izan zuten, Paulo (Paul Joseph).

*Emakumea besalkian* lana emakume baten irudikapen estilizatua da, eta antz handia du garai hartan Picassok egindako hainbat erretratutako emakumearekin; Olga eta amatasunaren irudia izan zituen

inspirazio-iturri, seguru asko<sup>3</sup>. William Rubin arte-historiagileak defendatutako beste teoria baten arabera, txirikorda luzeko emakume honek antz handia du Sara Murphy Picassoren adiskide estatubatuararekin (ezkongabetan Sara Wiborg, 1883–1975). Sarak Côte d’Azur-en igaro zituen 1922 eta 1923. urteetako udak, Gerald senarrarekin (1888–1964), eta erakarpen handia sentitu zuen Picassok harekiko<sup>4</sup>.

Irudi honek jarrera zurruna du, eta begirada zorrotza. Picassok, emakumearen gorputz biluzia definitzeko, iluntasunetik argitasunerantz lan egin zuen, argi-ilunekin eta pintzelkada arinekin, bilbe irekiko zirriborro-mihise baten gainean. Inprimazioaren zuri-grisaxka zurbilak argi-eremuetako batzuk definitzeko aukera eman zion. Azken ukituak zuri ia-ia puruaren aplikazio trinkoak izan ziren, eta indartzeko helburua zuten; teknika hori asko erabili zen margolan manieristetan edo Bepizkundean klarionaz eta pastelaz egindako marrazkietan. Irudi bakarreko azken konposizioa pigmentu oso gutxiko paleta monokromo batekin egina dago. Pigmentu gutxi horien artean egongo ziren, seguru asko, berun-zurizko hondoa, zink-zuria, burdin oxidoaren gorria, itzal naturala eta hezur beltzaren edo boli beltzaren ukitu batzuk<sup>5</sup>. Burdin oxidoaren gorriaren ur-kolore bitartez eta itzal beltzaranaren bitartez dago definitua modeloa; horiek zuriarekin daude nahastuta, ez beti proportzio berean, bustia bustiaren gainean, tonu arrosa eta marroixka ugari sortzeko: horiek ere Bepizkundeko sanginazko marrazkiak gogorarazten dituzte. Koadroko argiak pintura zuri arin eta orekatuen bitartez daude lortuta, barruak dekoratzeko pinturaren ezaugarriekin, gauza jakina baita Picassok 1912rako erabiltzen zituela horiek<sup>6</sup>. Pintura zuri hori desafiatazaila kokatzen da azalean, eta kolore ilunekin jarraitzen du bazterrean; gainera, maskara kezkarria sortzen du aurpegian, eta bularrak, besaburuak, belaunak eta tunikaren indarguneak definitzen ditu<sup>7</sup>.

Emakumearen profilean eta besaburuetan egindako aldaketak oso ongi ikusten dira X izpi bidezko erradiografian zein infragorritzko irudietan. Esate baterako, emakumearen berezko ezkerreko masaila argaldu egin zen eta buruaren inguruan itzal iluneko pintzelkadak aplikatu ziren, aureola moduan. Picassoren beste kuadro klasiko batzuetan esku eta behatz handiak oso ondo definituta badaude ere, modelo honen eskuak eta hankak ez daude mugatuta, eta lausoak dira. Berezko eskuineko hanka beste jarrera batean margotu zen jatorriz, burdin oxidoaren gorriarekin, baina, gero, gris ilun eta marroiz delineatutako hanka trakets batekin estali zen<sup>8</sup>.

Guggenheim Bilduman sartu aurretik, sendotu egin ziren mihisearen bazterrak eta esku hartze orokorra egin zen; horrela, margolan lau eta zorrotzagoa lortu zen. Horrez gainera, euskarri berri baten gainean muntatu zen mihisea<sup>9</sup>.

Picassok hainbat urtez estilo neoklasiko horren arabera lan egin bazuen ere —ez eskusiboki—, 1925ean aldatu egin zuen berriro ere bere jarduna, eta surrealismorantz jo zuen. Honela azaldu zuen Picassok estilo arteko oszilazio hori —Kubismo Analitiko eta Sintetiko, Neoklasizismoa eta Surrealismoa—: “Landu nahi nituen gaiak bestelako adierazpideak iradokitzen bazituzten, ez nuen horiek hartzeko zalantzarik egin inoiz”<sup>10</sup>. (LS)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Picassok klasizismoa berpizteko (eta abangoardia baztertze) mugimenduan parte hartu zuen Lehen Mundu Gerraren ondoren. Joera horri “ordenara itzultzea” esaten zaio (*retour à l'ordre*). Jean Cocteau artista eta poetaren *Le rappel à l'ordre* saiakera-liburutik hartu zen izendapen hori (jatorriz 1926an argitaratua). Berpizte horrekin batera, Picassok kubismo analitikoa eta sintetikoa konbinatzen jarraitu zuen. “Le rappel à l'ordre” gaiari dagokionez, ikusi Jean Cocteau, *Entre Picasso et Radiguet*, argit. André Fermigier, Hermann, Paris, 1967, 9–33. or. “Gerraondoko araztasuna” izenekoaren agerpenari buruzko informazio gehiago edukitzeko, ikusi Kenneth E. Silver, “A More Durable Self”, in Kenneth E. Silver, *Chaos and Classicism: Art in France, Italy and Germany, 1918–1936*, erak. kat. Guggenheim Museum, New York, 2011, 15–51. or. Ikusi klasizismoari buruzko Picassoren azalpen luzea lan honetan: John Richardson, “Picasso: The Classical Period”, in *Picasso: The Classical Period*, cat. exp., C&M Arts, New York, 2003, 7–20. or. [\[itzuli\]](#)
2. Esate baterako, Picassok *Hiru musikari* margotu zuen garai hartan (Fontainebleau, 1921eko uda, Museum of Modern Art). Honela azaldu zuen: “Gai desberdinek adierazpen-metodo desberdinak behar dituzte nahitaez”. Lan honetan aipatua: Dore Ashton, *Picasso on Art: A Selection of Views*, Thames and Hudson, Londres, 1972, 5. or. [\[itzuli\]](#)
3. *Emakumea besaulkian* lan honetan aipatzen da: Christian Zervos, *Pablo Picasso*, 4. alea, *Cahiers d'art*, Paris, 1951, 391. zk., 162. lam. [\[itzuli\]](#)
4. Ikusi Sara Murphy eta Picassoren arteko harremanari buruzko aipamena lan honetan: William Rubin, “The Pipes of Pan: Picasso’s Aborted Love Song to Sara Murphy”, *ARTnews* 93, 5. zk. 1994ko maiatza, 14–42. or. [\[itzuli\]](#)
5. Lan honen pigmentuak Federica Pozzik, Metropolitan Museum of Art, eta Corey D’Augustinek, Corey D’Augustine Art Conservation, egindako X izpien bidezko fluoreszentsia-azterketa baten bitartez identifikatu ziren. [\[itzuli\]](#)
6. Julie Arslanoglu, Silvia A. Centeno, Shawn Digney-Peer eta Isabelle Duvernois, “Picasso in the Metropolitan Museum of Art: An Investigation of Materials and Techniques”, *Journal of the American Institute for Conservation* 52, 3. zk., 2013, 141. or.; Kimberley Muir, Allison Langley, Anikó Bezur, Francesca Casadio, John Delaney eta Gwénaëlle Gautier, “Scientifically Investigating Picasso’s Suspected Use of Ripolin House Paints in *Still Life*, 1922 and *The Red Armchair*, 1931”, *Journal of the American Institute for Conservation* 52, 3. zk., 2013, 157. or. [\[itzuli\]](#)
7. Antzeko “emakumea moztararekin” aurki daiteke garai bereko beste koadro eta marrazkietan. Zervos, *Pablo Picasso*, IV. alea, 355. zk., 142. lam.; 382. zk., 155. lam.; 392. zk., 163. lam. Irudi horiek guztiak emakume beraren bertsio idealizatuak dira itxuraz. [\[itzuli\]](#)
8. Picassok emakume klasikoei “buztinezko mokilaren” tratamendua nola ematen zien jakiteko, ikusi Antonina Vallentin, *Picasso*, Doubleday, Garden City, N.Y., 1963, 152. or. [\[itzuli\]](#)
9. Itxura denez, koadroak idazkun bat du atzealdean, goian ezkerreko bazterrean, klarion marroi gorrixkaz. Idazkuna, esku ezezaguneko, “Picasso / 22” izan zitekeen, baina oso ahula da eta ezin da ia irakurri. [\[itzuli\]](#)
10. Pablo Picasso, elkarrizketa Marius de Zayasekin, ingeleserako itzulpena “Picasso Speaks” lanean, *The Arts* 3, 5. zk., 1923ko maiatza, 323. or., errepr. in Alfred H. Barr Jr., *Picasso: Fifty Years of His Art*, Museum of Modern Art, New York, 1946, 270–271. or. [\[itzuli\]](#)

## [20. MAHAIA LEIHO AURREAN]

**Mahaia leiho aurrean** (*Table devant la fenêtre*), 1922

Akuarela eta grafitoa paper berjuratu gainean, 14,1 × 11 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.51

Goian eskuinean sinatua eta datatua, grafitoz: Picasso / 2

Ez du ur-markarik

### JATORRIA

Galerie Simon (D.-H. [Daniel-Henry] Kahnweiler, jabea), Paris; Galerien Thannhauserrek (Justin K. Thannhauser, jabea) Kahnweiler-i erosia, Berlin eta Luzerna, 1929ko ekainak 25 (1330 / 9997 inb. zk., "Tisch vor Fenster"); Justin K. Thannhauserri transferitua (Amsterdametik barrena), Paris, eta, ondoren, New York, 1938ko ekainak 2 (40214. zk.); Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundation-i legatua, New York, 1978, museoarentzako dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

### LEHENENGO ERAKUSKETAK

Munich edo Luzerna, Galerien Thannhauser, 1923<sup>1</sup>.

Zürich, Kunsthaus Zürich, *Picasso*, 1932ko irailak 11–urriak 30 (azaroak 13 arte luzatua), 323. zk.

(izenburu honekin: *Tisch vor Fenster*).

Buenos Aires, Galería Müller (Justin K. Thannhauserrekin antolatua), *Picasso*, 1934ko urria, 25. zk.

(izenburu honekin: *Mesa ante la Ventana*).

Adelaide, National Art Gallery of South Australia, *Exhibition of French and British Contemporary Art*,

1939ko abuztuak 21–irailak 17, 90. zk.; orobat izan zen hemen: Melbourne, Lower Town Hall, 1939ko

urriak 16–azaroak 1; Sydney, David Jones's Art Gallery, 1939ko azaroak 20–abendua 16.

### MATERIALAK ETA PROZEDURA

Pablo Picassok Parisen edo Dinarden margotu zuen *Mahaia leiho aurrean*. Beaugard etxearen barruko eszena ugariren zirriborroak egin zituen Dinarden, hura alokatu eta bertan bizi izan baitzen bere familiarekin 1922ko udan (ikus *Picasso, Dinard*, 1922)<sup>2</sup>. Lehen Mundu Gerraren ondorengo klazismoaren berpizkundeari erantzuteko corpus handia sortzen ari zen garaian (ikus *Picasso, Emakumea besaulkian* 1922)<sup>3</sup>, Picassok kubismotik bereizitako formak ikertzen jarraitu zuen, hemen aipatzen ari garen akuarela eta grafitozko marrazki fin honetan ikus daitekeen bezala.

*Mahaia leihoaren aurrean* gramaje txikiko paper berjuratuaren gainean egin zen, eta koaderno batetik erauzi zen, goiko bazterreko zuloek aditzera ematen dutenez. Pentsatzekoa da Picassok lehenbizi

grafitozko arkatzez egin zituela konposizioaren osagai batzuk —besteak beste, mahaiaren gaineko arraina egunkari batean, mahaiaren gainean—, eta, gero, akuarelazko ur-kolore arinak aplikatu zituela oinarritzko hiru koloreetan, formak betetzeko. Urdin grisaxkako akuarela arindua erabili zuen perimetroaren inguruan eta erdigunetik hurbil. Akuarela lehortu zenean, arkatz bigun batekin erreparatu zuen konposizioa, eta grafitozko lerro biziagoak aplikatu zituen forma handiagoetan, beltz zilarreztatuaz, konposizioa orekatzeko helburuarekin. (JW)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Galerien Thannhauserreko erregistro komertzialen agiri baten arabera, *Mahaia leihoaren aurrean* lana zehaztu gabeko erakusketa batean erakutsi zen, Municheko edo Luzernako galerien sukurtsalean, 1923an. Ez dira erakusketa horren xehetasunak baieztatu. Materialsammlung Picasso, A077 artxiboa Galerien Thannhauser, Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung, Kolonia. [itzuli]
2. Marrazki hau lan honetan agertzen da: Christian Zervos, *Pablo Picasso*, 4. alea, *Cahiers d'art*, Paris, 1951, 432. zk., 179. lam. [itzuli]
3. Gerra ondoren, klasizismoaren berpizkundeari “ordenara itzultzea” esan zitzaion, eta 1926an argitaratutako Jean Cocteau-ren saiakera-liburu batean inspiratu zen. Ikusi gertaera horri buruzko informazioa kat. 45, 1. zk., ale honetan bertan. [itzuli]

## [21. MAHAITXOA]

**Mahaitxo** (*Le guéridon*), Paris, 1922ko abenduak 24

Akuarela grafito gainean, paper berjuratu gainean,

16,4 × 10,4 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.52

Behean eskuinean sinatua, akuarela grisez (1952an): Picasso; atzealdean, goian erdian, akuarela urdinez datatua:

24 Decembre / 1922

Ez du ur-markarik

## JATORRIA

Artistari Galerie Louise Leiris-ek erositua (D.-H. [Daniel-Henry] Kahnweiler, jabea), Paris, 1952; Kahnweiler-i Jaray andreak erositua, Londres, 1953ko urriak 25. Buchholz Gallery (Curt Valentin, jabea), New York (arg. zk.: L4193); Valentin-engandik Justin K. Thannhauserrek eskuratua, New York, 1955

baino lehen (zk.: 40170); Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundation-i legatua, New York, 1978, museoarentzako dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

Pablo Picasso 1922ko abuztuan iritsi zen Parisera, uda Dinard-en igaro ondoren bere familia gaztearekin. Udazken hartan Municheko Moderne Galerie/Thannhauser galerian berrogeita bost lan erakutsi ondoren, *guéridon* (mahaitxo biribila) bati buruzko estudio txiki hau sortu zuen akuarelaz, natura hilarekin<sup>1</sup>. Lan honetan eta beste natura hil batzuetan [ikus *Mahaia leiho aurrean* (*Table devant la fenêtre*), 1922] nabarmen diren kubismo sintetikoaren forma geometrikoak eta kolore biziak landu zituenean ere, Picassok neoklasizismoa aztertzen jarraitu zuen, erretratuetan bereziki [ikus *Emakumea besaulkian* (*Femme dans un fauteuil*), 1922]<sup>2</sup>.

*Mahaitxoa* lanak zirriborro bizkorraren itxura badu ere, Picassok oso kontuz sartu zuen konposizioa grafitozko arkatzez. Lerro horiek, gaur egun akuarelaren azpian ezkutatuak, alde baina ez dira hautematen infra-gorritzko errelektografian. Marrazkiaren perimetroaren inguruko forma kurbatu urdin argia ere grafitoz marraztu zen hasiera batean. Picassok akuarela beltzeko pintzelkadak aplikatu zituen grafitozko lerro batzuk indartzeko eta hainbat forma betetzeko. Gainerako koloreak akuarela beltza lehortu ondoren erantsi zituen. Osagai beltzetako batzuen gainean akuarela-geruza berde argiak gainjarriz, Picassok forma berde ilunak sortu zituen berde argiko ur-koloreen alboan. Antzeko efektua lortu zuen akuarela marroiarekin ere. (JW)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharra

1. Marrazki hau lan honetan aipatzen da: Christian Zervos, *Pablo Picasso*, 30. alea, *Cahiers d'art*, Paris, 1975, 425. zk., 135. lam. (izenburu honekin: *Nature morte sur une table ronde*). [itzuli]
2. Magdalena Dabrowski, "75. *Harlequin*", in *Picasso at The Metropolitan Museum of Art*, argit. Gary Tinterow eta Susan Alyson Stein, erak. kat., Metropolitan Museum of Art, New York, 2010, 206-208. or. [itzuli]

## [22. BI BAINULARI TALDE]

*Bi bainulari talde* (*Deux groupes de baigneuses*), Cap d'Antibes, 1923  
Luma eta tinta marroia paper leunaren gainean, 26 × 35,2 cm



Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.54  
Datarik gabea; behean eskuinean sinatua, tinta beltzez: Picasso  
Ez du ur-markarik

## JATORRIA

Galerie Paul Rosenberg-ek (Paul Rosenberg, jabea) artistarengandik erosia, Paris, 1924 edo 1925ean (856. arg. zk.); Galerien Thannhauserrek eskuratu, Berlin eta Luzerna, seguru asko Rosenberg-  
engandik, 1932ko abuzturako; transferitua Luzerna eta Berlin artean, ca. 1933ko apirilak 14 (inb. zk. 1585 / 61324, “zwei Frauengruppen”); Justin K. Thannhauserri transferitua, Paris, eta, ondoren, New York, 1938ko ekainak 7 (40182. zk.); Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundation-i legatua, New York, 1978, museoarentzako dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

## LEHENENGO ERAKUSKETAK

Paris, Galerie Paul Rosenberg, *Exposition de cent dessins par Picasso chez Paul Rosenberg*, 1927ko ekaina-uztaila, seguru asko 61. zk.  
Zürich, Kunsthaus Zürich, *Picasso*, 1932ko irailak 11–urriak 30 (azaroak 13 arte luzatua), 343. zk. (izen honekin: *Zwei Frauengruppen*, ca. 1926).

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

Marrazki hau 1923ko udan egin zuen seguru asko Pablo Picassok, hondartzan, Cap d'Antibes-en zegoela<sup>1</sup>. Aurreko lanean bezala, *Hiru bainulari* (*Trois baigneuses*, 1920), Picassok ur ertzean dauden irudi biluzi klasikoen eszena ugari sortu zituen, baina oso gutxitan irudikatu zituen bi talde zein bere aldetik enkoadratuta, marrazki honetan bezala<sup>2</sup>. Hemen, mutur fineko luma eta tinta marroia erabili zituen; lerroak oso finak dira, eta segurtasuna adierazten dute, azpian arkatzez egindako marrazkiaren laguntzarik gabe. Paperaren gramajea ertaina da, ez du ur-markarik, eta ez da gehiegi ilundu.

X izpi bidezko fluoreszentsia-azterketak tintan kromoa zegoela identifikatu zuen, eta horrek adierazten du kromozko kanpetxe-tinta izango dela, seguru asko<sup>3</sup>. Azterketa zehatz baten bitartez ikusi zen tinta nahiko dentsoa dela eta hauskorra, krakeladura arrastoekin eta galera-eremu txikiekin. Ez dago argi tinta horri beste osagairik erantsi zitzaien. Sinadura beste tinta beltz batez eginda dago, Txinako tintaz ziurrenik. (JW)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Picassok Hotel du Cap hotolean hartu zuen ostatua, Frantziaren hegoaldean, Douglas Cooper-en arabera, lan honetan: Vivian Endicott Barnett, *The Guggenheim Museum: Justin K. Thannhauser Collection*, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1978, 156. or. [itzuli]
2. Hemen azaltzen den marrazki hau lan honetan aipatzen da: Christian Zervos, *Pablo Picasso*, vol. 5, *Cahiers d'Art*, Paris, 1952, 18. zk., 12. lam. Barnett, *Guggenheim Museum: Thannhauser Collection*, 156. or.; Zervos-ek adierazten du, 5. alea, 19. zk., modu berean enkoadratutako bi irudi talde azaltzen direla eta ileari eusten dion irudi berarekin, marrazki honetan eskuinean eserita dagoenaren antzera. [itzuli]
3. Sigmund Lehner, *Ink Manufacture*, 3. ed., Scott, Greenwood and Son, Londres, 1926, 69–73. or. Tintaren azterketak negatiboa eman zuen burdinazko ioietan (II), burdina adierazteko paper batekin (II). [itzuli]

## [23. HIRU DANTZARI]

*Hiru dantzari* (*Trois danseurs*), Monte Carlo, 1925eko apirila  
Tinta beltza paper leunaren gainean, 34,2 × 24,7 cm  
Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.55  
Goian eskuinean tinta beltzez sinatua eta datatua: Picasso / 25  
Ez du ur-markarik

## JATORRIA

Artistarengandik Paul Rosenberg-ek eskuratua (1881–1959), Paris; Rosenberg-engandik Gottlieb Friedrich Reber-ek eskuratua (1880–1959), Lausana; Reber-engandik Paul bey Adamidi Frashëri-ek eskuratua (1904–1987), Geneva eta Niza, seguru asko 1930eko hamarkadaren hasieran; Justin K. Thannhauser, New York, 1960 baino lehen; bere emazte Käthe Thannhauserri oparitua (ezkongabetan Levy, 1894–1960); herentziaz, Justin K. Thannhauserri eskualdatua, New York, 1960 (40335. zk.); Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundationi legatua, New York, 1978, museoarentzako dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

Pablo Picasso eta haren familia 1925eko apirilean iritsi ziren Monte-Carlora, Ballets Russes-eko Sergei Diaghilev artistaren adiskideak (1872–1929) egindako gonbidapena onartuta, hiri hartan baitzegoen errusiar konpainia<sup>1</sup>. Picasso Diaghilevekin elkarlanean jarduna zen balleteko dekoratuak eta jantziak diseinatzen 1917tik 1921era bitartean, eta Picassoren emazte Olga Khokhlova (1891–1955) konpainiarekin aritua zen datzan, 1918an margolariarekin ezkondu aurretik<sup>2</sup>.

Picassok Ballets Russes konpainiako dantzarien estilo bereko hainbat marrazki egin zituen, haiek entseguetan zeudela<sup>3</sup>. Lumaz trazatuta daude, adierazkortasun handiz, Txinako tintaz seguru asko, gramaje nahiko txikiko paper leunaren gainean<sup>4</sup>. Beheko ezkerreko bildumagilearen zigilua Paul bey Adamidi Frashëri-ri (1904–1987) dagokio, Justin Thannhauserrek baino lehen erosi baitzuen hark marrazkia<sup>5</sup>. (JW)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. John Richardson, Marilyn McCully-rekin, *A Life of Picasso*, 3. alea, *The Triumphant Years, 1917–1932*, Alfred A. Knopf New York, 2007, 277. or. [itzuli]
2. *Ibid.*, 3–5. or. [itzuli]
3. Vivian Endicott Barnett, *The Guggenheim Museum: Justin K. Thannhauser Collection*, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 1978, 157–158. or. Hemen aipatzen den marrazkia lan honetan aipatzen da: Christian Zervos, *Pablo Picasso*, 5. alea, *Cahiers d'art*, Paris, 1952, 431. zk., 173. lam. [itzuli]
4. Azterketarik egin ez bada ere, tintak Txinako tintaren ezaugarriak ditu, zeinak tradizioz ikatz bidezko beltza du, goma-lakazko aglutinatzailearekin. [itzuli]
5. Tinta beltzeko estanpatua “A” letraz “P” letraren gainean, eta horien gainean koroa bat. Frits Lugt, *Les marques de collections de dessins & d'estampes*, Vereenigde drukkerijen, Amsterdam, 1921, 4019. zk., online: [www.marquesdecollections.fr](http://www.marquesdecollections.fr). [itzuli]

## [24. TXORIA]

**Txoria** (*L'oiseau*), Dinard, 1928ko abuztua

Olio-pintura mihise gainean, 35 × 24,3 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser, 78.2514.57

Goiko aldean eskuinean sinatua eta datatua, pintura gris eta zuriz (1929az geroztik): [Picasso](#) / 28; euskarriaren zeharragan inskribatua, goialdean, erdialdean, grafitoz: Dinard, 1928ko abuztuak 18 [est.]

## JATORRIA

Galerien Thannhauser-ek artistari eresia (Justin K. Thannhauser, jabea), Berlin eta Luzerna, 1930rako jada; Berlin eta Luzerna artean lekualdatua, 1931ko uztailak 29 (1493 / 10737 inb. zk., “Vogel auf Zweig”); Justin K. Thannhauser-i eskualdatua (Luxenburgotik igarota), Paris, eta, aurrerago, New York, 1937ko

martxoak 25 (40157. zk.); Thannhauser-ek Solomon R. Guggenheim Foundation-i legatua, New York, 1978, dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

## LEHEN ERAKUSKETAK

Zürich, Kunsthaus Zürich, *Picasso*, 1932ko irailak 11–urriak 30 (azaroak 13 arte luzatua), 177. zk. (izen honekin: *Vogel auf Zweig*).

Buenos Aires, Galería Müller (Justin K. Thannhauser-ekin batera antolatua), *Picasso*, 1934ko urria, 15. zk. (izen honekin: *Pájaro sobre una rama*).

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

Pablo Picassoren *Txoria* (*L'oiseau*) obra artistak hondartzako bainulariez egindako irudi abstraktuen sail bateko alea da. Arraroa da sail horren barruan, dena den; modu jostari eta bizkorrean landuta dago, eta txoriaren tankerako irudi eskematiko bat ageri du, lerroz osatutako diseinuarekin, zeinak gogorarazten baititu Britainiako hondartzetako ohiko etxolen olanak edo bainujantzi marradunak. Litekeena da obra honek artistaren Marie-Thérèse Walter maitale gazteari (1909–1977) erreferentzia egitea, ezkutuan; urtebete lehenago harekiko maitasun-harremana hasi zuen Picassok, eta isilpean jarraitu zuten harreman hura Dinard-en egindako udaldian. Koadro honetan, Picassok bere etxetik ikusten zuen hondartzako egunsentia ageri da, perspektibarik gabe irudikaturik, lerro horizontal hori, laranja, arrosa, urdin eta zuri puruez marraztua; gaueko zeruaren arrastoak ere ageri dira, lore baten pistiloa gogorarazten duten erdigune beltzeko izar zuri apaingarri batzuekin<sup>1</sup>. Bi pintzelkada gorri distiratsuk txoriaren ezpainak edo mokoak nabarmentzen dituzte; Picassok maiz heldu zion gai horri bere bizitzan zehar<sup>2</sup>.

Gazaren antzeko mihise fin batean margotua dago, berun-zuria eta zink-zuria dituen inprimazio komertzialekoa. Neurri txikiko koadroa da, eta, euskarri frantses estandar batean muntatuta dago, jatorrizkoa itxuraz (Paisaia 5). *Txoria* bizkor margotuta dago, pintzelkada biziz, hoditik zuzenean aplikatutako pintura oretsuarekin eta bustia bustiaren gainean teknika baliatuta. Ongi definituta daude pintzelkadak, eta mate eta fresko ageri da gainaldea. Arraseko argipean egindako azterketak agerian utzi zituen azaleraren azpiko pintzelkada batzuk, iradokitzen dutenak aurrez beste pintura bat zegoela edo Picassok aldaketak egin zituela konposizioan.

Estereomikroskopia bidez handituta ikus daitekeenez, koadroa kolore argiagoez margotuta zegoen jatorrian: beixa, arrosa, malba eta marroia. Goiko eta ezkerreko iltzatze-ertzetan, geruza gris pikortsu eta urtsu bat ageri da, iltzatze-marjinetaraino hedatzen dena. Kolore argiak goialdeko geruzen hutsarteetan edo krakeladuran zehar ikus daitezke, eta artistak paleta monokromatikoagoa erabili zuela iradokitzen du horrek, garaitsu berean baina lehenago landutako beste lan batzuetan erabilitakoaren antzekoa: hala nola, *Konposizioa* (*Emakume irudia hondartzan*) [*Composition (Figure féminine sur une plage)*, 1927, bilduma pribatua].

*Txoria* obraren X izpi bidezko erradiografiak bitxikeria bat erakutsi du. Txoriaren gorputza forma astun edo bolumen handiagoko bat zen, hasieran; edo, horrela ez bada, beherantz eskuinerantz lekualdatuta dago. Ezin da zehaztu jatorrizko konposizioaren forma xehea, baina, itxuraz, pintura ia erabat lehor zegoen goiko geruza aplikatu aurretik, kontuan hartuta azpiko pintzelkadak ongi definituta daudela eta pintura ez zela altxatu bustia bustiaren gainean teknikaren ondorioz.

X izpi bidezko erradiografian ikusten denaren arabera, esan liteke jatorrizko konposizioan askoz ere meheagoak zirela txoriaren hankak eta zuhaitz-adarrak. Hasieran, soslai argiagoko pintura beltzezko lerro batek definitzen zituen txoriaren hankak, baina amaierako konposizioan aldatu egin ziren, eta, zotz-tankerako lerroen ordean, mailu-tankerako lerro nabarmenagoak ageri dira. Picassok txoriaren gorputza berregin zuen: lehenik, forma zehaztu zuen, pintzelkada mehe eta sendoen bidez, eta marraz bete zuen gorputza, gero, beltz iluna eta Prusiako urdina txandakatuz (est.). Arretaz aztertuta, txoriaren soslai jatorrian arrosa-arrea zela dirudi; gorrimin ukitu batzuk sumatzen dira zozoaren soslaiaren azpian<sup>3</sup>.

Gainera, ikusten da artistak bizkor-bizkor margotu zituela zuhaitz-adarrak gainetik, eta hasierako zotz marroien ordean, forma itzaltsu nabarmenen modura gelditu dira, zabar, haur batek marraztuak balira bezala. Pintzelaren zurdak irekita aplikatutako orban berde esmeralda batzuek irudikatzen dituzte zuhaitzaren hostoak.

Data eta sinadura gerora gehitu ziren; goialdean, eskuinean daude, pintura grisa eta zuria nahastuz idatziak. Estereomikroskopia bidezko behaketak erakutsi zuenez, pintura lehor zegoen bi xehetasun horiek gehitu zirenean; gainera, erreproduzio historikoek agerian utzi dute aurrealdean sinatu eta datatu gabe zegoela koadroa 1929an, 1930erako, aldiz, bazituen sinadura eta data (1928koa)<sup>4</sup>. Picassok maiz datatu ohi zituen bere koadroak estudiantik ateratzeko unean. *Txoria* koadroak, gainera, beste data bat du euskarriaren hagan, koadroa egin zeneko datari dagokiona seguru asko<sup>5</sup>, eta atzealdean Thannhauserren etiketak ditu, ertz bakoitzean, baita aduanetako zigiluak ere. (LS)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Izar/lorearen forma anbigua Picassok Marie-Thérèse Walter gaztearekiko zuen grinaren edo, modu orokarragoan, emakumezko sexualitatearen erreferentzia sinbolikoa bide da. Ikus: Susan Davidson, "Intsinuazioa edo metafora: Pablo Picassoren *Txoria*", ale honetan. Marie-Thérèse-ren beste erretratu batzuetan, Picassok lore-girlanda bat marrazten dio buruan, lorez inguratuta irudikatzen du edo lorategi batean kokatzen du. Ikus, adibidez, *Marie-Thérèse, bestal baten gisan, minotauro lokartua beilatzen* (*Marie-Thérèse, en vestale, veillant le minotaure endormi*) grabatua, *Vollard* suitekoa, Museum of Modern Art, 1933, eta *Ameslaria* (*Le rêveur*), Metropolitan Museum of Art, 1932. [itzuli]
2. Picasso liluratu egiten zuten txoriek, eta, hala, behin eta berriz erabili zuen txorien gaia. Brassai argazkilariaren esanetan, "Usoek zoratu egiten zuten Picasso txikitatik. Beti ikusten zituen bere inguruan hegan. Aitak marraztu egiten zituen, eta maiz eman ohi zion semeari hegaztien hankak amaitzeko ardura. Haien urruma entzun ohi zuen, bizi zen tokian bizi zela. Gustukoak zituen kioletan, eta are gustukoagoak aske. Maiz

aukeratu zituen usoak, usakumeak, usapalak bere arterako”. Brassai, *Conversations with Picasso*, ing. itzul.: Jane Marie Todd, University of Chicago Press, Chicago, 1999, 266. or. [itzuli]

3. Obra honetan identifikatutako pigmentuak Federica Pozzi-k zuzendutako X izpien bidezko erradiografiaren emaitzetatik ondorioztatu dira, Metropolitan Museum of Art. [itzuli]
4. *Txoria* aurrealdean sinadurarik eta datarik ez zuela erreproduzitu zuten lehen aldiz, eta, gainera, buruz behera, honako honetan: Christian Zervos, “Picasso à Dinard été 1928”, *Cahiers d'art* 4, 1. zk., 1929, 7. or. Gerora, 1930ean, sinatuta eta datatuta erreproduzitu zuten (1928), *Documents* aldizkari surrealistaren zenbaki berezi batean. *Documents* 2, 3. zk., 1930, 126. or. [itzuli]
5. Christian Zervos arte-historialariak Picassok 1928ko udan egindako jardueren kronologia bat argitaratu zuen, eta, kronologia hartan, 1928ko abuztuaren 13ko data esleitu zion *Txoriari*. Zervos, “Picasso à Dinard été 1928”, 5.–20. or.; ikus, halaber, Zervos-en iturriei buruzko azalpen xehea hemen: Davidson, “Intsinuazioa edo metafora”, 14. zk. Hala ere, beste kokaleku eta data bat ageri dira koadroaren euskarriaren zeharragan: “Dinard 18 [est.] Août 1928” (abuztuak 18 [est.], 1928). Itxuraz, artistak idatzia da data hori; obra egin zuen unekoa nahiz geroagokoa izan liteke. Beraz, ez dago argi zein den *Txoriaren* data zuzena, abuztuaren 13a edo 18a. Kontuan harturik koadroan azpiko konposizio bat badela, litekeena da obra berregin zenean gehitu izana data berantena. [itzuli]

## [25. EMAKUME ILEHORIA]

**Emakume ilehoria** (*Femme aux cheveux jaunes*), 1931ko abenduak 27

Olio-pintura eta Ripolin pintura (est.) mihise gainean, 100,2 × 81,1 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.59

Beheko aldean ezkerrean sinatua eta datatua, pintura gris ilunez eta argiz (1937an): Picasso; atzeko aldean datatua, euskarriaren erdiko zeharragan, pintura zuriaren gainean errotulagailu beltzez idatzita: 27 Decembre / M.CM.XXXI.

## JATORRIA

Justin K. Thannhauserrek artistarengandik eskuratua, Paris, eta, gerora, New York, 1937 (40171. zk.); Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundation-i legatua, New York, 1978, bere dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

## LEHEN ERAKUSKETAK

New York, Museum of Modern Art, *Picasso: Forty Years of His Art*, 1939ko azaroak 15–1940ko urtarrilak 7, 250. zk. (izen honekin: *Woman Sleeping*, 1932); orobat eraman zuten toki hauetara: Art Institute of Chicago, 1940ko otsailak 1– martxoak 3, eta San Francisco Museum of Art (gaur egun, San Francisco Museum of Modern Art), 1940ko ekainak 25–uztailak 22.

Buffalo, Albright Art Gallery (gaur egun, Albright-Knox Art Gallery), *French Paintings of the Twentieth Century, 1900–1939*, 1944ko abenduak 6–31, 50. zk. (izen honekin: *Femme endormie* [*Woman Sleeping*]); orobat eraman zuten toki hauetara: Cincinnati Art Museum, 1945eko urtarrilak 18– otsailak 18, eta City Art Museum of St. Louis (gaur egun, Saint Louis Art Museum), 1945eko martxoak 8– apirilak 16.

Santa Barbara, Santa Barbara Museum of Art, *Picasso, Gris, Miro, Dali: Fiesta Exhibition, 1953*, 1953ko abuztuak 4–30, 29. zk. (izen honekin: *Woman Sleeping*, 1932).

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

*Emakume ilehoria* Marie-Thérèse Walter da (1909–1977), Pablo Picassoren maitale gaztea, pintoreak 1927an ezagutu zuena<sup>1</sup>. Estilo batetik besterako trantsizio-une batean margotu zuen, eta lerro kurbatuekiko abstrakzioa ikertzen du konposizioak; bestalde, Picassok aurreko hamarkadan erabilitakoen oso bestelako koloreak eta formak ditu, aurrekoetan paleta ilunagoa eta eduki klasikoa landu baitzituen nagusiki. Hemen, kolore biziko gainalde lauek Henri Matisse-ren obrak gogorarazten dituzte, eta Walterren forma haragikoiek eta atsedeen-egoera lasaiak eta irudi estilizatuak Picassok modeloarekin zuen harreman pertsonala aditzera ematen dute<sup>2</sup>.

Mihise mehe batean margotua dago obra, esku-zapi moduko oihal batean ia, gai komertzial batez inprimatua eta eskuz egindako euskarri zabar batean iltzatua; itxuraz, hori da jatorrizko euskarria. Euskarriaren beheko aldean, iltzatze-ertz gisa aurretiko inprimatze bat duen oihal-bazterra duen gunean, agerikoak dira goragune nabarmen batzuk. Hasieran, Picassok ikatz-ziriz marraztu zituen irudiaren soslaiak, eta irudia nahiko ziarra eta sendoa den arren, azterketa infragorrian ikusi zen aurrez bi bular margotu zituela edo, bestela, bularra berregokitu egin zuela. Aldaketaren bat ikusten da, halaber, blusa irudikatzen duen soslai beltz eta grisean. Artistak marra gorri, beltz eta zuriz estalitako forma geometriko berde trinko batez eraiki zuen hondoa behealdean, ezkerrean, ehun edo oihal tapizatu bat adierazi nahiko balu bezala. Margolan honen paleta sinplea da, eta Michel-Eugène Chevreul-en kolore osagarrien teoria baliatzen du, efektu ezin hobea lortzeko: kadmio-horia eta hori organikoa, kobalto-bioletaren, biridian-berdearen eta kadmio-gorriaren alboan<sup>3</sup>.

Oro har, *Emakume ilehoria* lanean pintura ez da oso trinkoa, eta, hala, finki ehundutako mihisearen testura ikusten da. Hondo hori-kolore argian, ilean eta haragiaren bioleta-tonuetan, ordea, lodiagoak dira pintzelkadak. Pintura batzuek pintura industrialen ohiko jariakortasuna eta kalitatea dute: distira oliotsuko eta ertz leunekiko esmaltearen tankera, Ripolin pinturarena, seguru asko; izan ere, garai hartan Frantzian barnealdeetarako asko erabiltzen zen esmalte komertzial bat zen hori. Picassoren koadro askotan identifikatu da, behin-behinean, Ripolin pintura, esate baterako hemen iruzkindutako obrarekin lotura estua duen batean: *Besaulki gorria* (Art Institute of Chicago), 1931ko abenduak 16ko data duena<sup>4</sup>. Litekeena da Picassok hodiko pinturarekin batera erabili izana Ripolin pintura, Ripolin arruntean topatu ohi ez diren hainbat pigmentu tradizional identifikatu izan baitira artistaren pinturan, Guggenheimeko nahiz Art Institute-ko koadroetan esaterako<sup>5</sup>. Pintura meheko azpiko geruzaren kalitatea gainaldeko geruza jariotsuen kalitateaz nabarmen bestelakoa izateak orobat adierazten du artistaren hodiko olio-pintura eta Ripolin motako pintura erabili zituela artistak.

Guggenheimeko konposizioaren goiko erdian, kobalto-bioleta (kobalto artseniatoa) eta esmalte zuria (est.) nahastu zituen hondoaren eremu handi bat margotzeko, eta geruza hotz horren gainean margotu zituen kadmio-koloreko ile horia, ertzekin urtzen zen pintzelkadez<sup>6</sup>. Baliabide horiek maisuki baliatuta, efektu mate eta distiratsu bereziak lortu zituen Picassok, eta lehorte-denbora kontrolatu ahal izan zuen, gainera. Esmaltearen antzeko pintura bizkor lehortu zen, eta burbuilak, tantak ertz jariotsuak utzi zituen. Gainaldeko geruzetako pinturak modu trinkoagoan aplikatu ziren, pintzela norabide guztietan pasatuz, eta horrek distira bizia eta intentsitate handiko elkartzeak sortu zituen. Trantsizio jakin batzuetan, lerro uhindunak sortu ziren lehortzen ari ziren bitartean bi kolore elkarrekin nahasi ziren guneetan. Haragiaren bioleta-koloreek itxura leun eta limurtzailea ematen diote lozorroan ageri den neskari; soslai beltzak, aldiz, kaligrafikoak eta indartsuak dira<sup>7</sup>. Lerro beltzetan ageri diren mikrokrakeladurak ez dira inongo beste koloretan ikusten, eta horrek pentsarazten du bestelako baliabide edo nahastura bat erabili zuela horietan. Walterren ile horia irudia osatzen duen argitasuna da, obraren fokua, kadmio-koloreko hori purua zuzenean hoditik edo pototik aplikatuz landua.

X izpi bidezko erradiografia batek argitu zuenez, obra guztia pintzelkada bizkor eta zabalez eginda dago; emakumearen besoak eta aurpegiak bereziki nabarmenduta ageri dira, Picassok haietan jarri bide baitzuen arreta emozional guztia. Denborak aurrera egin ahala, Walterren dozenaka erretratu margotu zituen, horietako batzuk karga sexual ageriagokoak eta abstraktuagoak<sup>8</sup>. Hemen iruzkindutako mihisearen kolore-eztandak, esaterako, Picassok bere musa gaztearekiko zuen irrika adierazten du: Boisgeloup-eko estudioko beste marrazki, zeramika eta eskultura trinko batzuetan ikertu zuen desira hori. (LS)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Ikus Picasso-ren eta Marie-Thérèse Walter-en arteko harremanari buruzko iruzkina hemen: Anne Umland, "Picasso: *Girl before a Mirror*", Museum of Modern Art, argitalpenen aurkezpena, online: [www.moma.org](http://www.moma.org). Koadro hau lan honetan ere ageri da: Christian Zervos, *Pablo Picasso*, 7. alea, *Cahiers d'Art*, Paris, 1955, 333. zk., 138. lam. [itzuli]
2. Elizabeth Cowling, *Matisse, Picasso*, erak. kat., Tate, Londres, 2002, 234.–235. or. Marie- Thérèse Walter ezaugarri oso klasikoez deskribatuta agertu ohi da maiz. Estilo neoklasiko forma biribil bolumetrikoak sortzeko, Picassok baztertu egin behar izan zuen soslai deskriptiboen eta kolore-eremu deskriptiboen arteko bereizketa, eta, horren ordez, kolorearen eta inguruaren fusioa bilatu behar izan zuen, Matisse-k egin ohi zuen bezala. [itzuli]
3. Corey D'Augustine-k (Corey D'Augustine Conservation) egindako X-zpien bidezko fluoreszentzia-analisan, pigmentu horiek iradokitzen dituzten elementuak identifikatu ziren, baina beste teknika batzuk erabili beharko lirateke haien presentzia egiaztatzeko. [itzuli]
4. Ripolin zuria aztertu da (*blanc de neige*) zink oxidoa oinarri duen pigmentu modura, eta nonahi ageri da zinka *Emakume ilehoria* koadroan. Ripolin marka erregistratua da, eta Picassoren estudioko argazki batean marka horretako potoak ageri diren arren, baliteke esmalte edo pintura komertziala beste markaren batekoak izatea. [itzuli]



5. Roland Penrose-k 1955eko martxoan Picasso-rekin izandako elkarrizketa bat aipatu zuen: “Gerora, pinturei buruzko solasaldi luze bat izan genuen. Azaldu zuen ez zegoela Ripolin pintura matea baino hoberik, [Picassok] olio-pintura arruntarekin nahasturik erabiltzen zuela. Bizkor lehortzen zen, eta oso gogor gelditzen zen”. Hemen aipatua: Elizabeth Cowling, *Visiting Picasso: The Notebooks and Letters of Roland Penrose*, Thames and Hudson, Londres, 2006, 111. or. [itzuli]
6. Linda Nochlin, “Picasso’s Color Schemes and Gambits”, *Art in America* 68, 10. oharra, 1980ko abendua, 178. or. Nochlin-en deskribapenaren arabera, erretratu hau eta horiaren eta bioletaren arteko kontrastea bi kolore horien arteko ohiko konbinazioaren “forma puruena” da; honela mintzo da egile hori irudiaz: “fintasun gautarra, bere baitara bildua, [...] marra gorri-berdeekiko kuxinen distira gogor eta zorrotzarekin kontraste bizia eginez”. [itzuli]
7. Horiaren eta bioletaren arteko kontrajartze hori Marie-Thérèse-ren erretratu askotan agertzen da. Robert Rosenblum-ek Marie-Thérèse-ren “sinbolo kromatiko” modura deskribatzen du horiaren eta bioletaren arteko uztarketa, eta gauaren eta ameskeriaren sinbolo gisa bioleta-kolorea. Robert Rosenblum, “Picasso’s Blond Muse: The Reign of Marie-Thérèse Walter”, in *Picasso and Portraiture: Representation and Transformation*, argit.: William Rubin, erak. kat., Museum of Modern Art, New York, 1996, 342.–343. or. [itzuli]
8. Michael Fitzgerald, “A Question of Identity”, in *Picasso’s Marie-Thérèse*, Acquavella Galleries, New York, 2008, 9. or. Ikus, halaber: Fitzgerald, “Pablo Picasso *Woman with Yellow Hair*”, in *Thannhauser: The Thannhauser Collection of the Guggenheim Museum*, argit.: Matthew Drutt, Guggenheim Museum, New York, 2001, 184.–186. or. [itzuli]

## [26. NATURA HILA: FRUITU-PLATERA ETA PITXERRA]

***Natura hila: fruitu-platera eta pitxerra*** (*Nature morte: Compotier et cruche*), 1937ko urtarrilak 21–22

Olio-pintura eta esmaltea (est.) mihise gainean, 49,9 × 60,9 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser, 78.2514.61

Goiko aldean datatua, ezkerrean, pintura beltzez: 21 janvier XXXVII; goiko aldean sinatua, ezkerrean, pintura beltzez (aurreragoko data batean, seguru asko): Picasso; euskarriaren goiko zeharragan datatua, grafitoz: (III) 22 janvier XXXVII.

### JATORRIA

Paul Rosenberg-ek (1881–1959) artistari erosia, Paris, 1938 (arg. zk. 4051); [Bignou Gallery-n gordailutua (Étienne Bignou eta Georges Keller, jabeak), New York, ca. 1939–1940]; Odette (jaiotza izenez, LeCointe, 1996an hila) eta Vladimir Golschmann-ek (1893–1972) Rosenberg-i erosia, St. Louis, 1944ko otsaila eta 1947ko apirila bitartean; Mary Callery (1903–1977), New York, 1947 amaieran edo 1948an, seguru asko; Perls Galleries (Klaus Perls, jabea), New York, 1956ko apirila; Justin K. Thannhauserrek Perls-i erosia, New York, 1957ko otsaila; Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundation-i legatua, New York, 1978, bere dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

## LEHEN ERAKUSKETAK

New York, Museum of Modern Art, *Picasso: Forty Years of His Art*, 1939ko azaroak 15–1940ko urtarrilak 7, 277. zk. (izen honekin: *Still Life*); orobat egon zen hemen: Art Institute of Chicago, 1940ko otsailak 1–martxoak 3.

Cincinnati, Cincinnati Modern Art Society (gaur egun, Contemporary Arts Center), *The Private Collection of Mr. and Mrs. Vladimir Golschmann of Saint Louis*, 1947ko apirilak 30–ekainak 1 (izen honekin, seguru asko: *Still Life*).

New York, Rosenberg Galleries, *Vladimir Golschmann Collection*, 1947ko urriak 6–25, 14. zk. (izen honekin: *Table bleue, orange, jaune et blanche*).

New York, Museum of Modern Art, *Picasso: 75th Anniversary Exhibition*, 1957ko maiatzak 22–irailak 8, Addenda, 115. or., erreprodukzioa (izen honekin: *Fruit Dish and Pitcher*); orobat egon zen hemen: Art Institute of Chicago, 1957ko urriak 29–abenduarak 8.

Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, *Picasso: A Loan Exhibition of His Paintings, Drawings, Sculpture, Ceramics, Prints and Illustrated Books*, 1958ko urtarrilak 8–otsailak 23, 192. zk., erreprodukzioa (izen honekin: *Fruit Dish and Pitcher*).

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

Ambroise Vollard paristar arte-merkatariak (1866–1939) Le Tremblay-sur-Mauldre-n, Parisko aldirietan zeukan landetxea eskaini zion Pablo Picassoren maitale Marie-Thérèse Walter-i (1909–1977) eta haien alaba Maya-ri (1935an jaioa). 1937ko urtarrilean, Picassok astean hiru edo lau egun ematen zituen han<sup>1</sup> eta garai hartan Espainiako Gerra Zibila zela-eta oso atsekabetuta zegoen arren, bakea aurkitu zuen landan<sup>2</sup>. *Natura hila: fruitu-platera pitxerra* koadroa Picassok urtarrilaren erdialdetik amaierara, gutxi gorabehera, landan edo Parisko bere estudioan landutako natura hilen sailaren parte da; lan honetan, pitxer bat eta fruitu-ontzia irudikatu zituen artistak, abstrakzio maila desberdinetan<sup>3</sup>.

Ikuspegi estilistikotik, indarrean jarraitzen zuen bere jardun kubistatik ez ezik, bere inguruko eragin surrealistetatik ere edan zuen Picassok. Amaitu berria zen New Yorkeko Museum of Modern Art-eko *Fantastic Art, Dada, Surrealism* erakusketa erreferentziala, zeinetan parte hartu baitzuen berak, eta buru-belarri ziharduen poesia idazten eta fotogramak sortzen<sup>4</sup>. Gainera, musa berri bat zuen Picassok: Dora Maar argazkilaria (jaiotza izenez, Henriette Theodora Markovitch, 1907–1997); joera surrealistako obra landu zuen emakume horrek, desira inkontzienteak eta ametsen ikonografia ikertzeko xedea ardatz harturik<sup>5</sup>.

Irudian bitan banatuta egoteak gogora dakar garai hartako beste artista batzuek —esaterako, Jean Arp, Man Ray eta László Moholy-Nagy-k— beren obretan espazio positiboa/negatiboa ikertuz egindako lana<sup>6</sup>. Zenbait forma antropomorfitik eta zoomorfikok erreferentzia egiten diete oilar, begi-globo eta lumen<sup>7</sup>. Ezkerrean, betaurrekoen antzeko ispilu-irudi batzuk ageri dira, eta ebakin zirkular batzuek zeharkatzen dituzte animaziokoak diruditen bi “irudiak”. Atzealdea berezita egoteak bi formak bakartzen ditu, eta, aldi berean, islaren edo beira batean zeharreko errefrakzioaren irudipena sortzen du; horren bidez eman zion nolabaiteko konplexutasuna gainerakoan nahiko sinplea litzatekeen gai bati.

Natura hil hau, gaur egun lehor eta hauskor dagoen zirriborro-mihise batean landua, ikatz-ziriz zirriborratu zuen, eta esmaltezko lausodura erdi-garden batez margotu zuen, gero, beruna zuen inprimatze komertzial baten gainean<sup>8</sup>. Pinturan zehar oinarria sumatzen da, forma batzuk erreserbatu direlako. Hortaz, Picassok konposizioaren forma positibo modura erabili zuen espazio negatibo; baliabide horrek forma gorpuzgabeak eratzeko bidea ematen du, eta hura erabiltzen ari zen Picasso bere fotogrametan<sup>9</sup>.

Picassok lasaiki aplikatu zuen pintura diluitua pintzelkada bereizgarriez, eta bustia bustiaren gainean aplikatzeko prozeduraren bidez forma kizkurak sortu ziren koloreek bat egin zuten guneeetan. Pintura trinkoagoa batzuetan eta arinagoa besteetan aplikatuz, testura mate eta distiratsuen arteko kontraste nabarmena eratu zen, halaber. Formak elkarri gainjartzen zaizkion tokietan, kolore erdi-gardenak nahastu egiten dira, eta beste kolore bat osatzen dute. Tankera industrialeko pintura morea oso jariotsua izanik, irristatu egiten da, eta lausodura horia aplikatu zaie ezkerraldeko sugarraren formako elementuei. Konposizioa lehor zegoela aplikatutako modelatu urdin argiak bolumenta ematen dio fruitu-ontziaren lautasanari<sup>10</sup>. Ezkerraldeko karamelu-koloreak —eskuinaldeko marroi ilunarekin batera— argi bereizten du hondoa, eta aurrerantz makurrarazten du espazioa, halako eran non objektuak plano piktorikotik erortzen direla baitirudi. Hondoko pintzelkada markatuek eragiten duten sakontasun-sentsazioak kontraste bizia egiten du espazioa lautzen duten forma beltz ebakiekin.

Koadro hau margotu zenean, bustia bustiaren gainean idatzi zen “21 janvier XXXVII” data, eta hondoarekin koskatu zen. Azken sinadura aurrerago gehitu zitzaion, gainaldean nabarmen ikusten den pintura beltzez. Euskarrian ere datatuta dago obra hau, baina biharamunean: horrek iradokitzen du Picassok moldaketaren bat egin zuela. (LS)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Picasso 1937aren hasieran non zebilen jakiteko, ikus: Vivian Endicott Barnett, *The Guggenheim Museum: Justin K. Thannhauser Collection*, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1978, 169. or.; Jaime Sabartés, *Picasso: An Intimate Portrait*, ing. itz.: Ángel Flores, Prentice-Hall, New York, 1948, 136. or.; Pierre Cabanne, “Picasso et les joies de la paternité”, *L’oeil*, 226. zk., 1974ko maiatza, 7. or. [itzuli]
2. Jaime Sabartés-ek hauxe azaldu zuen Picassok Tremblay-sur-Mauldre-n landutako natura hilei buruz: “Objektu berek bestelako itxura bat izango zuten hirian pintatu balitu. Irudipena sortzen zuen aire garbia arnastuz ikusi zituela berak, kezka arrotzetatik libre”. Sabartés, *Picasso*, 142. or. [itzuli]
3. Egun berean, Guggenheim-eko *Natura hila: fruitu-platera eta pitxerra* koadroaren aldaera berdina bat osatu zuen Picassok: *Natura hila pitxerrarekin (Nature morte au pichet)*, bilduma pribatua. Eta oso antzeko beste lan bat egun batzuk lehenago: *Natura hila kandelarekin (Nature morte à la bougie)* 1937ko urtarrilak 15. Guggenheim-eko koadroaren antzekoa da, konposizioan eta neurrian, nahiz eta hartan kandela bat agertu, fruitu-ontziaren ordean. Bi objektuak 8en tankeran irudikatuta baitaude, litekeena da Picassok objektu bat bestean bihurtu izana. Guggenheimeko *Natura hila: fruitu-platera eta pitxerra* hemen aipatzen da: Christian Zervos, *Pablo Picasso*, 8. alea, *Cahiers d’art*, Paris, 1957, 329. zk., 154. lam. (izen honekin: *Nature morte*, 1937ko urtarrilak 21). [itzuli]

4. New York, Museum of Modern Art, *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, 1936ko abenduaren 6tik 1937ko urtarrilaren 17ra (katalogoa). [itzuli]
5. Picasso eta Maar Paul Eluard poeta eta mugimendu surrealisten sortzailearen eta haren emazte Nusch-en lagun minak izan ziren. [itzuli]
6. Julie Barten, Sylvie Pénichon eta Carol Stringari, “The Materialization of Light”, in *Moholy-Nagy: Future Present*, argit.: Matthew S. Witkovsky, Carol S. Eliel eta Karole P. B. Vail, erak. kat., Art Institute of Chicago, Chicago, 2016, 190.–91. or. [itzuli]
7. Ikus, adibidez, *Txarroa loreekin (La cruche fleurie)*, 1937, San Francisco Museum of Modern Art. Guggenheimeko natura hileko hegazti formako elementu abstraktu batzuek gogora dakartzate bi obra hauek: Joan Miró 1926an landutako *Pertsonaia harria botatzen* olio-pintura mihise gainean, Museum of Modern Art, eta Jean Arp-ek 1926an egindako *Bi buru (Deux têtes)* ohol margotuaren gaineko erliebea, Museum of Modern Art. Miró eta Arp-en obra horiek 1936–1937an el Museum of Modern Art-en egindako “Fantastic Art, Dada, Surrealism” erakusketan erakusgai jarri zituzten. [itzuli]
8. Pigmentuak identifikatzeko, X izpien bidezko fluoreszentzia ez suntsitzailea egin zuen Federica Pozzi-k (Metropolitan Museum of Art). Esmalte tankerako kolore askotan zinka aurkitu zen, eta Ripolin pinturaren presentzia iradokitzen du horrek. Horri buruzko informazio gehiagorako, ikus: Julie Arslanoglu, Silvia A. Centeno, Shawn Digney-Peer eta Isabelle Duvernois, “Picasso in The Metropolitan Museum of Art: An Investigation of Materials and Techniques”, *Journal of the American Institute for Conservation* 52, 3. zk., 2013, 140.– 155. or.; Kimberley Muir, Allison Langley, Anikó Bezur, Francesca Casadio, John Delaney eta Gwénaëlle Gautier, “Scientifically Investigating Picasso’s Suspected Use of Ripolin House Paints in *Still Life*, 1922 and *The Red Armchair*”, *Journal of the American Institute for Conservation* 52, 3. zk., 2013, 156.–172. or. [itzuli]
9. Ikus, erreferentzia modura, Picassok egindako Dora Maar-en fotogramak, lan honetan: Anne Baldassari, *Picasso and Photography: The Dark Mirror*, ing. itz.: Deke Dusinberre, erak. kat., Museum of Fine Arts, Houston; Flammarion, Paris, 1997, 204.–207. or.; ikus halaber: Man Ray, “Picasso Photographe”, *Cahiers d’art* 12, 1937, 167.–175. or. [itzuli]
10. Litekeena da Picassok atzeko aldean sinatu eta datatu izana obra, eta, gero, hurrengo egunean, modelatua gehitu eta atzealdean beste data bat gehitu izana. Pintura urdina konposizioan erabilitako gainerako pintura diluitua baino lehorragoa da, eta difuminatu egiten da gainaldean, pintura lehorraren gainean. [itzuli]

## [27. EMAKUME-BURUA (DORA MAAR)]

***Emakume-burua (Dora Maar)*** [*Tête de femme (Dora Maar)*], Paris, 1939ko martxoak 28

Olio-pintura eta esmaltea (est.) zur kontratxapatu gainean, 60 × 45 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser, 78.2514.62

Beheko ertzean sinatua eta datatua, eskuinaldean, pintura beltzez: Picasso / 39; atzealdean datatua, goian, erdian, tinta beltzez: 28.3.39.

## JATORRIA

Paul Rosenberg-ek artistari eresia (1881–1959), Paris, 1939 (arg. zk.: 4198); [Rosenberg eta Helft (Paul Rosenberg eta Jacques Helft, jabeak), Londres, 1939]; Keith Warner-ek (1895–1959) Rosenbergi eresia, Gloversville, New York, 1943ko urria. G. [George] David Thompson (1899–1965), Pittsburgh; Justin K. Thannhauserrek Thompson-i eresia, New York, 1965 baino lehen (40307. zk.); Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundation-i legatua, New York, 1978, bere dohaintza-agindua, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

## LEHEN ERAKUSKETAK

New York, Museum of Modern Art, *Picasso: Forty Years of His Art*, 1939ko azaroak 15–1940ko ekainak 7, 360. zk. (izen honekin: *Girl with Blond Hair*); orobat izan zen honako hauetan: Art Institute of Chicago, 1940ko otsailak 1–martxoak 3; City Art Museum of St. Louis (gaur egun, Saint Louis Art Museum) 1940ko martxoak 16–apirilak 14; Boston, Institute of Modern Art (gaur egun, Institute of Contemporary Art), Museum of Fine Arts-en aurkeztua, 1940ko apirilak 27– maiatzak 25; San Francisco Museum of Art (gaur egun, San Francisco Museum of Modern Art), 1940ko ekainak 25–uztailak 22; Cincinnati Art Museum, 1940ko irailak 28–urriak 27; Cleveland Museum of Art, 1940ko azaroak 7–abenduak 8; New Orleans, Isaac Delgado Museum (gaur egun, New Orleans Museum of Art), 1940ko abenduak 20–1941eko urtarrilak 17; Minneapolis Institute of Art, 1941eko otsailak 1–martxoak 2; Pittsburgh Carnegie Institute (gaur egun, Carnegie Museum of Art), 1941eko martxoak 15–apirilak 13.

## MATERIALAK ETA PROZEDURAK

Pablo Picassok Dora Maar argazki surrealistarekin (jaiotza-izenez, Henriette Theodora Markovitch, 1907–1997) izandako harreman gorabeheratsua 1930eko hamarraldiaren amaieran hasi, eta 1940ko hamarraldiaren amaierara arte iraun zuen<sup>1</sup>. Harreman hartan oinarriturik, indar handiko erretratu sorta bat landu zuen margolariak: lan intimoak eta erromantikoak batzuk, grotesko eta primitiboak beste batzuk, bitxikeria surrealista eta kolore ausartekin. Guggenheimeko erretratua modeloaren zuzeneko adierazpena da, eta *Guernica* koadro ospetsua (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madril) landu eta bi urtera sortu zuen Picassok; hain zuzen ere, *Guernica* sortzeko prozesua dokumentatu zuen Dora Maarek. Erretratu honen konposizioak eta teknikak ezin hobeki islatzen dute modeloaren jarrera ziur eta fundamentuzkoa. Ez du iradokitzen aparteko atsekabe edo malenkoniarik —Picassok Maari egindako beste hainbat erretratutan ohikoa zen ezaugarri hori—, baina desitxuratuta dago modeloaren soslaia; beste obra batzuetan muturrera eraman zuen bide hori, txakur tankerako emakumeak edo beste animalia-ezaugarri batzuek hornituak marrazteraino<sup>2</sup>. Maaren erretratu gehienetan, aurrez aurre ageri da modelo; soin osoko lanak dira, batzuetan espazio txiki batean estutuak, eta ezaugarri abstraktu eta erreferentzia kubista lerromakurrak ageri dituzte<sup>3</sup>.

*Emakume-burua (Dora Maar)* ohol kontratxapatuan margotua dago. 1939ko martxoaren 27tik 29ra, Picassok Maaren 60 × 45 zentimetroko ohol gaineko erretratu sorta bat egin zuen (adibidez, 51.3–6. fig., 200. or.)<sup>4</sup>. Jarrera beraren gaineko aldaerak erakusten dituzte guztiek; eta askotariko egoera emozionalak eta abstrakzio-mailak adierazteaz gain, Picassok obrak sailka sortzeko zuen joeraren erakusgarri den suite harrigarri bat osatzen dute. Obra honetako kontratxapatua Lauan-zur xaflatuzko zati bat da, merkea, meranti edo kaoba filipinarra izenez ere ezaguna, 6,35 milimetroko lodierakoa<sup>5</sup>. Halako kopadura ganbila du, eta pikor nabarmena.

Dirudienez, soslaizko ikuspegi modura hasi zuen neurri txikiko konposizio hau, Maar ezkerraldera begira zegoela, baina aurrez aurreko bista gehitu zion gero. Pintura pikortsua aplikatu zuen zuzenean oinarri eskasean, eta horrek nabarmendu egin zuen oinarriaren pikorra eta agerian utzi zituen zuraren tonu marroiak, Maaren ilea eratzeko. Konposizioan, dentsitate gutxiz erabili zen pintura, pintzel leunekin aplikatuta, eta oholean zehar iragazi zen, ez baitzion inprimatzerik aplikatu; hala, zura puztu eta pikorra goratu egin zen, gurutzatze horizontala agerian uzteko moduan. Berniz-geruza mehe batek are gehiago nabarmentzen du egurraren pikorra. Data ezezagunean aplikatu zion berniza zaharbertzaile batek, eta gainaldeko distira orokor berezi bat ematen dio obrari, pintura gutxiko kontratxapatu zati bat izanik bestela espero bazitekeen arren.

Artistak paleta murrizta erabili zuen, beltza, zuria, horiak eta urdinak. X izpien bidezko fluoreszentziaz egindako analisiak agertu zuenez, kolore guztiek dute zinka, beltzak barne, kantitate handi samarrean<sup>6</sup>. Zinka osagai gisa identifikatzeak esmalte industrialaren presentzia adieraz dezake, baina nahiko zaila da hala den argi eta garbi identifikatzea<sup>7</sup>. Burdin herdoilaren kolore beltzeko pinturak zedarrizten eta ixten du figura, halako eran non espazio negatibo sendo bat sortzen baitu, eta kontraste bizia, Maaren erretratua konposizioaren planotik aterako balitz bezala agerrarazten duena. Beltza egurraren pikorretan zehar irristatzen da apur bat. Aurpegia margotzeko, pintzelkada zirkular zuri eta arrosa biziak aplikatu zituen. Eta beltzez eta marroiz diluitutako marra arinek definitzen dituzte begiak, sudurra eta ahoa; hori trinko motel batek inguratzen du bularraldeko forma marroi espirala. Ezpainak gorri biziak dira, eta marra beltz labur batek bereizita daude. Barnealdean dekoraziorako esmalte bat (est.) eta euskarri gisa eraikuntzarako materiala erabiltzeak halako itxura berezi bat ematen dio ohol honi, itxura lau eta “industrial” berezia. (LS)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharra

1. Ikus Antonina Vallentin, *Picasso* (Doubleday and Company, Garden City, New York, 1963), 191. or., non azaltzen baita nola ezagutu zuen Picassok Dora Maar 1936ko urtarrilean. Vallentin-ek Jean-Paul Crespelle kazetaria aipatzen du, hark esan baitzion noiz ezagutu zuen Picassok Maar, Les Deux Magots-en. Berearen aldameneko mahai batean eserita zegoen Maar, eta hari begira zegoen Crespelle: “Aurpegi serioa zuen, begi urdin argi haiek argitua, begiek are zurbilagoa agerrarazten zutelarik, bekain sarriak baitzuten; aurpegi sentibera eta urduria, zeinetatik igarotzen baitziren txandaka argiak eta itzalak. Behatzen artean aizto punta-zorrotz txiki bat hartuta, hura mahaiaren oholean iltzatzen ziharduen. Tarteka, huts egiten zuen eta odol-tanta bat agertzen zen bere eskularru beltzetan brodatu arrosen artean.” Maar margolaria eta argazkilaria

- zen, eta Brassai-rekin zuen estudioa; harreman estua izan zuen artista surrealistekin, Man Ray-rekin esaterako. Maar Picassorekin bizi zen, eta alemanek Gernikari eraso ziotenean hark izandako erreakzio irrikatsuaren lekuko izan zen; hain zuzen ere, *Guernica* (1937) obra monumentalak margotzeko prozesua argazkitan islatu zuen, Parisko rue des Augustins kalean, hogeita hamasei egunez. [itzuli]
2. Ikus Picassoren eta Maar-en arteko harreman nahasi eta iskanbilatsuari buruzko eta Picassok (Françoise Gilot-en arabera) “oso modu zehatzean zorigaiztoko” egin zuen emakume horren erretratu ugariei buruzko iruzkin zabal bat, hemen: Brigitte Léal, “For Charming Dora: Portraits of Dora Maar”, in *Picasso and Portraiture: Representation and Transformation*, William Rubin argit., erak. kat., Museum of Modern Art, New York, 1996, 384.–407. or., 396. orrialdeko oharrean aipatua. [itzuli]
  3. Dora Maar izan zen, seguru asko, Picassori aurre egin ziezaiokeen emakume bakarra, ikuspegi artistikotik nahiz intelektualetik; atsekabe handia eragin zioten, nolana ere, artistaren desleialkeriek. “Emakume negartia” zela esan zuen Picassok, gerora, Maar-i buruz, eta, aurrerago, “makina nahigabetuak dira emakumeak” gehitu zuen. Hemen aipatua: André Malraux, *Picasso's Mask*, ing. itz.: June Guicharnaud, Jacques Guicharnaud-ekin, Holt, Rinehart eta Winston, New York, 1974, 138. or. [itzuli]
  4. Paul Rosenberg paristar arte-merkatariak ohol gaineko lau koadro erosi zizkion Picassori, horien artean Guggenheimekoa. Rosenberg-en argazkiak, 4198.–4201. zk., Fondos Rosenberg, Dokumentazio-zentroa, Musée d'Orsay, Paris. [itzuli]
  5. Kontraxapatua material bereziki egonkorra da, eta oso erabilia izan zen aeronautikaren sektorean II. Mundu Gerran, hegazkinak eraikitzeko. Kontraxapatuak propietate mekaniko bikainak eskaintzen ditu, hegazkinei zama handirik gehitu gabe. “A History of Performance”, [The French Plywood](#) website. [itzuli]
  6. Koadroaren X izpien bidezko fluoreszentsia-analisia Federica Pozzi-k egin zuen (Metropolitan Museum of Art). [itzuli]
  7. Kimberley Muir, Allison Langley, Anikó Bezur, Francesca Casadio, John Delaney eta Gwénaëlle Gautier, “Scientifically Investigating Picasso's Suspected Use of Ripolin House Paints in *Still Life*, 1922 and *The Red Armchair*, 1931”, *Journal of the American Institute for Conservation* 52, 3. zk., 2013, 156–172. or. [itzuli]

## [28. NATURA HILA: FRUTA ETA PITXERRA]

***Natura hila: fruta eta pitxerra*** (*Nature morte: Fruits et pot*), Paris, 1939ko urtarrilak 22

Olio-pintura eta esmaltea (est.) mihise gainean, 27,2 × 41 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser, 84.3231

Goialdean datatua, ezkerrean, pintura marroiz: 22.1.39; goialdean sinatua, ezkerrean, pintura zuri-beltzez

(aurreragoko data batean, seguru asko): Picasso; euskarriaren goiko zeharragan datatua, pintura beltzez: 22.1.39.

### JATORRIA

Paul Rosenberg (1881–1959), Paris eta New York, artistarengandik eskuratua, seguru asko; Justin K. Thannhauser, New York, 1940ko hamarkadan, seguru asko (40198. zk.); bere emazte Hilde

Thannhauserri oparitu, New York eta Berna, 1970eko maiatzerako jada; Hilde Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundation-i emana, New York, 1984.

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

Pablo Picassok hainbat natura hil margotu zituen bere bizitzan zehar, eta eguneroko objektuen ezin konta ahala eraldaketa estilistiko aplikatu zituen lan horietan, objektuei sinbolismoa eta misterioa atxikiz maiz. “Nire margolanetan ageri diren objektuak”, azaldu zuen, “nonahitik ateratako objektu arruntak dira: txarroa, garagardo-pitxerra [...] ontzi bat [...] mahai arrunta [...]. Zerbait adierazi nahi dut objekturik arruntenak erabiliz: adibidez, kazuela bat, kazuela zahar bat, edonork ezagutzen dituen horietakoa. Niretzat, ontzi bat da, zentzu metaforikoan, Jesu Kristok parabolak erabiltzen zituen bezalaxe”<sup>1</sup>. 1930eko hamarkadaren amaieran, Picassok gerraren ankerkeria eta samina ikertzen baziharduen ere — *Guernica* (1937, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madril) obra monumentalaren gisako karga politikoa zuten obrek erakusten dutenez—, aldi berean ari zen gai hutsalagoak ere lantzen, marrazten eta eraldatzen<sup>2</sup>.

*Natura hila: fruta eta pitxerra* obrak eskala txikia du eta erauzte-teknikaren bidez landuta dago; oso abstraktua da eta gainalde erliebedun batean lautua dago. Geometria indartsua nabarmentzen du fruituen karrikatura bikien atzean ikusten den angelu beltz zorrotz eta gezi punta-zorrotzek bizitasun handiz definitutako ontziak. Begi-globoaren tankerako forma antropomorfitikoa batek apainduta dago pitxerraren erdialdea. Irudiak soslai kaligrafikoko koloretako beirate bat dirudi. Inprimatze komertzial beltz-griskara baten gainean espatulaz berun-zurizko *imprimatura* argitsu bat aplikatu ondoren, Picassok pintura arraspatu edo erauzi zuen espatula-mutur edo pintzel baten giderrarekin, azpiko geruza agerian uzteko. Oinarri grisa azalera aterata, marrazki lineal bat sortu zuen, igeltsu finezko erliebearen antzeko topografia duen gainalde batek inguratua<sup>3</sup>.

Erauzte-metodo horrek *cliché-verre* (beira-klixea) izeneko teknika gogorarazten du. XIX. mendean sortu zen teknika hori, eta Picasso harekin esperimentatzen ari zen koadro hau landu zuen garaian. Oro har, kamerarik gabe sortutako negatibo eskuz marraztu gisa deskribatzen dira *clichés-verre* delakoak, eta horiek sortzeko beira-xafiak erabiltzen dira, pinturaz, kedarrez edo albuminaz estaliak; hor non marrazten edo karrakatzen dira irudiak, hain zuzen. Horren antzeko prozesu bat erabiliz, maiz marraztu zuen Picassok argazkien emultsioaren gainean<sup>4</sup>. Dora Maarek (1907–1997) honela deskribatu zuen Picassoren erauzte-teknika: “Olio-pinturazko geruza mehe bat zabaldu, eta lerroak marraztu zituen, gero, aizto-ahoaz —grabatuaren antzeko prozesu batean—, eta negatiboa lortu zuen horrela”<sup>5</sup>.

Picassok esmaltezko (est.) pintura-geruza mehe eta distiratsu batez bete zuen marrazkia, eta pintura hura lanabesarekin sortutako arrastoan zehar irristatu zen. Aldaratze-efektua sumatzen da oinarri zuri lauak koloreari barneratzen utzi ez zion guneeetan, eta putzutxo lehorrak gelditu ziren gainaldean. Paleta sinplea da, baina kontu handiz aukeratua, eta oso zorrotz erabilia dago kolore beltza.

Kolore diluituak bizkor aplikatu ziren pintzelaz, eta oinarriko prestakinaren distira ikusten da gainaldean; forma batzuk *imprimatura* zuria metatuz definituta daude. *Natura hila: fruta eta pitxerra* obrak



marrazkiaren, eskulturaren eta pinturaren uztarketa gorpuzten du, nahiz eta argazkilaritzarik eratorritako konbentzioak erabiltzen dituen, hala nola materiala erauztea eta argi-ilunen arteko inbertsioak. Obra hutsala irudi lezake, hortaz, natura hil honek, baina konplexua eta bereziki bizia da, izan. (LS)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Hemen aipatua: Françoise Gilot eta Carlton Lake, *Life with Picasso*, McGraw Hill, New York, 1964, 74. or. [itzuli]
2. Ikus *Natura hila: fruitu-platera eta pitxerra* lanean (1937) Picassok 1930eko hamarraldiaren amaieran gai konbentzionalekiko nolako interesa zuen. Hemen iruzkindutako *Natura hila: fruitu-platera eta pitxerra* koadroa lan honetan aipatzen da: Christian Zervos, *Pablo Picasso*, 9. alea, *Cahiers d'art*, Paris, 1958, 260. zk., 124. lam. [itzuli]
3. Corey D'Augustine-k (Corey D'Augustine Conservation) egindako X izpien bidezko fluoreszentzia ez suntsitzaileak beruna eta zinka osagai zituen oinarri bat identifikatu zuen. Kolore zuriaren aplikazio trinkoek beruna baino ez zuten. Zink arrasto nabarmenak aurkitu ziren hemen iruzkindutako obrako kolore gorri, urdin eta bioletetan. Emaizta horiek kontuan hartuta, eta kontuan hartuta, halaber, pintura espezifikoko ageri direla *Natura hila: fruitu-platera eta pitxerra* lanaren gainaldean, uste izatekoa da Picassok Ripolin gorria, urdina eta bioleta erabili zituela, beste kolore batzuetako olio-pintura tradizionalekin batera. Ikerketa sakonagoak beharko dira, nolahi ere, hipotesi hori egiaztatzeko. Ikus Ripolin esmalteei buruzko informazio gehiago hemen: Kimberley Muir, Allison Langley, Anikó Bezur, Francesca Casadio, John Delaney eta Gwénaëlle Gautier, "Scientifically Investigating Picasso's Suspected Use of Ripolin House Paints in *Still Life*, 1922 eta *The Red Armchair*", *Journal of the American Institute for Conservation* 52, 3. zk., 2013, 156.–172. or. [itzuli]
4. Ikus Picassok *cliché-verre* metodoa nola erabiltzen zuen deskribatzen duen pasartea hemen: Kimberley Schenck, "Cliché-Verre: Drawing and Photography", *Topics in Photographic Preservation* 6, 1995, 114.–115. or. [itzuli]
5. Dora Maar-ek Musée Picasso museoaren zuzendari Pierre Georget-i, 1989ko otsailaren 15ean, hemen aipatua: Anne Baldassari, *Picasso and Photography: The Dark Mirror*, ing. itzul: Deke Dusinberre, erak. kat., Museum of Fine Arts, Houston; Flammarion, Paris, 1997, 204. or. [itzuli]

## [29. FRANCOISE GILOT]

**Françoise Gilot**, Golfe-Juan, 1947ko irailak 9

Argizari gorrizko arkatza paper leunaren gainean, 66 × 50,5 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser, 78.2514.63

Beheko aldean sinatua eta datatua, ezkerraldean, argizariz: Golfe-Juan 9 septembre 47 Picasso.

Monogramaren ur-marka, kontramarkarekin: Arches

## JATORRIA

Justin K. Thannhauserrek artistari eresia, New York, 1947ko iraila (40219. zk.); Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundation-i legatua, New York, 1978, bere dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

Pablo Picassok Justin K. Thannhauserrentzat margotu zuen Françoise Gilot-en (1921) erretratu hau, bildumagileak Picasso, Gilot eta beren seme jaioberri Claude-ri Golfe-Juan-en (Frantzia hegoaldean) egindako bisita batean. Gilot artista gazteak Parisen bizi zela ezagutu zuen Picasso, 1943an, eta haren obren protagonista izan zen 1946tik 1953ra<sup>1</sup>. Garai hartan marraztutako Giloten irudi gehienek grabatu tankera nabarmena dute, Picassok 1945 amaieran Fernand Mourlot paristar grabatugilearen estudioan (1895–1988) litografiarekiko hartutako zaletasunaren eraginez, seguru asko<sup>2</sup>. Picassok lerro beltz bakarti eta ausartak egin zituen argizari-arkatzaz lan honetan, eta modu berean erabili zuen arkatz litografikoa garai hartako bere hainbat litografiatan, zeinak inprimatu ohi baitzituen marrazki honen neurri bereko eta mota bereko inprimatze-paperean<sup>3</sup>.

Marrazki hau egiteko, Picassok bizkor marraztu zuen Giloten erretratu, argizari gorriko lerro erabakiorrez orri osoa beteta. Argizaria 1899rako dagoeneko erabilia bazuen ere, maizago ageri da 1940ko hamarkadatik aurrera landu zituen obretan, seguru asko litografiarekiko irrika berrituaren eraginez<sup>4</sup>. Hainbat koloretako argizariak zituen eskuragarri, eta, argizarizko arkatzek pigmentu asko zutenez, aukera ematen zioten marka bizkor ilunak egiteko, conté edo pastelaren moduko marrazketa-material tradizionalak baino askoz iraunkorragoak zirenak eta hain erraz orbantzen edo ukipenez beste paper batera transferitzen ez zirenak. Picassok argizaria paper bigunaren kontra zapaltzearen ondorioz, erliebedun marka fin bat agertu zen gune batzuetan, lerroa orbantzen duena. Hain zuzen ere, marrazketako lanabesaz papera zapaltzean edo hura oso angelu beheratuan ezartzean argizarizko arkatza inguratzen zuen egurrak edo beste material gogorren batek sortuak bide dira marka horiek. Picassok erabilitako Arches papera gramaje ertaineko paper leuna da, bahe biribilekoa<sup>5</sup>. Grabatuetarako erabiltzen da, nagusiki, eta bereziki diseinatuta dago leuna, malgua eta prentsa batean tinta erliebean gelditzeko bezain lodia izateko. Obra hau oso higituta dago oro har. (JW)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Vivian Endicott Barnett, *The Guggenheim Museum: Justin K. Thannhauser Collection*, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1978, 174. or. Hemen iruzkindutako marrazkia lan honetan ageri da: Christian Zervos, *Pablo Picasso*, 15. alea, *Cahiers d'art*, Paris, 1965, 73. zk., 43. lam. (izen honekin: *Tête de femme*). [itzuli]

2. Jane Fluegel, "Chronology", in *Pablo Picasso: A Retrospective*, argit.: William Rubin, erak. kat., Museum of Modern Art, New York, 1980, 380. or. [\[itzuli\]](#)
3. Fernand Mourlot-ekin urte luzez lanean aritu zelarrik, Picassok sakon ikertu zituen litografiako teknika posible guztiak, arkatx litografikoz lerro soilak egitera mugatu gabe. [\[itzuli\]](#)
4. Marla Prather, "91, *Tie*", in *Picasso in the Metropolitan Museum of Art*, argit.: Gary Tinterow eta Susan Alyson Stein, erak. kat., Metropolitan Museum of Art, New York, 2010, 248. or. [\[itzuli\]](#)
5. Bahe biribileko papera zilindrodun makinekin egiten da, eta ontzian egindako hari-paperaren ezaugarri batzuk imitatzen ditu. [\[itzuli\]](#)

## [30. VALLAURIS-EKO LORATEGIA]

**Vallauris-eko lorategia** (*Jardin à Vallauris*), Vallauris, 1953ko ekainak 10

Olio-pintura eta esmaltea (est.) mihise gainean, 19,1 × 26,9 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser, 78.2514.64

Behean sinatua, eskuin ertzean, pintura beltzez: Picasso; goian datatua, eskuin ertzean, pintura beltzez: 10 / juin / 53; atzeko aldean inskribatua, erdialdean, eskuinean, pintura beltzez: 1

## JATORRIA

Galerie Louise Leiris-ek (D.-H. [Daniel-Henry] Kahnweiler, jabea) artistarengandik eskuratua, Paris, 1953 (arg. zk.: 52413); Curt Valentin Gallery-k (Curt Valentin, jabea) Kahnweiler-i erosia, New York, 1954ko urtarrila (arg. zk.: 15722); Justin K. Thannhauserrek Valentin-i erosia, New York, 1953ko azaroa (40300. zk.); Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundation-i legatua, New York, 1978, bere dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

## LEHEN ERAKUSKETAK

Nueva York, Curt Valentin Gallery, *Pablo Picasso, 1950–1953*, 1953ko azaroak 24–abenduak 1, 24. zk. (izen honekin: *Pinetree and Palmtree*).

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

1948an, II. Mundu Gerraren ondoren, Pablo Picassok estudio bat hartu zuen Frantzia hegoaldeko kostaldeko Vallauris herrian; herri txikia zen, buztinagatik eta antzinako buztzingintza tradizioagatik

ezaguna. Han, zeramika landu zuen, batez ere; Madoura buztinolan jardun zuen, batik bat, eta maiz jarri zituen bere obrak hirian erakusgai<sup>1</sup>.

Hemen iruzkindutako koadroa postal bat baino apur bat handiagoa da, doi-doi, baina bikain islatzen ditu Picassoren ingurugiroaren harmonia eta alboko etheen paleta neurritsua, palmondo eta pinu hostotsuez inguratutako eta terrakotazko sabaiekin. Konposizioaren ezkerraldean bakartuta ageri den eraikin altua transformadore bat da, eta behin eta berriz errepikatzen da garai hartako paisaia txikien sail batean; horietako batzuk ekainaren 10ean datatuta daude, honako hau bezalaxe<sup>2</sup>. Bizkor landu zuen irudi hau, bustia bustiaren gainean zirriborratuta, euskarrian muntatutako inprimatze estandarreko zirriborro-mihise frantses batean (Paisaia 3). Bilbe irekikoa da mihisea, eta inprimatze komertzial zuri batez estalita dago, bilbearen egitura estaltzen ez duena. Pintzelkada zirkularrak erabiliz, pintura hezea arraspatuz, pintzelez kolore beltz diluituak aplikatuz eta orbanduz, trebeki landu zuen Picassok paisaia, konposizioan inolako aldaketarik egin gabe. Zeru urdin argiak definitzen du eraikinen forma, eta harrizko horma zuriak definitzeko erabilitako inprimatze-erreserbak agerian uzten ditu. Forma zirkularrek artikulatzen dituzte terrakotazko sabaien ertzak; forma horiek pintura-tutuaren ahoarekin edo haren estalkiarekin eginak dirudite, eta lur-kolore gorriez modu irregularrean margotutako sabaien forma triangeluarretan ere errepikatzen dira. Picassok pintzelaren giderra edo beste lanabes biribilduren bat ere erabili zuen, pinturari ukituak emateko eta lorategiaren aurrealdeko formak definitzeko. Paleta xumea baliatu zuen, urdina, berdea, gorria eta beltza, eta orban berde zimurrez eta zirriborro beltzez amaitu zuen *Vallauris-eko lorategia*. Lorategiko adar eta hostoak esmaltea oinarri duen pintura batek laututa eta zimurtuta ageri dira, ohi bezala.

Picassok pinturarako zuen irrika eta gaiaren ezagutza sakona begi-bistakoak dira lan honetan. Provenceko Côte d'Azur-eko paisaiak zirriborro bizkorak izan arren, artistak horiek sinatu eta datatu izanak nolabaiteko garrantzia ematen die, artistaren koadro monumentalen aldean lantxo hutsalak diruditen arren. Hemen iruzkindutako koadroaren atzeko aldean Parisko Galerie Louise Leiris-en jatorrizko etiketa historiko bat dago, oraindik; hain zuzen ere, galeria hark Picassorengandik eskuratu zuen koadroa, artistak margotu zuen urtean bertan. Etiketa horretan, obraren izenburu goiztiar bat agertzen da, frantsesez, *Pin et palmier*, "pinua eta palmondo"<sup>3</sup> bezala itzul daitekeena. Picassok Vallauris-eko giro idilikoa islatu zuen bere obretan, eta ekarpen jakingarria egin zuen, 1955era bitartean, hango zeramikaren artea biziberritzeko<sup>4</sup>. (LS)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Ikus Picassok Vallauris-en egindako zeramikazko obren azterketa xehea hemen: Marilyn McCully, argit., *Picasso: Painter and Sculptor in Clay*, erak. kat., Harry N. Abrams, New York, 1998. [itzuli]
2. 1953ko ekainaren 10ean datatuta daude konposizio hau bera duten hiru koadro; 1953ko ekainaren 15eko data dute beste hiruk; eta 1953ko ekainaren 24ko beste hiru ere badira. Guztiak ere bizkor marraztu zituen, eta orban, zirriborro eta estudio friboloak dituzte, pinturaz eginak. Batzuk abstraktuagoak dira beste batzuk baino, baina guztietan ezagutzen da ikuspegi bera, La Galloise, Picasso-ren estudioko leihotik ikusia. Ikus:

Christian Zervos, *Pablo Picasso*, 15. alea, *Cahiers d'art*, Paris, 1965, 272.-280. or. 272. zk. dagokio hemen iruzkindutako koadroari, eta honela ageri da: *Paysage de Vallauris*, 150. lam. [itzuli]

3. Ez dago jakiterik *Pin et palmier* izenburua Picassok edo D.-H. Kahnweiler arte-merkatariak jarri zioten edo galeriaren inbentarioan koadroari atxiki zioten izenburu deskribatzailea ote den. [itzuli]
4. Ikus Picassok Vallauris-en egindako egonaldia buruzko kontakizun erakargarri bat eta haren buztuingile- eta zinemagile-jardunei buruzko informazioa hemen: Sylvie Vautier, *Picasso/Picault Picault/Picasso: A Magic Moment in Vallauris, 1948–1953*, Pointed Leaf Press, New York, 2016. [itzuli]

## [31. BI USO HEGO-ZABALIK]

*Bi uso hego-zabalik* (*Deux pigeons aux ailes déployées*), Cannes, 1960ko martxoak 16–19

Olio-pintura mihise gainean, 59,8 × 73,1 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.66

Goiko aldean sinatua, ezker aldean, pintura gorri (1960ko iraila): Picasso; atzealdean datatua, goialdean, ezkerrean, pintura beltzez: 16.3.60. / 19. I

## JATORRIA

Justin K. Thannhauserrek artistari erosia, New York, eta, gero, Berna, 1960ko iraila (Galerie Louise Leiris, arg. zk.: 60768); Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundation-i legatua, New York, 1978, bere dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

Pablo Picassok bizi guztian izan zuen txoriekiko interesa, eta ongi dokumentatuta dago zaletasun hori; haren aita, José Ruiz Blasco (1838–1913), El Palomero (Usozaina) izenez ezaguna, gai akademikoen pintorea izan zen, eta usoak hazi eta bere koadroetarako modelo gisa erabili ohi zituen<sup>1</sup>. Maiz eskatu ohi zion Picasso gazteari bere koadroetako txorien hankak margotzeko. Picassok usoak eskolara eraman, eta haien marrazkiak egiten zituen txikitan<sup>2</sup>. Bere aitaren obrari buruz hauxe zuen Picassok gogoan: “Etxeko hegaztiak eta loreak ziren haren espezialitatea. Bereziki, usoak eta liliak. Liliak eta usoak. [...] Behin batean, usategi baten koadro erraldoi bat marraztu zuen, usakumez bete”<sup>3</sup>.

*Bi uso hego-zabalik* Picassok txoriekiko zuen zaletasunaren eta naturaz egiten zuen behaketa zorrotzaren lekuko da<sup>4</sup>. Garai hartan, artistak estudio bat zuen Cannes-en, orduan La Californie izenez ezaguna zen etxe idiliko batean; goiko solairuan usategi bat eraiki zuen, Île Sainte-Margueritera begira<sup>5</sup>. Koadroa inprimatze komertzialaz estalitako lihozko mihise batean landuta eta jatorrizko euskarrian

muntatuta dago, eta paleta funtsean monokromatikoa du. Azpian arrosa-okre diluituz egindako lerro mehe batzuek definitutako marrazki bat ageri den arren, artistak pigmentu beltza eta zuria erabili zituen, nagusiki, hainbat tonu gris sortzeko. Pintzelkada lirikoen eta ukitu sutsuen eraginez, txoriak hegaldatzeko zorian daudela dirudi. Arraseko argitan begiratuta, lehenagoko konposizioaren arrastoak ikusten dira, txorien soslaiak definitzen eta birdefinitzen dituzten hurrenez hurrenko formak. X izpien bidezko erradiografiak erakutsi duenez, txorien hankak eta erpeak 8 zentimetro inguru mugitu zituen artistak, hain zuzen ere. Gutxienez hiru erpe pinturaz estali ziren ezker aldean, konposizioa garatu ahala, eta Picassok pintura beltz lodiz estali zituen, halaber, atzeko bi erpe mehe. Hasieran, margolanaren behealdeko lerro horizontal behearenean edo ertzean pausatuta zeuden hankak. Bigarren bertsioa, aurrealdeko hiru lerro horizontaletan gorenean pausatuta dauden hanka laburragoekin, azpiko pintura lehor zegoela osatu zuen.

Pintzel baten muturreko zurdak irekita aplikatutako enpate trinko batek betetzen du bi txorien arteko espazio negatiboa, itxura estatikoagoko aurreko bi usoen formak estaliz, halako eran non orain bi hegazti aktibo baitirudite, hegoak astintzen. Picassok berun-zurizko oinarria duten gunek<sup>6</sup> eta hasierako marrazkia atxiki zituen azken konposizioan, formak berreginez, pintura-pintzelkada irmoiez eta lerro zirriboratu eta kiribilez, eta konposizio oso landua eta aldi berean bizitasun handikoa sortu zuen horrela. (LS)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Roberta Smith, "Lines That Kept Moving and Knew No Boundaries", *New York Times*, 2011ko urriak 6. [\[itzuli\]](#)
2. David Douglas Duncan, *The Private World of Pablo Picasso*, Ridge Press, Harper and Brothers, New York, 1958, 27. or. [\[itzuli\]](#)
3. Pablo Picasso, hemen aipatua: Jaime Sabartés, *Picasso: An Intimate Portrait*, ing. itzul.: Ángel Flores, Prentice Hall, New York, 1948, 7. or. [\[itzuli\]](#)
4. *Bi uso hego-zabalik* obra hemen aipatzen da: Christian Zervos, *Pablo Picasso*, 19. alea, *Cahiers d'art*, Paris, 1968, 220. zk., 65. lam. [\[itzuli\]](#)
5. John Richardson, *The Sorcerer's Apprentice: Picasso, Provence, and Douglas Cooper*, University of Chicago Press, Chicago, 2001, 243. or. [\[itzuli\]](#)
6. Federica Pozzi-k (Metropolitan Museum of Art) egindako X izpien bidezko fluoreszentsiak berretsi zuenez, beruna du oinarriak. [\[itzuli\]](#)

## [32. OTARRAINA ETA KATUA]

*Otarraina eta katua* (*Le homard et le chat*), Mougins, 1965eko urtarrilak 11

Olio-pintura eta esmaltea (est.) mihise gainean, 73 × 92,1 cm

Thannhauser Bilduma, legatua, Hilde Thannhauser 91.3916

Goialdean sinatua eta idatzia, ezkerrean, pintura gorritz (1965eko irailean): Pour Justin / Thannhauser / su ami / Picasso; atzeko aldean datatua, goian, ezkerrean, pintura urdinez: 11.1.65. / III

### JATORRIA

Artistak Justin K. eta Hilde Thannhauserri oparitua, New York, 1965eko iraila; Hilde Thannhauserri transferitua, New York eta Berna, 1967ko otsailak 25; Hilde Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundation-i legatua, New York, 1991, bere dohaintza-agindua, 1984, arabera.

### MATERIALAK ETA PROZEDURA

Pablo Picassok buru-belarri lanean jarraitu zuen bere bizitzako azken urteetan, Mougins-eko Notre-Dame-de-Vie-ko estudioan. Garai hartan aztertzen ari zen maisu zaharren obrak zituen askotan inspirazio-iturri, hala nola, XVII. mendeko holandar natura hil tradizionalak, non agertzen ziren maiz katuak krustazeoei begira edo arrainak oturuntzarako prestatutako mahaian, sinbolismo moralizatzailea atxikita zutela: jainkoa versus deabrua, *vanitas* lurterra edo sabelkeria<sup>1</sup>. Picassok miretsi egiten zituen katuak, eta askotan marraztu zituen bere bizitzan zehar, haiekiko zaletasun xeble samarra zuen arren: “Ez ditut gustuko etxeko katuak, egongelako sofan urrumaka; aitzitik, katu aztoratuak ditut nik maite, ilea laztuta dutela. Txoriei jazartzen diete, erlantz gainera igota, eta ziztu bizian ibiltzen dira kalean, deabruak hartuta bezala. Atzera jiratu, eta begi basatiez begiratzen zaituzte, zure aurpegiraino jauzi egiteko prest. Eta ohartu al zara katemeak —katu askeak— beti egoten direla haurdun? Jakina, maitasuna egitea besterik ez baitute buruan”<sup>2</sup>.

Picassok hainbat lanetan margotu zituen katuak eta otarrainak (*Natura hila, otarraina eta katua* (*Nature morte, chat et homard*), Mougins, ca. 1962ko urriak 23–azaroak 1), eta bere maitasun-harremanen metafora gisa uler deitezke; harreman horiek desleialkeria eta tentsio sexuala zituzten ezaugarri nagusi. Hala, Picassok hainbat erretratu egin zizkion Dora Maar argazkilarari surrealitari (jaiotza izenez, Henriette Theodora Markovitch, 1907–1997), bere musa izan baitzen 1930eko hamarraldiaren amaieran eta 1940ko hamarraldian zehar, eta guztiak dira zirraragarriak, animalia-ezaugarriak horniturik agertzen baitute Maar, katu-atzaparrekin, adibidez. Aldi berean umoretsu eta izugarria da margolana, eta bertan ageri diren bi izakiak liskarrean ari dira, nor baino nor gehiago<sup>3</sup>. Otarrainak iruditik kanporatu nahi du katua, bere atzapar zorrotzak erakutsiz. Katuak bizkarra konkortuta du, eta laztuta ilea, bere burua mehatxaturik ikusten duen seinale, eta, hala ere, amorrur-aurpegia du. Bi irudiak marrazki bizidunen antzekoak eta abstraktuak dira, baina nabarmen sumatzen da bien arteko liskarraren biolentzia. Herbehereetako natura hiletan ez bezala, bizirik da hemen otarraina, urdin-urdin (gorritu egiten da egosiz gero), eta gai da bere atzapar zorrotzez katua zauritzeko.

Berun-zurizko inprimatze komertziala duen bilbe irekiko mihise batean bizkor eta indarrez margotuz, Picassok pintura markatu, zirriboratu, moldatu eta jaurti zuen. Piztien arteko topaketa islatzen du koadroaren egikerak. Kolore urdin eta beltzeko soslai lodiek animalien formak definitzen dituzte, eta forma horiek hondoko pintura arinki arraspatuan sarturik geratzen dira. Ziape-horiko hondoak otarrainaren gibela gogorarazten du; hondoko urdinarekin nahastuta, kolore berdea eratzten du, eta, gero, arrosara jotzen du, goialdean, ezkerreko ertzean, Justin K. Thannhauserri idatzitako eskaintza luzearen azpian. Esmaltearen tankerako pinturak irristatu eta nahastu egin dira, marmolaren antzeko patrioiak iradokitzeke; nahita sortutako efektua da, zalantzarik gabe. Itxuraz ausazkoak diruditen pintzelkadak oso-oso kontrolatuak dira, izan. Pintura-tanta eta puntu zuriek krustazeoaren gorputz arantzatsua definitzen dute, eta Prusiako urdin (est.) bustian sartzen dira zerrenda zeharrargiak eratzeko<sup>4</sup>. Koloreen konbinazioak nabarmentasuna ematen die katuaren aurpegiari eta isatseko ile lastuari.

Artistaren aspaldiko laguna baitzen, *Otarraina eta katua* obrarekin argazki batean ageri da Justin Thannhauser, bere emazte Hilderekin, Mouginsen, Picassok eskaintza idatzi aurretik. Picassok ezkontza-opari gisa eman zien margolana Thannhauser senar-emazteei. (LS)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Adituek adierazi dutenez, Jean-Simeón Chardin-en *Izpia* (*La raie*, 1728, Musée du Louvre, Paris) obrak inspiratu zion Picassori margolan sail bat sortzeko otarrainaren eta katuaren gaia. Ikus: Fred Licht, "The Thannhauser Picassos", in *Thannhauser: The Thannhauser Collection of the Guggenheim Museum*, argit.: Matthew Drutt, Guggenheim Museum, New York, 2001, 71. or. [itzuli]
2. Hemen aipatua: Brassäi, *Picasso and Company*, itzul.: Francis Price, Garden City, New York, Doubleday, 1966, 52. or. [itzuli]
3. *Otarraina eta katua* hemen agertzen da: Christian Zervos, *Pablo Picasso*, 25. alea, *Cahiers d'art*, Paris, 1972, 10. zk., 6. lam. [itzuli]
4. Federica Pozzi-k (Metropolitan Museum of Art) zuzendutako X izpien bidezko fluoreszentzia-analisiaren bidez identifikatu ziren pigmentuak. [itzuli]



# CAMILLE PISSARRO

## [1. HERMITAGEKO MAZELAK PONTOISEN]

*Hermitageko mazelak Pontoisen* (*Les coteaux de l'Hermitage, Pontoise*), ca. 1867

Olio-pintura mihise gainean, 150.3 × 200 cm

Thannhauser bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.67

Datatu gabea; behealdean sinatua, ezkerrean, pintura berde ilunez: C. Pissarro

## JATORRIA

Durand-Ruel-ek (Paul Durand-Ruel, jabea) artistarengandik eskuratua, Paris (1873ko martxoaren 25ean, seguru asko, 2726 inb. zk., “Le Palais royal à l'Ermitage, Pontoise”); Jean-Baptiste Faure-k (1830–1914) Durand-Ruel-i erosia, Paris, 1873ko martxoak 25; Durand-Ruel-ek Faure-ri erosia, Paris, 1901eko ekainak 6 (6430 inb. zk.; 1346 arg. zk.); Paul Cassirer-ek (1871–1926) Durand-Ruel-i erosia, Berlin, 1901eko ekainak 6<sup>1</sup>. Moderne Galerie/Thannhauser-ek (Heinrich Thannhauser, jabea) erosia, Munich, 1918rako jada; Heinrich Thannhauser-ek Galerien Thannhauser-i (Justin K. Thannhauser, jabea) eskualdatua, Berlin eta Luzerna, 1929ko irailak 23 (1419 inb. zk., “Pontoise”); Justin K. Thannhauser-i eskualdatua (Amsterdam-etik), Paris, eta, gero, New York, 1938ko ekainak 2 (40216 zk.); Thannhauser-ek Solomon R. Guggenheim Foundation-i legatua, New York, 1978, bere dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

## LEHEN ERAKUSKETAK

[Paris, 1868ko Saloia, 2016. zk.]<sup>2</sup>

Berlin, Künstlerhaus (Galerien Thannhauser-ek antolatua), *Erste Sonderausstellung in Berlin*, 1927ko urtarrilak 9–otsaila erdialdea, 189. zk., erreprodukzioa (izen honekin: *Pontoise*).

Paris, Musée de l'Orangerie, *Centenaire de la naissance de Camille Pissarro*, 1930eko otsaila-martxoa, 10. zk. (izen honekin: *Pontoise*).

Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, *La pintura francesa de David a nuestros días*, 1939ko uztaila-abuztua, 106. zk. (izen honekin: *Vista de Pontoise*); orobat erakutsi zuten erakusketa hauetan: Montevideo, Museo de Bellas Artes (gaur egun, Museo Nacional de Artes Visuales), *La pintura francesa de David a nuestros días*, 1939ko iraila; Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, *Pintura francesa, siglos XIX e XX*, 1940ko ekainak 29–abuztuak 15; San Frantzisko, M. H. de Young Memorial Museum (gaur egun, de Young Museum), *The Painting of France since the French Revolution*, 1940ko abendua–1941eko urtarrila, 82. zk., erreprodukzioa (as *View of Pontoise*); Worcester, Massachusetts, Worcester Art Museum, *The Art of the Third Republic: French Painting, 1870–1940*, 1941eko otsailak

22-martxoak 16, 1. zk., erreprodukzioa (izen honekin: *View of Pontoise*, ca. 1870); Art Institute of Chicago, *Masterpieces of French Art*, 1941eko apirilak 10-maiatzak 20, 123. or., XXVII lam. (izen honekin: *View of Pontoise*); Los Angeles County Museum (gaur egun, Los Angeles County Museum of Art), *The Painting of France since the French Revolution*, 1941eko ekaina-uztaila, 104. zk., erreprodukzioa (izen honekin: *View of Pontoise*); Portland, Oregon, Portland Art Museum, *Masterpieces of French Painting from the French Revolution to the Present Day*, 1941eko irailak 3-urriak 5, 86. zk. (izen honekin: *View of Pontoise*); San Frantzisko, M. H. de Young Memorial Museum (gaur egun, de Young Museum), *The Painting of France since the French Revolution*, 1941eko abendua-1942ko urtarrila, 82. zk., erreprodukzioa (izen honekin: *View of Pontoise*); Washington, D.C., National Gallery of Art, *French Government Loan*, 1942ko martxoak 2-1945eko urtarrilak 1 (ez zen katalogorik egin).

New York, Museum of Modern Art, Justin K. Thannhauser-ek erakusketa orokorrerako mailegatuta, 1945eko abuztua-1946ko uztaila<sup>3</sup>.

Pittsfield, Massachusetts, Berkshire Museum, *French Impressionist Painting*, 1946ko abuztuaren 2tik 31ra, 13. zk. (izen honekin: *View of Pontoise*).

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

Paisaia monumental honetan —Guggenheim bildumaren hasiera markatzen du, kronologikoki—, Hermitage izenez ezaguna den etxadi batera sigi-sagan igotzen den Pontoiseko (Parisko ipar-mendebaldeko herrixka) bidexka bat irudikatu zuen Camille Pissarro-k. Artista han bizi izan zen, tarteka, 1866 eta 1882 bitartean, eta hango paisaiari eta bizilagunei buruzko koadro sorta bat landu zuen<sup>4</sup>.

*Hermitageko mazelak Pontoisien* harrigarriki ongi kontserbatu da, akatsik gabe. Berniz arin bat du, eta jakina den arren Pissarrok aurrerago bernizatu gabe utzi zituela beste obra batzuk eta nahiago zuela gainalde matea<sup>5</sup>, bere karreraren hasierako garai hartan oraindik berniza erabiltzen zuela uste da<sup>6</sup>. Jatorrizko euskarrian muntatuta dago koadroa, eta iltzeak eta iltzatze-ertzak kontserbatu ditu. Era berean, ez dago berroihaleztatuta, eta, hala, jatorrizko enpasteen uki sotilak kontserbatu ditu. *Hermitageko mazelak Pontoisien* bi bider garbitu dute, gutxienez.

Oinarria tafeta-ehun zakar bat da, gramaje ertain-altukoa; ustez, lihozkoa. Jatorrizko joskura horizontal bat du, bi oihal-zerrenda lotzen dituena margolanaren beheko ertzetik 35,3 zentimetrora. Joskura hori lihozko hariz birjosita dago (est.) ifrentzutik, eta ez da oihalik soberan atzeko aldeko joskuran. Dirudienez, artistak berak aplikatu zuen prestaketa-geruza grisa. Pissarrok olio-pintura trinko samar eta testuraduna erabili zuen hondoa prestatzeko, irudiaren aurreko perimetroan zehar ikus daitekeenez. Geruza hori ez dago iltzatze-ertzetaraino zabaldua.

Infragorri bidezko azterketan ez zen agertu inolako prestalan edo zirriborrorik, baina baliteke halakorik izatea eta pinturaren trinkotasunaren ondorioz estalita egotea. Argi transmitituz begiratuta, zenbait forma margoturen soslai distiratsuek, bereziki eraikinenek, agerian uzten dute Pissarrok blokeka eraiki zituela egiturak, ertzetan oso pintura gutxi utzita. Gero, koloreak aplikatu zituen, geruzaka, bustia bustiaren gainean lan eginez, maiz. Paletan, berde biziak, marroi ilunak eta lur-koloreak nabarmentzen

dira paisaia eguzkitsu eta tantotuan; horiekin kontrastea eginez, berriz, urdin argia da nagusi zeruan, hodei gris hits batzuekin. Pertsonak ere tonu hitsez margotuta daude, oro har, haur gazteena izan ezik, soineko zuri argitsu batez jantzita baitago. Pissarrok pintzela nahiz espatula erabili zituen pintura aplikatzeko, goialdeko eskuin ertzeko zuhaitz-hostotzaren soilguneetan ikus daitekeenez. Paisaia, irudiak eta eraikinak aberatsak dira testuraz, eta, aldiz, zerua harrigarriki laua da. Litekeena da Pissarrok espatula batez apaldu izana urdina zenbait eremutan, zeruan azken geruza arinak aplikatu aurretik. Pintura-geruzak lodi eta opakua izan arren, hondo grisak halako tonu hits bat ematen dio koadroari.

Zerua bi geruza urdin bereiziz osatuta dago. Azpikoa, urdin argia, zeinaren gainean aplikatu zuen Pissarrok urdin biziagoa. Norabide guztietan da nabarmena krakeladura, baina ugariagoa da zeruan paisaian baino. Pintura-baliabideari buruzko analisirik egin ez den arren, krakeladura horrek adierazten du zerurako pintura zurrunagoa erabili zuela konposizioaren gainerako eremuetan baino. Pissarrok erretxina edo diluitzailearen bat gehitu bide zion pinturari, zeruko eremu zabalean zehar pintura modu leun eta uniformearen aplikatzeko, eta horregatik agertu bide da krakeladura denboraren joanean.

Infragorritzko azterketak agerian utzi zuenez, Pissarrok konposizioaren beheko aldeko ezkeraldera lekualdatu zuen bere sinadura. Hasierako sinadura, berdez estalia ia osorik, ikusgai denaren antzekoa zen, neurritz, eta haren gain-gainean zegoen. Artistak neurri handiagoko konposizioa gogoan zuela hasi bide zuen lana, salbuespen aipagarri batekin. Uneren batean, gizonezko irudi bat marraztu zuen bidean, aurrealdean, eta pinturaz estali zuen gero. Irudi hori estalita dago gaur egun, eta urrunean errepidean ikusten diren besteen antzekoa zen. Errepideko bi emakumeen eta haurraren eskuinean zegoen, 14 zentimetrora, gutxi gorabehera, eta itxura nahiko fantasmagorikoa ageri du erradiografian. Ez dago jakiterik konposizioaren etapa horretan talde txikiaren alboan edo emakumezko irudien ordez ote zegoen. (GM)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Durand-Ruel (Paris) 1891 inguruan hasi zen bere funtsen argazkiak ateratzen. Hortaz, enpresak ez dauka berrestetik galeriaren inbentario-liburuan agertzen den eta eguneroko liburuarekin erkatutako Pontoiseri buruzko Pissarro-ren koadroa Guggenheim-eko obra denik, "handia" dela aipatzen den arren (neurririk zehaztu gabe). Durand-Ruel-en inbentario-liburuak orobat dio Pontoiseko koadroa Jean-Baptiste Faure-ri saldu zitzaiola 1873ko martxoaren 25ean, markorik gabe. (Durand-Ruel-en inbentario-liburuan 1873ko martxoaren 27ko data ageri da, baina eguneroko liburuan —zeina baita zehatzagoa— 1873ko martxoaren 25eko data dago jasota). Paul Cassirer-i saldu zitzaiola ere egiaztatuta dago Durand-Ruel-en enpresa-erregistroetan. Megan Fontanella eta Flavie Durand-Ruel-en arteko elkarrizketa eta enpresa-erregistroen azterketa, Durand-Ruel, Paris, 2017ko martxoak 21; Fontanella eta Flavie Durand-Ruel eta Paul-Louis Durand-Ruel-en arteko e-mailen trukea, 2017ko maiatza. Gainera, Guggenheim-eko koadroak burdinbideko bi etiketa ditu euskarrian, non agertzen baita Paristik Pontoiserako garraio bat, markorik gabe. Litekeena da mihisea euskarriarekin (pintatu aurretik) entregatu zirenekoak izatea edo, agian, koadroa amaituta Paristik Pontois-era garraiatu zenekoa. Pissarro-ren seme L.-R. Pissarroren fitxategietan ageri denez, artistak Durand-Ruel-en (Paris) gordailutu zuen *Hermitageko mazelak Pontoisen* 1873an, eta 2.500 liberan saldu zitzaion koadroa Faure-ri. John Rewald-en oharra, 1975eko otsaila, Solomon R. Guggenheim Museum-en zaintzapeko objektuen fitxategiko kopia, 78.2514.67 (Camille Pissarro, *The Hermitage at Pontoise*). [itzuli]

2. Baliteke *Hermitageko mazelak Pontoisen* 1968ko Saloian erakusgai jarri izana, Pissarro-ren beste obra batekin batera, baina ez dago berretsita. Ikus Pissarrok Saloi hartan izandako partaidetzari buruzko iruzkin xehea hemen: Vivian Endicott Barnett, *The Guggenheim Museum: Justin K. Thannhauser Collection*, Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York, 1978, 181.–183. or. [itzuli]
3. Justin Thannhauser-ek 1942ko martxotik 1946ko uztaiera Washingtoneko National Gallery of Art-igindako beste mailegu batzuetan ez bezala, *Hermitageko mazelak Pontoisen* lehenago berreskuratu zen, eta New Yorkeko Museum of Modern Art-era (MoMA) igorri zuten; 1945eko abuztutik 1946ko uztaiera egon zen han. Dirudienez, MoMAri mailegatu zitzaion, John Rewald-ek idatzi eta MoMAk inpresionismoari buruz argitaratutako liburuarekin loturik, non erreproduzitu baitzuten Thannhauser-en jabetzako Pissarro-ren lana. 45.744 mailegu-fitxa (Camille Pissarro, *Pontoiseko ikuspegia [Hermitageko mazelak Pontoisen]*), Pintura eta eskultura saila, MoMA; John Rewald, *The History of Impressionism*, Museum of Modern Art, New York, 1946, 148. orriaren kontrako orrialdean erreproduzitua. [itzuli]
4. *Hermitageko mazelak Pontoisen* hemen ageri da: Ludovic Rodo Pissarro eta Lionello Venturi, *Camille Pissarro: Son art, son oeuvre*, Paul Rosenberg, Paris, 1939, 1. alea, 86. or., 58. zk., eta 2. alea, 11. lam. [itzuli]
5. Lydia Gutiérrez eta Aviva Burnstock, “Technical Examination of Works by Camille and Lucien Pissarro from the Courtauld Gallery”, *Art Matters: International Journal for Technical Art History* 5, 2013, 21.–22. or., online at [www.artmattersjournal.org](http://www.artmattersjournal.org). [itzuli]
6. Kelly Keegan eta Kirk Vuillemot, “Pissarro, cat. 2, *The Banks of the Marne in Winter, 1866: Technical Report*”, Art Institute of Chicago-ren online katalogoa, *Pissarro Paintings and Works on Paper at the Art Institute of Chicago*, argit.: Gloria Groom eta Genevieve Westerbym, Art Institute of Chicago, Chicago, 2015, 43. parag., [www.artic.edu](http://www.artic.edu). [itzuli]

# PIERRE-AUGUSTE RENOIR

## [1. EMAKUMEA PERIKITOAREKIN]

*Emakumea perikitoarekin* (*La femme à la perruche*), 1871

Olio-pintura mihise gainean, 92,6 × 65,4 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.68

Datarik gabe; behean eskuinean pintura beltzez sinatua: A. Renoir.

## JATORRIA

Cornelis Hoogendijk (1866–1911), Haga, seguruena 1900 baino lehen eta 1912an jada; hilondoko salmenta, Frederik Muller and Cie, Amsterdam, 1912ko maiatzak 21–22, 57. zk.; Paul Cassirer-ek (1871–1926), Berlin, eta Bernheim-Jeune-k (Gaston eta Josse Bernheim-Jeune, jabeak), Paris, enkantean erosia, 1912ko maiatza. Moderne Galerie Heinrich Thannhauserrek erosia edo bertan biltegitratua, Munich, 1916an jada. Christian Tetzen Lund (1852–1936), Kopenhage, 1921eko otsailean jada; Galerie Barbazanges (Henri Barbazanges, jabea), Paris, 1922. Jos [Joseph] Hessel (1859–1942), Paris, 1925eko otsailean jada; Hesseli Galerien Thannhauserrek erosia (Justin K. Thannhauser, jabea), Berlin eta Lucerne, ca. 1925eko otsailak 18 (inb. zk. 1035, “Frau mit Papagei”)<sup>1</sup>; Justin K. Thannhauserri transferitua (Amsterdametik igarota), Paris, eta geroago New York, ca. 1938ko ekainak 2 (40224. zk.); Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundationi legatua, New York, 1978, museoarentzako dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren arabera, 1965.

## LEHEN ERAKUSKETAK

Berlin, Paul Cassirer, *Galerie-Ausstellung [XV. Jahrgang 1912–13. Erste Ausstellung]*, 1912ko urriak 24–abenduak 2, 39. zk. (izen honekin: *Frau mit Papagei*).

Paris, Bernheim-Jeune, *Exposition Renoir*, 1913ko martxoak 10–29, 2. zk. (data honekin: 1868).

Dresden, Galerie Ernst Arnold, *Ausstellung französischer Malerei des XIX Jahrhunderts*, 1914ko apirila-maiatza, 99. zk. (izen honekin: *Frau mit Papagei*).

Oslo, Nasjonalgalleriet (Foreningen Fransk Kunst erakundeak antolatua), *Auguste Renoir, 1841–1919*, 1921eko otsailak 12–martxoak 6, 4. zk. (izen honekin: *Femme au perroquet*); hona eraman zuten erakusketa: Kopenhage, Ny Carlsberg Glyptotek, 1921eko martxoak 17–apirilak 10; eta Stockholm, Nationalmuseum, 1921eko maiatza.

Paris, Palais du Louvre (orain Musée du Louvre), Pavillon de Marsan, *Le décor de la vie sous le Second Empire*, 1922ko maiatzak 27–uztailak 10, 149. zk. (izen honekin: *La femme au perroquet*, ca. 1869).

Berlin, Künstlerhaus (Galerien Thannhauserrek antolatua), *Erste Sonderausstellung in Berlin*, 1927ko

urtarrilak 9–otsail erdialdea, 196. zk., erreprodukzioa (izen honekin: *Dame mit Papagei*). Amsterdam, Stedelijk Museum, *Honderd jaar Fransche kunst*, 1938ko uztailak 2–irailak 25, 200. zk. (izen honekin: *La femme au perroquet [Vrouw met papegai]*).

uenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, *La pintura francesa de David a nuestros días*, 1939ko uztaila-abuztua, 113. zk.; toki hauetara eraman zuten: Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, *La pintura francesa de David a nuestros días*, 1939ko abuztuak 31–irailak 10, 78. zk. (izen honekin: *La mujer de la cotorra*); Montevideo, Museo de Bellas Artes (orain Museo Nacional de Artes Visuales), *La pintura francesa de David a nuestros días*, 1939ko maiatza; Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, *Pintura francesa, seculos XIX e XX*, 1940ko ekainak 29–abuztuak 15; San Francisco, M. H. de Young Memorial Museum (orain de Young Museum), *The Painting of France since the French Revolution*, 1940ko abendua–1941eko urtarrila, 88. zk., erreprodukzioa (izen honekin: *Woman with Parrot*); Art Institute of Chicago, *Masterpieces of French Art*, 1941eko apirilak 10–maiatzak 20, 130. zk., XXXIV. xafila. (izen honekin: *Woman with Parrot*); Los Angeles, Los Angeles County Museum (orain Los Angeles County Museum of Art), *The Painting of France since the French Revolution*, 1941eko ekaina–uztaila, 110. zk. (izen honekin: *Woman with Parrot*); Portland, Oregon, Portland Art Museum, *Masterpieces of French Painting from the French Revolution to the Present Day*, 1941eko irailak 3–urriak 5, 91. zk.; San Francisco, M. H. de Young Memorial Museum (orain de Young Museum), *The Painting of France since the French Revolution*, 1941eko abendua–1942ko urtarrila, 88. zk., erreprodukzioa (izen honekin: *Woman with Parrot*); Washington, D.C., National Gallery of Art, *French Government Loan*, 1942ko martxoak 2–1945eko urtarrilak 1, (ez zen katalogorik egin), eta Justin K. Thannhauserren mailegu luzatua 1946ko uztailaren hasiera arte.

Pittsfield, Massachusetts, Berkshire Museum, *French Impressionist Painting*, 1946ko abuztuak 2–31, 20. zk. (izen honekin: *Woman with Parrot*).

Los Angeles, Los Angeles County Museum (orain Los Angeles County Museum of Art), *Pierre Auguste Renoir, 1841–1919: Paintings, Drawings, Prints and Sculpture*, 1955eko uztailak 14–abuztuak 21, 9. zk., erreprodukzioa, 44. or. (izen honekin: *Woman with Parrot*); San Francisco Museum of Art-era eraman zuten (orain San Francisco Museum of Modern Art), 1955eko irailak 1–urriak 2.

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

*Emakumea perikitoarekin (La femme à la perruche)* obran, Pierre-Auguste Renoirrek Lise Tréhot (1848–1922) irudikatzen du, sarritan harentzat modelo lanak egin zituen 1866–1872 urteetan, hau da, artistak inpresionistekiko konpromisoa hartu aurreko denboran (1874 arte ez zuten elkarrekin erakusketarik antolatu). Pinturaren dimentsioak euskarri frantses estandarraren hurbilekoak dira (Paisaia 30), eta mihise-oinarria fintasan handiz dago ehundua eta komertzialki inprimatua; obra Guggenheim bilduman sartu baino lehen berroihaleztatu zen mihisea. Renoirrek bustia bustiaren gainean teknika baliatuz aplikatu zuen pintura, pintzelkada txikiekin, koloreak koadroaren gainazalean nahastuta. Pintura oro har fluidoa eta mehea da, baina eremu batzuk sendotasun handiagoz daude eraikiak, koadroaren gainazalean erliebean ageri den pintura oparo eta opakuekin. Loditasun handiagoz margoturiko eremu horietan daude aurpegia eta eskuak, txoria), puntu argiak landare-potean eta lehen planoko landareetan, eta puntu beltz batzuk soinekoaren beheko zatian. Mihisearen kolorea eta testura agertzen dira oso meheki emandako pinturaren tarteetan, pintura opakugoko zatien artean, eremu batzuetan.

X izpi bidezko erradiografiak agertzen du Renoirrek hasieran ezkerreko papar-hegala margotu zuela soinekoaren kanpoaldearen gainean tolestua, eta gero haren parte bat estali zuela soinekoaren pintura beltzarekin. Gerriko gorriaren posizioa ere aldatu zuen; eskuineko zatia gehiago luzatzen da eskuinaldera X izpi bidezko erradiografian azken konposizioan baino, eta estereomikroskopiaz egindako azterketan ikusten da pintura arrosa-gorria zegoela zintzilik dagoen bandaren bi aldeetan. X izpien bidezko erradiografiak berebat erakusten du forma bihurritu bat dirudiena, polisoiaren goialdeko pintura beltzaren azpian. Karmin-kolore iluna dago pintura beltzaren azpian eremu horretan, eta posizio horretan bandak lehen lazo bat izan zezakeela iradokitzen du. Aldaketa txiki batzuk egin ziren halaber emakumearen ezkerreko kanpoaldeko bi behatzetan, apur bat makurtuagoak ageri baitira X izpien bidezko erradiografian.

Berniz-geruza ugari dago, jatorrizkoak ez direnak, oso distiratsuak eta nabarmen horituak; hautematen den paleta aldatu dute eta Renoirren pintura-teknikaren alderdiak ezkututzen dituzte. Berniz-geruza horitu horiek ezkutatu egiten dituzte pinturaren gainaldeko sotiltasunak, eta obraren definizio espaziala lausotzen dute ziur asko. Azpiko jatorrizko pinturen disobaltzaileekiko sentiberatasunak eragotzi egin du gaur egun arte berniza kentzea. (JB)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Thannhauser Lagerbuch edo Inbentario-liburuko II. ohar-zutabeak “métè Fleischman- Heinemen” dakar tinta gorritz, ezabatua. Baliteke Renoirren artelana jatorrian “Fleischman-Heinemen”ekin jabetza partekatuan eskuratu izana. Informazio hau ez da baieztatu. Hala ere, *Emakumea perikitoarekin* lanak osorik Galerien Thannhauserren jabetza izaten amaitu zuen. [\[itzuli\]](#)

## [2. NATURA HILA: LOREAK]

***Natura hila: loreak*** (*Nature morte: Fleurs*), 1885

Olio-pintura mihise gainean, 80,9 × 64,8 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.70

Beheko ertzean sinatua eta datatua, eskuinaldean, pintura berdez: Renoir. 85.

## JATORRIA

Jacques-Émile Blanche-k (1861–1942) artistarengandik eskuratu, Paris; Walther Halvorsen-ek (1887–1972) Blanchei erositako, Paris eta Christiania (Oslo), 1918; Galerien Thannhauserrek (Justin K.

Thannhauser, jabea) Halvorsen-i erosia, Berlin eta Luzerna, 1929ko abuztuak 12 (1355 inb. zk., “Blumenstilleben”); Justin K. Thannhauserri transferitua (Amsterdametik), Paris, eta, gero, New York, 1938ko ekainak 2 (40223 zk.). Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundation-i legatua, New York, 1978, bere dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

## LEHEN ERAKUSKETAK

Londres, Leicester Galleries, *Exhibition of Works by Pierre-Auguste Renoir (1841–1919)*, 1926ko uztaila-abuztua, 3. zk., erreprodukzioa (izen honekin: *Fleurs*).

Berlin, Künstlerhaus (Galerien Thannhauserrek antolatua), *Erste Sonderausstellung in Berlin*, 1927ko urtarrilak 9–otsaila erdialdea, 198. zk., erreprodukzioa (izen honekin: *Blumenstilleben*).

Los Angeles, Los Angeles County Museum (gaur egun, Los Angeles County Museum of Art), *Pierre Auguste Renoir, 1841–1919: Paintings, Drawings, Prints and Sculpture*, 1955eko uztailak 14–abuztuak 21, 33. zk. (izen honekin: *Still Life with Flowers and Pot*); orobat izan zen hemen: San Francisco Museum of Art (gaur egun, San Francisco Museum of Modern Art), 1955eko irailak 1–urriak 2.

Santa Barbara, Santa Barbara Museum of Art, *Fruits and Flowers in Painting*, 1958ko abuztuak 12–irailak 4, 50. zk., erreprodukzioa (izen honekin: *Flowers*).

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

Pierre-Auguste Renoirrek margokera inpresionistarekiko ilusioa galdua zuen garai batean sortu zuen *Natura hila: loreak*, eta bere estilo propioa birplanteatzera eraman zuen egoera hark. Hurrengo urtean Paul Bérard lagun eta mezenasari (1833–1905) igorritako gutun batean, kexu zen Renoir: “Dena arraspatzen dut, berriro hasten nahiz eta urte osoan koadro bakar bat ere amaitu ezinik egongo naizen irudipena daukat. [...] Tematuegi nabil nire bilaketan, damurik gabe amore egin ahal izateko”<sup>1</sup>. Ikerketa estilistikoa egiteaz gainera, Renoirrek materialekin esperimentatzen jardun zuen 1880ko hamarkadan, bereziki koadroetan erabiltzen zituen aglutinatzaileekin<sup>2</sup>, hemen iruzkindutako obrak erakusten duenez.

*Natura hila: loreak* bilbe meheko mihise batean landu zuen, artean berroihaleztatu gabea eta euskarri frantses estandar batean muntatuta dagoena (Erretratua 25)<sup>3</sup>. Inprimatze gris argi uniformea komertziala da, itxuraz. Koadroaren eskuinaldean jatorrizko iltzatze-ertza kontserbatu da, eta jatorrizko inprimatzea besterik ez da ageri gune horretan; aldiz, beste hiru aldeek azpiko geruzetako pintura dute, ertzetaraino, eta horrek adierazten du Renoirrek mihisea moztu eta berriro pintatu zuela. Goiko ertzak pintura urdin ezohiko bat du, eta ezkerreko eta beheko ertzek mozketaren gunean ebakitzen den pintura arrosa hits bat dute<sup>4</sup>. Amaierako konposizioaren pintzelkadek hiru ertz horiek ere biltzen dituztenez, uste izatekoa da Renoirrek *Natura hila: loreak* amaitu ondoren iltzatu zela mihisea gaur egungo euskarrian. Baliteke euskarriak gabeko mihise batean margotu izana konposizioa, edo mihisea neurri handiagoko euskarri batean muntaturik zuela.

Bustia bustiaren gainean teknikaren bidez eta pintzela oso beterik aplikatutako pintura opaku trinkoa nahastu egiten da mihisearen gainaldean, eta enpaste urriko testura ematen dio koadroari. Irudiek



aurretiko konposizioen arrasto argirik hauteman ez badute ere, dirudenez, Renoirrek berriro margotu zituen koadroko zenbait eremu handi, bereziki mahaia eta loreen eta loreontziaren inguruko hondoa<sup>5</sup>. Arraseko argipean egindako azterketak agerian utzi zuen badirela azpiko enpaste-eremu batzuk gaur egungo konposizioarekin bat ez datozenak, bereziki goiko ezkerreko ertzean eta mahaian. Gainera, arrakala ugari ireki dira goiko geruzetan, eta horiek zeharkatuz azaleratzen dira azken buruko margolanarekin loturarik ez duten laranja-kolore bizi bat eta arrosa krematsu bat. Gainaldeko geruzen loditasunak iradokitzen du Renoirrek aurreko konposizio bat estaltzeko gehitu zituela, eta ez azken buruko konposizioa nabarmentzeko.

Pinturen analisirik egin ez bada ere, krakeladura lehorrak, zimurrak eta exudazioak kontuan hartuta, uste izatekoa da Renoirrek baliabideekin esperimentatu zuela. Gune batzuetan, terraza moduko estratigrafia erakusten du krakeladurak, eta horrek iradokitzen du geruza bakoitzak denbora-tarte jakin bat behar izan zuela lehertzeko, aglutinatzaile motaren edo kantitatearen arabera. Puntu askotan, azpiko pinturak goialdeko geruzetako arrakaleatik azaleratu dira, eta horrek adierazten du aurreko pinturak bustita zeudela goragoko geruzak lehortu ondoren ere. Analisia egin beharko litzateke pinturak nola sortu ziren eta koadro honek zein bilakaera konplexua izan zuen zehazteko, baina azken buruko konposizioaren bat-batekotasun itxurazkoak ezetsi egiten du Renoirrek mihise honetan egindako ahalegina. (JB)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Pierre-Auguste Renoir-ek Paul Bérard-I [1886ko abuztuak 17], Hôtel Drouot-en enkanteko katalogoko pasartea, 1979ko otsailak 16, 74. zk., hemen aipatua: Barbara Ehrlich White, *Renoir: An Intimate Biography*, Thames and Hudson, New York, 2017, 146. or. Horrez gainera, *Natura hila: loreak* hemen ere ageri da: Guy-Patrice Dauberville eta Michel Dauberville, Camille Fremontier-Murphy-rekin, *Renoir: Catalogue raisonnés tableaux, pastels, dessins et aquarelles*, 2. alea, Bernheim-Jeune, Paris, 2009, 18. or., 707. zk., errepr. [itzuli]
2. Ikus David Bomford, Jo Kirby, John Leighton eta Ashok Roy, *Art in the Making: Impressionism*, erak. kat., National Gallery, Londres, 1990, 194.–195. or. [itzuli]
3. Mihisearen atzeko aldean zigilu obal bat dago, goiko aldean, erdian, Parisko pintura-materialen denda batena: P. Aprin, 43, rue de Douai. Hornitzaile hori 1886tik 1898ra bitarteko telefono-gidetan ageri da, baina litekeena da denda zabalik izatea urtebete lehenago, *Natura hila: loreak* pintatu zenean (sinaduraren eta dataren arabera). Julie Barten eta Pascal Labreuche-ren arteko e-mailen trukea, 2018ko urtarrilak 29. Ikus, halaber, Pascal Labreuche, *Guide to Paris Artists' Suppliers, 1790–1960*, [www.labreuche-fournisseurs-artistes-paris.fr](http://www.labreuche-fournisseurs-artistes-paris.fr). [itzuli]
4. Renoir-ek *Aterkiak (Les parapluies, ca. 1881–1886*, National Gallery, Londres) mihisearen hiru ertz berak moztu zituen margolana euskarri txikiago batean muntatu aurretik. Bomford *et al.*, *Art in the Making*, 191.–193. or. [itzuli]
5. Litekeena da goiko geruzetan X izpiekiko opakua den pintura bat erabili izana eta horregatik ez ikustea konposizioaren azpiko balizko irudiak. [itzuli]

# HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

## [1. SALOIAN]

*Saloian* (*Au salon*), 1893

Pastela, olio-pintura eta grafitoa kartulinaren gainean,

53 × 79,7 cm

Thannhauser Bilduma, Dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.73

Datarik gabea; behean eskuinaldean sinatua, pastel marroian: T-Lautrec

## JATORRIA

Heim Bilduma, Munich, 1913rako; enkantea, Hôtel Drouot, *Catalogue des tableaux ...par H. de Toulouse-Lautrec*, Paris, 1913ko apirilak 30, 3. zk.; Georges Bernheim-ek enkantean eresia, Paris; S. Sévadjian, Paris, 1920rako; enkantea, Hôtel Drouot, *Catalogue des tableaux modernes...formant la collection de M. S ...S...*, 1920ko martxoak 22, 20 zk. (izen honekin: *Intérieur*). Baron Lafaurie, Paris, 1926rako. Lucie Callot. Justin K. Thannhauser, New York, 1956rako (40278 zk.); Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Fundazioari egindako legatua, New York, 1978, museoarentzako dohaintza-agindua, 1963, eta mailegu luzatuaren arabera, 1965.

## LEHEN ERAKUSKETAK

Zürich, Kunsthaus Zürich, *Ausländische Kunst in Zürich*, 1943ko uztailak 25–irailak 26, 694. zk.  
New York, Museum of Modern Art, *Toulouse-Lautrec: Paintings, Drawings, Posters and Lithographs*,  
martxoak 20–maiatzak 6, 1956, 27 zk. (izen honekin: *The Salon*).

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

Pastelaren erabilera —hasieratik bertatik, XVI. mendean lehenengoz teknika hori agertu zenetik, eta XVII. mendean kolorezko erretratugintzan izan zuen erabilera bikainera heldu zen arte— erabat aldatu zen inpresionismoaren sorrerarekin, XIX. mendeko azken hamarkadan<sup>1</sup>. Aldaketa horixe azaltzen du Henri de Toulouse-Lautrec-en *Saloian* obrak, euskarri gisa kartulina aukeratu izanean, nahiz pastela olio-pinturarekin konbinaturik erabiltzen zuen modu guztiz berezian. Frantzian garai hartan agintzen zuen eredu akademikoak zioenaren kontra, Lautrec-ek eta haren garai bereko margolariek enfasi berri bat eman zioten marrazteko prozesuari berari eta erabiltzen zituzten materialen ezaugarri fisikoei.

Erdiko formak zirriborraz hasi zen Lautrec *Saloian* pintatzen, olio-pintura mehetua erabiliz hartarako<sup>2</sup>, edo *peinture à l'essence*; Edgar Degas, Pablo Picasso eta beste batzuek asko erabili zuten teknika zen. *Essence* hori prestatzeko, pinturari gehiegizko olio aglutinatzailea kentzen zaio paper lehorgarrian, eta geratzen den pintura gantzgabea trementinarekin diluitzen da gero. Prozesu horrek pintura fin bat sortzen du, gehiago jokatzen duena akuarela gisa eta olio-pintura manipulatu gabea baino bizkorrago lehortzen dena<sup>3</sup>. *Essence* hori agerikoagoa gertatzen da lerro bertikal arrosa- eta izokin-koloreetan, zeinek eratzen baitute *Saloian* obrako erdiko irudiaren soinekoaren atzealdea. Olio-pintura lehortu zenean, kolore biziko pastel-arkatzak aplikatu zituen artistak goialdean, formak zehazteko eta xehetasunak azpimarratzeko. Grafitozko arkatza ere erabili zuen, asko ez ordea, erdialdeko irudi nagusiaren profilaren aurpegiko hazpegiak areago definitzeko, baita atzealdeko eskuinaldean dagoen irudi makurtuaren begietan eta ilean ere. Grafitozko zati argi horiek agerikoagoak gertatzen dira infragorritzko erreflektografia erabiltzen denean.

Pastel-pinturaren teknika tradizionalak erabili ordez, hala nola tresna lausotzaileekin formak osatzea eta modelatzea, Lautrec-ek modu lineal nabarmen batean lan egiten zuen, pastelaren ezaugarri fisikoak azpimarratuz, bere azaleko testura belus itxurakoarekin eta kolore kontzentratuekin<sup>4</sup>. Lerro bertikal lodiak egin zituen konposizio osoan, eta urdin, gorri ilun, berde, laranja eta arrosa-koloreko eremuetan ageri dira oholaren azalean. Teknika hori atzealdeko komodan ikusten da argien, pareta berdearen trataeran, goialdean, eta ezkerreko modeloaren ile gorrixka distiratsuan. Ez da inola ere Lautrec-en teknika bakarrik; garai honetako beste lanetan ere ikusten da estilo lineal hori, Degasen pastelezko marrazki askotan bereziki.

Pigmentu-hautsaren mulko finak oholaren zuntzei itsatsita daudenez, pastelaren erabilerak berebat ematen dio eszenari giro nolabait ere lainotsua. Sakontasun-itxura lortu zen bi irudien aurpegian eta ilean argitasun bizia ipiniz, komodaren ezkerrean dagoen argi-iturri baten distira berotik datorrena, seguruena tximinia bateko surtatik edo lanpara batetik. Erdiko bi irudiak areago azpimarratu nahian bezala, gainerakoan ez dago argi-iturri nabarmenik konposizio honetan, eta ez dago ia itzalen erreferentziarik, ez bada goiko eskuineko ertzean. Pastela ez dago finkatua, eta era horretan ez da batere galtzen hain berezkoa duen gainazal matea.

Pastelaren efektuak eskuin beheko izkinaren bitartez daude kontrastatuak, izkina hori, bitxia bada ere, osorik baitago olio-pinturaz margotua. Konposizioaren gainerako zatietan ez bezala, hemen pintura nahastua dago eta oro har uniformetasunez aplikatua, eserleku arrosa-kolorearen besoa osatzeko, eta seguruena, baita eserita eta oihal zuriz estalia dagoen laugarren irudiaren hanka gurutzatua ere. Ezaugarri horiek plano lau batean daude, ez daukate inolako sakontasunik, olio-pinturak uniformeki asetu baitu kartulinazko euskarria. Baliteke Lautrec-ek hasieran lan osoa olio-pinturaz egiteko asmoa izatea beharbada, baina gero pastelaren aldera egin zuen, lehenik beheko eskuineko ertza pintatu ondoren. Materialen aldaketa horrek sakontasuna, bizitasuna eta enfasi berri bat ekarri zion marrazkiaren *prozesuari*, zeinari Lautrec-ek eta haren garaikideek, ezaguna denez, garrantzi handia eman baitzioten. (JW)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Historia honen laburpen baterako, ikus Marjorie Shelley, “An Aesthetic Overview of the Pastel Palette, 1500–1900”, in *The Broad Spectrum: Studies in the Materials, Techniques, and Conservation of Color on Paper*, argit. Harriet K. Stratis eta Britt Salvesen (London: Archetype, 2002), 2–11. or. [\[itzuli\]](#)
2. FTIR teknikaren bitartez lau pintura-erakusgai aztertu ziren —arrosa, urdina, laranja eta gorri iluna—, eta aglutinatzailea olio lehorgarria zela ikusi zen, eta horrek olio-pintura seinalatzen du. Erakusgai horietan identifikaturiko pigmentuen artean, badira aintzira-arrosa, itsas urdina edo lapis lazulia, bermilioia, burdina-oxido gorria, ikatz-beltza eta berun-zuria. Pigmentuen analisia SEM-EDS, XRD eta PLM tekniken bitartez egin zuten, 2005ean, Canadian Conservation Institute-n, Elizabeth Moffatt-ek eta Marie-Claude Corbeil-ek. [\[itzuli\]](#)
3. *Essenceren* beste ezaugarri potentzial bat da (kasu batzuetan) olio-halo hori bat eratzeko arrisku gutxiagorekin aplika daitekeela paperezko euskarrietan, zenbat olio kentzen zaion, pintura diluitzeko zenbat turpentina erabili den eta nolakoa den paperaren kalitatea. [\[itzuli\]](#)
4. Joseph Meder, *The Mastery of Drawing*, itzulp. eta berrik. Winslow Ames (New York: Abaris Books, 1978), 1. alea, 26. or., 103. [\[itzuli\]](#)

# VINCENT VAN GOGH

## [1. ZUBIBIDEA]

*Zubibidea* (*Le viaduc*), Asnières, 1887

Olio-pintura kartoi gainean, ohol gainean muntatua, 32,7 × 41 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.17

Sinatu eta datatu gabea

## JATORRIA

Artistak Levaillant de La Boissière familiari egindako dohaintzaren parte, seguru asko, Asnières, ca. 1887–88; Galerie Charpentier-ek eskuratua (Jean Charpentier, jabea), Paris, 1927ko otsaila baino lehen, Levaillant de La Boissière familiarengandik bitartekari baten bidez, seguru asko<sup>1</sup>; Galerie Hans Bammann-ek erositua (Hans Bammann, jabea) Mr. Bogdanoff-en bidez, Düsseldorf, 1927ko otsailerako; [Galerien Thannhauser-en gordailutua, Berlin eta Luzerna, ca. 1928ko urtarriletik]; Galerien Thannhauser-ek (Justin K. Thannhauser, jabea) Bammann-i erositua, Berlin eta Luzerna, Richard Lohe Jr., Sonnborn-ekin partekatutako jabetzan, 1929rako; Galerien Thannhauserrek eskuratua, Lohe-ren jabetza partekatuan erositua, 1930eko uztail-abuzturako seguru asko; Berlin eta Luzerna artean transferitua, 1931ko uztailak 29 (1491 / 10746 inb. zkiak., “Bahndurchgang”); Justin K. Thannhauser-i eskualdatua, Paris, 1937ko ekainak 17 (40107. zk.); Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundation-i legatua, New York, 1978, bere dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

## LEHEN ERAKUSKETAK

New York, Wildenstein and Co., *Van Gogh*, 1955eko martxoak 24–apirilak 30, 21. zk., erreprodukzioa.

La Jolla, Kalifornia, Art Center in La Jolla (gaur egun, Museum of Contemporary Art San Diego),

*Great French Paintings, 1870–1910*, 1956ko ekainak 15–uztailak 26, 24. zk., erreprodukzioa.

San Antonio, Marion Koogler McNay Art Institute (gaur egun, McNay Art Museum), *Paintings from the Justin K. Thannhauser Foundation [A Summer Exhibition]*, 1961eko ekainak 15–irailak 11, IV. zk., erreprodukzioa.

New York, Solomon R. Guggenheim Museum, *Van Gogh and Expressionism*, 1964ko uztailak 1–irailak 13, 3. or.

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

Vincent van Goghen *Zubibidea* obran Asnières-ko (gaur egun, Asnières-sur-Seine) pasabide goratua agertzen da; hain zuzen ere, maiz joaten zen Van Gogh Parisko aldiri hartara Émile Bernard (1868–1941) artista eta laguna bisitatzera<sup>2</sup>. Zubibidearen harlangaitzezko egitura eta haren inguruko hostotza XX. mendearen hasieran galtzadan aldaketak egin aurretik zeuden bezalaxe ageri dira ia. Emakume bat oinez doa zubibidearen itzalpean, beste aldetik sartzen den argi-izpi batek gidaturik. Tximinia batzuk ikusten dira burdinbideko zubiaren gainetik, landaredi sarri batek inguratuak.

Estiloaren ikuspegitik, Van Goghen Parisko etapako beste obra batzuk gogorarazten ditu *Zubibidea* obrak. Frantses inpresionisten eta postinpresionisten erakusketak ospetsuek —Louis Anquetin, Bernard, Paul Gauguin eta Paul Signac-en obrak bildu zituztenak, besteak beste— eragin handia izan zuten Van Goghen garai hartako margolaritza-teknikan. Edonola ere, *Zubibidea* obra udazken-sasoiko obrek in lotu izan da historikoki, baina, konposizioaren eta pinturaren trataeraren ikuspegitik, horiekiko baino antz handiagoa du artistak 1887ko udaberrian eta udan ekoiztutako obrekiko: paisaiak dira, bete-betean, pintzelkada trinko laburrez landuak.

*Zubibidea* inprimatze-geruza bikoitza duen neurri estandarreko 2 milimetro lodiko *kartoi* xaflatu batean margotu zuen<sup>3</sup>. Azterketa zientifikoek erakutsi dutenez, azpiko geruzan kaltzio sulfatoa da nagusi, eta goiko geruza, berriz, berun-zuriz inprimatuta dago<sup>4</sup>. Dirudenez, goiko geruza aplikatzeko arrabola bat erabili zuten, zeinaren bidez sortu baitzen testura pikortsu bat, XIX. mendeko testuetan *au grain* hitzez deskribatua<sup>5</sup>. Hondo zimur eta porotsu horrek pinturaren olio xurgatu bide zuen, eta gainalde mate bat utzi zuen horrela<sup>6</sup>. Antzeko hondo pikortsu edo “harritsu” bat ageri da Van Goghek 1887an kartoi gainean landutako gutxienez beste hiru obratan: *Autorretratu* (Art Institute of Chicago), Guggenheimeko margolanaren neurri berekoa; *Autorretratu*; eta *Botak*.

Jakina denez, garai hartan perspektiba-marko bat erabili ohi zuen Van Goghek bere paisaiak marraztean<sup>7</sup>. Ez dirudi, ordea, lan honetan baliabide hori erabili zuenik. Horren ordez, konposizioaren azpian laka gorritzko pintzelkada batzuk ageri dira, zuhaitz-enborra, eraikina eta errepedearen angeluak zedarritzen dituztenak<sup>8</sup>. Lausotze finen bidez definitu zen margolana hasieran, hondo partzialki agerian utzita, eta erreserbatu egin ziren harlangaitza irudikatzen duten atalak, harrizko egituraren oinarriko kolorea finkatzeko.

Konposizioan zehar, margo-orban laburrak eta lerro paralelo sistematikoak marraztu zituen Van Goghek, pintzelkada irregularragoi, lerro eta lausotze mehe eta gardenei eta inprimatzea agerian uzten zuten eremuei kontrajarririk. Aurrealdeko errepedea adierazteko pintura oretsua aplikatu zuen, ausaz; eta zubibidearen barrualdea eta harrizko horma irudikatze berriz pintura diluitua erabili zuenez, agerian gelditu ziren oinarriaren puntuak. Pinturaren lerro eta orban erregular likatsuek hostotza trinko eta oparoa irudikatzen dute. Pintzelkada koipetsuenetako batzuek deskribatzen dituzte hosto berde, hori eta gorriak. Eta baliteke horiek gerora erantsiak izatea, konposizioa berriro lantzean edo hura ukitzean, pintura lehorraren gainean aplikatuak izateak iradokitzen duenez<sup>9</sup>.

*Zubibidea* lanaren ezaugarri bisualek eta garai bateko argazkiek eta margolanak atzealdean itsatsita dituen Thannhauser galeriaren etiketek iradokitzen dute koadroa kartoi xaflatuzko euskarri osagarri

batean (7 mm lodia, gutxi gorabehera) muntatuta zegoela 1920ko hamarkadaren amaierarako. Erdialdean, ezkerrean, margolanaren euskarriak duen urratu edo kopadura bide da muntatze osagarria eransteke arrazoia, horrek margolanari egonkortasuna eman ziezaion eta garraioa erraz zezan<sup>10</sup>. Margolana osatu eta handik gutxira —1920ko hamarkadan bertan, agian— erretxina naturalezko bernizgeruza lodi bat aplikatu zioten, zaharbertzailereren batek, seguru asko. Berniz hori oxidatu egin zen denborarekin, gainaldeak itxura ilun eta saturatua hartu zuen, eta tonalitate hotza galdu eta tonalitate epela nabarmendu zen. Gainera, bernizaren azpian gainalde guztian aplikatutako geruza marroi-griskara gorabeheratsua —zaharbertzite baten emaitza hori ere— ilundu egin zen, eta kolore asko ezkutatzea eta perspektiba lautzea eragin zuen horrek<sup>11</sup>. Geruza hori hondo testuradun eta xurgatzailearaino sartu zen, eta kolore marroi-griskara bat utzi zuen agerian gelditzen ziren inprimatze-eremuetan. *Zubibidea* obraren material ezohikoa urtu eta nahastu egin da gainaldearekin, eta desitxuratu egin du, hein batean<sup>12</sup>.

2018 hasieran, jatorrizkoa ez zen berniza kentzeko prozesua hasi zen. Garbiketa horren lehen emaitzak harrigarriak dira: probak egin diren eremuetan, agerian gelditu da artistaren paleta koloretsu eta askotarikoa, eta harreman espazial zuzenak ezartzen hasteko bidea eman du horrek<sup>13</sup>. Koadroa erabat garbitutakoan, *Zubibidea* obrak artista bizi zeneko itxura berreskuratuko du, eta hurbilago egongo da artistak Parisen zela bere jardunean egindako goitik beherako aldaketatik. Van Gogh berak azaldu zuenez, “kolore biziak islatzen saiatzen” ari baitzen “eta ez harmonia gris bat”<sup>14</sup>. (LS)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Justin K. Thannhauser-ek “Jacques Pontie” izena aipatzen du bitartekari gisa, baina ez da identifikatu izen hori zuen inor. *Zubibideari* buruzko Thannhauser-en datu-orria, 1972ko abendua, 549 kutxa, Daniel Catton Rich-en dokumentuak, M0014, Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York. Ikus margolan honen historiari buruzko azterketa sakonagoa hemen: Megan Fontanella eta Lena Stringari, “Aurrekariaren zuzenketa: Vincent van Gogh-en *Zubibidea* eta *Paisaia elurtua*”, liburu honetan. *Zubibidea* F239 eta JH1267 da. [itzuli]
2. Vincent van Gogh eta Émile Bernard-ek antzeko gaiak margotu zituzten Asnières-en ziren bitartean. Ikus, adibidez, van Gogh-en *Asnièresko zubiak* (1887, F301, JH1327, Foundation E. G. Bührle Collection, Zürich) eta Bernard-en *Asnièresko burdinazko zubia* (*Le pont de fer à Asnières*, 1887, Museum of Modern Art). [itzuli]
3. *Kartoi* hitza tradizionalki erabili izan da Van Gogh-i buruzko literaturan, gaur egun kartoi mehe modura deskribatuko lirakeen euskarriak adierazteko. Informazio gehiagorako, ikus: Ella Hendriks, “Picture Supports”, in Marije Vellekoop, Nienke Bakker-ekin, Maite van Dijk-ekin, Muriel Geldof-ekin, Ella Hendriks-ekin eta Birgit Reissland-ekin, *Van Gogh at Work*, erak. kat., Van Gogh Museum, Amsterdam; Mercatorfonds, Brusela, 2013, 285. or.; Ella Hendriks eta Louis van Tilborgh, Margriet van Eikema Hommes eta Monique Hageman-ekin, *Vincent van Gogh: Paintings*, 2. alea, *Antwerp and Paris, 1885–1888*, ing. itzul.: Michael Hoyle, Van Gogh Museum, Amsterdam; Lund Humphries, Londres 2011, 97.–99. or. Garai honetako Van Gogh-en kartoi gaineko obra aipagarriak dira, halaber, *Ikuspegia Vincenten estudiotik* (1886ko ekaina, F231, JH1099, Van Gogh Museum), *Autorretratua* (1887, F345, JH1249, Art Institute of Chicago), *Autorretratua* (1887ko apirila-ekaina, F380, JH1225) (ikus 61.3. fig.); eta *Botak* (1887ko urtarrila-otsaila, F331, JH1235) (ikus 62.8. fig.). [itzuli]

4. Materialak zeharkako ebaketen mikroskopia optiko bidez eta SEM/EDS bidez aztertu dituzte Federica Pozzi eta Anna Cesarotto-k (Metropolitan Museum of Art) eta Aviva Burnstock-ek (Courtauld Institute of Art). Van Gogh-en obretan ageri diren inprimatze bikoitzeko geruzei buruzko informazio gehiagorako, ikus Ralph Haswell, Leslie Carlyle, Kees T. J. Mensch, Ella Hendriks eta Muriel Geldof, "The Examination of Van Gogh's Painting Grounds Using Quantitative SEM-EDX", in *Van Gogh's Studio Practice*, argit.: Marije Vellekoop, Muriel Geldof, Ella Hendriks, Leo Jansen eta Alberto de Tagle, Van Gogh Museum, Amsterdam; Mercatorfonds, Brusela, 2013, 202.–15. or. [\[itzuli\]](#)
5. Dirudienez, Burnstock-ek gidatutako zeharkako ebaketaren SEM/EDS analisisian identifikatutako berun-xaboiaren sorrerak oinarriaren testura pikortsua sortzen lagundu zuen. Van Gogh-en oinarri pikortsuei buruzko informazio gehiagorako, ikus: Beatrice Marino, *Paints Quantified: Image Analytical Studies of Preparatory Grounds Used by Van Gogh*, De Mayerne, MolArt Reports eta University of Amsterdam, Amsterdam, 2006, 5. or. [\[itzuli\]](#)
6. Kristin Hoermann Lister, Cornelia Peres eta Inge Fiedler, "Tracing an Interaction: Supporting Evidence, Experimental Grounds", in Douglas W. Druick eta Peter Kort Zegers, Britt Salvesen-ekin *Van Gogh and Gauguin: The Studio of the South*, erak. kat. Art Institute of Chicago, Chicago, 2001, eransk., 364. or. [\[itzuli\]](#)
7. Van Gogh-ek erabiltzen zituen perspektiba-markoei buruzko informazio gehiagorako, ikus: Teio Meedendorp, "The Perspective Frame", in *Van Gogh's Studio Practice*, argit.: Vellekoop et al., 132.–55. or.; Nienke Bakker, "The Perspective Frame", in Vellekoop, Bakker et al.-ekin, *Van Gogh at Work*, 225.–32. or. [\[itzuli\]](#)
8. Maarten van Bommel, Muriel Geldof eta Ella Hendriks, "An Investigation of Organic Red Pigments Used in Paintings by Vincent van Gogh (November 1885 to February 1888)", *Art Matters: Netherlands Technical Studies in Art*, 3, 2005, 111.–37. or. [\[itzuli\]](#)
9. Silvia A. Centeno eta Louisa Smieska-k Federica Pozzi eta Anna Cesaratto-rekin (Metropolitan Museum of Art) egindako X izpien bidezko fluoreszentzia-analisitik ondorioztatu ahal izan zen paletak honako pigmentu hauek bide zituela: berun-zuria, zink-zuria, barita, bermilioia, pigmentu okre burdinetan aberatsak, kromohoria, biridiana, esmeralda-berdea eta kobalto-urdina. Metodo horrekin ezin izan ziren identifikatu ez azpiko marrazki gorria, ez formen soslaiak, ezta hostotza gorria ere. Jakina da Van Gogh-ek hainbat laka organiko gorri erabiltzen zituela, adibidez karmina (kotxinila) eta geranio-laka, baina horien presentzia identifikatzeko beste azterketa batzuk egin beharko dira teknika osagarriak erabiliz. Guggenheimeko margolanaren antzeko paleta aurkitu da Van Gogh-ek Parisko etapan landutako beste obra batzuetan, hala nola *Blute-fin-eko errota* lanean (*Le Moulin de blute-fin*, 1886, Museum de Fundatie, Heino eta Zwolle), zeinak baitzuen, halaber, laka gorritzko (kotxinila) marrazkia azpian. Ikus Louis van Tilborgh eta Ella Hendriks, "Dirk Hannema and the Rediscovery of a Painting by Vincent van Gogh", *Burlington Magazine* 152, 1287. zk., 2010eko ekaina, 402. or. 81. zk. [\[itzuli\]](#)
10. Kartoi gainean egindako obra sail bati euskarri zurrin bat gehitu zitzaion, lastozkoa, gehienetan, obra amaitu eta denbora gutxira, baina aspaldi kendu zitzaion, Lena Stringari eta Ella Hendriks-en arteko elkarriketaren arabera, University of Amsterdam, 2018ko urtarrila. [\[itzuli\]](#)
11. Lausotze marroi-griskara hori hainbat konposatu inorganikoren arrastoak zituen material organiko modura identifikatu zen, hasieran, Pozzi eta Cesaratto-k eta Burnstock-ek gidatutako pigmentu barrietuen eta zeharkako ebaketen FITR eta SEM/EDS analisisien bidez. [\[itzuli\]](#)
12. Lausotze marroi-griskaraz eta erretxina naturalezko bernizaz gainera —biak ere zaharberitze goiztiar batean gehituak— garbiketa nahiko agresibo batek abrasio bisuala eragin zuen egurrezko egitura inguratzen duten laka gorritzko soslaietan. [\[itzuli\]](#)
13. Garbiketa, zeharkako ebaketa eta mikroskopia bidezko probek agerian utzi zituzten aurrealdeko zenbat pigmentu histu, kolore berde eta horiei loturiko arrosa- eta purpura-kolorekoak. [\[itzuli\]](#)



14. Vincent van Gogh-ek (Paris) Horace Mann Livens-i, 1886ko irailean edo urrian, in Leo Jansen, Hans Luijten eta Nienke Bakker, argit., *Vincent van Gogh: The Letters; The Complete Illustrated and Annotated Edition*, Thames and Hudson, Londres, 2009, 3. alea, 364. or., 569 gutuna, baita online ere, argitalpen elektronikoa, 2010eko abendua, [www.vangoghletters.org](http://www.vangoghletters.org). [itzuli]

## [2. PAISAIA ELURTUA]

***Paisaia elurtua*** (*Paysage enneigé*), Arles, 1888ko otsaila

Olio-pintura mihise gainean, 38,3 × 46,2 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Hilde Thannhauser 84.3239

Sinatu eta datatu gabea

## JATORRIA

Artistak Theo van Gogh anaiari (1857–1891) bidalia, seguru asko, Paris, Christian Mourier-Petersen-en bidez (1858– 1945), Levallant de La Boissière familiari emateko, Asnières, ca. 1888; Galerie Charpentier-ek eskuratua (Jean Charpentier, jabea), Paris, 1927ko otsaila baino lehen, Levallant de La Boissière familiari, seguru asko, bitartekari baten bidez<sup>1</sup>; Mr. Bogdanoff jaunaren bidez Galerie Hans Bammann-ek erosia (Hans Bammann, jabea), Düsseldorf, 1927ko otsailerako; [Galerien Thannhauser-en gordailutua, Berlin, ca. 1928ko urtarriletik]; Galerien Thannhauserrek (Justin K. Thannhauser, jabea) Bammann-i erosia, Berlin and Luzerna, Richard Lohe Jr., Sonnborn-ekin partekatutako jabetzan, 1929rako; Lohe-ren jabetza partekatua Galerien Thannhauserrek eskuratua, 1930eko uztail-abuzturako, seguru asko; Berlin eta Luzerna artean transferitua, 1931ko uztailak 29 (1492 / 10747 inb. zkiak., “Schneelandschaft [weites Feld]”); Justin K. Thannhauser-i transferitua (Luxenburgetik), Paris, eta gero, New York, 1937ko martxoak 25 (40109. zk.), Hilde Thannhauser emazte/alargunari, New York eta Berna, 1976rako; Hilde Thannhauser-ek Solomon R. Guggenheim Foundation-i dohaintzan emana, New York, 1984.

## LEHEN ERAKUSKETAK

Dusseldorf, Galerie Hans Bammann, *Alte Meister: Deutsche und französische Kunst des 19. Jahrhunderts*, 1927ko udazkena, or./g., erreprodukzioa (izen honekin: *Helle Landschaft*). Raleigh, North Carolina Museum of Art, *French Painting of the Last Half of the Nineteenth Century*, 1956ko ekainak 15– uztailak 29, or./g. (izen honekin: *Paysage près d'Arles*).

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

Vincent van Gogh Paristik Arles-era aldatu zen 1888ko otsailaren amaieran, Provenceko paisaietan eta argitasunean inspirazio berri bat aurkitzeko itxaropenez; hain zuzen ere, berak hainbeste miresten eta bere gutunetan hainbatetan aipatu ohi zituen japoniar estanpekin alderatzen zituen argitasun eta kolore haiek<sup>2</sup>. Otsailaren 20an iritsi zen hara, eta elurtuta aurkitu zuen paisaia<sup>3</sup>. Erabakimen handiz eta Parisko bizimoduaren estresetik lasaituta, Van Goghek Frantziako hegoaldeko hiri haren eta bertako biztanleen zirriborro eta prestalan bizkor batzuk landu zituen olio-pinturaz, paleta oso koloretsua erabiliz. Hemen iruzkindutako olio-pinturazko prestalanean, elurrez partzialki estalitako paisaia bat ikusten da, eta, paisaia horretan, gizon bat eta txakur bat, etxalde urrun batzuetarantz doazela; artista Arles-era iritsi zenekoa kontatzen duen poema edo prentsa-artikulu baten tankera du. Eskalaz obra txikia da *Paisaia elurtua*. Van Goghek Provenceko lehen egunetan aipatutako “hiru prestalanetako bat” seguru asko<sup>4</sup>.

Inprimatze komertzialeko oinarri bikoitzeko lihozko mihise arruntean bizkor margotutako lana da<sup>5</sup>. *Paisaia elurtua* obraren euskarria Paristik mihise prestatu gisa eraman zuten, seguru asko. Atzealdearen infragorritzko errelektografian, Tasset et L'Hôte etxearen zigilu bat ikusten da, Van Goghek gogokoenetakoa zuen Parisko material artistikoen denda batena hain zuzen, mihisearen berrihaleztatze goiztiarrak ezkutatu<sup>6</sup>. Norabide guztietan aplikaturiko pintzelkada lineal eta enpaste trinkoez bete zen gainaldea, eta agerian utzi ziren hondoko eremu zabalak, soroetako elurra adierazteko. Neurri batean frantses inpresionisten estiloa gogorarazten badu ere, *Paisaia elurtua* obran ez da ageri pintzelkada erregular edo adierazgarri estilistiko jakinik, oro har. Van Goghek norabidea aldatuz aplikatu zituen pintzelkadak, soroaren zerrendak adierazteko, zeinak gogorarazten baititu kanabera-kalamuz egiten zituen *krokis* (eskua jasota egindako zirriborro bizkorak) edo marrazkiak, diseinu oso landukoak eta formak definitzeko lerro desberdinak baliatzen dituztenak; ikus, esaterako, Van Goghek 1888an John Peter Russell-i idatzitako gutuneko zirriborroa (*Letter to John Peter Russell*, ca. june 17 1888) edo *Lorategia sahats negartiarekin* (Vincent van Gogh, *Lorategia sahats negartiarekin*, Arles, 1888ko abuztua)<sup>7</sup>. Arlesera iritsi berritan, bere ikuspegi berezia lantzen ziharduen Van Goghek, askotariko eraginen mende, margotzeko gai berriak eskaintzen zizkion ingurune ezezagun batean lanean ari zen bitartean.

Pintzelkada zuri luze eta hori diagonalek —soroko belar koloretsuen pintzelkaden stacattoaren azpian ikusten dira— konposizioaren perspektiba adierazten dute, azpiko marrazkiaren orde, agian. Perspektiba-marko baten grafitozko lerrorik ezin izan da argi identifikatu begi hutsez edo irudia handituta, baina artistak adierazi zuen udaberri haren amaiera aldera arte erabiltzen jarraitu zuela baliabide hori (tarteka, agian)<sup>8</sup>.

Bizkor exekutaturako pintzelkada batzuen bidez deskribatuta dago bere txakurrekin soroa zeharkatzen ari den pertsonaia. Pintura lodiz margotuta daude, eta hasierako prestalana lehorte ondoren ukituren bat eman ziela dirudi; adibidez, gizonaren alkandoran, lur-kolore gorrixka batek hondoko kolore berde-urdinxka estaltzen du. Kapela iluna egiteko lehen begiratuan beltza dirudien urdin ilun bat erabili zuen<sup>9</sup>. Irudiko txakurra modu zabarrean margotuta dago, ia bereizezina da, eta proportziorik gabea. Baina ez da ezohikoa Van Goghen irudiak proportziorik gabe eta lausoki definituta agertzea<sup>10</sup>. Ostertzeko lerroan, zuhaitz batzuk erreserban utzi zituen, eta haien inguruko zerua margotu zuen; beste batzuk, aldiz, bustia bustiaren gainean aplikatuz margotu zituen.

Paletak askotariko pigmentu argitsuak ditu; mihisea bezala, Paristik bidali zizkioten, seguru asko, Van Goghek zailtasunak baitzituen Frantzia hegoaldean lanerako materialak eskuratzeko. Soroan, lerro zuri luzeak eten egin dira, turkesa-urdinaz, bi berde desberdinez (biridiana eta berde esmeralda), kolore lilaz —eosina (geranio-laka), itsas urdina eta kobalto-urdina, lur-kolore gorriak eta burdin oxidoaren koloreko okreak nahastuz lortua— eta kolore horien sorta batez, kromo-horia eta kadmio-horia tartean direla<sup>11</sup>. Pigmentu laranja distiratsu bat —seguru asko, histua— ikus daiteke krakeladuraren artean, irudia handituta, eta bermilioia etxaldean teilatuetan baino ez zuen erabili. Zeruan, berriz, bi urdin desberdin daude, gutxienez: bioleta tankerakoa da bat, berun-zuriarekin nahastutako kobalto-urdinaz eta zeru-urdinaz osatua, eta bestea berdexka, esmeralda-berdea, biridianadun berun-zuria eta itsas urdina nahastuz lortua<sup>12</sup>. Van Goghek gogokoen zituen koloreen zerrenda idatzi zuen, Theo van Gogh anaiari 1888ko apirilaren hasieran idatzitako gutun batean; bertan eskatu zizkion Tasset et L'Hôte dendako zenbait material<sup>13</sup>.

Van Goghen garai honetako beste obretan ohikoa zenez, *Paisaia elurtua* lanean galdu egin dira kolore arrosa eta bioleta batzuk, argiarekiko sentikorrek diren laka organikoak histu egin direlako<sup>14</sup>. Arrosa bizia mikroskopioz ikus daiteke, arrakalen barruan eta ertzetan, eta soroko geruza lilaren zeharkako ebaketak agerian utzi du argiaren eraginpean gelditutako pintura histua, milimetro batzuetako eremuan<sup>15</sup>. Laka gorri organikoek —adibidez, gorrinak, karmin-lakak eta geranio-lakak— tindatzeko ahalmen handia dute, eta intentsitate handiko koloreak sortzen dituzte zuriarekin edo urdinarekin nahastuta. Jatorrian arrosaren eta berdearen edo horiaren eta morearen artean sortutako kontrajartze nabarmenek ez dute eragiten, gaur egun, Van Gogh bizi zela eragingo zuten efektu bera, eta eraldatuta daude koloreen arteko erlazioak, jatorrizkoan funtsezkoak zirenak. Goizeko eguzki-argi arrosa-kolorearen ordean, halako malenkonia bare bat transmititzen du koadroak. 2018an koadroaren xehetasun baten bistaratze digital koloredun batek jatorrizko itxuraren zertzelada batzuk erakutsi zituen<sup>16</sup>. Bere gutunetan adierazi zuenez, Van Gogh jabetzen zen bere materialetako batzuen berezko egongaitzasunaz: “Arrazoi zenuen Tasset-i esatean geranio-laka ere gehitzeko; bidali du, oraintxe egiaztatu dut; *inpresionismoak modan jari dituen kolore guztiak egongaitzak dira*, eta arrazoi nahikoa eta gehiegia da koloreak ausardiaz erabiltzeko, apalduko ditu-eta denboraren joanak”<sup>17</sup>. (LS)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Baliteke bitartekaria “Jacques Pontie” izatea, horixe aipatu baitzuen Justin K. Thannhauser-ek *Zubibidea* obraren bitartekari gisa; baina ez da izen hori zuen inor identifikatu. Ikus margolan honen historiari buruzko azterketa sakonagoa hemen: Megan Fontanella eta Lena Stringari, “Aurrekarien zuzenketa: Vincent van Gogh-en *Zubibidea* eta *Paisaia elurtua*”, liburu honetan. *Paisaia elurtua* F239 eta JH1267 da. [itzuli]
2. Martxoaren 18an, zera idatzi zuen Van Gogh-ek: “Munduko txoko hau Japonia bezain ederra iruditzen zait, eguratsaren garbitasunagatik eta efektu kromatiko alaiengatik. Urak esmeralda-kolore zoragarriko eta urdin biziko orbanak sortzen ditu paisaietan, japoniar estanpetan bezala. Landak urdin agerrarazten ditu ilunabarretako laranja zurbilak, eguzki horixka zoragarriak. Edonola ere, munduko txoko honetan oraingoz doi-doi ikusi dut udako ohiko distirarik”. Vincent van Gogh-ek Émile Bernard-i, Arles, 1888ko martxoak 18, in

- Leo Jansen, Hans Luijten eta Nienke Bakker, argit., *Vincent van Gogh: The Letters; The Complete Illustrated and Annotated Edition*, Thames and Hudson, Londres, 2009, 4. alea, 28. or., 587 gutuna, baita online ere, argitalpen elektronikoan, 2010eko abendua, [www.vangoghletters.org](http://www.vangoghletters.org). Vincent eta Theo van Gogh-ek *ukiyo-e* estapak eta japoniar kulturari buruzko idatziak bildumatu zituzten. [itzuli]
3. Van Gogh-ek 1888ko otsailaren 19an alde egin zuen Paristik, trenez. Marije Vellekoop, Nienke Bakker-ekin, Maite van Dijk-ekin, Muriel Geldof-ekin, Ella Hendriks-ekin eta Birgit Reissland-ekin, *Van Gogh at Work*, erak. kat., Van Gogh Museum, Amsterdam; Mercatorfonds, Brusela, 2013, 154. or. [itzuli]
  4. Vincent van Gogh-ek Theo van Gogh-i, Arles, 1888ko otsailak 24, in Jansen, Luijten eta Bakker, argit., *Vincent van Gogh: The Letters*, 4. alea, 13 or., 578 gutuna. [itzuli]
  5. Mihisean zuzenean aplikatutako oinarri zurixkak nagusiki klariona, kaltzita naturalarekin —kuartzo ale batzuek eta karbonatuzko oskolekiko itsas organismo fosilduek, foraminiferoenek esaterako, osatua—, eta berun-zurria zituen. Geruza horren gainean, geruza meheago bat dago, nagusiki berun-zuriz osatua. Materialak zeharkako ebaketen mikroskopia optikoz eta SEM/EDS bidez aztertu dituzte Federica Pozzi eta Anna Cesaratto-k (Metropolitan Museum of Art) eta Aviva Burnstock-ek (Courtauld Institute of Art). Van Gogh-en hondoei buruzko informazio gehiagorako, ikus Ralph Haswell, Leslie Carlyle, Kees T. J. Mensch, Ella Hendriks eta Muriel Geldof, "The Examination of Van Gogh's Painting Grounds Using Quantitative SEM-EDX", eta Johanna Salvant, Muriel Geldof, Elisabeth Ravaud, Luc Megens, Charlotte Walbert, Michel Menu eta Don H. Johnson, "Investigation of the Grounds of Tasset et L'Hôte Commercially Primed Canvas Used by Van Gogh in the Period 1888 to 1890", biak hemen: *Van Gogh's Studio Practice*, argit. Marije Vellekoop, Muriel Geldof, Ella Hendriks, Leo Jansen eta Alberto de Tagle, Van Gogh Museum Amsterdam; Mercatorfonds, Brusela, 2013, 202.–15. or., 182.– 201. or. [itzuli]
  6. Parisko rue Fontaine Saint-Georges kaleko 31. zenbakian zegoen Tasset et L'Hôte etxea, eta 1887 eta 1899 bitartean jardun zuen lanean, gutxienez. Pascal Labreuche, *Guide to Paris Artists' Suppliers, 1790–1960*, [www.labreuche-fournisseurs-artistes-paris.fr](http://www.labreuche-fournisseurs-artistes-paris.fr). [itzuli]
  7. Van Gogh-en *Lorategia sahats negartiarekin* (1888, F1451, JH1545, ikus 62.1. fig.) obra luzaroan egon zen Justin K. Thannhauser- i lotuta. Galerien Thannhauser-en egon zen (Berlin eta Luzerna), 1927 eta 1936 bitartean; berriro Thannhauser-en esku egon zen New Yorken, 1948 eta 1949 inguruan; eta Thannhauser-ek John eta Dominique de Menil-i saldu zien 1951n (Houston). [itzuli]
  8. "Hilabete batzuk baino ez daramatzat hemen, baina, esadazu, gai izango ote nintzen Parisen txalupak *ordubete*an marrazteko? Ezta [perspektiba-] markoarekin ere. Eta neurririk hartu gabe egin nituen, gainera, lumaz, eskua jasota." Vincent van Gogh-ek Theo van Gogh-i, Arles, ca. 1888ko ekainak 5, in Jansen, Luijten eta Bakker, argit., *Vincent van Gogh: The Letters*, 4. alea, 110. or., 620 gutuna. Van Gogh-ek erabiltzen zituen perspektiba-markoei buruzko informazio gehiagorako, ikus: Teio Meedendorp, "The Perspective Frame", in *Van Gogh's Studio Practice*, argit.: Vellekoop et al., 132.–55. or.; Nienke Bakker, "The Perspective Frame", in Vellekoop, Bakker et al.-ekin, *Van Gogh at Work*, 225.–32. or. [itzuli]
  9. Van Gogh-ek ia inoiz ez zuen erabiltzen pigmentu beltz purua; tonu ilunak adierazteko, nahiago zuen Prusiako urdina. Hala ere, tarteka, pigmentu beltz pixka bat nahasten zien beste kolore batzuei. Erreferentzia, gisa, ikus Marije Vellekoop, "Van Gogh Finds a Style of His Own", in Vellekoop, Bakker et al.-ekin, *Van Gogh at Work*, 203. or. Lehenago, Van Gogh-ek pigmentu beltzen ordez pigmentu urdinak erabiltzea planteatu zuen; ikus, adibidez, Vincent van Gogh-ek Theo van Gogh-i Nuenen-etik idatzitako gutuna, 1884ko ekainaren erdialdera, in Jansen, Luijten eta Bakker, argit., *Vincent van Gogh: The Letters*, 3. alea, 158. or., 450 gutuna: "Beltzari dagokionez, prestalan hauetan ez dut erabili, beltzarenak baino efektu indartsuagoak behar nituelako, besteak beste, eta beltz puruarekin baino tonu are ilunagoak sortzen direlako indigoa eta lur-kolore siena nahastuz. Jendeari entzuten diodanean esaten duela "ez da existitzen beltzik naturan", batzuetan pentsatzen du ez litzatekeela pinturan ere beltzik existitu beharko". [itzuli]
  10. Ikus, besteak beste, Vincent van Gogh-en obra hauetako irudiak: *Ereilea (Millet-en arabera)* (1888ko ekaina, F422, JH1470, Kröller- -Müller Museum), *Soro ereinak ("Ildoak")* (1888ko iraila, F574, JH1586, Van Gogh Museum), eta *Uzta* (1888ko ekaina, F412, JH1440, Van Gogh Museum). [itzuli]

11. Materialak X izpien fluoreszentsiaz, FTIR eta Raman espektroskopiaz eta SEM-EDS analisis aztertze lanak zuzendu ditu Pozzi-k, Basso, Silvia A. Centeno, Anna Cesaratto eta Louisa Smieska-rekin (Metropolitan Museum of Art). [\[itzuli\]](#)
12. X izpien fluoreszentsiazko azterketaren datuetatik ondorioztatzen denez, Van Gogh-ek garai hartan Parisko Tasset et L'Hôte etxetik bidal ziezazkioten eskatutako koloreen antzekoa da paleta. [\[itzuli\]](#)
13. Vincent van Gogh-ek Theo van Gogh-i, Arles, ca. 1888ko apirilak 5, in Jansen, Luijten eta Bakker, argit., *Vincent van Gogh: The Letters*, 4. alea, 45. or., 593 gutuna. [\[itzuli\]](#)
14. Van Gogh-en obrako pigmentu gorrien histe edo kolore-galtzeari buruz, ikus, adibidez, Maarten van Bommel, Muriel Geldof eta Ella Hendriks, "An Investigation Organic Red Pigments Used in Paintings by Vincent van Gogh (November 1885 to February 1888)", *Art Matters: Netherlands Technical Studies in Art* 3, 2005, 111.–37. or.; Silvia A. Centeno, Charlotte Hale, Federico Carò, Anna Cesaratto, Nobuko Shibayama, John Delaney, Kathryn Dooley, Geert van der Snickt, Koen Janssens eta Susan Alyson Stein, "Van Gogh's *Iris*es and *Roses*: The Contribution of Chemical Analyses and Imaging to the Assessment of Color Changes in the Red Lake Pigments", *Heritage Science* 5, 18. zk., 2017. [\[itzuli\]](#)
15. Laga gorritzko pigmentuak aztertu eta identifikatu ditu Pozzi-k, Basso eta Nobuko Shibayama-rekin (Metropolitan Museum of Art), mikroskopio optikoa, SEM/EDS eta HPLC analisiak baliatuta. Eosina aurkitu zuten, aluminioak osatutako substratu batean prezipitatuta, soroaren ezkeraldeko erdialdean ageri den lerro batean, gaur egun tonu bioleta histua duen eremu batean; 62.3. irudiko zeharkako ebaketa ikusten da. [\[itzuli\]](#)
16. Zorretan gaude Roy S. Berns-ekin (Munsell Color Science Laboratory, Rochester Institute of Technology), espektro anitzeko teknologia eta multi-iluminazioa erabiliz lortutako irudiengatik, erreflektantzia espektraleko neurketengatik, Van Gogh-en paletaren absortzio eta barreiatze espektralari buruzko datu-baseagatik eta Van Gogh-en *Paisaia elurtua* obraren bistaratze digital berkoloreztaturako irudien prozesatze eta aholkularitzagatik. Koloreak jatorrizkoari ahalik eta gehien hurbiltzeko, erreflektantzia espektraleko neurketak egin ziren gainalde guztian. Espektro anitzeko argazkia eta multi-iluminazioa erabili ziren margolanaren ezaugarri espektralak, kromatikoak eta gainaldearenak atxikitzeko. Gainaldearen propietateak bereiziz, areagotu egiten da berregite kromatikoaren errealmoa. Ukipenezko neurketa espektralak egin ziren kameraren doitasun kromatikoaren egiazteko eta kalkulatzeko kolorea nola aldatzen den laka-pigmentu apal bat gehitzean —esaterako, karmina edo geranio-laka, zeinak baitira Van Gogh-ek maiz erabiltzen zituen bi koloregai arrosa edo magenta—. Absortzio- eta barreiatze-eredu bat erabili zen —pintura-dendetan maiz erabili ohi dutena nahierako koloreak sortzeko— aldaketa kromatikoak neurtzeko, Van Gogh-en paletari buruz Berns irakasleak alde aurretik osatutako datu-basean oinarriturik. Irudiak prozesatu ziren, kolorea galdurik zuten parte batzuk berriro margotzeko eta koadroa argiztatze-baldintza jakin batzuetan berregiteko. Teknologia honi buruzko informazio gehiagorako, ikus: Francisco H. Imai, Mitchell R. Rosen eta Roy S. Berns, "Multi-spectral Imaging of Van Gogh's Self-Portrait at the National Gallery of Art, Washington", *Society for Imaging Science and Technology Conference Proceedings* (2001), 185.–89. or.; Roy S. Berns, Lawrence A. Taplin, Mahdi Nezamabadi, Mahnaz Mohammadi eta Yonghui Zhao, "Spectral Imaging Using a Commercial Colour-filter Array Digital Camera", *Proceedings of the Fourteenth Triennial ICOM-CC Meeting*, The Hague (2005), 743.–50. or. [\[itzuli\]](#)
17. Vincent van Gogh-ek Theo van Gogh-i, Arles, ca. 1888ko apirilaren 11, in Jansen, Luijten eta Bakker, argit., *Vincent van Gogh: The Letters*, 4. alea, 50. zk., 595 gutuna. [\[itzuli\]](#)

### [3. SAINT-RÉMYKO MENDIAK]

*Saint-Rémyko mendiak* (Montagnes à Saint-Rémy), Asnières, 1887

Olio-pintura mihise gainean, 72,8 × 92 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.24

Sinatu eta datatu gabea

#### JATORRIA

Artistak Theo van Gogh anaiari (1857–1891) bidalia, 1889ko iraila; Eugène-Guillaume Boch-ek (1855–1941) Theo van Gogh-engandik truke bidez eskuratua, Monthyon (Seine-et-Marne), 1890eko ekaina, eta 1908ra arte, gutxienez; Galerie E. Druet (Eugène Druet, jabea), Paris, 1912rako (arg. zk.: 2896 eta 61103); Trygve Sagen-ek erosia (1891–1952), Christiania (Oslo), Walther Halvorsen-en bidez (1887–1972), 1917an edo 1918an; Halvorsen-ek erosia, Paris eta Christiania (Oslo), 1923; [Galerien Thannhauser-en gordailutua (Justin K. Thannhauser, jabea), Berlin eta Luzerna, 1927ko urtarrila]; Galerien Thannhauser-ek (Justin K. Thannhauser, jabea) Halvorsen-i erosia, 1929ko abuztuak 12 (1353 inb. zk., “Berglandschaft in St. Rémy”); Justin K. Thannhauser-i eskualdatua (Amsterdametik), Paris, eta gero, New York, 1938ko ekainak 2 (40108. zk.); Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundation-i legatua, New York, 1978, bere dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

#### LEHEN ERAKUSKETAK

Paris, Galerie E. Druet, *Vincent Van Gogh*, 1908ko urtarrilak 6–18 (izen honekin: *Collines à Arles*).

New York, Armory of the Sixty-Ninth Infantry, *International Exhibition of Modern Art*, 1913ko otsailak 15–martxoak 15, 424. zk. (izen honekin: *Collines à Arles*); honako hauetara ere eraman zuten: Art Institute of Chicago, 1913ko martxoak 24–apirilak 16, 408. zk.; Boston, Copley Hall, 1913ko apirilak 28–maiatzak 19, 213. zk., erreprodukzioa.

Praga, Obecní Dům (Spolku Výtvarných Umělců Mānes-ek antolatua), *Exhibition of French Art*, 1923ko abendua–1924ko urtarrila, 55. zk. (izen honekin: *Landscape of Arles*).

Berlin, Künstlerhaus (Galerien Thannhauser-ek antolatua), *Erste Sonderausstellung in Berlin*, 1927ko urtarrilak 9–otsaila erdialdea, 117. zk., erreprodukzioa (izen honekin: *Berglandschaft*).

New York, Museum of Modern Art, *Art in Our Time*, 1939ko maiatzak 10–irailak 30, 70. zk., erreprodukzioa (izen honekin: *Hills at Saint-Rémy*), eta Justin K. Thannhauser-en mailegu luzatua, 1941eko apirilera arte.

Cincinnati, Cincinnati Modern Art Society (gaur egun, Contemporary Art Center), *Paintings of the School of Paris*, 1940ko apirilak 12–maiatzak 12.

San Frantzisko, Palace of Fine Arts, *Golden Gate International Exposition*, 1940ko maiatzak 25–irailak 29, 272. zk., erreprodukzioa.

Detroit, Detroit Institute of Arts, *Modern Paintings from the Museum of Modern Art, New York*, 1941eko urtarrilak 3–otsailak 2.

Baltimore, Baltimore Museum of Art, *Paintings by van Gogh: An Exhibition*, 1942ko irailak 18–urriak 18, 18. zk. (izen honekin: *Hills at Saint-Rémy*); hona ere eraman zuten: Worcester Art Museum, 1942ko urriak 28–azaroak 28.

Pittsburgh, Carnegie Institute (gaur egun, Carnegie Museum of Art), *Modern Dutch Art*, 1943ko otsailak 5–martxoak 1, 24G zk.

Cleveland, Cleveland Museum of Art, *Works by Vincent Van Gogh*, 1948ko azaroak 3–abenduak 12, 20. zk., XIX. xafaren erreprodukzioa.

Chicago, Art Institute of Chicago, Justin K. Thannhauser-en mailegu luzatua, erakusketa orokorrerako, 1955eko maiatzak 19–abuztuak 23 (ez zen katalogorik egin).

New York, Solomon R. Guggenheim Museum, *Van Gogh and Expressionism*, 1964ko uztailak 1–irailak 13, koloretako erreprodukzioa.

## MATERIALAK ETA PROZESUA

Berak hala eskatuta, Vincent van Gogh buruko gaixoentzako erietxe batean sartu zen 1889ko maiatzean, Saint-Rémy-de-Provence-n. Erietxe hura eremu geologiko ikusgarri bateko paisaia paregabe bez inguratuta zegoen. Hara iritsitakoan, Saint-Paul-de-Mausole-ko aretoetan eta esparru barruan margotzen jardun zuen artistak. Baina udako bolada labur batean landara atera, eta Les Alpilles-ko mendietatik hurbil aritu zen lanean. *Saint-Rémyko mendiak* uztailean margotu zuen, *en plein air*, seguru asko, mendikate ikusgarriaren oinean<sup>1</sup>. Uztailaren 14an edo 15ean Theo van Gogh anaiari idatzitako gutun batean, Guggenheimeko koadroaz mintzatu zen artista: “Landu dudan azken mihisea mendien ikuspegi bat da, haien oinetako olibondoen artean txabola ilun bat ikusten dela”<sup>2</sup>.

Energia irrikatsu baina aldi berean kontrolatua nabari da konposizio honetan, eta ongi islatzen du Van Goghek nolako intentsitatez egin zuen gogoeta bizitzaren zentzuaz eta berak munduan zuen tokiaz, garai hartan zuen adimen egoera delikatuaren<sup>3</sup>. Alpetar paisaiak eragin zion erreakzioa eta uda hartan Édouard Rod-en literaturak bere errehabilitazioan izan zuen eragina deskribatu zion, beste gutun batean, Theo anaiari: “Nire gusturako, berde ilunek ongi ematen dute okreekin; badute zerbait tristea baina osasungarri gertatzen dena, eta horregatik ez naute gogaitzen. Halaxe gertatzen bide da Mendiarekin. Jendeak esaten dit mendiak ez direla horrelakoak, eta hatz baten lodiera dutela soslai beltz batzuek [...]. Iruditu zitzaidan horrexek adierazten zuela [Édouard] Rod-en liburuko [*Le sens de la vie*, 1889] pasartea —zerbait ona aurkitu diodan pasarte apurretakoa—, mendi ilunekiko lur galdu batean, zeinetan ikusi zituen norbaitek ahuntzainen txabola ilun-antzekoak ekiloreak hazten diren tokian”<sup>4</sup>.

*Saint-Rémyko mendiak* obran, txabola txiki bat eta lorategi bat ikusten dira aurrealdean, gizakiaren presentzia iradokitzen duen xehetasun soil modura. Ukitu gorriez nabarmenduta dago tximinia, eta ekilore eta malba gorrien muku zoragarri bat irudikatzen dute pintura lehorraren gainean aplikaturiko pintzelkada alai eta enpastatuek<sup>5</sup>. Horiek bereizten dute margolaria kareharrian gertatutako talka geologikoek sortutako harkaitz-formazioetatik. Van Goghek behin eta berriz margotu zuen paisaia hau, hainbat ikuspegiatik, landaz beste aldetik, larretik nahiz sakanetik<sup>6</sup>.

Hemen iruzkindutako obra egiteko, tafeta-ehunezko mihise zakar bat erabili zen<sup>7</sup>; inprimatze arina zuen, eta berunean oinarrituriko olio-tonu epela<sup>8</sup>. Mihisearen iltzatze-ertzak berroihaleztatzean moztu ziren, oso hasieran, koadroa neurri estandarreko euskarri frantsesean muntatuta zegoela (Erretratua 30)<sup>9</sup>. Mikroskopia bidezko azterketak agerian utzi zuen azpiko marrazkia, pintura urdin diluituz egina, pintzelarekin; marrazki horrek zedarritzen du paisaia harritsuaren egitura. Zirriborro simple hori pintzelkada lodiago eta nahitakoagoz bete zen gero. Mendi malkartsuen irudia handitzean, urdin biziak eta turkesa-koloreko berdeak bereizten dira, buztin- eta lur-kolore okreen azpian erdi ezkutaturik, baita berde eta urdinen sorta oparo baina lausotu bat ere<sup>10</sup>. Azpiko koloreek iradokitzen dutenez, artistak berriro landu zuen konposizioa, pintura partzialki lehor zegoela<sup>11</sup>.

Pinturaren trataerak Van Goghen heldutasuneko estiloa erakusten du, bereizgarri hauek nabarmentzen direla: zirimola-tankerako forma estilizatuak, pintzelkada arin eta trinkoak, eta lerro paralelo sistematikoak, zerranda luze uhindunen alboan. Konposizioa funtsean pintura-enpastatze trinkoen bidez eraikia bada ere, inprimatze-geruza ikusgai da tartekako gunen txiki batzuetan, bereziki zeruan eta aurrealdean, zeinak baitu halako tonu beix-arrosa bat, aldameneko kolore urdin eta berdeen eraginez.

Mendialdera doan bidexka berun-zurizko lerro trinkoak margotuta dago, eta ukitu urdin, arrosa eta laranja arin batzuk ditu. Aurrealdeko arrosa- eta laranja-koloreko eremu batzuk lausotuta daudela hauteman da<sup>12</sup>. Prusiako urdinez margotutako ertz zabalek (est.) irudikatzen dituzte mendien gandorak, Van Goghen tintazko marrazkiak (*Olibondoak Alpileak atzean ikusten direla* (*Oliviers avec les Alpilles au fond*), Saint-Rémy-de-Provence, 1889ko ekainaren amaiera) nahiz hark bildumazten zituen japoniar xilografiaz (Utagawa Hiroshige, *Awa probintzia: Narutoko zurrunbiloak*, 1855) gogorarazten dituzten lerro kaligrafikoez. Harkaitzen forma zakar eta izurtuak, berriz, pintzelkada lerromakurrez deskribatuta daude. Azpiko pintura diluituaren gainean, kolore puru ugari aplikatu zituen Van Goghek, zeinak, mihisearekin nahasturik, puntada handiez brodatua dirudien tapiz moduko bat sortu zuten gainaldean.

Nolanahi ere, obra honen ezaugarri harrigarriena zero urdin argitsua definitzen duten igitai-formako pintzelkadak dira, agian, erradiografian nabarmen ikusten direnak<sup>13</sup>. Mendien soslai urdin biziak (eta, seguru asko, jatorrian, moreak) marraztu aurretik margotu zen zerua. Paisaiari buruz ari zela, zera adierazi zuen Van Goghek: “Ez naiz sekula nekatzen zero urdinaz”<sup>14</sup>. Olibondo-sail berdexkek, gailur harkaitzsuek eta zero argiak gorpuzten dute paisaia hau: kokaleku geologiko ikusgarri bat, non nabarmen gelditzen baita, naturaren aurrez aurre, giza existentziaren hutsaltasuna; agertoki zoragarri bat, Van Goghen susperraldirako atze-oihal aparta<sup>15</sup>. (LS)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. 1889ko uztailaren 9an, zera idatzi zion erietxeko zuzendari Théophile Peyron-ek Theo van Gogh-i: “Zure pazientea hobeto dago, eta egunez egun suspertzen ari dela dio; orain dela gutxitik hona, erietxetik ateratzen hasi da, landara, paisaien bila. Hemen dagoenetik, ez du denbora alferrik galdu. Zenbait koadro



- margotu ditu, zuri igortzeko asmoz”. Hemen aipatua: Ronald Pickvance, *Van Gogh in Saint-Rémy and Auvers*, erak. kat., Metropolitan Museum of Art eta Harry N. Abrams, New York, 1986, 31.–32. or. [itzuli]
2. Vincent van Gogh-ek Theo van Gogh-i, Saint-Rémy-de-Provence, 1889ko uztailak 14 edo 15, in Leo Jansen, Hans Luijten eta Nienke Bakker, argit., *Vincent van Gogh: The Letters; The Complete Illustrated and Annotated Edition*, Thames and Hudson, Londres, 2009, 5. alea, 61. or., 789 gutuna; online ere eskuragarri, edizio elektronikoan, 2010eko abendua, [www.vangoghletters.org](http://www.vangoghletters.org). [itzuli]
  3. Erietxeko egonaldian, Van Gogh-ek gogoeta egin zuen bizitzari, maitasunari eta bihotz-garbitasunari buruz, honako liburu hauek irakurritz: *Zadig ou la destinee*, Paris, 1747, Voltaire, eta *Le sens de la vie*, Paris, 1889, Édouard Rod. Ikus: Vincent van Gogh-ek Theo van Gogh-i, Saint-Rémy-de-Provence, 1889ko ekainak 25, in Jansen, Luijten eta Bakker, argit., *Vincent van Gogh: The Letters*, 5. alea, 41.–48. or., 783 gutun. [itzuli]
  4. Vincent van Gogh-ek Theo van Gogh-i, Saint-Rémy-de-Provence, ca. 1889ko irailak 20, in *ibid.*, 5. alea, 101. or., 805 gutuna. Rod-en liburuak menditarren etxolak deskribatzen ditu: “Egurrezko etxolak txikiak eta ilunak dira, aterpe zinez ziztrinak, negu haietako hotz izugarriari aurre egiteko; harrizko estufa erraldoi kiskalgarriez berotzen dituzte, eta leihoak estu-estuak dira, eguzki-izpi apur batzuk eta haize pixka bat doi-doi sartzeko lain ez”. Édouard Rod, *Le sens de la vie*, Paris, 1889, 223. or., hemen aipatua eta itzulia: *ibid.*, 5. alea, 70. or., 797. gutuna, 13. zk. [itzuli]
  5. Malba gorrien lore zuriek kolore arrosa bizia zuten lehen —gaur egun, histuta daude—; hala erakutsi dute mikroskopia bidezko analisiak eta XR bidez brominaren presentzia aurkitu izanak, zeinak adierazten baitu eosina laka gorriaren presentzia (Silvia A. Centeno-k eta Louisa Smieska-k, Federica Pozzi eta Anna Cesaratto-rekin, Metropolitan Museum of Art). [itzuli]
  6. Erreferentzia gisa, ikus Van Gogh-ek Saint-Rémy-de-Provence-n egindako beste obra batzuk: *Saint-Pauleko erietxearen atzeko paisaia menditsua*, 1889, F611, JH2723, Ny Carlsberg Glyptotek, eta *Peirouletseko sakana (Les Peiroulets)*, 1889, F661, JH1871, Kröller-Müller Museoa. [itzuli]
  7. Harien kontakteta automatikoaren analisia X izpizko erradiografien bereizmen handiko eskaneatze digitaletatik abiatuta egin zen; azterketa horren arabera, harien kontaktetaren batez besteko balioak zentimetroko 17,6 × 11,3 hariakoak dira *Saint-Remyko mendiak* obran. Thread Count Automation Project proiektuaren datuen arabera (honako hauen arteko lankidetzan: Van Gogh Museoa, Don H. Johnson, Rice University, C. Richard Johnson Jr.-ekin, Cornell University, eta Robert G. Erdmann, Rijksmuseum), Guggenheimeko koadroa *Sasitzaren (Undergrowth)* (1889, F746, JH1762, Van Gogh Museoa) mihise-pieza beretik moztuta dago, itxuraz. Ikus metodologia horren deskribapena hemen: Don H. Johnson, C. Richard Johnson Jr. eta Robert G. Erdmann, “Weave analysis of Paintings on Canvas from Radiographs”, *Signal Processing* 93, 2013, 527.-540. or. Van Gogh-ek *Sasitza* obra aipatu zuen Theo anaiari *Saint-Remyko mendiak* lantzen ari zen garaisu berean idatzitako gutun batean: “Erdizka daukat, halaber, huntza duen beste koadro bat”. Vincent van Gogh-ek Theo van Gogh-i, Saint-Rémy-de-Provence, 188ko uztailak 14 edo 15, in Jansen, Luijten eta Bakker, argit., *Vincent van Gogh: The Letters*, 5. alea, 61. or., 790 gutuna. [itzuli]
  8. XRF eskaneatze bidezko analisia, Centeno, Cesaratto eta Smieska-k egina, Pozzi-rekin. [itzuli]
  9. Litekeena da Van Gogh-ek oso goiz agindu izana bere obrak berroihaleztatzea, Theo-ri idatzitako gutunek iradokitzen dutenez: “Behar bezain lehor dauden mihiseak euskarrietatik aska ditzakezu, Tanguy-ren dendan edo zurean, eta euskarri horietan egoki irizten diezun berriak ezarri gero. [Paul] Gauguin-ek emango dizu berroihaleztatzaile baten helbidea, *Logela* berroihaleztatzeko; ez da garestia izango. 5 libera inguruko zaharberritzea izango da, *pentsatzen dut*; garestiagoa bada, ez esan egiteko, ez dut uste Gauguin-ek gehiago ordainduko zuenik, maiz berroihaleztatzen baitzuten bere mihiseak, [Paul] Cézanne-renak edo [Camille] Pissarrorenak”. Vincent van Gogh-ek Theo van Gogh-i, Saint-Rémy-de-Provence, ca. 1889ko maiatzak 23, in Jansen, Luijten eta Bakker, argit., *Vincent van Gogh: The Letters*, 5. alea, 25. or., 776 gutuna. Van Gogh-ek orobat aipatu zituen 30. zenbakidun mihise ugari: “Beroa izan dugu egun batzuetan, eta koadro gehiago egiten ari naiz; hala, 12 mihise daude 30. zenbakidunak, gordailututa”. Vincent van Gogh-ek Theo van Gogh-i, Saint-Rémy-de-Provence, 1889ko ekainak 25, in *ibid.*, 5. alea, 41. or., 783 gutuna. [itzuli]

10. 1889ko udan, Van Gogh-ek pigmentu hauek eskatu zizkion anaiari: okre horia, okre gorria eta *terre sienne naturelle*. Eta, handik gutxira, paleta itzaliagoarekin lan egiteko asmoa zuela adierazi zuen. Vincent van Gogh-ek Theo van Gogh-i, Saint-Rémy-de-Provence, 1889ko ekainak 9, in *ibid.*, 5. alea, 31.-32. or., 779 gutuna; Vincent van Gogh-ek Theo van Gogh-i, Saint-Rémy-de-Provence, 1889ko abuztuak 22, in *ibid.*, 5. alea, 70. or., 797 gutuna; Vincent van Gogh-ek Theo van Gogh-i, Saint-Rémy-de-Provence, 1889ko irailak 28, in *ibid.*, 5. alea, 106.-07. or., 806 gutuna. [\[itzuli\]](#)
  
11. Kanpoan margotzen aritu eta itzulitakoan mihiseak berriro lantzeko edo ukitzeko ohitura zuen Van Gogh-ek. Hauxe idatzi zion Theo-ri: “Batez ere, nire kide maitea, ez izan beldur, ez kezkatu eta ez tristatu nigatik; hala egotea, berrogeialdi ezinbesteko eta osasungarria dugun honetan, ez litzateke oso arrazoizkoa, susperraldi mantso eta egonarritsua komeni baita. Gai bagara hori lortzeko, indarberrituta egongo gara negu honetarako. Pentsatzen dut negua aski etsigarria izango dela hemen, baina lanpetuta egoten saiatuko naiz. Maiz pentsatzen dut negu honetan iaz Arles-en egindako prestalan ugariak egokitzeko parada izan dezakedala. Hala, bada, egun hauetan alboratuta eduki dut baratze baten prestalan bereziki zail bat (haren aldaera bat igortzen dizut, baina nahiko zehaztugabea), hura buruz lantzen hasi naiz eta tonuen harmonia adierazteko modu egokiagoa topatu dut”. Vincent van Gogh-ek Theo van Gogh-i, Saint-Rémy-de-Provence, 1889ko ekainak 9, in *ibid.*, 5. alea, 61. or., 790 gutuna. [\[itzuli\]](#)
  
12. Estereomikroskopioz begiratuta, aurrealdeko arrosa-tonuak histu egin direla sumatzen da; bioletak urdin argi modura ikusten dira; eta kadmio-hori batzuk ilunduta bide daude, seguru asko. Guggenheimeko koadroan ez dago, ordea, Van Gogh-ek maiz pigmentu iragankorrak erabiltzearen ondorioz haren koadroetan agertu ohi diren paleta-aldaketa nabarmenik. Edonola ere, XRF eskaneatzeak agerian utzi zuen bromoa zegoela urdin ilunezko soslaien lerro batzuetan, zeinak iradokitzen baitu gai hori eosina oinarri zuen laka gorri batekin nahastu zela, urdin-bioleta iluna lortzeko; hala sumatzen da, bereziki, mendien soslaietan. XRF eskaneatzea Centeno eta Smieska-k egin zuten, Pozzi eta Cesaratto-rekin. Ikus laka gorrizko pigmentuen koloregaltzeari buruzko informazio gehiago hemen: A. Centeno, Charlotte Hale, Federico Carò, Anna Cesaratto, Nobuko Shibayama, John Delaney, Kathryn Dooley, Geert van der Snickt, Koen Janssens eta Susan Alyson Stein, “Van Gogh’s *Irises* and *Roses*: The Contribution of Chemical Analyses and Imaging to the Assessment of Color Changes in the Red Lake Pigments”, *Heritage Science* 5, 18. zk., 2017. [\[itzuli\]](#)
  
13. *Saint-Remyko mendiak* margotu baino pixka bat lehenago, Vincent van Gogh-ek honako kolore hauek eskatu zituen Parisera, Theo anaiaren bidez, tubo handitan: esmeralda-berdea, kobaltoa, itsas urdina, berun-laranja, eta zink-zuria, baita 5 metro mihise ere. Vincent van Gogh-ek Theo van Gogh-i, Saint-Rémy-de-Provence, 1889ko maiatzak 23, in Jansen, Luijten eta Bakker, argit., *Vincent van Gogh: The Letters*, 5. alea, 27. or., 776 gutuna. XRF eskaneatze bidez honako pigmentu hauen presentzia hauteman da: berun-zuria, zink-zuria, burdin oxidoa oinarri duten pigmentu okreak, okre-horiak, biridiana, esmeralda-berdea eta kobrea oinarri duten beste berde batzuk, kobalto-urdina, Prusiako urdina, seguru asko, eta eosinazko laka gorria. [\[itzuli\]](#)
  
14. “Olibondo-sail oso politak daude hemen, hostotza gris zilarkakoak, sahats inausienak bezalakoak. Eta ez naiz sekula nekatzen zeru urdinaz”. Vincent van Gogh-ek Ann van Gogh-Carbentus-i, Saint-Rémy-de-Provence, ca. 1889ko uztailak 8-12, in *ibid.*, 5. alea, 58. or., 788 gutuna. [\[itzuli\]](#)
  
15. Ikus hemen margolanari buruzko eztabaida sakonagoa: Albert Boime, “Vincent Van Gogh, *Mountains at Saint-Rémy*”, in *Thannhauser: The Thannhauser Collection of the Guggenheim Museum*, argit.: Matthew Drut, Guggenheim Museum, New York, 2001, 234.-40. or. *Saint-Rémyko mendiak* F622 eta JH1766 da. [\[itzuli\]](#)

## [4. JOHN PETER RUSSELL-I IDATZITAKO GUTUNA]

**John Peter Russell-i idatzitako gutuna**, Arles, 1888ko apirilak 19  
Luma eta tinta marroia, paper berjuratu gainean, 20,7 × 26,7 cm  
Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.18  
Gutunaren amaieran sinatua, tinta marroiz: Vincent  
Ez du ur-markarik

### JATORRIA

John Peter Russell-ek (1858–1930) artistarengandik jaso, Paris, Belle-Isle, eta Sydney, 1888; haren alaba Jeanne Jouve (jaiotza izenez, Russell; 1887–1948), Paris, 1930erako; Justin K. Thannhauser-ek Jouve-rengandik eskuratua, Paris, eta, gero, New York, 1938 (40114. zk.); Thannhauser-ek Solomon R. Guggenheim Foundation-i legatua, New York, 1978, museoarentzako dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

### LEHEN ERAKUSKETAK

New York, Wildenstein and Co., *Van Gogh*, 1955eko martxoak 24–apirilak 30, 110. zk.

### MATERIALAK ETA PROZEDURA

Vincent van Gogh eta John Peter Russell australiar artistak (1858–1930) izandako gutun-truketik gorde diren hiru aleetako bat da honako gutun hau<sup>1</sup>. Van Gogh Paristik Arlesera iritsi eta denbora gutxira idatzita dago, otsailaren amaieran, eta, bertan, irrikaz adierazi zion artistak lagunari garai gartan zertan zebilen: “Niri dagokidanez, hemengo paisaiarekin liluratuta jarraitzen dut”<sup>2</sup>. Van Goghek Parisen ezagutu zuen Russell 1886an, biak Fernand Cormon frantses margolariaren (1845–1924) lantegian ikasle aritu ziren garaian<sup>3</sup>. Russell ez ezik, Émile Bernard (1868–1941) eta Henri de Toulouse-Lautrec ere ezagutu zituen Van Goghek Cormonen estudioan, eta estimu handitan zituen lagun haiek, estudio hartan egindako egonaldia oso baliagarria gertatu ez zitzaiola esaten bazuen ere<sup>4</sup>.

Van Goghek ingelesez idatzi zion gutuna Russelli, handik bi hilabetera igorritako bigarren gutuna bezalaxe (*John Peter Russell-i idatzitako gutuna*, Arles, ca. 1888ko ekainak 17). Van Goghek bost gutun baino ez zituen idatzi ingelesez, baina ezin hobeto menderatzen zuen hizkuntza hura<sup>5</sup>.

Van Goghek idazteko paper mehe bat aukeratu zuen, erdian toles bakarra zuena, lau orrialde eratzeko moduan. Ohitura zuen orrialde guztiak betetzekoa, eta halaxe egin zuen Russell idatzi eta orain Guggenheimeko Thannhauser Bilduman gordetako beste hiru gutunetan (*John Peter Russell-i idatzitako gutuna*, Saint-Rémy-de-Provence, ca. 1890eko otsailak 1). Van Goghek Arlesen marrazteko

erabili ohi zuen kromozko kanpetxe-tintaz idatzita dago, nahiz eta burdina ere antzeman den<sup>6</sup>. Aipatzekoa da Russellen izena marratuta agertzen dela gutun honetan eta Van Goghek ekainean hari idatzitako bigarren gutunean (*John Peter Russell-i idatzitako gutuna*, Arles, ca. 1888ko ekainak 17). Hain zuzen ere, Russellek gordean eduki zuen Van Goghekiko harremana: 1920an bere arte-bildumaren parte handiena enkantean saldu zuenean ere ez zuen bere nortasuna jakinarazi nahi izan, eta bere izena ezkutatzeko ere eskatu zuen, gutun baten egiaztapena eskatu ziotelarik<sup>7</sup>. Eta Russellen izena ezabatzeko erabilitako tintak beste osaera bat du; seguru asko, tinta ferrogalikoa erabili bide zen<sup>8</sup>. Van Goghek gustuko zuen kromozko kanpetxe-tinta marroia baino askoz ere ilunagoa zen, seguru asko argiaren eraginez histua. Arrazoi horrexegatik dago papera ere nabarmen ilunduta. (JW)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharra

1. Henry Thannhauser, "Van Gogh and John Russell: Some Unknown Letters and Drawings", *Burlington Magazine for Connoisseurs* 73, 426. zk., 1938ko iraila, 96. or. Thannhauserren arabera, Van Gogh-ek "gutxienez dozena bat" gutun gehiago idatzi zizkion Russell-i, Van Gogh-ek Theo anaiari gutun horiei buruz egindako aipamenak kontuan harturik. Hemen iruzkindutako gutuna, 1888ko apirilaren 19koa, lan honetan agertzen da: Leo Jansen, Hans Luijten eta Nienke Bakker, argit., *Vincent van Gogh: The Letters; The Complete Illustrated and Annotated Edition*, Londres, Thames and Hudson, 2009, 4. alea, 60. or., 598 gutuna; sarean ere badago, 2010eko abenduko argitalpen elektronikoko batean, [www.vangoghletters.org](http://www.vangoghletters.org). [itzuli]
2. Jansen, Luijten eta Bakker-en arabera, 1888ko apirilaren 19k data dagokio gutun honi. Jansen, Luijten eta Bakker, argit., *Vincent van Gogh: The Letters*, 4. alea, 60. or., 598. Bere gutunean, Van Gogh-ek dio Dodge MacKnight eta Christian Mourier-Petersen artistekin elkartu zela "aurreko igandean." MacKnight-ek ere aipatzen du topaketa hura, 1888ko apirilaren 19an Eugène Boch artistari idatzitako gutunean. Hortaz, 1888ko apirilaren 15a bide zen "aurreko igandea". Euria ari zuela ere idatzi zuen Van Gogh-ek gutun horretan: 1888ko apirilaren 19an eurite handia erregistratu zuten meteorologia-txostenek. Datari buruzko informazioa are xeheago landuta ageri da 2010eko abenduko argitalpen elektronikokoan, [www.vangoghletters.org](http://www.vangoghletters.org). [itzuli]
3. Vivian Endicott Barnett, *The Guggenheim Museum: Justin K. Thannhauser Collection*, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1978, 67. or. Barnett-ek honako hau aipatzen du: A. Galbally, "Amitie: Russell and Van Gogh", *Art Bulletin of Victoria* 17, 1976, 29. or. [itzuli]
4. "I have been in Cormons studio for three or four months but did not find that so useful as I had expected it to be." ("Cormonen estudioan ibili nahiz hiru-lau hilabetez, baina ez zait gertatu uste nuen bezain baliagarria"), Vincent van Gogh, Paris, Horace Mann Livens-i ari zaiola, 1886ko irailean edo urrian, in Jansen, Luijten eta Bakker, argit., *Vincent van Gogh: The Letters*, 3. alea, 365. or., 569 gutuna. [itzuli]
5. Kontserbatu diren ingelesezko gainerako gutunak obra honetako 33. oharreko 223, 233, 569, 598 eta 627 zenbakidunak dira: "Van Gogh as a Letter Writer: Language and Spelling", in Jansen, Luijten eta Bakker, argit., *Vincent van Gogh: The Letters*, argitalpen elektronikoa, 2010eko abendua, [www.vangoghletters.org](http://www.vangoghletters.org). [itzuli]
6. X izpien fluoreszentsia-azterketan kromoa nahiz burdina antzeman dira gune batzuetan. [itzuli]
7. Susan Alyson Stein, "Répétitions: Drawings after Paintings", in Colta Ives, Susan Alyson Stein, Sjraar van Heugten eta Marije Vellekoop, *Vincent van Gogh: The Drawings*, erak. kat., Metropolitan Museum of Art,

New York, 2005, 273. or. Henry Russell-en izena haren suhiak marratu zuela adierazi zuen Thannhauserrek: "Documents inédits: Vincent van Gogh et John Russell", *L'amour de l'art* 20 (1938ko iraila), 285. or. 2. oharra. [itzuli]

8. X izpien fluoreszentzia-azterketan, burdina eta sufrea antzeman ziren, zeinak baitira tinta ferrogalkoaren osagaiak. Burdina (II) ioiak agertzen direla egiaztatu ahal izan da, halaber, burdina ioien paper adierazle erabiliz, hemen deskribatzen denez: Johan G. Neevel eta Birgit Reissland, "A Bathophenanthroline Indicator Paper", *Papier Restaurierung* 6, 1. zk. (2005), 28.–36. or. [itzuli]

## [5. JOHN PETER RUSSELL-I IDATZITAKO GUTUNA]

**John Peter Russell-i idatzitako gutuna**, Arles, ca. 1888ko ekainak 17

Luma eta tinta marroia, paper leunaren gainean, 20,3 × 26,3 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.19

Datarik gabe; gutunaren amaieran sinatua, tinta marroiz: Vincent

Ur-marka: L – J D L & Co

### JATORRIA

Artistak John Peter Russell-i (1858–1930) bidalia, Paris, Belle-Isle, eta Sydney; haren alaba Jeanne Jouve (jaiotza izenez, Russell; 1887–1948), Paris, 1930erako jada; Justin K. Thannhauser-ek Jouvengandik eskuratua, Paris, eta, gero, New York, 1938 (40114. zk.); Thannhauser-ek Solomon R. Guggenheim Foundation-i legatua, New York, 1978, museoarentzako dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

### LEHEN ERAKUSKETAK

New York, Wildenstein and Co., *Van Gogh*, 1955eko martxoak 24–apirilak 30, 110. zk.

### MATERIALAK ETA PROZEDURA

Vincent van Goghek John Peter Russell lagunari (1858–1930) bidalitako gutunetatik kontserbatu den bigarrena 1888ko udaberrikoa da, lehena bezala (*John Peter Russell-i idatzitako gutuna*, Arles, 1888ko apirilak 19), eta ingelesez idatzita dago<sup>1</sup>. Russell Parisetik Belle-Islera aldatu zen, Britainiako kostaldera, Van Goghek otsailean Arlesera alde egin eta denbora gutxira. Gutun honetan, Arlesko soroetako ereile baten zirriborroa ikusten da azken orrialdean<sup>2</sup>. Van Gogh hasi berria zen gai hari buruzko koadro

bat lantzen (*Ereilea* (*Le semeur*), ca. 1888ko ekainak 17–28), eta eszena horri buruzko antzeko zirriborro bat egin zuen handik egun gutxira Émile Bernard-i (1868–1941) idatzitako beste gutun batean<sup>3</sup>. Garai hartan, hain zegoen Van Gogh bere lanean buru-belarri murgilduta, ezen behin baino gehiagotan utzi baitzion gutuna idazteari marrazteko. Honelaxe azaldu zion Russell: “Idaztera esertzen naizenean, hain egoten naiz ikusi dudanaren oroitzapenekin abstraituta [distratuta], ezen alde batera uzten baitut gutuna”. Une jakin batean, arratsalde hartan bertan behatutako neska bat marrazteari ekin zion Van Goghek. Azkenean, marrazki independente bihurtu zen zirriborro hura (*Neska baten burua*, Arles, ca. 1888ko ekainak 17), eta gutun-azalean sartu zuen Russellen gutunarekin batera. Gero, orri zuri batean berriatzi zuen Van Goghek gutuna. Harengan hein batean ohikoa zenez, gutunean aldatu egin zen bere idazkera: letra handi arinen ordeaz, kaligrafia fin eta estuagoa erabili zuen pasarte batzuetan<sup>4</sup>. Uste izatekoa da aldaketa horiek bat datozela gutuna alde batera utzi eta marrazten jardun ondoren berriro idazten hasten zen uneekin. Honela amaitu zuen Van Goghek gutuna: “Gutun hau berehalakoan bukatu beharko dut, zelatan baititut nire abstrakzioak [distrakzioak] eta papera berehala bete ezear berriro marrazteari ekin eta gutunik gabe geldituko baitzara bestela”.

Van Goghek kromozko kanpetxe-tinta erabili zuen, Arleseko bere marrazki askotan bezala<sup>5</sup>. Aurreko gutunean bezala (*John Peter Russell-i idatzitako gutuna*, Saint-Rémy-de-Provence, ca. 1890eko otsailak 1), Russellen izena marraztuta dago, hark halaxe eskatu baitzion 1920an bere arte-bildumako pieza batzuk salgai jarri eta enkante-etxeak egiaztapenaren proba eskatu ziolarik, egiaztapen modura gutuna eman zienean<sup>6</sup>. Izena marrazteko erabilitako tintak beste osaera bat du, tinta ferrogalikoa da seguru asko<sup>7</sup>. (JW)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Hemen agertzen da gutun hau: Leo Jansen, Hans Luijten eta Nienke Bakker, argit., *Vincent van Gogh: The Letters; The Complete Illustrated and Annotated Edition*, Thames and Hudson, Londres, 2009, 4. alea, 133.–135. or., 627 gutuna, koloretako erreproduktzioa; online ere badago, 2010eko abenduako argitalpen elektronikoko batean, [www.vangoghletters.org](http://www.vangoghletters.org). Argitalpen horien arabera, hemen iruzkindutako gutuna 1888ko ekainaren 17koa edo inguru horretakoa da. Van Gogh-ek Theo van Gogh-i ekainaren 15ean edo 16an idatzitako gutunean (625 gutuna), asmo hau azaldu zuen: “Hitz batzuk bidaliko dizkiot Russell-i”. Theo-ren gutunaren eta Russell-i idatzitakoaren (*John Peter Russell-i idatzitako gutuna*, Arles, ca. 1888ko ekainak 17) artean, gai berri bat lantzen hasi zen Vincent: ereilea. Hemen iruzkindutako gutuna 1888ko ekainaren 20tik aurrera gertatutako eurite handiaren aurretik hasi bide zuen. Seguru asko, 628 gutunaren aurrekoa ere bada, eta gutun hori 1888ko ekainaren 19 ingurukoa da; une hartarako, landuagoa zuen Van Gogh-ek ereilea. [itzuli]
2. JH1471 da zirriborroa (izen honekin: “Sower with Setting Sun” [Ereilea, arratsean]). [itzuli]
3. Vincent van Gogh, Arles, Émile Bernard-i idatzia, 1888ko ekainaren 19an edo inguru horretan, in Jansen, Luijten eta Bakker, argit., *Vincent van Gogh: The Letters*, 4. alea, 137.–141. or., 628 gutuna. [itzuli]
4. “Van Gogh as a Letter Writer: Language and Spelling”, in Jansen, Luijten eta Bakker, argit., *Vincent van Gogh: The Letters*, argitalpen elektronikoa, 2010eko abendua, [www.vangoghletters.org](http://www.vangoghletters.org). [itzuli]

5. X izpien fluoreszentzia bidezko azterketan kromoa aurkitu zen, eta tinta ferrogalikoa iradokitzen du horrek. [itzuli]
6. Ikus halaber kat. 64 iruzkina, liburu honetan. [itzuli]
7. X izpien fluoreszentzia bidezko azterketan, burdina eta sufrea aurkitu ziren, zeinak baitira tinta ferrogalikoen osagaiak. Orobat berretsi zen, burdin ioien paper adierazle bat erabiliz, burdin (II) ioiak zeudela, hemen deskribatzen denez: Johan G. Neevel eta Birgit Reissland, "A Bathophenanthroline Indicator Paper", *Restaurierung* 6, 1. zk., 2005, 28.–36. or. [itzuli]

## [6. NESKA BATEN BURUA]

***Neska baten burua***, Arles, ca. 1888ko ekainak 17

Luma eta tinta marroia, paper leunaren gainean, 18 × 19 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.20

Sinadurarik eta datarik gabe; atzean idatzia

Ur-marka partziala<sup>1</sup>: L – J D

## JATORRIA

Artistak John Peter Russell-i (1858–1930) bidalia, Paris, Belle-Isle eta Sydney; haren alaba Jeanne Jouve (jaiotza izenez, Russell; 1887–1948), Paris, 1930erako jada; Justin K. Thannhauser-ek Jouverengandik eskuratua, Paris, eta, gero, New York, 1938 (40115. zk.); Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundation-i legatua, New York, 1978, museoarentzako dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

Vincent van Goghek 1888ko ekainaren 17 inguruan idatzi eta John Peter Russell lagunari (1858–1930) igorritako gutun batean (*John Peter Russell-i idatzitako gutuna*, Arles, ca. 1888ko ekainak 17) sartu zuen neska baten zirriborroa-ren zati txiki hau<sup>2</sup>. Dirudienez, gutuna idazten ari zen bitartean hasi zen Van Gogh zirriborroa marrazten orri berean, eta hain buru-belarri sartu zen eginkizun horretan, ezen beste orri zuri batean hasi behar izan baitzuen gutuna berriro. Zirriborroaren atzeko aldean, jatorrizko gutunaren pasarte batzuk ikusten dira, baina esaldiak beste modu batera idatzita daude. Zera azaldu zuen Van Goghek: "Tira, gutuna idazten jarraitu ordez, arratsaldean zeru hori-berdaxkako ibaiaren ikuspegi bat margotzen ari nintzen bitartean ikusitako neskatxa zikin baten burua marrazten hasi naiz paper berean"<sup>3</sup>. Hurrengo paragrafoan, "mudlark" (barrabasa) hitza erabili zuen neskatxa hartaz hitz egiteko: Tamesis ibaiko lokatzetan gauza galduen bila ibiltzen ziren ume txiok deskribatzeko erabili

ohi zen hitz hori Londresen, eta hain zuzen ere bertan bizi izan zen Van Gogh 1873tik 1875era. Van Goghek erretratu haren koadro bat ere egin zuen.

Van Goghek gutuna idazteko erabilitako paper bera aukeratu zuen *Neska baten burua* marrazteko, ur-marka bera baitute. Kromozko kanpetxe-tintaz idatzi zituen orriaren bi aldeak, metalezko luma-buru batez<sup>4</sup>. Infragorritzko errelektografiak erakutsi zuenez, ez zuen grafitozko azpi-marrazkirik egin zirriborrorako. Uneren batean, bitan moztu zen marrazkia, nahi gabe, seguru asko. Neskaren berezko ezker aldeko ilean zehar diagonalean moztu zen irudia. Era berean, idazketa-arrastoak ikusten dira orriaren goiko aldean, atzealdean, jatorrizko gutunarekin zerikusia dutenak, seguru asko. Van Goghek hondoa eratzeko egindako lerro ilun elkar-gurutzatuek estaltzen dituzte hitz horiek, baina, dirudienez, goiko ertzean soilik. (JW)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Kat. 65, liburu honetan, ur-marka osoa du: L - J D L & Co [itzuli]
2. Vincent van Gogh, Arles, John Peter Russell-i idatzia, ca. 1888ko ekainak 17, in Leo Jansen, Hans Luijten eta Nienke Bakker, argit., *Vincent van Gogh: The Letters; The Complete Illustrated and Annotated Edition*, Thames and Hudson, Londres, 2009, 4. alea, 133. or., 627 gutuna; online ere badago, 2010eko abenduko argitalpen elektroniko batean, [www.vangoghletters.org](http://www.vangoghletters.org). Datatzeari buruz, ikus kat. 65, 1. oharra, liburu honetan. Zirriborro hau F1507a (izen honekin: *Neska baten burua [Neska barrabasa]*) eta JH1466 da. [itzuli]
3. *Ibid.* [itzuli]
4. X izpien fluoreszentzia bidezko azterketan kromoa aurkitu zen, zeinak iradokitzen baitu kromozko kanpetxe-tinta. Arraseko argipean begiratuta, arrasto sakon samar batzuk ikusten dira paperean, marrazki osoan zehar, metalezko luma-muturraz eginak. [itzuli]

## [7. TXALUPAK SAINTES-MARIES-EN]

*Txalupak Saintes-Maries-en* (*Bateaux à Saintes-Maries*), Arles, ca. 1888ko uztailak 31–abuztuak 3  
Kanabera-kalamua eta tinta marroia grafito gainean, paper leunaren gainean, 24,3 × 31,9 cm  
Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.21  
Sinadurarik eta datarik gabea  
Ez du ur-markarik



## JATORRIA

Artistak John Peter Russell-i (1858–1930) bidalia, Paris, Belle-Isle, eta Sydney; haren alaba Jeanne Jouve (jaiotza izenez, Russell; 1887–1948), Paris, jadanik 1930ean; Justin K. Thannhauserrek Jouve-rengandik eskuratua, Paris, eta, gero, New York, 1938 ( 40112. zk.); Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundation-i legatua, New York, 1978, museoarentzako dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

## LEHEN ERAKUSKETAK

Adelaide, National Art Gallery of South Australia, *Exhibition of French and British Contemporary Art*, 1939ko abuztuak 21–irailak 17, 138. zk.; orobat izan leku hauetan: Melbourne, Lower Town Hall, 1939ko urriak 16–azaroak 1; Sydney, David Jones's Art Gallery, 1939ko azaroak 20–abendua 16.

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

Vincent van Goghek *Txalupak Saintes-Maries-en* izeneko hiru marrazki egin zituen, bere *Txalupak itsasoan*, *Saintes-Maries-de-la-Mer* obran oinarrituak (Vincent van Gogh, *Txalupak itsasoan*, *Saintes-Maries-de-la-Mer*, 1888ko maiatzak 30–ekainak 5); Émile Bernard-i (1868–1941) bidali zion bat, John Peter Russell-i (1858–1930) bestea, eta Theo anaiari (1857–1891) hirugarrena. Russell-i igorritako marrazkia da gaur egun Guggenheimeko Thannhauser Bilduman dagoena<sup>1</sup>.

Ale honetan, Van Goghen grafitozko azpiko irudian hainbat zirriborro eta marra ageri dira marrazkiarekin loturarik ez dutenak, guztiak ere papera erretratuaren orientazioan jarrita eginak, itxuraz. Infragorritzko erreflektografian ikusten dira. Zirriborro ezkutu horietako gehienak ez dira identifikatu, baina Van Goghek Patience Escalier-i tintaz egindako erretratuak (Vincent van Gogh, *Camargako nekazariak (Paysan de la Camargue)*, 1888ko abuztua) —horiek ere 1888ko abuztukoak— hegal zabaleko kapeladun erretratuaren jatorri gisa proposatu dira<sup>2</sup>. Zirriborroko aurpegiaren hazpegiek antza dute, halaber, Van Goghen *Emakume baten erretratu* [Madame Tanguy?] obrarekin (Vincent van Gogh, *Emakume baten erretratu [Madame Tanguy?]*, 1887); 1887an landu zuen artelan hori, Parisen bizi zela<sup>3</sup>, eta, hegal zabaleko kapelaren zirkuluek loreak iradokitzen dituzten moduan, lore horiek jatorri femenino baten hipotesia sendotzen dute, halaber. Eskuinean behealdean ageri den zutikako irudi kapeladuna, infragorritzko erreflektografian eskuinean goian ikusten dena, ezin izan da identifikatu<sup>4</sup>.

*Txalupak Saintes-Maries-en* obrarako, Van Goghek grafitoz zirriborratu zituen txalupa gehienak eta irudi nagusia, hasieran, eta olatuen alderdi bakarrean jarri zuen arreta, erdialdean, eskuinean, uhinaldiaren eten labur bat ikus daitekeen gunean hain zuzen. Grafitozko zirriborroari egindako aldaketa bakarra haize-oihal bat birkokatzea izan zen, goian, erdialdean. Kanabera-kalamua aukeratu zuen marrazki hau ia osorik marrazteko, baina baliteke aurrealdeko olatuen uhin zabalagoetako batzuk pintzelez eginak izatea.

Analisiak erakutsi duenez, kromozko kanpetxe-tinta erabili zuen Van Goghek, baina orobat aurkitu dira ikatza oinarri zuen tinta zehaztugabe baten arrasto txikiagoak (tinta autograforen batenak, seguru asko) marrazki honetan eta beste batzuetan<sup>5</sup>. Hain zuzen ere, ikatza oinarri zuen tinta beltzak gune jakin batzuetan tonu ilunagoa lortzeko abantaila eman zion. Horren adibide bat ikus daiteke *Txalupak Saintes-Maries-en* obrako zeruan, non Van Goghek bi tinta mota erabili zituen hodeiak marrazteko. Gune horiek gaur egun nahiko histuta badaude ere, aurretiko erreproduzio batek erakutsi du garai batean antzeko balioa zutela. Artistak sakontasun-sentsazioa transmititzea lortu zuen orbanak pixkanaka graduatuta: zeruaren goiko aldean jarri zituen handienak, eta ostertzaren lerroan txikiak, halako eran non zerua urrunean galtzen dela baitirudi. Graduazio hori eta irudiari sakontasuna emateko itsasoko lerroen lodiera murriztean datzan antzeko teknika gorabehera, perspektiba lau samarra du marrazkiak, Van Goghek *ukiyo*-e japoniar xilografiekiko zuen mireспенaren eraginez<sup>6</sup>. (JW)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. F1430a (izen honekin: *Sailing Boats Coming Ashore*; 188ko ekaina) eta JH 1526 (izen honekin: *Fishing Boats at Sea*) da irudi hau. Theo van Gogh-i idatzitako gutunean —1888ko uztailaren 31n Arlesen datatua— zera zioen Vincent-ek: “Lan asko egiten ari naiz Russell-entzat. Marrazki batzuk egin nahi nizkion nire prestalan margotuetan oinarrituak; ziur nago atseginez hartuko dituela, eta horrek, hala espero dut behintzat, tratua egitera gogatu du”. Vincent-ek beste gutun bat idatzi zion Theo-ri Arlestik, 1888ko abuztuaren 3an edo inguru horretan: “Prestalan margotuetan oinarrituriko 12 marrazki bidali dizkiot Russell-i”. Hemen agertzen dira gutunak: Leo Jansen, Hans Luijten eta Nienke Bakker, argit., *Vincent van Gogh: The Letters; The Complete Illustrated and Annotated Edition*, Thames and Hudson, Londres, 2009, 4. alea, 204.–205. or., 652 gutuna, eta 4. alea, 208. or., 654 gutuna; online ere eskuragarri dago, argitalpen elektronikoa batean, 2010eko abendua, [www.vangoghletters.org](http://www.vangoghletters.org). [itzuli]
2. Susan Alyson Stein, “Répétitions: Drawings after Paintings”, in Colta Ives, Susan Alyson Stein, Sjraar van Heugten eta Marije Vellekoop, *Vincent van Gogh: The Drawings*, erak. kat., Metropolitan Museum of Art, New York, 2005, 274. or. [itzuli]
3. Antzekotasunak izan arren, *Emakume baten erretratua (Madame Tanguy?)* obrako modeloak ez du kapelarik, eta nekez iradoki daiteke data bat ia urtebeteko aldearekin, Van Gogh Parisen bizi zen garaia kontuan hartuta. [itzuli]
4. Stein-ek —“Répétitions”, 274. or.— Joseph Ginoux iradokitzen du Vincent van Gogh-en *Gaueko kafea (Le café de nuit*, 1888, F463, JH1575, Yale University Art Gallery) obran eta hari dagokion izen bereko marrazkian (1888, F1463, JH1576, bilduma partikularra). [itzuli]
5. Silvia A. Centeno-k X izpien fluoreszentiaren eta Raman espektroskopiaren azterketak egin zituen Metropolitan Museum of Art museoan, 2005ean, eta hemen deskribatuta daude biak: Marjorie Shelley, “Technical Studies: Observations on the Drawing Materials Used by Van Gogh in Provence”, in Ives et al., *Vincent Van Gogh: The Drawings*, 350.–351. or.; eta Silvia A. Centeno, “Appendixes: Summaries of Scientific Analysis of Drawing Materials”, in *ibid.*, 356.–357. or. Ikus, halaber: Jeffrey Warda, “A Singular Line: Vincent van Gogh’s Drawings in Arles”, liburuki honetan. [itzuli]
6. Ikus Warda, “A Singular Line: Vincent van Gogh’s Drawings in Arles”, liburuki honetan. [itzuli]

## [8. TARASCONEKO BIDEA]

*Tarasconeko bidea* (*La route de Tarascon*), Arles, ca. 1888ko uztailek 31–abuztuak 3

Kanabera-kalamua eta luma eta tinta marroia grafito gainean, paper leunaren gainean, 24,3 × 31,9 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.22

Datarik gabea; eskuineko beheko angeluan sinatua, tinta marroiz: Vincent

Ez du ur-markarik

### JATORRIA

Artistak John Peter Russell-i (1858–1930) bidalia, Paris, Belle-Isle, eta Sydney; haren alaba Jeanne Jouve (jaiotza izenez, Russell; 1887–1948), Paris, 1930erako jada; Justin K. Thannhauserrek Jouve-rengandik eskuratua, Paris, eta, gero, New York, 1938 (40113. zk.); Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundation-i legatua, New York, 1978, museoarentzako dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

### LEHEN ERAKUSKETAK

Adelaide, National Art Gallery of South Australia, *Exhibition of French and British Contemporary Art*, 1939ko abuztuak 21– irailak 17, 139. zk.; orobat izan zen hemen: Melbourne, Lower Town Hall, 1939ko urriak 16–azaroak 1; Sydney, David Jones's Art Gallery, 1939ko azaroak 20–abenduak 16.

### MATERIALAK ETA PROZEDURA

Litekeena da Vincent van Goghen *Tarasconeko bidea* marrazkiaren jatorria haren antzeko koadro galdu bat izatea: *Margolaria Tarasconeko bidean* (1888)<sup>1</sup>. Baditu harekiko desberdintasun batzuk, eta beste obra ezezagun batetik eratorria dela iradoki lezakete desberdintasun horiek<sup>2</sup>; baina infragorritzko errelektografian agertzen den grafitozko azpiko marrazkiaren arabera, *Margolaria Tarasconeko bidean* da iturria. Nabarmentzekoa da eskuinean erdialdean dagoen zuhaitzaren grafitozko hasierako azpiko irudia, artistak parte batez ezabatua: koadroko eskuineko adaburu erraboiakari dagokio, eta azpiko marrazkian ezkerrean ageri den zuhaitzaren adarren norabide orokorrak eta enborraren behealdeko kurbak koadroko ezkerreko zuhaitzari jarraitzen diote. Gainera, marrazkiko eskuineko zuhaitzaren oinarriaren eskuinaldeko eremu angeluarra dagokion zuhaitzaren alboan irudikatuta dago koadroan.

Grafitozko azpiko marrazkiaren eta tintazko behin betiko marrazkiaren arteko lotura argiago ikusten da kolore faltsuko infragorritzko irudian. Grafitoz aldaketa txiki gutxi batzuk egin zituen Van Goghek, azaletik; esate baterako, eskuineko zuhaitza eskuinalderago eraman zuen, eta eguzkia gorago jaso, bi zuhaitzen artean apur bat alboratuta jartzeko. Artistak azaletik ezabatu zituen aldaketa horiek, baina infragorritzko irudian antzemateko adina grafito gelditu zen paperean. Van Goghek azpiko marrazkiari

jarraitu gabe aplikatu zien tinta zuhaitzei. Adarren lodiera eta haien gorabehera ezusteko baina aldi berean dotoreak tintaz marrazkia egin ahala erabaki ziren, zeinak erakusten baitu artistak zenbaterainoko ziurtasuna zuen gaiari buruz.

*Tarasconeko bidea*, Van Goghen garai hartako marrazki asko bezala, elkarri kontrajarritako tinta-marken elkarrera-ginean oinarritzen da. Orban ñimiñoek eta lerro labur bertikal eta horizontalek bereizten dute errepidea soroetatik, baina zeruan nahasten dira, bertan eguzki irraden ildoek betetzen baitute eremu puntukatu bat. *Txalupak Saintes-Maries-en* (1888) lanari buruz esan dugun moduan, Van Goghek bi tinta tonu erabiltzen zituen, tarteka, bere kromozko kanpetxe-tintari ikatza oinarri zuen tinta bide dena gehituta<sup>3</sup>. Konbinazio hori bide da, hain zuzen, *Tarasconeko bidea* koadroko errepide puntukatuan ikusten duguna, zeinak imitatzen baititu koadroko harri argiak eta ilunak. (JW)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Susan Alyson Stein, “The Road to Tarascon”, in Colta Ives, Susan Alyson Stein, Sjraar van Heugten eta Marije Vellekoop, *Vincent van Gogh: The Drawings*, erak. kat., Metropolitan Museum of Art, New York, 2005, 262. Theo van Gogh-i idatzitako gutunean —1888ko uztailaren 31n Arlesen datatua— zera zioen Vincent-ek: “Lan asko egiten ari naiz Russell-entzat. Marrazki batzuk egin nahi nizkion nire prestalan margotuetan oinarrituak; ziur nago atseginez hartuko dituela, eta horrek, hala espero dut behintzat, tratua egitera gogatuko du”. Vincent-ek beste gutun bat idatzi zion Theo-ri Arlestik, 1888ko abuztuaren 3an edo inguru horretan: “Prestalan margotuetan oinarrituriko 12 marrazki bidali dizkiot Russell-i”. Hemen agertzen dira gutunak: Leo Jansen, Hans Luijten eta Nienke Bakker, argit., *Vincent van Gogh: The Letters; The Complete Illustrated and Annotated Edition*, Thames and Hudson, Londres, 2009, 4. alea, 204.–205. or., 652 gutuna, eta 4. alea, 208. or., 654 gutuna; online ere eskuragarri dago, argitalpen elektronikoko batean, 2010eko abendua, [www.vangoghletters.org](http://www.vangoghletters.org). Hemen iruzkindutako marrazkia F1502a (izen honekin: *The Road to Tarascon: Sky with Sun*) eta JH1531 (izen honekin: July 31–Aug. 6, 1888) da. [itzuli]
2. Ronald Pickvance-ren arabera —*Van Gogh in Arles*, erak. kat., Metropolitan Museum of Art, New York, 1984, 142.–143. or.—. Koadroan ikusten den ibiltaria ez da ageri marrazkian, eta, haren ordean, eguzki distiratsua bat ikusten da ostertzaren gainean, bi zuhaitzen artean. Eskuinean urrunean ikusten den altzifre ilara estua ere falta da koadroan. [itzuli]
3. Marrazki horien tintak lan hauetan daude iruzkinduta: Jeffrey Warda, “A Singular Line: Vincent van Gogh’s Drawings in Arles”, liburu honetan; eta, sakon aztertuta, Marjorie Shelley, “Technical Studies: Observations on the Drawing Materials Used by Van Gogh in Provence”, in Ives et al., *Vincent van Gogh: The Drawings*, 350.–351. or. [itzuli]

## [9. ZUABOA]

*Zuaboa*, Arles, ca. 1888ko uztailak 31–abuztuak 3

Kanabera-kalamua eta luma eta tinta grafito gainean, paper leunaren gainean, 31,9 × 24,3 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.23

Datarik gabea; eskuineko beheko angeluan sinatua, tinta marroiz: Vincent

Ez du ur-markarik

### JATORRIA

Artistak John Peter Russell-i (1858–1930) bidalia, Paris, Belle-Isle, eta Sydney; haren alaba Jeanne Jouve (jaiotza izenez, Russell; 1887–1948), Paris, 1930erako jada; Justin K. Thannhauserrek Jouvengandik eskuratua, Paris, eta, gero, New York, 1938 (40111. zk.); Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundation-i legatua, New York, 1978, museoarentzako dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

### LEHEN ERAKUSKETAK

Adelaide, National Art Gallery of South Australia, *Exhibition of French and British Contemporary Art*, 1939ko abuztuak 21–irailak 17, 139. zk.; orobat izan zen hemen: Melbourne, Lower Town Hall, 1939ko urriak 16–azaroak 1; Sydney, David Jones's Art Gallery, 1939ko azaroak 20–abenduak 16. Minneapolis, University Gallery, University of Minnesota, *The Nineteenth Century: One Hundred Twenty-Five Master Drawings*, 1962ko martxoak 26–apirilak 23, 119. zk. (izen honekin: *Portrait of a Zouave*); orobat izan zen hemen: New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1962ko maiatzak 15–ekainak 28.

### MATERIALAK ETA PROZEDURA

Vincent van Goghen *Zuaboa* marrazkia kontu handiz modelatu zuen egileak, uda hartan bertan baina lehenago margotutako zuaboen erregimentuko soldadu baten izen bereko koadroan oinarrituta (Vincent van Gogh, *Zuaboa*, 1888ko ekaina)<sup>1</sup>.

Van Goghek John Peter Russell australiar artista eta lagunari (1858–1930) bidali zion *Zuaboa*, beste hamaika marrazkirekin batera (*Txalupak Saintes-Maries-en*, Arles, ca. 1888ko uztailak 31–abuztuak 3 eta *Tarasconeko bidea*, Arles, ca. 1888ko uztailak 31–abuztuak 3), 1888ko abuztuaren 3 baino lehen, hain zuzen ere<sup>2</sup>.

Kolore faltsuko infragorritzko irudiak erakusten duenez, Van Goghek zehatz-mehatz aplikatu zuen tinta grafitozko azpiko marrazkiaren gainean, zuzenean, bereziki hazpegietan. Itxuraz, Van Goghek

modeloaren berezko ezkerreko masailaren soslaian, kopetan eta ezkerreko begian soilik egin zituen grafitozko lerroen gaineko aldaketak. Grafitoa barreatuta eta partzialki ezabatuta dago eremu horietan, baina kolore faltsuko infragorritzko irudian ikusten da, marka urdin modura.

Aurpegiko xehetasunetarako metalezko luma-mutur mehe bat erabili bazen ere ia eskusiboki, artistak kanabera-kalamua baliatu zuen hondorako eta zuaboaren jakaren eremu batzuetarako<sup>3</sup>. Seguru asko, jakako lerro zabalenak pintzelez amaitu zituen. (JW)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Zuaboen infanteria arineko unitateak Frantziako gudarostearen baitako taldeak ziren, eta lotura zuten ipar Afrikarekin, baina Frantziako beste eskualde batzuetan ere kokatuta egon ziren. Hemen iruzkindutako marrazkia F1482 (izen honekin: *The Zouave: Head and Shoulders*, 1888ko ekaina) eta JH1535 da. [itzuli]
2. Theo van Gogh-i idatzitako gutunean —1888ko uztailaren 31n Arlesen datatua— zera zioen Vincent-ek: “Lan asko egiten ari naiz Russell-entzat. Marrazki batzuk egin nahi nizkion nire prestalan margotuetan oinarrituak; ziur nago atseginez hartuko dituela, eta horrek, hala espero dut behintzat, tratua egitera gogatu du”. Van Gogh-ek beste gutun bat idatzi zion Theo-ri handik egun batzuetara: “Prestalan margotuetan oinarrituriko 12 marrazki bidali dizkiot Russell-i”. Vincent van Gogh-ek Theo van Gogh-i idatzitako gutuna, Arlesen, 1888ko abuztuaren 3an edo inguru horretan. Leo Jansen, Hans Luijten eta Nienke Bakker, argit. In *Vincent van Gogh: The Letters; The Complete Illustrated and Annotated Edition*, Thames and Hudson, Londres, 2009, 4. alea, 204.–205. or., 652 gutuna, eta 4. alea, 208. or., 654 gutuna; online ere eskuragarri dago, argitalpen elektronikoko batean, 2010eko abendua, [www.vangoghletters.org](http://www.vangoghletters.org). [itzuli]
3. Van Gogh-ek metalezko luma-muturraz egindako erabilera xeheago aztertuta dago hemen: Jeffrey Warda, “A Singular Line: Vincent van Gogh’s Drawings in Arles”, liburu honetan. [itzuli]

## [10. JOHN PETER RUSSELL-I IDATZITAKO GUTUNA]

**John Peter Russell-i idatzitako gutuna**, Saint-Rémy-de-Provence, ca. 1890eko otsailak 1

Luma eta tinta marroia paper berjuratu gainean, 17,8 x 22,7 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.25

Datatu gabea; gutunaren amaieran sinatua tinta marroiz: Vincent van Gogh

Ur-marka, ezkutuarekin: IC UNIVERSAL

## JATORRIA

Artistak John Peter Russell-i (1858–1930) bidalia, Paris, Belle-Isle, eta Sydney; haren alaba Jeanne Jouve (jaiotza izenez, Russell; 1887–1948), Paris, 1930erako jada; Justin K. Thannhauserrek Jouve-rengandik eskuratua, Paris, eta, gero, New York, 1938 (40114. zk.); Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundation-i legatua, New York, 1978, museoarentzako dohaintza-aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

## LEHEN ERAKUSKETAK

New York, Wildenstein and Co., *Van Gogh*, 1955eko martxoak 24–apirilak 30, 110. zk.

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

Vincent van Goghek John Peter Russell lagunari (1858–1930) idatzitako gutun ezagunen artean azkena Russellek Britainiako kostaldean, Belle-Islen, zuen etxera iritsi zen<sup>1</sup>. Paristik alde egin, eta uharte txiki hartara joan zen bizitzera Russell 1888an, Van Goghek (otsailean) Arlesera alde egin eta gutxira. Han, 1888ko abenduaren 23an, nerbioetako krisi bat izan bide zuen Van Goghek, eta handik urtebetera idatzi zuen gutun hau Frantzia hegoaldeko Saint-Rémy-de-Provence hiriko Saint-Paul-de-Mausole erietxean zela. Bere osasun-egoerari buruzko kontakizun labur baina xalo bat biltzen du, eta lausoki aipatzen du kolapso emozionala jasan aurretik Paul Gauguin artistarekin izandako liskarra. Russell aurrez igorritako gutunei irrika eta suhartasuna zerien, eta, aldiz, gutun hau askoz ere goibelagoa da. Orobat erakusten du zer-nolako garrantzia zuen Van Goghentzat Russellekiko adiskidetasunak halako une zail batean.

Gainerako gutunetan bezala, erditik tolestutako paper mehe bat erabili zuen Van Goghek idazteko; hala, lau orrialde zituen, eta bete egin zituen, ohi bezala. Hemen ere, kromozko kanpetxe-tinta erabili zuen, eta, seguru asko, metalezko luma-muturra<sup>2</sup>. Russellentzako aurreko bi gutunak ingelesez idatzi zituen (*John Peter Russell-i idatzitako gutuna*, Arles, 1888ko apirilak 19 eta *John Peter Russell-i idatzitako gutuna*, Arles, ca. 1888ko ekainak 17), eta hau, aldiz, frantsesez dago. Van Goghek gero eta denbora gehiago igarotzen zuenez Herbehereetatik urrun, nahiago zuen gutunak frantsesez idaztea, baita etxekoei ere. Parisen bi urte egin ondoren, hauxe idatzi zion arrebari: “Frantsesez idazteko baimena ematen badidazu, askoz ere errazago idatziko dut gutuna”<sup>3</sup>. (JW)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Hemen agertzen da gutun hau, itzulita: Leo Jansen, Hans Luijten eta Nienke Bakker, argit., *Vincent van Gogh: The Letters; The Complete Illustrated and Annotated Edition*, Thames and Hudson, Londres, 2009, 5. alea, 193. or., 849 gutuna; online ere badago, 2010eko abenduko argitalpen elektroniko batean, [www.vangoghletters.org](http://www.vangoghletters.org). Theo-ri idatzi eta 1890eko otsailaren 1ean datatutako gutun batean (850 gutuna), Van Gogh-ek adierazi zuen Russell-i idatzi berri ziola. Hala, Jansen, Luijten eta Bakker egileek —Jansen, Luijten eta Bakker, argit., *Vincent van Gogh: The Letters*— data bera, 1890eko otsailaren 1eko data, esleitu diote hemen iruzkindutako gutunari ere (*John Peter Russell-i idatzitako gutuna*, Arles, 1888ko apirilak 19). Guggenheim Museumek doitu egin du data, 1890eko otsailaren 1 data “ca.” dela erantsita. [itzuli]
2. X izpien fluoresezntziaren azterketan kromoa aurkitu zen, eta kromozko kanpetxtinta iradokitzen du horrek. [itzuli]
3. Vincent van Gogh, Arles, Willemien van Gogh-i idatzia, 1888ko abuztuaren 26an edo inguru horretan, in Jansen, Luijten eta Bakker, argit., *Vincent van Gogh: The Letters*, 4. alea, 249. or., 670 gutuna. Ikus, halaber, “Van Gogh as a Letter Writer: Language and Spelling”, in Jansen, Luijten eta Bakker, argit., *Vincent van Gogh: The Letters*, argitalpen elektronikoa, 2010eko abendua, [www.vangoghletters.org](http://www.vangoghletters.org). [itzuli]



# ÉDOUARD VUILLARD

## [1. PLACE VINTIMILLE]

### *Place Vintimille*, 1909–10

Olio-pintura kolarekin Kraft paper marroiaren gainean, mihise gainean muntatua.

Bi panel; ezkerrekoa: 200,1 × 70 cm; eskuinekoa: 200,2 × 70 cm

Thannhauser Bilduma, dohaintza, Justin K. Thannhauser 78.2514.74

Sinadurarik eta datarik gabea

## JATORRIA

Artistak Henry [Henri] Bernstein-en (1876–1953) aginduz egina, Paris, eta, gero, New York, 1908, eta 1910eko martxoan eskuratua; Georges Bernstein Gruber alabari (1916) oinordekotzan utzia, New York, 1953; Justin K. Thannhauser, New York, 1956rako (40370/1. zk.); Thannhauser-ek Solomon R. Guggenheim Foundation-i legatua, New York, 1978, bere dohaintza aginduaren, 1963, eta mailegu luzatuaren, 1965, arabera.

## LEHEN ERAKUSKETAK

Paris, Galerie Charpentier, 1944ko abenduak 1–1945eko martxoak 1, 214 eta 215. zk., erreprodukzioa (ezker panela soilik).

## MATERIALAK ETA PROZEDURA

1908ko uztailean, Édouard Vuillard eta haren ama Parisko Vintimille plazara (gaur egun, Adolphe Max izenez ezaguna) ematen zuen apartamentu batera aldatu ziren, izkina egiten zuen eraiki bateko bosgarren solairura<sup>1</sup>. Margolariak orduantxe amaiturik zituen aurretik bizitoki izan zuen Passy auzoko lau kale-ikuspegi (*Parisko kaleak*, 1907–08, bilduma pribatua); ikuspegi haiek Henry Bernstein antzerkigileak (1876–1953) erosiak zituen Bernheim-Jeune galeriak 1908ko azaroan artistari eskainitako erakusketa batean<sup>2</sup>. Bernsteinek lau pintura handi eskatu zizkion Vuillardi, Parisko kaleei buruzkoak, eta artistak bere etxebizitza berriko leihoetatik ikusten zituen goitiko ikuspegiaren perspektiba hartu zuen enkargu hura osatzeko oinarri. Panel altu eta estuak dira, bereziki diseinatuak Bernsteinek Hausmann bulebarreko 157. zenbakian zuen apartamentu modernoko ateetan edo hutsarteetan ongi sartzeko<sup>3</sup>.

Hiru panelek —bi obra hauek eta beste batek— Vintimille plaza erakusten dute, eta laugarrenean, berriz, Calais kaletik hurbileko airetiko ikuspegia ikusten da. Vuillardek eskala errealeko prestalanak egin zituen pastel eta koladun olio-pinturaz egindako obra hauentzat, eta forma obalatuko parkearen hainbat eta hainbat argazki atera zituen, obra honetarako edo Calais kaleko 26. zenbakian bizi izan zen hemezortzi urteetan egindako beste edozein obratarako tresna mnemotektiko modura, seguru asko<sup>4</sup>.

Guggenheimeko pinturak XIX. mendeko azken hamarkadetan Vuillardek landutako ukitu sinbolista eta apaindura aberatsekiko barnealdeez gerotzikoak dira. Behaketarako zuen zorroztasunari esker, parke zabala erabateko zehaztasunez irudikatzeke gaitasuna zuen, hartan txertatuta iruditxo, animalia eta orga txiki-txikiak, horietako batzuk forma abstraktuan eta erdi ezkutuan, halako eran non koadroari oso hurbiletik begiraturaz soilik baitiren hautemangarriak. Vuillarderen egunkariak agerian utzi dutenez, orduak ematen zituen leihotik begira, argitasunaren eta eguratsaren aldaketei erreparatzen, egunean zehar ikusmira nola aldatzen zen adierazten zuten prestalanak egiteko<sup>5</sup>.

*Place Vintimille* Kraft paper marroi lodi batean margotu zuen artistak zuzenean; adituek “paper grisa” esaten diote maiz paper horri, seguru asko artistak *papier gris* izendatu zuelako bere egunkarian. Kraft papera, gaur egun oso arrunta, XX. mendearen hasieran merkaturatzen hasi ziren<sup>6</sup>. Eta Vuillardek paper marroi hura aukeratzeak lotura bide du iraganean bere amaren joskintza-gelako kutxetatik ateratzen zituen kartoizko xafiak erabili izanarekin<sup>7</sup>. Vuillardek nahiago zuen euskarri modura kolore ahulagoak erabiltzea, mihise zuria edo paper oso zuria erabili ordez. Vintimille plazako hasierako nahiz geroagoko ikuspegieta, paperaren tonu okre epelaz baliatu zen konposizioari tonu ertainak atxikitzeke, bereziki Guggenheimeko eskuineko panelaren ezker aldean goian ageri den eraikinaren fatxadaren.

Vuillardek paper-biribilketik laminak moztu, eta estudioko horman finkatu zituen haiek margotzeko<sup>8</sup>. Konposizioa amaitu eta denbora gutxira, panelak liho gainean itsastera eraman, eta euskarrietan muntatu zituen<sup>9</sup>. Artistak eskuz nahastutako olio-pintura koladunez margotu zuen Place Vintimille, animalia-jatorriko itsasgarria eta hauts-pigmentuak konbinatuta<sup>10</sup>. 1890eko hamarraldiaren hasieran aurkitu zuen teknika hura, Parisen antzerkiarekin izandako loturari esker, antzerkirako *atrezza* eta atzealdeak diseinatzen eta margotzen jarduna baitzen<sup>11</sup>. Margolariaren ezkon-iloba Jacques Salomon-ek Vuillardi buruz egindako deskribapen batean, esan zuen animalia-jatorriko itsasgarri arre bat ziapentzi batean berotzen eta alkohol-erregailu baten gainean ontzi batean irakiten jartzen ikusi zuela, eta, gero, itsasgarri berotzeko koilarakada batzuk hauts-pigmentuekin bizkor-bizkor nahasten. Pigmentua eho gabe pintura prestatzeko modu horrek pikorrak edo pigmentu-metatze irregularrak sortzen zituen gainaldean, itxura porotsu eta matekoak, artistak gustukoa zuen moduan<sup>12</sup>. Horrela prestatutako tenpera-pintura lehortu ahala nabarmen argitzen denez, Vuillardek bizkor ibili behar izaten zuen, lanean ari zen bitartean zuzentzeko kolore-aldaketak. Salomonen deskribapenaren arabera, artista bere besaulkian eserita egoten zen paperean bere koloreak nola aldatzen ziren aztertzen, prozesuaren une hori pintura bikain bat sortzeko ezinbestekoa zela iritzita. Vuillard jabetzen zen halako pintura erabiltzeak zer muga eta erronka zekartzan, baina, Salomoni azaldu zionez, olio-pintura “errazegia” zen eta “tentazio gehiegi” sortzen zituen<sup>13</sup>. Olio-pinturako margolari gisa jasotako prestakuntzari zegokion estilo akademikoa alboratu egin zuen Vuillardek, aitortu bazuen ere tenpera-pintura prestatzeko erabiltzen zuen prozesu neketsuak poliki lan egitera eta bere lanari beste argi batekin behatzera behartzen zuela<sup>14</sup>.

Vuillard maiz aritu zen Vintimille plazako paneletan lanean 1909-10eko neguan, haiei ukitu berriak emanaz, behin eta berriz, harik eta martxoan muntatzeko prest utzi zituen arte<sup>15</sup>. Baldintza desberdinetan irudia aztertu ahala, xehetasun berriak gehitu zituen, arreta jarriz egurats-fenomenoei, askotan, hala nola espaloi gaineko euriari edo eguzkiak eraikinetan egiten zuen distirari<sup>16</sup>. Hala, bustia lehorraren gainean aplikaturiko pintzelkadak eta kolore-orbanak metatu ahala, tapiz kromatiko konplexu bat osatuz joan zen, testura eta ñabarduretan zinez aberatsa. Pintzel zabal eta lauarekin, kolore diluituzko eremu handi batzuk sortu zituen Vuillardek, zeruan eta zoruan, esaterako; eta mutur biribileko pintzel meheak erabili zituen, aldiz, xehetasunetarako, adarren ñabardura hori meheetarako adibidez. Gune batzuetan balio- edo tonu-doitze sotil batzuk egin zituen, seguru asko berak nahi bezala lehortu ez ziren koloreak egokitzeke. *Place Vintimille* lanean begi-bistan gelditzen da Vuillardek tenpera-pintura zein maisuki erabiltzen zuen irudi baten azterketa saiaturia adierazteko bitarteko paregabe modura. Bere egunkariko idatzi irrikatsuetan bere material eta prozesu bitxiak obra haietan zuen garrantzia azpimarratzen zuen: “saio bikaina azken panelarekin. efektu grisa. zirrara ikaragarria”, eta, handik egun batzuetara, “itsasgarriaren edertasuna. Materiala”<sup>17</sup>. (JB, JW)

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Gloria Groom, *Beyond the Easel: Decorative Painting by Bonnard, Vuillard, Denis, and Roussel*, 1890–1930, erak. kat., Art Institute of Chicago, Chicago, 2001, 234. or. Batzuetan, esan ohi da Vuillard-en Calais kaleko 26. zenbakiko etxebizitza laugarren solairuan zegoela. Desadostasun horren arrazoia da AEBn bosgarren solairutzat hartzen dena laugarren solairuari dagokiola Europan. [itzuli]
2. Justin Thannhauser-ek Édouard Vuillard-en zortzi panel eskuratuak zituen Bernstein familiarengandik 1956rako: Guggenheimeko biak, *Place Vintimilleren* enkargua osatzen duten beste biak, estuagoak, eta Vuillard-en *Parisko kaleak* osatzen duten laurak. Lau horiek eta *Place Vintimillekoak* (Calaisko kalekoa barne) David eta Peggy Rockefeller-ek Thannhauser-i erosi zizkioten 1958ko otsailean. Vuillard-en Guggenheimeko panelei buruzko informazio gehiagorako, ikus Elizabeth W. Easton, “Édouard Vuillard, Place Vintimille”, in *Thannhauser: The Thannhauser Collection of the Guggenheim Museum*, argit.: Matthew Drutt, Guggenheim Museum, New York, 2001, 246.–49. or. Guggenheimeko panelak hemen ageri dira: Antoine Salomon eta Guy Cogeval, Mathias Chivot-ekin, *Vuillard: The Inexhaustible Glance; Critical Catalogue of Paintings and Pastels*, 2. alea, Skira, Milan; Wildenstein Institute, Paris, 2003, 802. or., VII-516.1, VII-516.2 zk., koloretako errepro. [itzuli]
3. Vuillard-ek bere egunkarian kontatzen du nola joan zen Henry [Henri izenez ere ezaguna] Bernstein-en apartamentura 1909ko azaroaren 15ean, neurriak hartzera. 5397 koadernoak (3), Édouard Vuillard-en egunkaria, Institut de France, Paris (aurrerantzean Vuillard-en egunkaria). Une hartan Henry Bernstein-en emaztea zenak, Antoinette Martin-ek, Georges Bernstein Gruber alabari esan zion panelak ate modura jarri zituztela etxebizitzan. Vivian Endicott Barnett, *The Guggenheim Museum: Justin K. Thannhauser Collection*, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1978, 202. or.; Daniel Catton Rich eta Georges Bernstein Gruber-en arteko elkarrizketa, 1975eko martxoa. Georges Bernstein Gruber-ek, gerora, aipatu zuen bere aitaren etxean “huit panneaux de Vuillard en guise de portes” (Vuillard-en zortzi panel, ate modura) jarri zituztela. Georges Gruber eta Gilbert Maurin, *Bernstein, le magnifique: Cinquante ans de théâtre, de passions et de vie parisienne*, J. C. Lattés, Paris, 1988, 158. or., hemen aipatua: Gloria Groom, *Édouard Vuillard: Painter Decorator*, New Haven eta Londres: Yale University Press, 1993, 240. or., 84. or. Ez dago panelak ate modura erabili ziren ebidentzia fisikorik, eta ez da aurkitu Bernstein-en Parisko apartamentuko obren artxiboko argazkirik. Justin Thannhauser Bernstein-en etxebizitzan izana zen, data ezezagun batean, baina ez zen oroitzen panelak nola ezarri zituzten, nahiz eta iradoki zuen “jangelan jarriko zirela, seguru asko”.

- Thannhauser-ek Daniel Catton Rich-i, 1974ko martxoak 8, kopia Solomon R. Guggenheim Museumen kuratoretza-objektuen artxiboan 78.2514.74 (Édouard Vuillard, *Place Vintimille*). Obrak Bernstein-en etxean ezarrita ageri diren lehen argazki ezagunak 1940koak dira, gutxi gorabehera; hau da, New Yorkera aldatuz gerostikoak. Ikus Salomon eta Cogeval, Chivot-ekin, *Vuillard: The Inexhaustible Glimpse*, 2. or., 805. or. Egileek ingelesera itzuli dute, eta emandako laguntza eskertu nahi diote Vivien Greene-i. [itzuli]
4. Groom, Édouard *Vuillard: Painter Decorator*, 174. or., 280 lam.; Groom, *Beyond the Easel*, 234, 76, 77 kat. Vuillard-ek 1897an erosi zuen bere lehen Kodak kamera, eta jakina da milaka argazki atera zituela. Belinda Thomson, *Vuillard*, Phaidon Press, Oxford, 1988, 64. or.; Stephen Brown, *Édouard Vuillard: A Painter and His Muses, 1890–1940*, erak. kat., Jewish Museum, New York, 2012, 39. or. [itzuli]
  5. Salomon eta Cogeval, Chivot-ekin, *Vuillard: The Inexhaustible Glimpse*, 2. alea, 804. or. Vuillard-en egunkarietan maiz agertzen dira eguraldiari buruzko egindako oharak. Ikus, adibidez, honako sarrera hauek: 1909ko abenduak 14, 15 eta 17, 1910eko urtarrilak 13, 18 eta 31, 5397 koadernoak (3), eta 1910eko otsailak 13–14, eta martxoak 1–2 eta 5 (est.) eta 15–16, 5397 koadernoak (4), Vuillard-en egunkaria. [itzuli]
  6. 1909ko abenduaren 16ko sarrera, 5397 koadernoak (3), Vuillard-en egunkaria; N. G. Dufief, *Nature Displayed in Her Mode of Teaching Language to Man: Being a New and Infallible Method of Acquiring Languages with Unparalleled Rapidity*, 8. argit., E. L. Carey eta A. Hart, Londres eta Filadelfia, 1834, 1. alea, 199. or. Kraft papera paper-ore gordinez egiten zen. Sulfato bidezko oretze-prozesua Alemanian asmatu zuten, 1879an. Paper gogor eta erresistentzia handikoa izanik, bilgarri eta paketeetarako erabiltzen ziren Kraft (“sendoa” euskaraz) papera eta kartoi mehea. [itzuli]
  7. Faye T. Wrubel, “The Use and Misuse of Distemper in the Works of Édouard Vuillard: A Conservator’s View”, in *The Broad Spectrum: Studies in the Materials, Techniques, and Conservation of Color on Paper*, argit.: Harriet K. Stratis eta Britt Salvesen (Archetype, Londres, 2002), 151. or. [itzuli]
  8. Zera idatzi zuen Vuillard-ek: “Paper grisezko biribilki bat eraman du estudiora [,] irrikaz lan egin du egun osoan [tenpera-pintura eta] itsasgarriarekin”. Maiatzak 23ko sarrera, 1908, Vuillard-en egunkaria, hemen aipatua eta ingelesera itzulia: Salomon eta Cogeval, Chivot-ekin, *Vuillard: The Inexhaustible Glimpse*, 2. alea, 804. or. Enkargu honi dagokionez, zera idatzi zuen Vuillard-ek: “Achete papier le tend au le mur rue de Calais [...] travaille au panneau de Bernstein” (papera erosi, eta horman zabaldu dut, rue de Calais [...] Bernstein-en panelarekin ari naiz). 1909ko abenduaren 2ko sarrera, 5397 koadernoak (3), Vuillard-en egunkaria. [itzuli]
  9. Egunkariko 1910eko martxoaren 21eko sarreran, Vuillard-ek dio pinturak bildu dituela eta “Chapuis” izeneko zaharbertzaile bati eraman dizkiola (Charles Chapuis, seguru asko), berroihalezatzeko. 5397 koadernoak (4), Vuillard-en egunkaria. Muntaiaren erabilitako itsasgarria ez da identifikatu, baina baliteke itsasgarri-orezkoa izatea eta oinarri urtsua edukitzea. [itzuli]
  10. Londresko National Gallery-k Londres Fourier-en eraldaketako infragorrien bidezko espektroskopiaz (FTIR) aztertu ditu bere jabetzakoak diren Édouard Vuillard-en *Terraza Vasouyn, lorategia* (1901, 1935ean birlandua) eta *Terraza Vasouyn, hamaiketakoa* (1901, 1935 birlandua) obren pintura-laginak, eta animalia-jatorriko itsasgarriarekin bat datorren aglutinatzaile proteiniko bat agertzen da. Anne Robbins eta Kate Stonor, “Past, Present, Memories: Analysing Édouard Vuillard’s La Terrasse at Vasouy”, *National Gallery Technical Bulletin* 33 (2012), 91., 109. or., 75. zk. [itzuli]
  11. Batez ere, bere lagun Aurélien-François Marie Lugné-Poe-k (1869-1940) 1893an sortutako Théâtre de l’Oeuvre antzokiarekin izan zuen lotura Vuillard-ek. Tenpera-pintura maiz erabiltzen zen antzerkian, funtsezkoa baitzen pintura bizkor lehortzea, hondoa ongi estaltzea eta gainaldea matea izatea. William H. Robinson, “Vuillard’s Under the Trees from the Nabi Cycle The Public Gardens”, *Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 79, 4. zk. (1992), 111. or. [itzuli]
  12. Jacques Salomon, *Vuillard*, Gallimard, Paris, 1968, 152. or. Prozesu horretan, pigmentu lehorra ingurune aglutinatzaile batean barreiatzen da; adibidez, liho-olioan, olio-pinturan, eta Arabiako goman, akuarelan. Makina edo esku-moleta bat erabiltzen da, pigmentu zatiki bakoitza aglutinatzailean bilduta geldi dadin, pigmentu lehorraren mukururik gabeko pintura heze eta leun bat eratuz. [itzuli]

13. *Ibid.*, 152., 154. or. Ikus, halaber, Jacques Salomon, *Vuillard*, Albin Michel, Paris, 1945, 70. or. [\[itzuli\]](#)
14. Gloria Groom, “The Use and Misuse of Distemper in the Works of Édouard Vuillard: A Curator’s Eye”, in *Broad Spectrum*, argit.: Stratis and Salvesen, 146. or. [\[itzuli\]](#)
15. Vuillard-ek zera idatzi zuen bere egunkarian, 1910eko martxoaren 20an: “Tous le matin prends détermination de faire maroufler mes panneaux d’enfin [...] retouche dernière” (goizero hartzen dut behingoz nire panelak munta ditzaten agintzeko erabakia... azken ukitua). Lau panelak 1910eko martxoaren 26an entregatu ziren Bernstein-en apartamentuan. 5397 koadernoak [4], Vuillard-en egunkaria. [\[itzuli\]](#)
16. 1909ko abenduaren 17ko eta 1910eko urtarrilaren 18ko sarrerak, 5397 koadernoak (3), eta 1910eko otsailak 13-14koak, 5397 koadernoak(4), Vuillard-en egunkaria. [\[itzuli\]](#)
17. Vuillard-ek hauxe idatzi zuen: “Grande séance sur dernier panneau. effet gris. surexcitation” (1910eko otsailak 5), eta “beauté de la colle. la matiere” (1910eko otsailak 9). 5397 koadernoak (4), Vuillard-en egunkaria. [\[itzuli\]](#)

# PAUL CÉZANNE-REN KATALINTZARRA, KOPA ETA PITXERRA: HARRITZEKO AHALMENA

SASHA KALTER-WASSERMAN

Paul Cézanne-arentzat, erronka etengabea izan zen natura hilaren adierazpena; horren froga da, hain zuzen ere, lau hamarkadan zehar ia berrehun natura hil irudikatu izana. Genero klasiko horri aparteko bizitasuna emateko zuen ahalmenaren erakusgarri bikaina da, hain zuzen, *Katalintzarra, kopa eta pitxerra* (*Fiasque, verre et poterie*, ca. 1877) obra, non ikusten baita Cézannek nola eraldatzen dituen eguneroko bizitzako elementuak berak “sensations” zeritzenetan<sup>1</sup>; hau da, sentipen-pertzepzioetan. Pintzelkada biziki adierazgarria erabiliz, artistak erronka jotzen dio *nature morte* kontzeptuari, objektu xumei bizitasuna ematea lortzen baitu.

Koadroaren izenburuak hiru objekturen inbentario labur bat deskribatzen duen modu berean, mundu materialaren ikerketa sistematiko bat iradokitzen du obraren konposizio soilak. Hala ere, itxurazko soiltasun oro deuseztatzen du Cézanneren teknikak, zeina errotzen baita, aldi berean, Musée du Louvreko koadroez egin zuen azterketa sakonean eta Parisko artearen mundura iritsitako arrotzaren nortasunaren lanketan<sup>2</sup>. 1864tik 1876ra *Salotik* baztertuta eduki zutelarik, arreta handia jartzen zien bere koadroek jasotzen zituzten kritikei<sup>3</sup>. Obra honetan, ordea, bere jarduera original erradikala aldarrikatzen jarraitzen du, entzungor eginez historia-pintura bera baino apalagotzat hartua zen genero konbentzional bati zegokionez Akademiak onesten zuen akabera leunari.

Pigmentu-geruza lodiak eta artistaren eskuaren arrastoak agerian uzten dituen pintzelkada “eraikitzailea” bereizgarri duela, Cézannek “Paris sagar batekin harritzeko” zuen irrika erakusten du koadro honek<sup>4</sup>; iradokitako esanahitan aberatsa den kontzeptu gisa adierazita dago hemen<sup>5</sup>. Asmo ausart horretan inplizitu zegoen Parisko *Salotik* epaile kontserbadoreek inoiz bere natura hilak aukeratuz sarituko zuten itxaropena, eta paralelismo argia adierazten du Paris artzain tolesgabearen mitoarekiko, sagar batez saritu baitzuen jainkosarik ederrena. Fruitu horren forma xumean bildutako ikonografia erlijioso, erotiko eta artistikoaren testuinguruan, gai hori Cézannek irabazlearen ospearean bere mito propioa sortzeko aukeratu zuela oroitarazten dute natura hil honek eta beste batzuek.

Guggenheimeko koadroko fruituak sagartzat hartu izan dira historikoki. Baina mihiseari arretaz begiratzuz gero, fruitu horietako bat mertxika dela ohartuko da behatzailea, irakurketa berri ironiko samar batean, horixe baita hiru fruituetan xeheen pintaturikoa, hain zuzen<sup>6</sup>. Sagarrek lotura estua dute Cézannerekin, nolana ere, eta sagarraren tropoa atxikirik duten estudio barruko koadro beraren bost aldaeretako bat da hemen iruzkindutako obra, guztietan adierazgarriena. Bakar batek ere ez duen arren data inskribatuta, espezialisten tradizio luzeak 1877 inguruan kokatzen ditu obra horiek, termino komun bat oinarri harturik: horma-paper berde-horixka, zeinaren gainean nabarmentzen baitira gurutze-formako diseinu urdin batzuk, erronbo-formako petaloez osatua horietako bakoitza. Horma-papera

Parisko rue de l'Ouest kaleko 67. zenbakiko etxebizitzakoarekin identifikatu da; jakina denez, 1876aren amaieratik 1880ko martxora bitartean alokaturik eduki zuen etxebizitza hura Cézannek<sup>7</sup>. Horma-paper margotuaren adierazpen landuenak honako obra hauetan ageri dira: *Pitxerra, katilua eta fruituak, mahai-oihal zuriaren gainean* (*Poterie, tasse et fruits sur une nappe blanche*) eta *Fruitu-ontzia eta platera bizkotxoekin* (*Compotier et assiette de biscuits*), non diamanteek osatzen baitute sareta okre margul bat, gurutze urdinekikoa. Halako trazeria korapilatsurik ez da ageri ez *Sagarrak eta bizkotxoak* (*Pommes et biscuits*) ez *Sagar-erretilua* (*Le plat de pommes*) obretan, zeinetan baitira gurutze urdinak motibo apaingarri bakarra<sup>8</sup>. Gurutze-formako diseinuak zorrotzago diseinatuta daude *Katalintzarra, kopa eta pitxerra* lanean, mahai gaineko hiru forma trinkoen atzeko hutsunea betetzen dutela, halako eran non konposizio hertsiki egituratu honetako zerrenda horizontal eta bertikal inplizituak nabarmentzen baitituzte. Cézannek diseinuarekin esperimentatu zuen arren, horma-paper oliba-koloreak goiko erregistroa betetzen du guztietan, eta sistematikoki adierazita dago objektuz mukurua beteriko mahai baterako perspektibarik gabeko hondo gisa. Hondoko zerrenda horrek ezarritako konposizioaren gaitik haratago, natura hilek badituzte beste elementu komun batzuk. Geometria zatikatua dute; mahai-oholen planoak eta ertzak distorsionatuta daude, eta pertzeptualki gaizki lerrotatuta, oihal irregularki tolestuen eraginez; eta fruituen eta ontzien kokaerak erronka jotzen dio, sotilki, objektuak gainazal lau batean jarrita baleude eragin beharko luketen pertzeptioari. Mahai-oholek erakusten dute artistak margotu ahala koadroarekiko perspektiba aldatzeko zaletasuna zuela, ingurune bakar bati atxikitako pertzeptioen ugaritasunaren gaineko ikerketa etengabearen eraginez. Oro har hartuta, estrategia bat iradokitzen dute horma-paper margotuko hondoa duten bost koadroek. Cézannek erronka formal eta figuratiboei erantzuteko erabiltzen zituen elementu errepikariak, ikusten zuen mundua problema piktorikotzat hartuta. Hurrenkera kronologikoa ezezaguna den arren, ia berdin kokatutako objektu beren ikerketa iraukor hori ezohikoa zen generoaren historiako une hartan, eta Cézannek espazioaz, koloreaz eta formen antolaeraz egindako planteamendu analitikoaren erakusgarria da.

Obra sorta honen barruan, Guggenheimeko koadroa da konposizio landu eta konplexuenetakoa duena. Triadak gailentzen dira; hiru erregistro horizontal ditu, horietako bakoitza hiru elementu instrintsekoko multzo batek definitua: oihalaren hiruki-formako tolesak, ontziak eta gurutze-formako motiboak. Erdiko erregistroan, labanaren diagonalak eta ogi-opil apur bat lausoak fruituen hirukote baten simetria potentziala hausten dute<sup>9</sup>. Erdigunetik kanpo kokatuta, katalintzarrak eta pitxerrak kopa inguratzen dute; hiru bolumen bertikal horien arteko tarte uniformeak oreka ezartzen du, baina oihal zimurraren mutur eta toles angeluarrek oreka hori hausten dute. Eskalaren proportzionaltasunik ezak eta mahai-ohola eskuinaldeko beheko aldean beherantz okertua egoteak are tentsio handiagoa eragiten dute; labanaren neurria eta posizioa ez datoz bat, itxuraz, alboko ontziekin eta labana horrekin ustez moztu beharreko ogiarekin eta fruituarekin. Labanaren giderra, zeinak banatzen baitu antolaera lineala, ahoa baino plano beheratuago batean dagoela dirudi, iradokiz bezala eskuineko behealdeko hirukiak definituriko gainazal atxiki bat gainditzen duela: mahaiaren hegala jaitsi bat, agian<sup>10</sup>. Aldi berean, labanaren ahoa barnera begira dago, eta konposizioaren erdira erakartzen du begirada; hori da gainerakoan laua den adierazpen horretako atzeraldi espazial bakarra.

Cézannerengan ohikoa den arren, koadro hau lantzeko erabilitako teknikak Camille Pissarro-ren eragina ere erakusten du. 1870eko hamarkadan elkarrekin lan egin zutenean, kolore gorri, urdin, berde eta horiko tonalitate bizien paletekin esperimentatu zuten biek ala biek, argi-itzalen ohiko kontrastera jo gabe adierazten saiatzeko argiak eta itzalak<sup>11</sup>. Obra honetan, kolore primarioak nahastuz hondo itzaltsu

neutro bat lortzen da, zeinetan horma-paper margotuaren lur koloreko tonuei bizitasuna ematen baitiete oliba-kolore berde eta okre-kolore horiko pintzelkada lodiek. Katalintzarrak proiektaturiko itzala, doi-doi ikusgarria, urdin-berdaxkaz tindatuta dago, eta ez grisaren edo beltzaren opakutasunak ilunduta. Era berean, mahai-oihalaren zimur eta toles zabalak viridiano berdea erabiliz sortu dira; horien tonu hotzagoek ontzien gainaldean distirak ispilatzen dituzte. Kolorearen degradazio delikatu horien bidez, Cézannek oihalaren zama eta bolumen eskultorikoa nabarmendu zituen, eta tonu argiagoak baliatu zituen aurrealdearen argitasunaren eta hondoaren iluntasunaren arteko kontrastea markatzeko.

Hondoko tonu uniformeetan gainean, fruituak ikusten dira —eta, bereziki, katalintzarraren aurrean kokatutako mertxika motadunaren tonu epelak—, zeinak harritzen baikaituzte enpaste bidez eraikitako bolumenez. Diseinu geometrikoa eratzen duten zirkulu zentrokideek osatuta daude, eta dimentsionaltasun handiagoa hartzen dute mertxikak eta sagarrek beren inguru ongi zehaztuei esker. Kolorez bizi-bizi, Michel-Eugène Chevreulen tonu osagarri eta kontrastatzaileen arteko aldibereko pertzepzioaren teoria gogorarazten dute, gerora Robert Delaunay frantses artista modernistak erabilia; hain zuzen ere, Delaunayk Cézanneren eraginari atxiki zizkion bere *Forma zirkularrak* (*Formes circulaires*, 1913 eta 1930–1931) obrako kolorezko orbanak. Argi hautemateko moduko pintzelkada bakanen sorta batek koloretako mosaiko bat eratzen du, ukitu gorri, hori eta berde independenteek bat egiten dutela, harmonia eragiten duen efektu kromatiko bat sortuz, Chevreulek koloreen giza pertzepzioaren aldiberekotasuna modura deskribatzen duenari esker, fruitu umotuen biribiltasunaren eta pisuaren adierazpen modura interpretatuak hemen.

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Cézanne-ri loturik “sensation” hitzari zer erabilera eman zaion aztertzeko, ikus Richard Shiff, *Cézanne and the End of Impressionism: A Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art*, University of Chicago Press, Chicago eta Londres, 1984, 187.-188. or. [itzuli]
2. Cézanne-k margolaritzan bere kasa aurrera egiteko zuen irrika ezaguna dugu bere garaikideen kontakizunen bidez. Ikus Benedict Leca, “‘The Painter of Apples’: Cézanne, Still Life, and Self-Fashioning”, hemen: *The World Is an Apple: The Still Lifes of Paul Cézanne*; arg.: Benedict Leca, erak. kat., Giles, Londres, 2014, 57. or. Lan horretan, Leca-k artistak bere irudia nolako artaz zaintzen zuen identifikatzen du, 1870eko hamarraldian margolaritza-estilo eksklusibo eta berezigarri bat garatzeko zuen xedea barne. Leca-k orobat deskribatzen du Cézanne-k bere buruari ezarritako ikerketa eta ikasketa-metodoa: Musée du Louvrera egindako bisiten erreferentziak biltzen ditu —batez ere, Pablo Veronés-en ikerketa xehea—, baita Musée du Luxembourg eta Versaillesera egindako bisitak ere. [itzuli]
3. Bere kide margolariak Cézanne-ren natura hilak bildumatzeko zaletasuna izan zuten arren, kritikariak iseka egiten zieten obra haiei. Horren erakusgarri da Jean Prouvaire kritikariak [Pierre Toloza] 1874an esandakoa: “Cézanne aipatuko ote dugu, zeinak, bidenabar esan dezagun, bai baitu bere elezahar propioa? Inongo epaile ezagunek ez dute pentsatu, ametsetan ere, margolari horren obra bakar bat onartzea. Koadroak bizkar gainean hartuta iritsi zen *Saloira*, Jesu Kristok gurutzea eraman zuen bezala”. *Le Rappel*, 1874ko apirilaren 20a, hemen aipatua: Charles S. Moffett, Ruth Berson, Barbara Lee Williams eta Fronia Wissmanekin, *The New Painting: Impressionism, 1874–1886*, erak. kat., Richard Burton, Geneva, 1986, 126. or. [itzuli]



4. Cézanne-k esan eta hainbatetan aipatu izan den “sagar batekin Paris harritu nahi dut” esaldia hemen argitaratu zen lehen aldiz, 1894an: Gustave Geffroy, *Claude Monet: Sa vie, son temps, son oeuvre*, G. Crès et Cie, Paris, 1922, 198. or. [\[itzuli\]](#)
5. Luze eta zabal hitz egin izan da Cézanne-ren sagarren ñabardura pertsonal eta sinbolikoez; aipatzekoa da, besteak beste, margolariak sagarrei erreferentzia egiten zieten olerki latindarrak errezitatzeko —hasi Virgilioren lanetatik eta Propertziorenetara— zuen zaletasunaz Meyer Schapiro-k egindako analisia; sagarrez Émile Zola-rekiko gaztetako adiskidetasunaren opari adierazgarri gisa zuen oroitzapena; Parisen Epaiketaren mitoaren eta hark pinturan izandako adierazpenen ezagutza; eta eszena mitologikoetan sagarrak txertatzeak adierazten zuen sexualitate erreprimitu inplizitua. Ikus Meyer Schapiro, “The Apples of Cézanne: An Essay on the Meaning of Still-Life”, in Schapiro, *Modern Art: 19th and 20th Centuries; Selected Papers*, George Braziller, New York, 1978, bereziki 16.–17. or. [\[itzuli\]](#)
6. Koadro honen analisiak —hasi Lionello Venturi-renetik eta Richard Schiff-enera— sagar modura deskribatzen dituzte fruituak. Nik dakidala, Cézanne-ri buruzko obra aditu bakar batek ez du zalantzan jarri uste hori, indarrean egon dena gutxienez Venturi-ren 1936ko *catalogue raisonné*az geroztik: “une moitié de pomme rouge, puis [...] deux pommes jaune-rouge” (sagar gorri erdia, gero [...] bi sagar hori-gorrixka). Lionello Venturi, *Cézanne: Son art, son oeuvre*, Paul Rosenberg, Paris, 1936; erreproduzioa, Alan Wofsy Fine Arts, San Frantzisko, 1989, 1- lib., 113. or., 214. zk, eta 2. lib., 58. lam., 214. zk. 1990ean Guggenheimen egindako erakusketaren katalogoak “lau fruitu [...] ilaran jarriak” deskribatzen ditu, ogi-opila fruitu gisa identifikatuta, oker identifikatu ere. Joseph R. Wolin, in *From Van Gogh to Picasso, from Kandinsky to Pollock: Masterpieces of Modern Art*; argit.: Thomas Krens, Germano Celant eta Lisa Dennisonekin; erak. kat., Solomon R. Guggenheim Foundation, New York; Bompiani, Milan 1990, 58. or. Berrikiago egindako beste ikerketa espezializatu batzuek, besteak beste Benedict Leca-ren entsegu batek (“Painter of Apples”, 57. or.), sagar modura deskribatzen dituzte fruituak. Lena Stringari egile eta Solomon R. Guggenheim Museumeko kontserbatzaileak Guggenheimeko koadroaz egindako behaketa xeheak, berriz, katalinzarren aurreko fruitua mertxika dela iradokitzen du. Lupaz begiratuta, arrakala batek bereizten du haren forma biribila beste bi fruituen formatik. Ertz enpastatu bat eratuz, okrezko ukitu batez tantotuta dago tankera moreko lerro marroi ilun hori. Beste fruituen pintzelkadekin alderatuta, belusaren aberastasun sotil eta sentzuala gogorarazten duen testura bat ematen diote fruitu honen pintzelkadek azalari. [\[itzuli\]](#)
7. Ikus John Rewald, Walter Feilchenfeldt-ekin eta Jayne Warman-ekin, *The Paintings of Paul Cézanne: A Catalogue Raisonné*, Harry N. Abrams, New York, 1996, 1. lib., 217.–218., 221. or. Rewald-ek gainbegiratu; Rewald 1994an hil zenez, Feilchenfeldt eta Warman-ekin amaitu zuten 1996ko *catalogue raisonné* katalogoa, haren jarraibide eta oharren arabera. Rewald-en iradokizuna Parisko katastroan oinarritzen da: katastroaren arabera, 1876 amaieratik 1880ko martxora bitartean alokatuta eduki zuen Cézanne-k, Frantzia hegoaldean egonaldiak maiz egiten bazituen ere. Rewald-ek orobat dio artista 1879ko udaberrian etxebizitza hartara itzuli zela denbora labur batez baina rue de l’Ouest kaleko 32. zenbakira aldatu zela 1880ko martxoan. Aitortu arren zaila dela koadroko motiboa rue de l’Ouest kaleko 67. zenbakiko etxebizitzako benetako horma-paperarekin lotzea, gai honi buruz Lawrence Gowing-ekin izandako gutun-trukea aipatzen du Rewald-ek: haren aburuz, baliteke Cézanne-k horma-paper zatiak erabiltzea eta toki desberdinetan iltzatzea paper zati haiek. Bestalde, Rewald-ek dioenez, lehen eskuko lekukotasun bakarra artistaren semearena da, eta ez dirudi azkenekoz bost urte zituela ikusitako etxebizitza bateko oroitzapenetatik ezer segurua ondoriozta litekeenik (1. lib., 217.–218. or.). Horma-paper margotua toki espezifikoki bati lotzeko zailtasuna berresten du Martin Davies-ek, esaten baitu horma-paperaren diseinu hura arrunta zela eta litekeena dela beste etxebizitza eta estudio batzuetako apaingarria ere izatea, hala nola Aix-en-Provencekoa eta L’Estaquekoa. Martin Davies, *French School: Early 19th Century*, erak. kat., National Gallery, Londres, 1970, 17. or. Rewald-en 1996ko *catalogue raisonné*ak ez du aipatzen ez Davies, ezta aukera hori ere, Guggenheimeko koadroaren fitxan. Rewald-ek haren datari eta kokalekuari buruz ateratako ondorioa oro har zuzentzat hartzen bada ere, zera dio: “Bitxiki, [Georges] Rivière-k 1883ko data iradoki zuen natura hil honentzat, nahiz eta hark identifikatu zuen horma-paper hori Cézanne 1876aren amaieratik 1878aren hasierara eta gero, berriz, sasoi labur batez 1879an bizi izan zen Parisko etxebizitzarekin” (1. Lib., 221. or.). Gorabehera hori alde batera utzita, 1877ko data estilistikoa behin betikoa dela dio. [\[itzuli\]](#)

8. Koadro horietako hiruren jatorria da beste elementu komun bat. Eugène Murer Auvers-sur-Oiseko arte-bildumari eta Cézanne-ren laguna izan zen bost natura hiletatik hiruren lehen jabe ezaguna, Guggenheimeko koadroarena barne. [itzuli]
9. Hiru fruituetako bat mertxikarekin identifikatzeko bidea sendotzen du aurretiko balizko izenburu batek, *Carafe et pêches (Txanbila eta mertxikak)*, Guggenheimeko obrari esleitua Rewald-en erakusketen historialean, non aipatzen baita katalogoko 46. zenbakiarekin, Bernheim-Jeunen Cézanne-ri buruz 1910ean egindako erakusketa batean, Paris. Rewald, Feilchenfeldt-ekin eta Warman-ekin, *Paintings of Paul Cézanne*, 1. lib., 221. or., 326. zk., eta 2. lib., erreprodukzioa, 105. or., 326 zk. Nolanahi ere, ez dago lotura hori berrestetik, erakusketako katalogoan ez delako aipatzen obren neurri, data eta ilustraziorik. *Exposition Cézanne*, erak. kat., Bernheim-Jeune, Paris, 1910, 46. zk. (izen honekin: *Carafe et pêches*), or. g. *Desserts de table (Postrak)* zen obraren lehen titulu ezaguna, Eugène Murer Bildumaren erakusketa bati buruzko 1887ko prentsa-artikulu batean argitaratua. [Paul Alexis] Trublot, “La Collection Murer”, *Le cri du peuple*, 1887ko urriak 21, 8. zk. (izen honekin: *Desserts de table*). [itzuli]
10. Ikus Paul Tucker, “The Makings and Remakings of Modernist Art in France, 1860–1900”, in *Thannhauser: The Thannhauser Collection of the Guggenheim Museum*; argit.: Matthew Drutt; Guggenheim Museum, New York, 2001, 45. or. [itzuli]
11. Ikus Cézanne-ren lanaren analisi xehea, 1870eko hamarraldiko pigmentuen aukera barne, lan honetan: Shiff, *Cézanne and the End of Impressionism*, batez ere 199.-209. or. Ikus, halaber, Richard Shiff, “Paul Cézanne, *Still Life: Flask, Glass, and Jug*”, in *Thannhauser*; argit.: Drutt; 88.-90. or. [itzuli]

# ENTSEGUA ETA ERREPIKAPENA: *BERDEZ ETA HORIZ JANTZITAKO DANTZARIAK*, EDGAR DEGAS

SAMANTHA SMALL

Edgar Degas-ek zera esan zuen behin: “Edertasuna misterio bat da, baina inork ez daki dagoeneko [...]. Ahantzi egin dira sekretuak”<sup>1</sup>. Artearen alderdi misteriotsuari buruz egiten zituen aldarrikapenak argi islatzen dira bere azken aldiko obretan, kontakizunaren gakoei uko egiten dieten pastel sorta batean, non gorputzak modu lausoan definitutako tokietan kokatu eta abstrakzioetik hurbileko koloreen lausodura konplexu batez inguratu zituen. Irudi horietako bat da, hain zuzen, *Berdez eta horiz jantzitako dantzariak* (*Danseuses vertes et jaunes*, ca. 1903), hegalean artean zutik ageri diren lau dantzari ia berdinen irudikapen zirraragarria<sup>2</sup>. Irudiek betetzen duten espazioaren muga lausoez gerorako garaietan Degasek landutako artea iragartzen dute, baina dantzarien beren errepikapena eta berregite zorrotza bizi osoan zehar erabili zuen lan-prozeduraren bereizgarriak dira, izan.

Noble izateko nahikaria zuen bankarien familia batean hazi zen Degas. Jaun dirudun bati zegokion moduan, École des Beaux-Arts eskolan ikasten jardun zuen aldi batez. Heziketa artistiko tradizional hark marrazkian jartzen zuen arreta, amaierako mihisea prestatzeari begirako ikerketa ugari sortzeari loturik, bereziki, eta bere ibilbide guztian baliatu zuen Degasek ikaskuntza hura. Oro har, frantses inpresionistekin lotu ohi da Degas (haiekin batera jarri zuen bere lana ikusgai, hasi 1874an, lehen talde-erakusketarekin, eta 1886an egin zuten azkeneraino), eta lan-metodo zorrotz bati jarraitu zion beti, bere garaiko abangoardiatik urrunduz, horrek uko egin baitzion, hein handi batean, obra amaitu bat sortzeko xedez garatutako prestakuntza landuari<sup>3</sup>. Degasek inpresionistekin zuen lotura gaiei dagokie, batez ere: Paris kosmopolitako ikuskizunaren kultura modernoko kokalekuak eta pertsonaiak (antzezleak nahiz ikusleak), *Les Ambassadeurs-eko kafe-kontzertua* (*Le Café-concert des Ambassadeurs*, 1876–77, Musée des Beaux-Arts de Lyon) obran kafe-etxeko abeslari ospetsuaz eta haren publikoaz egindako irudian ikus daitekeenez, esaterako.

1880ko hamarkadan, Degasek alde batera utzi zuen aurreko obretako xehetasunarekiko ardua, eta estilo libreagoa eta ez hain naturalista erabiltzen hasi zen, pintura sinbolistaren subjektibotasunaren ildotik. *Berdez eta horiz jantzitako dantzariak* lana 1870eko hamarkadan sorturiko irudiekin alderatuz gero — hala nola, *Balleteko entsegua oholtzan* (*Répétition d'un ballet sur la scène*, ca. 1874)—, agerian gelditzen da bere ibilbidean aurrera egin ahala formari, konposizioari eta koloreari buruz egindako ikerketen izaera erradikala. 1874 inguruko obra horretan, arreta berarekin landuta daude elementu guztiak; aitzitik, *Berdez eta horiz jantzitako dantzariak* obrako forma zehaztugabeek ikuslearen gain uzten dute eszena eta kokalekua deszifratzeko eginkizuna. Alde estilistiko hori bereziki agerikoa da pigmentuaren erabileran: Degasen aurretiko obretako definizio xehearen ordez, zirriborro tankerako figurazio bat agertzen da, anatomiaren iradokizun soila —ez transkripzioa—, azpian ikatz-zirizko marrazkia duela, ageri-agerian oraindik, irudien forma zehaztugabearentzako egitura-euskarri gisa. Irudi

goiztiarrenak espazio errealistaren adierazpen sinesgarria eskaintzen du, eta, aldiz, XX. mendearen hasieran, mundu piktoriko lautu batean ageri dira Degasen dantzariak, konposizioaren planoaren kontra bultzaturik. Urdin ilunez eta berde biziz margotutako kiribilek eta ildoek atze-oihal moduko bat eratzen dute, eta hondo horretan agertzen dira Guggenheimen koadroan pastelez margotutako lau dantzariak; hala, zeinetatik ondoriozta daiteke agertokiaren atzealdean kokatutako eszena bat dela. Badago, halaber, nolabaiteko antzekotasuna *Berdez eta horiz jantzitako dantzariak* obraren hondoaren eta *Balleteko entsegua oholtzan* obran goranzko mugimendua iradokitzen duten dekoratuen artean; hain zuzen ere, Guggenheimeko koadroaren aitzindarizat har daiteke azken obra hori, bai paletagatik, bai marra solteez marraztutako landare-gaiengatik.

Espazio hutsa eta forma zehaztugabeak erabiltzen baititu, *Berdez eta horiz jantzitako dantzariak* obraren hondoak Degasek 1890eko hamarkadatik aurrera landutako paisaiaren monotipoak gogorarazten ditu. Horietako bat, *Olibondoak hondo menditsuan* (*Oliviers sur fond montagneux*, ca. 1890–1892), pastelez amaitutako monotipoa, konposizio-eremu estu batean ezarritako koloretako zerrenda lausoez osatua da, *Berdez eta horiz jantzitako dantzariak* obrako dekoratuaren antzera. Konposizio horiek ez diren arren erabat zehaztugabeak, bietan falta dira obra goiztiarretan ohikoak ziren soslai garbiak eta xehetasunak. Nola batean hala bestean, artistak abstrakziora darama irudikapena, ia ulergaitz gertatzen diren forma leunduekin. Degasek oroitutako ikuspegiaren hurbilpen piktoriko moduko bat sortu du: *Dantzariak* obran, *abonné* edo antzektokiaren atzealdean egoteko baimena zuen pertsona moduan igaro zuen denborako oroitzapenez ari gara (1892an uko egin zion eskumen hari); monotipo eta pastelez egindako berrogeita hamarretik gora paisaietan, berriz, 1890eko udazkenean Borgoñara egindako bidaiaren oinarriturik Degasek buruz sortutako irudiak ditugu (ez *en plein air* edo aire zabalean margotuak, bere kide inpresionistek egin ohi zuten moduan). Oroitzapenetan erroturik daude obra berantiar horiek, eta zuzeneko behaketatik eratorritako zehaztasuna falta dute.

1903an, hirurogeita hamar urte inguru zituen Degasek, baina adinak ez zuen inola ere txirotu haren teknika oparora: bere jakin-min amaigabearen eta esperimenezko bultzada ia zientifikoaren fruitua. Are gehiago: garai hura bat dator, bakardade gero eta nabarmenagoa eta ahultasun fisikoa gorabehera —bereziki, ikusmenaren galera—, artistaren azken fasearekin, zeinetan nabarmentzen baita berrikuntza tekniko ikaragarri bat. *Berdez eta horiz jantzitako dantzariak* obra Degasen ohiko prozedura konplexuari jarraiki sortua da, baina estilo-xede berriak lortzera begira egokitua dago. Hondoaren eta aurrealdearen arteko kontraste bisuala lortzeko, finkagarria aplikatu zien oinarriko koloreei, pastel ilunak leuntzeko eta lausotzeko, halako eran non pigmentu distiratsuzko geruza —dantzarien tutuen zinabrio berde, malba eta hori elektrikoak— harro goratzen baita gainaldetik; hain zuzen ere, finkagarria lehortu ondoren aplikatu zen kolore horia. Degasen ikasle baten seme Denis Rouart-ek zioenez, maisuak “asmatu egin zuen hurrenez hurrenko pastel-geruzen aplikazio hori, zalantzarik gabe, non geruza bakoitza finkatu egiten den hurrengo geruzaz estali aurretik [...] teknika horretan, koloreek elkarri eragiten diote, gainjartzearen eta gardentasunaren”<sup>4</sup>. Hondo lau bat sortu eta haren gainean xehetasun argitsuak nabarmenduz pintatzeko metodoak Degasek Cinquecentoko veneziar maisuek lortutako argi-efektuez egindako ikerketan du jatorria; hain zuzen ere, kolore hotzen hondoan kolore epelak aplikatzean zetzan maisu haien teknika piktorikoaren gakoa ere.

Felix Fénéon garai hartako kritikari ezagunak artistaren prozeduraz egindako deskribapenean zioenez, “[...] ez da zuzeneko behaketatik eratorria [...]”. Degas jaunak ez du bizitzatik kopiatzen: gai berari

buruzko hainbat zirriborro pilatzen ditu, eta horietatik sortzen ditu benetakotasun eztabaidaezineko bere obrak<sup>5</sup>. Fénéonen iruzkin hori berresten dute *Berdez eta horiz jantzitako dantzariak* obrarako egindako zirriborro ugariak, eta agerian uzten dute amaierako obraren aurretik egindako azterlanaren konplexutasuna eta sakontasuna. Ikatz-ziriz egindako zirriborro batean lau dantzarrietatik hiru hain daude argi marraztuta, non erabat bereizten baita irudia pastelaren konposizio-anbiguotasunetik; haien formak, pastelez egindako lanean jantzi distiratsuen azpian ezkutatuta daudenak, biluzik ageri dira hemen. Bi obretan, erdian ageri den irudi nagusi bat dantzari eseri baten gainean makurtzen da, berezko eskuin besoa gerrian eta ezker eskuaren ahurra dekoratuan bermaturik dituela. Antzeko gorputz-jarrerak ikusten dira, halaber, *Dantzariak hegalean artean* (*Danseuses dans les coulisses*, 1900, Saint Louis Art Museum) izeneko pastel-ikerketan; lan horretan, bi irudi eserik *Berdez eta horiz jantzitako dantzariak* obrako irudiak gogorarazten dituzte, bata zuzen eserita eta bestea zapatila lotzeko makurtuta. Bigarren dantzari hori da, bestalde, *Dantzariak zapatilak lotzen* (*Danseuses attachant leurs sandales*, 1895, Cleveland Museum of Art) obran adierazitako gaia; lan horretan, irudi bakarra agertzen da hainbat aldiz, zenbait ikuspegitatik irudikatua, konposizio horizontal batean lerroan kokaturik. Irudi bakar bat sail moduan adierazten dela interpreta liteke, haren gorputza espazioan eta denboran birarazita balego bezala. Kalko-papera erabiltzeak erraztu egin zion artistari irudiak imajina batetik bestera transkribatzea; hain zuzen ere, Degasek gaia kalkatu zuen, eta fase bakoitzean apur bat eraldatu. Esan liteke, beraz, errepikapena nabarmena dela obra horretan guztian; hasteko, balleteko entsegu batean oinarritua izanik, mugimendu bera etengabe errepikatzen delako, perfektutasun-egoera inkontziente bat lortu arte, eta, hedaduraz, errepikapena funtsezkoa den bezala balleterako, Degasen lanaren beraren oinarria ere bada paper gainean irudiak ia mekanikoki errepikatzea.

Dantzari-talde baten hurrenkera edo errepikapena adierazteko joera 1870eko hamarkadako lanetan jada hasi zen agertzen Degasen obran<sup>6</sup>. Nolanahi ere, haren ondorengo irudiek giza irudiaren beste ikuspegi bat dakarte, testuingurua ezabatuta, gorputzek espazioan duten pisua eta betetasuna nabarmentzearen mesedetan. Degasek irudiari halako arreta ematea bat dator gerora eskulturan egindako saiakerekin (buztinarekin edo plastilinez nahastutako erle-argizariarekin egin zuen lan, argizari bigunarekin); horietan, gaiak erabateko garrantzia zuen: maiz, bere marrazkietan bezala, dantzari bat edo bainulari bat, bakarturik, idulki txiki baten gainean<sup>7</sup>. Ildo horretatik, *Berdez eta horiz jantzitako dantzariak* obran, Degasek saihestu egin zituen aurreko obretan baliatutako kontakizunaren eta giroaren adierazleak, eta horren ordez, bere dantzariak kokaleku zehaztugabeetan kokatu zituen. Mugitzen ari diren gorputzen sekuentzia horien oso antzeko analogia bisuala topa daiteke XIX. mendearen erdialdetik amaierara Étienne-Jules Marey frantses zientzialariak egin zituen kronoargazkietan, historiografiaren ikuspegitik argi ez dagoen arren Degas argazki-esperimentu haien jakitun ote zen<sup>8</sup>. Mareyren argazki-ikerketetan —hala nola, *Gizon bat hesiaren gainetik jauzi egiten, kronoargazkia* (1892)—, mugimendu bat agertu ohi da, urratsez urrats, inprimatze bakarrean zatikatuta —adibidean, bederatzi fasetan—, kokalekuaren inolako erreferentziarik gabe. Eta horren antzera interpreta liteke Degasen *Berdez eta horiz jantzitako dantzariak*, hark dantzari eskainitako beste hainbat bezala: modelo bakar baten bilakaera, zutik dagoenetik esertzen den arte, eta ez bata bestearen aldamenean jarritako lau dantzari desberdinen jardura.

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Hemen aipatua: Daniel Halévy, *My Friend Degas*; arg. eta ing. itz.: Mina Curtiss, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1964, 103. or. [\[itzuli\]](#)
2. Degas-ek bere ibilbide guztian zehar irudikatu zituen dantzariak oholtza-hegalen artean, baina gai hori maizago erabili zuen azken urteetan. Zehazki, sei konposizio lotzen dira Guggenheimeko pastelarekin, zeinak erakusten baitituzte hegaleen arteko launa dantzari. Vivian Endicott Barnett, *The Guggenheim Museum: Justin K. Thannhauser Collection*, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1978, 49. or. [\[itzuli\]](#)
3. Carol Armstrong, *Odd Man Out: Readings of the Work and Reputation of Degas*, University of Chicago Press, Chicago, 1991, 21. or. Degas izan zen lehen erakusketa inpresionistaren antolatzaile nagusietakoa; Parisko Galerie Durand-Ruel aretoan egin zen erakusketa, eta Degas arduratu zen hari publizitatea emateaz. Hain zuzen ere, taldearen liderra bilakatu zen, *de facto*. [\[itzuli\]](#)
4. Hemen aipatua: Shelley Fletcher eta Pia DeSantis, “Degas: The Search for His Technique Continues”, *Burlington Magazine* 131, 1033. zk., 1989ko apirila, 263. or. [\[itzuli\]](#)
5. Hemen aipatua: Armstrong, *Odd Man Out*, 3. or. [\[itzuli\]](#)
6. Richard Kendallen aburuz, Degas-ek gai berari buruzko hainbat ikuspegi adierazteko ideia lehen erakusketa inpresionistaren garaian gauzatzen hasi zen, gutxi gorabehera (1874). Begirale mugikor baten ideiak bultzatuta landu zituen *friso* deritzen koadroak, zeinak baitira hemen iruzkindutako pastelen aitzindariak. Richard Kendall eta Jill Devonyar, *Degas and the Ballet: Picturing Movement*, erak. kat., Royal Academy of Arts, Londres, 2011, 71. or. [\[itzuli\]](#)
7. Degas hil ondoren, 150 eskulturatik gora aurkitu zituzten artistaren ondorengoek haren estudioan. Bakarra jarri zen erakusgai artista bizirik zela: *14 urteko dantzari txikia (Petite danseuse de quatorze ans)*, 1878–1881, National Gallery of Art, Washington. [\[itzuli\]](#)
8. Ikus Malcolm Daniel, Eugenia Parry eta Theodore Reffekin, *Edgar Degas, Photographer*, erak. kat., Metropolitan Museum of Art, New York, 1998; Kendall eta Devonyar, *Degas and the Ballet*. [\[itzuli\]](#)

# ÉDOUARD MANET-EN *EMAKUMEA MARRADUN SOINEKOAREKIN*

VIVIEN GREENE ETA GILLIAN MCMILLAN

1883ko apirilean, Édouard Manet sifiliaren ondorioek eragindako gaixotasun luze baten ondoren hil zenean, Parisko Amsterdam kaleko 77. zenbakiko bere estudioan ehun margolan baino gehiago zeuden hainbat fasetan<sup>1</sup>. Horien artean, Maneti horrenbeste gustatzen zitzaion ile gorriakako emakume baten erretratu handia, itxuraz amaitu gabea, marradun soineko oso deigarri batez jantzia. Lan zehatz hau, gaur egun *Emakumea marradun soinekoarekin* izenburuz ezagutzen dena, artistaren azken garaiko sorkuntza-lana da, 1877 eta 1880 bitartean egina, gutxi gorabehera<sup>2</sup>. Emakumeak bakarrik, zutik, margotzeko zuen tradizioari jarraitzen dio hemen ere Manetek, erretratuaren tradizioko maisu-lan handien aurrekarietan inspiratuta, hala nola Anton van Dyck eta Diego Velázquezen erretratuak. Irudi honetan argi geratzen da Manetek *au courant* modagatik zuen interesa, miaketa artistikorako eta adierazpen piktorikorako bide gisa, eta baita modernotasunaren foku gisa ere<sup>3</sup>. Izan ere, askoz handiagoa da modeloaren jantziari eskainitako arreta haren aurpegiari eskainitakoa baino, pintzelkada gutxi batzuekin adierazia baitago. Emakumeak daraman jantzi deigarriaren erretratu da, hain zuzen<sup>4</sup>. Gazako paparrak eta mahukak azpian arrosa koloreko azala dagoela iradokitzen dute (nahiz eta, seguru asko, hainbat arropa-geruza eramango zituen azpitik) eta soinekoaren satinarekin eta marradun zetarekin kontrastatzen dute. Luxuzko oihalaren marmarra entzun liteke ia-ia, zeinetan gonaren zimurrak, kortse eta gerruntze estuaren bolumen hertsia azpitik, emakumearen biribilgunera egokitzen diren.

Deskribapen orokor horretatik haratago, ziurtasun ezak betetzen du *Emakumea marradun soinekoarekin* lana. Nor da modeloa?<sup>5</sup>. Orain artean ezin izan da identifikatu, nahiz eta seguru asko kortesana edo modelo bat izango zen, bereziki lan horretarako jantzia. Non da eszena? Ia gauza segurua da Maneten estudioan muntatu eta irudikatu zela, Luis XV.aren estiloko mahaia margolariaren beste margolan batzuetan ere agertzen baita; edonola ere, ez dakigu barrualdean egina zela adierazi nahi zuen artistak, barrualdearen eta kanpoaldearen arteko bereizketak estaltzea gustatzen baitzitzaion. Zer dago atzealdean irudikatuta, hormako paper margotua, zur-sare bat, oihal bat edo pastiche bat?<sup>6</sup>. Margolanaren data zehatza ere ez da ezagutzen, ez baitzen inoiz erakutsi, eta artista bizirik zela ere ez zen dokumentatu. Nahita gelditu al dira definitu gabe? Edo amaitu gabe gelditutako lan bat al da? Manet hil zenean bere estudioan zeuden lan batzuk amaitu gabe zeudenez, oso litekeena da honako hau ere horietako bat izatea. Baina Manetek bere lanak bizkor eta labur egiten zituela ematen badu ere, berriro ere ukitzen zituen askotan, eta urratu egiten zituen ongi iruditzen ez zitzaizkion eremuak, horietan berriro lan egiteko. Azken garaiko lan asko antzekoak dira, pintzelkada zabal eta sendoekin eta modu zuzenean eta maisutasun handiz aplikatuta; konposizioaren zenbait zona, trazu gutxi eta bikain batzuen bitartez sortuta. Edonola ere, Maneten abangoardiako irudiak, askotan, anbigutasunaren inguruan egituratzen dira, bitzta modernoari datzekion desegonkortasuna islatuz, besteak beste, hiri garaikidearen erritmo biziak eta hazkundeak eragindako estuasuna, gizarte klaseen arteko muga gero

eta lausoagoak eta emakumeek hiri ehunean zuten egokitzearen aldaketak, edo jantziek nortasunaren mugak itxuragabetezko betetzen zuten zeregina. Lan honetan konpondu gabe gelditu ziren zenbait kontu nahita eginak izan litezke. Beste batzuk, ez badira ere nahita eginak, artearen pertzepzio aldakorrak azpimarratzen dituzte, zehazki “azken ukituari” buruzko jarrerak, XX. mendean zehar bilakatzen joan baitira. Gaur egun “amaitu gabea” ezaugarri onargarria da, askotan, eta baita modernotasun tropo bat ere. Baina XIX. mendearen amaieran, amaitu gabeko artelan bat ez zen inondik ere gehiengoak onartzen<sup>7</sup>.

Ez dakigu Maneten ustez tamaina handiko koadro hau amaituta zegoen, baina hori gorabehera, haren patua hura zaintzeaz arduratuko zirenen eskuetara igaro zen<sup>8</sup>. R. Guggenheim Museumek 2015 eta 2018. urteen bitartean egindako ikerketa historiko artistikoak, azterketa zientifikoak eta kontserbazio tratamenduak agerian jartzen dute *Emakumea marradun soinekoarekin* lanak hainbat aldaketa izan zituela, errotikoak —eta egiaz problematikoak—, 1965ean Justin K. Thannhauser bildumagile eta arte-merkatariaren dohaintza-hitzaren ondorioz erakunde horretan sartu aurretik. Aldaketa horiek lana merkatura atera ahal izateko eta XX. mendearen lehenengo hamarraldietan salmenta-balioa handitzeko helburuarekin “bukatu” nahi izanaren ondorio izan ziren, seguru asko. Bereziki garrantzizkoa da, mihisearen tamaina murriztu egin dela eta beste esku batek (edo beste esku batzuk) edertu egin zutela, artista hil eta gutxira (1883an) eta 1902. urtearen aurretik<sup>9</sup>. Zehazki, koadroa moztu egin zen bi aldeetatik eta pixka bat goitik, zirriborro gehien zituzten gunek ezabatzeko asmoarekin beharbada. Bestalde, jatorrizko lanari egindako ukituak edo erantsiak hauteman dira, moztu zen garai berekoak, izan ere, hainbat pintzelkada daude oso modu zakarrean ebakiak, margolanaren ertz “berritik” hurbil. Geroago, lanak berriro ere hainbat zentimetro galdu zituen, seguru asko gaur egun mihisearen atzealdean duen berrehundurarekin bat eginez, eta horren bitartez lortu zen gaur egun duen tamaina<sup>10</sup>. Aipatu berri ditugun aldaketa nagusiak Fernand Lochard argazkilaria *Emakumea marradun soinekoarekin* lanari Manet hil eta gero egindako argazkian ikusten dira<sup>11</sup>; argazki hura artistaren semeorde Léon Koella Leenhoff-ek eskatuta egin zen (1852–1927), izan ere, hark margolariaren estudioan zegoena dokumentatu nahi zuen<sup>12</sup>. Locharden argazkiak agerian uzten du lana handiagoa zela. Argazki beraren kopia asko egin dira, eta horietan, klarionaz egindako laukizuzen bat ikusten da, irudiaren alderdi gehiena hartzen duen emakumearen inguruan<sup>13</sup>. Profil zakar horrek adierazten du norbaitek (Manetek berak edo haren ondorengoak edo merkataria) konposizioa lau aldeetatik txikitzea pentsatu zuela. Dokumentu gisa, bestalde, erreparatzaileek daude Locharden argazkiei dagokionez, argazkilaritzako prozesuek —kolodioi hezea edo gelatinazko emulsio lehoreko prozedura berriagoa— ez baitzituzten, garai hartan, zehaztasunez zuri-beltzeko argazkiaren tonuetan kolore guztiak erreproduzitzen, ez behintzat gaur egungo zuri-beltzeko argazkien emulsioen zuzentasun erlatiboaz<sup>14</sup>. Oro har, kolore beroak, horia, laranja eta gorria, esate baterako, oso ilun ikusten dira, ia beltz, argazki historiko horietan, eta kolore hotzak, berriz, urdinak eta berde batzuk esaterako, argi ikusten dira, argazki materialek koloreari sentiberatasun mugatua ziotelako. Lochardek mihiseari egindako argazkiaren ca. 1883–1884 kopiak interpretatzea eta konparatzea garrantzizkoa da ulertzeko zer itxura edukiko zuen hark Manet bizirik zela<sup>15</sup>.

Azterketa konparatiboa are konplexuagoa zen bi berniz geruza zeudelako; horietatik gehiena, ezabatu egin zen 2015–2018 urteetako kontserbazio tratamenduan<sup>16</sup>. Berniz distiratsuko gaineko geruza lodiak kolorea galdu zuen eta tonu hori berdaxka hartu zuen. Konposizioa bisualki lautzeaz gainera, neurri batean disimulatu egiten zituen ukituak; horiek gainera engainagarriak ziren, ausardia handiz aplikatu baitziren<sup>17</sup>. Berniza kendu ondoren, pintzelkada zakar horietako asko identifikatu ahal izan ziren: batzuk



trinkoak eta lauak ziren, beste batzuk nahiko likatsuak, Manetek pintzela erabiltzeko zuen modu trebeaz oso bestelakoak. Pigmentuen nahasketa konplexuak erabiltzen zituenean ere, Maneten pintura beti izan zen argitsua eta garbia, ez du inoiz itxura lohia. Horrez gainera, berniz ilunduak distortsionatu egiten zituen Maneten beraren pintzelkadak, eta baita hark baliatzen zuen kolore bizien nahasketa fina ere, mihisearen gainean xehetasun txikiak ere irudikatzeko, soinekoari lotutako loreak esate baterako. Soinekoa bera ere, zuri-beltza zela esan ondoren hainbat hamarraldiz, paleta zehatzagoarekin margotuta zegoela ikusi zen tratamenduaren ondoren, zuri grisaxkarekin eta beltza more urdinxa biziarekin alegia. Kolore horiek bat datoz Théodore Duretek 1902an Maneti buruzko monografian egindako deskribapenarekin, zeinak aipatzen zuen soinekoak marra “*gris-moreak*” zituela<sup>18</sup>.

Maneti, erabiltzen zituen aro modernoko estrategien artean, izugarri gustatzen zitzaion eszenak inkongruentzia espazialen bitartez egituratzea. Horrez gainera, bi dimentsio dituen mihisearen gainazalean egindako margolan batek hiru dimentsioak irudikatzeko duen gaitasunak eragindako kontraesanarekin jokatzeko, eta, era horretara, onartu egiten zuen, dialektikoki, lehenaren gainazal laua eta bigarrenaren fisikaltasuna. Baina lehenengo esku-hartzearen, garrantzitsuenaren, ondoriozko mozketak konposizioa guztiz bertikala bihurtu zuen eta horrek modu negatiboan aldatu zituen osagaien arteko harremanak (emakumea, azken planoak, altzariak, osagarriak). Beraz, esku ezezagun batek margolana “amaituago” gelditu zedin zirriborro gune batzuk betetzeaz gainera, esku-hartze horretan beste doikuntza batzuk ere egin ziren, margolanaren eremu piktorikoko pasarte eta desadostasun logikarik gabekoa konpentsatzeko. Esku-hartzeetan egindako hutsegiteek agerian uzten dute bigarren mailako artista baten lana dela. Locharden argazkiko irudiak Guggenheimeko zaharberritze proiektuaren aurreko *Emakumea marrazten soinekoarekin* lanaren alboan aztertuz gero argi ikusten da konposizioa xehetasun batzuk guztiz bestelakoak zirela, bereziki zur-sarea, atzealdeko hostoak eta loreak. Jatorrizko margolanean, atzealdea iradoki baino ez zen egiten, baina gero bete egin zuten, eta modeloaren aurpegi eta gorputzeraino eraman zen. Horrek moteltze eta berdintze efektua sortu zuen, Maneten pintzelkadaren dinamismoaren guztiz kontrakoa, eta figuraren inguruko espazioa eraldatu zuen.

2015. urtearen aurretik margolana zegoen egoeran nabarmen urruntzen zen Manetek Luis XV.aren estiloko mahaia irudikatzeko modutik, jatorriz diagonal osatuz baitzegoen. Mihisearen tamaina murriztean, ezabatu egin ziren mahaia ezkerreko hankak, eta, horrela, hondatu egin zen mahaia aurretik sortzen zuen perspektiba-efektua, eta ia-ia aurrez aurre ikusten zen. Era horretara, mahaia egonkortasuna emateko, bazterrean igaro zen haren erdian zegoen apaingarria, eta hankaren zirriborro bat erantsi zen; hortaz, aldatu egin zen mahaia konposizioan zuen angelu osoa. Hasieran, emakumea mahaian jarrita zegoen, bermatuta, baina oso jarrera deserosoan, eta, bat-batean, jarrera askoz ere ezegonkorragoan gelditu zen. Eskularria jantzita duen eskuineko eskuaren keinu ederra ere aldatu zen, eta luzakin tenkatua bihurtu zen, puntan amaitua. Mahai gainean dagoen objektuak, aldatetaren beste biktima bat, nolabaiteko nahasmena eragin du. Historikoki lore-saski gisa identifikatu izan da, baina Guggenheimen duela gutxi egindako garbiketaren ondoren, lore sorta gisa edo zetazko kapela loredun gisa ikusten da gehiago<sup>19</sup>. “Saskiaren heldulekua” jatorriz ispilu bat ere izan zitekeela pentsatu izan da, mahai osagarriaren gainean, baina Locharden argazkien arabera ezinezkoa da zehaztea, eremu hori amaitu gabe baitzegoen artista hil zenean. Manetek, gainera, modeloaren gonaren beheko, eskuineko, alde gaintetik zirriboratu zuen, oinarriko hainbat eremu zabalik utzirik. Geroago, beltz epelaz estali zen eremu hori, pintura arinduarekin, ikusgai zegoen oinarria ezkatatzeko eta eremu hori amaituaren itxura emateko.

Modeloaren izaerak ere izan zuen metamorfosirik. Eskuineko bekaina, jatorriz keinu maltzurraz jaso, adierazkortasunik gabeko arrasto txikia bihurtu zen. Gazte lotsagabe baten irudikapena —hala holako neska batena beharbada—, izaera zehaztugabea duen modelo batena bihurtu zen. Lehen aurrez aurre begiratzen zuen, norbaiti beharbada, nolabaiteko helburuarekin, baina aldaketa txiki horrek guztiz aldatu zuen sedukzio jarrera nabarmen hura, eta irudiaren ukitu lizun orokorra aldatu eta irudikatze otzanago bihurtu zen, ez hain mehatxatzailea (eta saltzeko errazagoa)<sup>20</sup>.

Geroago, 1928. urtean Thannhauserren eskuetara igaro eta gero seguru asko, *Emakumea marradun soinekoarekin* lana berrehundu egin zen eta gainazal osoari bigarren berniz geruza bat aplikatu zitzaion, trinkoagoa, lehen aipatu bezala, lana hobeto “bateratzeko” edo lanaren berrikusketen ondorioz sortutako desadostasunak disimulatzeko<sup>21</sup>. Azterketa zientifikoek zehaztu zutenaren arabera, berniz hura ez zen koadroen gainean aplikatu ohi diren motakoak, baizik eta altzarietan edo egurrezko musikatresnetan erabili ohi direnak; azken horiek, tonalitate bizia izaten dute, baina denborarekin galdu egiten dute kolorea<sup>22</sup>. Berniz ilun hori, trinkoa eta distiratsua, egokia bada ere zurezko gainazaletarako, ez da egokia koadro batean aplikatzeko, eta are gutxiago koadro moderno baterako. Bernizak are gehiago estali zuen margolan honen zirriborro egitura, eta XIX. mendeko margolan akademikoa bihurtu zuen, Manetek gaitzetsi ohi zuena.

Egindako murrizketak eta margotutako apainketak kontuan hartuta, erretxina-berniz geruza hori ematea Maneten teknika piktoriko muturrekoen kamuflatzeko nahita egin izan zitekeen. Lanari egindako aldaketa bakoitza akabera onargariagoa emateko beste urrats bat izan zen, eta, hortaz, bildumagile talde zabalago eta tradizionalago batentzat erakargarria izateko, jabe batetik bestera igarotzen joan baitzen lana. Guggenheimen onartu da aldatutako margolan bat dela honako hau —eta are garrantzitsuagoa dena, ebaki egin zela— eta ezingo duela inoiz jatorrizko itxura berreskuratu. Edonola ere, adostu zen kontu handiz berniza kentzea, koloregabe baitzegoen jadanik, eta orobat kentzea, ukitutako eremu jakin batzuk, Maneten jatorrizko lanaren garrantzizko xehetasunak edo pintzelkadak aplikatzeko modu aparta eta fina estaltzen baitzituzten. Tratamenduaren planteamendu horrek aditzera ematen du artistaren jatorrizko eskua lehenesten duen filosofia bat, lanaren estetika orokorra ere berebat kontuan hartuta. Moztutako konposizio hartan zenbait osagai historiko —artista hil ondorengoak gehitutakoak izanda ere— modu holistikoan gorde eta txertatzea zen helburua<sup>23</sup>.

Koadroa ez bada ere inoiz jatorrizko neurrira eta izaerara itzuliko, Guggenheimek egindako tratamenduari esker nabarmen gelditu da jatorrizko lanean artistak jantzia irudikatzen egindako lan bikaina. Azkenik, *Emakumea marradun soinekoarekin* lanaren historia, eta honen antzeko Maneten beste batzuenak, hainbat galdera uzten dituzte agerian, amaituaren eta amaitu gabearen inguruan, anbiguotasunaren eta nahitakotasun artistikoaren inguruan. Gaur egun, ondo pentsatu ondoren arreta handiz egindako tratamendu baten ondoren, *Emakumea marradun soinekoarekin* lana lehenengo itxuratik hurbilago dagoen egoerara eraman ondoren, XXI. mendeko adimen eta begiradek ez dute zalantzan jartzen Maneten lan amaigabe hau maisulan bat dela, inondik ere.

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

Eskerrak ematen dizkiogu, benetan, gure ikerketan zehar eta lanari egindako tratamenduan proiektu honetan aholkulari-lanetan jardun duten kontzerbatzaileei, espezialistei eta zientzialariei, eta oso modu berezian Juliet Wilson-Bareau, Anne Distel eta Charles Stuckey-ri. Guggenheimeko gaur egungo eta iraganeko gure lankideen artean, zorretan gaude Julie Barten, Tracey Bashkoff, Susan Davidson, Megan Fontanella, Federica Pozzi eta Lena Stringari-rekin. Gure esker ona adierazi nahi diegu David eta Zahira Bomford, Aviva Burnstock, Silvia A. Centeno, Maureen Cross eta Charlotte Haleri. Eskerrak ematen dizkiegu, halaber, Scott Allen, Carol Armstrong, Julie Arslanoglu, Elsa Badie Modiri, Vivian Endicott Barnett, Barbara Buckley, Helen Burnham, Nick Brandreth, Jacklyn Chi, S. Hollis Clayson, Nicholas Eastaugh, Thierry Ford, Isabel Gaëtan, Gloria Groom, Sven Haase, Jean-Gabriel Lopez, Paul Messier, Dianne Dwyer Modestini, Doug Munson, Debra Hess Norris, Mark Osterman, Isolde Pludermacher, Aileen Ribeiro, Marie Robert, Betsy Rosasco, Valerie Steele, Susan Alyson Stein, MaryAnne Stevens, Jennifer Thompson, John Vincler, Françoise Tétart-Vittu, Christina Zuccari eta Frank Zuccariri. Egileek eskerrak eman nahi dizkie ikerketan laguntzaile izandako bekadunei: Mathilde Lejeune, Areni Nuyujukian eta Glynnis Stevenson. Halaber, eskerrak ematen dizkiegu Bank of Americako Artearen Kontserbatzio Proiektuari, Guggenheimen kontserbazio eta ikerketa proiektuari emandako laguntza eskuzabalagatik.

1. Manet ezin zen asko mugitu azken urteetan, gaixotasunak ahulduta baitzeukan. Gaur egun arte, Maneti buruzko iturri zehatzena Françoise Cachin eta Charles S. Moffett izaten jarraitzen du, Michel Melotekin, *Manet, 1832– 1883*, kat. erak., Metropolitan Museum of Art, New York, 1983. Maneten erretratuei buruz, ikusi MaryAnne Stevens *et al.*, *Manet: Portraying Life*, kat. erak., Royal Academy of Arts, Londres, 2012. [itzuli]
2. Guggenheimen bilduman, lan honi *Emakumea gaueko jantziarekin (Femme en robe de soirée)* izenburu ofiziala eman zitzaion, 2017. urtea arte. Izenburu hori Maneti buruz argitaratutako lehenengo monografiatik hartu zen, hain zuzen ere, haren adiskide min Théodore Duret-ek 1902an idatzi zuenetik. Théodore Duret, *Histoire d'Édouard Manet et de son oeuvre*, H. Floury, Paris, 1902, 250. or., 231. zk. Edonola ere, orain dela gutxi egindako zenbait ikerketek ondorioztatu dute modelo honek ez duela gaueko soineko bat jantzita. Duret ez zen modan aditua, ez behintzat Manet adina, baina lana sortu eta hogei urtera ari zen haren iruzkina egiten, eta izenburu deskriptibo bat baino ez zion eman. Egileek eskerrak ematen dizkiote Aileen Ribeiro, Courtauld Institute of Art, Londres, eta Valerie Steele, Fashion Institute of Technology, New York, modaren historiagile ospetsuei, beren ezagutzak gurekin partekatzeagatik margolan honi buruz izandako elkarriketetan, 2015ean. Ribeirok idatziztatiko txosten xehearen arabera, soineko mota hori erabili ohi zen arratsaldeko azken orduan etxean bisitei harrera egiteko edo afari intimo bat edukitzeko. Ribeiro, Maneti buruzko txosten argitaragabea, 2015eko uztaila, Kontserbazio Saila, Solomon R. Guggenheim Museum. Léon Koella Leenhoff-ek, Maneten semeordea, artista hil eta gero erredaktatutako inbentarioan, margolan hau *Femme (Emakumea)* izenburuarekin aipatzen da, oinarritzko izenburu deskriptiboa, aurretik lan honentzat dokumentatu gabea. Léon Koella Leenhoff, "Registre manuscrit: OEuvres d'Édouard Manet (peintures, pastels, dessins, et estampes) recensées dans son atelier en 1883 ou chez leur propriétaire", 118. zk., Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Reserve 8-YB3-4649. Thannhauserren inbentarioko liburuan txertatu zenean, *Dame in gestreiften Kleid (Emakumea marradun soinekoarekin)* izenburua eman zitzaion lanari. Lagerbuch (Inbentario liburua) II, inb. zk. 1202, A077- XIX-02, A077 artxiboa Galerien Thannhauser, Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung, Kolonia (aurrerantzean Thannhauser Archive, ZADIK). Beste izenburu batzuei dagokienez, ikusi Vivian Endicott Barnett, *Guggenheim Museum Thannhauser Collection*, arg. ber., Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 1992, 123. or. [itzuli]
3. Gloria Groom, argit., *Fashion, Impressionism, and Modernity*, kat. esp., Art Institute of Chicago, Chicago. 2012, moda eta modak gizarte frantsesean eta arte inpresionistan duen garrantzia aztertzen du. [itzuli]
4. Ikusi Ribeiro, Maneti buruko txosten argitaratu gabea "Soinekoa gerruntze batek eta marra beltz eta zuriko zetazko gona batek osatzen dute [...]. Gerruntzea satenezkoa da seguru asko, marraduna, 'txalekoan' eta zeta zuriko gazazkoa mahuketan eta paparrean. Txaleko faltsuak txertatzen zituzten gerruntzeak oso

- arruntak ziren 1870eko hamarraldian [...], XVIII. mendeko gizonezkoen arroparen oihartzuna [...]. Gerruntzeak (koraza esaten zitzaion, hau da, bularraldea estaltzen zuen armaduraren zatia) azpitik eramaten zen gerruntzea imitatzen zuen, lurrunez moldatutako kortse mota (metalezko molde huts baten gainean berotua, forma okerra emateko), Maneten *Nana* (1877) lanean ikusten den bezala”. [itzuli]
5. Aurreko zenbait espezialistek zalantza egin zuten modeloa Suzanne Reichenberg (1853–1924) antzezlea izango ote zen. Guggenheimeko objektuei buruzko komisarioen fitxategian dauden gutunen arabera, Vivian Barnett kontserbatzaileak baztertu egin zuen teoria hori. Ikusi, halaber, Barnett, *Guggenheim Museum Thannhauser Collection*, 123. or. 2015–2018 urteetan egindako tratamendua gorabehera, eta XXI. mendean Reichenbergen argazki gehiago daudela kontuan hartuta, ez da modeloa Reichenberg zela egiaztatzeko aukera ematen duen dokumentazio gehiago aurkitu. [itzuli]
  6. Gloria Groom-ek, Art Institute of Chicago, aditzera eman du Manetek beste mihise batzuk erabili zituela hondo gisa. Groomek, elkarrizketa egileekin, 2017ko irailak 18. Manetek oihalak erabiltzen zituen atzealdean jartzeko, esaterako *Udazkena (L'automne)*, 1881, Musée des Beaux-Arts, Nancy. Leenhoff-ek adierazi zuen “hondoa japoniar tunika bat dela, M. Proustek utzia” (le fond est une robe japonaise prêtée par M. Proust). Leenhoff, “Registre manuscrit: OEuvres d'Édouard Manet”, 118. zk. [itzuli]
  7. Kelly Baum, Andrea Bayer eta Sheena Wagstaff, in *Unfinished: Thoughts Left Visible*, kat. esp., Metropolitan Museum of Art, New York, 2016 gai hau aztertzen dute. [itzuli]
  8. Ikusi lan honen jatorria. [itzuli]
  9. Leenhoffek, “Registre manuscrit: OEuvres d'Édouard Manet”, adierazten du margolanak ez zuela markorik Manet hil zenean, eta baieztatu egiten du mihisea handiagoa zela: 192 × 124 cm. Dureten 1902ko monografian adierazten da lanak 180 × 85 cm neurtzen zuela, eta horretatik ondorioztatzen da lana 1883 eta 1902 bitartean ebaki zela. Duret, *Histoire d'Édouard Manet et de son oeuvre*, 250. or. Margolanak 12 cm gutxiago zituen altu eta 39 cm gutxiago zabal. Edonola ere, Dureten katalogoan ez dago lana txikituta zegoela adierazten duen irudirik. Ezinezkoa izan da zehazki adieraztea 1902. urtea baino lehen noiz aldatu zen lehen aldiz margolana, ezta nork egin zuen ere. *Emakumea marradun soinekoarekin* Ernest Cognacqen bilduman zegoen 1902an, eta jatorriari buruzko ikerketaren bitartez adierazten da Cognacquek lan asko erosi zituela Bernheim-Jeune-n, Paris. Litekeena da Suzanne Maneten eskutik Bernheim-Jeunerengana igaro izana Cognacqek eskuratu aurretik. Gainera, Duretek adierazi zuen lanak ez zuela sinadurarik. Data ezezagunean, mahaiaren gainean “Ed Manet” idazkun kaligrafiko ohartezina erantsi zen. Idazkun hori berniz geruza guztien azpian dago, jatorrizko gainazal margotutik oso hurbil. [itzuli]
  10. Ikusi 9. oharra. Gaur egun 175,5 × 84,3 cm neurtzen du lanak. [itzuli]
  11. Locharden argazkiei buruzko azterketa sakonagoa, Maneten lanetan egindako aldaketak eta akaberaren gaia Charles F. Stuckey-rena da, “Manet Revised: Whodunit?”, *Art in America* 71, 1983ko azaroa, 158–177. or., 239, 241. [itzuli]
  12. Leenhoff-ek, orduan, irudi bakoitza zenbakizko ordenan identifikatu zituen artistaren estudioan zeuden lanen inbentarioa egiteko sortu zuen erregistroan. Argazkiak hiru albumetan bilduta daude gaur egun, New Yorkeko Morgan Library and Museum-en daudenak eta bat Parisko Bernheim-Jeunen batzuk. Stuckey, “Manet Revised: Whodunit?”, 168–170. or., 174, 241, 81. zk. [itzuli]
  13. Ikusi Fernand Locharden jatorrizko albuma, 1. alea, 118. zk., *Literary and Historical Manuscripts*, MA3950, Morgan Library and Museum, New York. Beste lan batzuetan ere egin dira aldaketak. Erregistroan, Leenhoff-ek idatzi zuen Kieverten margolari bati (“*le peintre de chez Kievert*” [paristar zaharberritzaile bat]) *Udazkena (L'automne)* laneko mahuka-erdia moldatzeko. Leenhoff, “Registre manuscrit: OEuvres d'Édouard Manet”, 20. zk. Lan hau 1884ko otsaileko enkanterako prestatzen ari zen, zeinaren helburua zen, alde behintzat, Maneten alargunak artistaren bizitza-estilo bitxiaren ondorioz pilatutako zorrak kitatu ahal izatea eta nolabaiteko segurtasun ekonomikoa lortzea. Enkante hartan ez zen *Emakumea soineko marradunarekin* lana, seguru asko lanak amaitu gabearen itxura zuelako, eta Leenhoff-ek “erreserban” sailkatu zuen Locharden albumean. Bada beste esku batez amaitutako beste lan bat —goiko ezkerreko angeluan

dagoen hondo berde zikina bereziki—, enkantetik kanpo gelditu zena: *M. Arnauden zaldizko erretratua (Portrait équestre de M. Arnaud)*, ca. 1875, Galleria d'Arte Moderna, Milan. Eskerrak ematen dizkiogu Paola Zattiri eta Barbara Ferriani lan honi buruzko informazioa gurekin partekatu izanagatik. Oraindik ez da ikerketarik egin margolan honen antzera moldatutako lan kopuruari buruz, baina familiako hainbat kide asko haserretu ziren horregatik, esate baterako Julie Manet (Maneten adiskide min eta margolari zen Berthe Morisoten eta Eugène Maneten alaba). Urtarrilak 31, otsailak 2 eta otsailak 7 datako hiru sarreretan, Julie Manetek honela idatzi zuen: “Mme Renoirrek esan digu Bernheimstarrek berriro margotu zutela atzealde. Amorragarria da —Bs [Bernheims] izugarri horiek epaitegira eramateko gogoia dut—”. “Gutziz onartezina iruditzen zait Oncle Edouarden lanak era horretara kaltetzeko aukera ematea. Baina berriro ere oso haserre utzi dut [Suzanne Manet], eta ni ere hala nago. Ezin dugu ezer egin, ezta ezer esan ere”. *Growing Up with the Impressionists: The Diary of Julie Manet*, argit. eta itzul. ingelesera Rosalind de Boland Roberts eta Jane Roberts, Sotheby's Publications, New York, 1987, 160. or. [itzuli]

14. Litekeena da 1883–1884 urteetan Lochardek kolodiei heze edo gelatina emultsio bidezko prozedurak erabili izana. Oraindik ez da zehaztu zein erabili zuen Maneten estudioan zeuden lanak dokumentatzeko eta bere irudi historikoak sortzeko, nahiz eta argazkiak egin zituen garaian, gelatina lehorreko emultsioak, egokiagoak, kolodiei hezea ordeztu zuen maila handi batean. Edonola ere, argazkigintzako bi teknika horiek antzeko sentiberatasuna dute eta antzeko irudiak lortuko zituen biek. Guggenheimen ikerketa-proiektuan, espektroaren sentiberatasunak ezarri zuen Locharden argazkiaren eta margolanaren itxuraren arteko konparazioa egiteko araua, egilea hil ondoren egindako gehikuntzak identifikatzeko. Zehazki aztertu ziren atzeko burdin-sarearen edertzea, eskuineko eskularri errearen beltzen eta modeloaren gonaren beheko aldearen aldaketa eta izadi hilaren eta mahaiaren horiaren, marroiaren eta gorriaren zenbait xehetasun, osagai horiek guztiak ikusi ahal izango baitziren Locharden argazkietan. [itzuli]
15. Egileek eskerrak eman nahi dizkiote Nick Brandreth-i, George Eastman Museum, Rochester, New York, margolan honen zuri-beltzeko kopiak sortu zituelako, prozedura historikoak erabiliz. Eskerrak eman nahi dizkiogu, halaber, Brandrethekin izandako elkarriketen bitartez eta argazkilaritza historikoko beste aditu batzuekin, zehazki Debra Hess Norris, Paul Messier, Doug Munson eta Mark Osterman-ekin, izandako elkarriketen bitartez jaso ahal izan dugun informazioagatik. [itzuli]
16. Bigarren berniz geruza gerora erantsi zen. Koadroa lehenengoz ebaki zenean eta hura konpondu eta aldatu zenean aplikatu zen, beharbada, lehenengo geruza. Guggenheimen berniza kendu zen, zetazko paper fin batekin eta pintzel leun batekin aplikatutako disolbatzaile baten bitartez. Berniza kentzeko prozesuan nabarmenago gelditu ziren artista hil ondoren erantsitakoak; batzuek jatorrizko margolanaren guztiz bestelako itxura zuten, eta lotsagabe nabarmentzen ziren azalean, jatorrizko pinturaren gainean kokatuta, bi berniz geruzen artean. [itzuli]
17. Berdez eta gorritz berriro pintatutako eremuetan egindako zeharkako epaiek erakusten dute ukitu horiei zegokien pintura bi berniz geruzen artean dagoela kokatuta. [itzuli]
18. Duret, *Histoire d'Édouard Manet et de son oeuvre*, 250. or. [itzuli]
19. Kapelen merkataritzari, kapelei eta horiek XIX. mendearen amaierako artean betetako zereginari buruzko azterketa berri bat dago Simon Kelly eta Esther Bell-en, Susan Hiner eta Françoise Tétart-Vittu *et al.*, *Degas, Impressionism, and the Paris Millinery Trade*, kat. esp., Fine Arts Museums of San Francisco– Legion of Honor, San Francisco; DelMonico Books, Munich, 2017. [itzuli]
20. Ikusi artisten modelo gisa lan egiten zuen emakume motari edo garai horretako pintura frantsesean irudikatuta dauden emakumeei eta prostituzioarekin zuten loturari buruzko azterketa, Nienke Bakker, Isolde Pludermacher, Marie Robert eta Richard Thomson, *Splendours and Miseries: Images of Prostitution in France, 1850–1910*, erak. kat., Musée d'Orsay eta Flammarion, Paris, 2015, eta Hollis Clayson, *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era*, Yale University Press, New Haven eta Londres, 1991. [itzuli]
21. Margolanaren bazterretan ondoz ondo egindako zeharkako bi sekziok erakusten dute berniza dagoela. Zehazki, bazterreko paper marroiko zerrendaren azpitik hartutako laginean berniz geruza fin bat ikusten da,

eta bazterretik hurbil dagoen ondoko eremu baten bigarren adibidean, bazterreko paper marroiko zerrendak estali gabeen, berniz geruza lodi bat dago. Aurkikuntza horiek agerian uzten dute berniz geruza lodiena bazterrean paper marroiko zinta itsatsi eta gero aplikatu zela, zinta hori berrehundu ondoren eta mihisea euskarriaren gainean jarri ondoren jarri zelako. [itzuli]

22. Py-GC-MS azterketak Federica Pozzic egin zituen, Metropolitan Museum of Art. Olio eta *Pinaceae* familiako diterpenoide naturaleko erretxinaren nahasketa batez osatuta zegoen berniza. [itzuli]

23. Guggenheimen ezabatu ziren egilearen hil ondorengo gehikuntzen adibideetako batzuk modeloaren eskuineko eskuari, eskularra duenari, eta atzealdeko hostotzaren zenbait xehetasuni egindako aldaketak dira. Ukitu horiek ezabatu zirenean, Maneten jatorrizko lanaren garrantziko pasarteak aurkitu ziren. Erantsitako pintzelkaden azpian garrantziko ezer ez zegoen puntuetan baino ez ziren ukituak bere horretan utzi, haiekin ez baitzen ezer irabazten. Gordetako eremu soiletan aplikatutako pintura kenduz gero, oso zaila izateaz gainera, eta ezinbestekoa zenbaitean, akitu itxurako guneak sortuko lirateke eta ez litzateke berreskuratuko Manetek utzitako hondo garbi eta ukitu gabea. [itzuli]

# GAU-ARGIA: PABLO PICASSO-REN *LE MOULIN DE LA GALETTE*

JEFFREY WEISS

Pablo Picasso-k 1900eko azaroan margotu zuen Moulin de la Galette dantzatoki famatuaren irudi probokatzaile hau<sup>1</sup>, Parisen 1904an egoitza hartu aurretik hiriburuan egindako egonaldi labor ugarietan lehena izan zen hartan. Bartzelonako modernismo katalanaren mugimenduarekin loturiko abangoardiako artista eta idazleen taldeko kide aipagarri bat zen Picasso orduan. Alabaina, Bartzelonako bere adiskide gehienek bezala (eta garai hartako Europa osoko artista gazte ugariaren antzera), jakin bazekien Paris zela pintura aurreratuaren erdigunea. Artista oso lotua bazegoen ere bere jatorriko nortasun kulturalarekin, laster bihurtu zen Paris Picassoren adopziozko aberria.

Zenbait urtez Bartzelonan estilo modernistaren arabera lan egin ondoren, azkenaldi hartako artista frantsesen artean aukeratu zituen Picassok bere aurrekari artistiko gehienak, haien artean, Edgar Degas, Paul Gauguin, Édouard Manet, Théophile Steinlen, Vincent van Gogh eta Édouard Vuillard. Natura hil, paisaia, erretratu eta genero-pintura ugarien artean, bata bestearen atzetik, bizkor-bizkor, pintore bakoitzaren obraren elementuez jabetu zen, haren erraztasun tekniko harrigarriari begirada urduria eta orojelea erantsi behar baitzitzaion. Zalantzarik ez dago Picasso, zaharragoekin lehiatzeaz gainera, haiengandik ikasten ari zela; batzuetan, “besteren moduan” lan egiteak berariazko pastixe bat irudikatzen zuen, baita begirunerik gabea ere batzuetan. Lehen garaietako zenbait kritikarik azpimarratu zuten Picassoren gaitasuna eta segurtasuna, baina orobat esaten zuten ezaugarri horiek arrisku bat ere ekar zezaketela. Hala, esate baterako, 1901ean Ambroise Vollarden galerian egin zen haren obraren erakusketa goiztiar batean, kritikari batek, Picasso “pintorea, erabat, zoragarri pintorea” zela esaten bazuen ere, ohar bat egin zuen: “Presak ez dio estilo pertsonala osatzeko denborarik utzi Picassori; eta presa horrexetan sustraitzen da haren nortasuna [...]. Arriskua harentzat suhertasun horretan dago hain zuzen ere, birtuosismo erraz batera eraman baitezake, eta eginahalik gabeko arrakastara”<sup>2</sup>.

Aipagarria da Picassok Henri de Toulouse-Lautrec-en obran zuen interesa; artista horrek egindako 1880 eta 1890 hamarkadetako dantzatokien irudiak erreferente bat izan ziren *Le Moulin de la Galette* honentzat. Lautrecek Picassorengan izan zuen eragina ondo ikusten da zirriborro-koadernoetan eta marrazkietan, baita garai hartan margotu zituen koadroetan ere. Zehatzago, Lautrecek figurazioaz egiten zuen planteamendu trebe eta sarritan karikatura modukoa oso egokia gertatu zitzaion Picassori, dohain berezia baitzuen zirriborro moduko erretratu bizkor eta informalak egiteko. Are gehiago, Lautrecek kabaret, *cafés-concerts* eta dantzatokietarako egin zituen kartelak eta aldizkarien ilustrazioak zirela-eta, haren obra grafiko zabala erreferentziatzeko puntua gertatzen zen entretenimenduaren kultura herrikoia irudientzat. Dударik gabe, mendearen mugan ilustrazio herrikoiak bizi izan zuen oparoaldiak —partez merkataritza-estampa merkeen eztanda gertatu berriari esker— dozenaka adibide artistiko eman zizkion Picassori inspirazio-iturri gisa<sup>3</sup>. Hori gogoan hartuta, hainbat alderditatik dago *Le*

*Moulin de la Galette* Lautrecek bereziki zorretan. Estilistikoki, Lautrecek figurazioaren aurrean zuen planteamendu murriztaile bera hartu zuen Picassok (baina haren inguruko lerro sendoari uko eginez); izan ere, oso metodo egokia zen dantzatokiko mugimendu etengabeari antzemateko. Horrez gainera, etekina ateratzen dio Lautrecek irudien silueta azpimarratzeko duen moduari, zeinak beti ere posturaren eta keinuaren xehetasunak nabarmentzen dituen kapela baten erantztearen, lepo baten bueltaren edo mahuka baten zimurraren bidez. Azkenik, alderatzen badugu Picassoren koadroa Lautrecek *Moulin de la Galette* dantzatokiaz 1889an egin zuen irudietako batekin (*Moulin de la Galette*, 1889), konturatuko gara Picassok baliatzen duen teknika Lautrecek bere konposizio zalapartatsua areagotzeko erabili zuen berbera dela: eszena bat lehen planoan, eta Erdiko planoan zenbait irudi zutik eta dantzan.

*Moulin de la Galette* izeneko dantzatokia Montmartren zegoen, Paris iparraldeko muino batean zegoen langile-auzoan, alegia; hantxe hartzen zuten egoitza Picassok eta haren *bande catalane* zarpatsua Parisera joaten zirenean (*Grupo de catalanes en Montmartre: Pichot, Mañach, Asagemas, Grossa, Picasso y Gener*, 1900). 1880ko hamarkadatik aurrera, gaugiro merkearen zentroa ere izan zen Montmartre; bezero saldoak joaten ziren bertako tabernetara, behe mailakoak nahiz burgesak, prostituta, proxeneta eta gaizkileen munduko beste kide askorekin batera. Bere askatasun lizunagatik famatua izateaz gainera, turistentzat ere auzo erakargarria zen Montmartre: modako txangoak egiten zituzten kabaretetara eta dantza-aretoetara, behe-mundu hartako biztanleekin nahasteko zirrarez. Begiratzeko eta begiratu izateko moduak ziren, beraz, establezimendu haietako zeregin nagusiak; ikuskizun bohemioen agertokiak ziren, kazetarien arreta nekaezina erakartzen zutenak, baita pintore, ilustratzaile eta beste behatzaileena ere<sup>4</sup>.

Esan behar da, alabaina, 1900. urterako jadanik kluxe turistikoa bihurtua zela Montmartreko gaugiroa. Hala, Picassoren adiskide batek, Carles Casagemas-ek, kabaret modernoa gaitzesten zuen, bere “kartoiz eta harri-kartoiz egindako girgileriagatik”, eta atsekabetu egiten zen “*Moulin de la Galette* bere izaera osorik galdu” zuelako<sup>5</sup>. (Baliteke Casagemasek, garai hartakoarekin alderatuz, gogoan izatea Pierre-Auguste Renoir-en 1876ko koadro famatu bateko irudia, non dantzatokia lehen denboretako oparoaldian ageri baita, festa-leku eguzkitsu baten gisan)<sup>6</sup>. Mendearen mugan, entretenimenduaren kulturaren merkantilizazio gero eta handiagoak eragina izan zuen Montmartreko dantzatokien eszenaren ospean; leku hartan, plazeraren bilaketak eta doilorkeriak bat egiten zuten modu “dekadentean”, jendetza hordiaren anonimotasun arriskutsuak osatuta. Lautrecek hobetu zuen Montmartreko irudi *louche* edo susmagarri hura; Picassok, berriz, Lautrecen pintura-tropoak heredatu zituen bigarren eskuko baliabide gisa, eta, Parisa heldu zenerako, dantzatokiarekin beraren lehen eskuko edozein esperientzia bezain baliagarriak gertatzen zitzaizkion.

Hala eta guztiz ere, ezin ezabatuzkoa da Picassoren *Le Moulin de la Galette* irudia: antzerki erotikoko gau-amets sukartsua. Behatzaileek luzaroan azpimarratu duten bezala, gaugiro horditzailea errebelazio bat izan zen artista gaztearentzat, zeinak garaitsu hartan hemeretzi urte bete baitzituen<sup>7</sup>, eta koadro honetan festetara joan ohi ziren paristarrak irudikatzen ditu, multzo polimaitale bakarra balira bezala. Emakumeak gortesauz mozorrotuta baleude bezala daude jantzita eta makillatuta, eta libreaki partekatzen dituzte besarkadak, bai beste emakumeekin, bai beren gizonezko adiskideekin; azken horiek damen erdiak dira kopuruz. Argi-ilunen tratatze gogor honetan, areto ilun bat erakusten du obrak, kolorezko eta argizko ukituekin: gorriak, horiak, urdinak eta berdeak, emakumeen soineko eta



kapeletan; beiran eta kapela luzeetan islatzen diren argi zuriak; eta buruen gaintik muntatu eta zintzilikatutako argi artifizialak, konposizioaren goiko erregistroan dantzan, ghirlanda bat balira bezala. Bada beste xehetasun bat bilkuran zehar nabarmentzen dena: emakumeen ezpain margotuak. Irribarre finkoen kate bat balira bezala ipinita, irudi batetik bestera, irrigarri samarrak gertatzen dira beren osotasunean. Irudiak gogorarazten digu nola Picassok, bere karreran zehar, desira sexualaren alegoriak sortu zituen, sarritan kezka edo ikaraz beteak<sup>9</sup>.

*Le Moulin de la Galette* truke erotikoaren zerbitzura dagoen trepeta-diorama gisa deskribatuta, erreferentzia egiten diogu kontsumo-ondasunen eta fantasmagoriaren kulturaren amu bisualari. Termino hori Walter Benjaminek sortu zuen, historia sozial eta politikokoaren teoriarari marxistak, *passage* paristarraren ereduari bereziki aplikatzeko: *passage* delakoa merkataritza-igarobide berezi bat da, oinezkoentzako, luxuzko salgaien aurkezpen eta kontsumorako egina. Nabarmendu beharra dago argiztapen artifiziala —funtsezko eginkizuna betetzen du Picassoren koadroan— halaberrezkoa izan zela merkataritza aurkezteko modu modernoaren oparoaldian. XIX. mendeko literaturan eta gizarte-kritikan, dantza-aretoa eta *café-concert* delakoa saltegiekin eta bulebarrarekin ere lotu ziren, asmakari berria zen argi elektrikoari esker eraldatu ziren kontsumo-kulturako gune gisa. Historialari batek azpimarratzen duen bezala, garai hartako kontakizunetan behin eta berriz ageri da *bariolées* hitza: deigarria edo artifiziala denari erreferentzia eginez, “kolorezko jolas anizkuna eta mugikorra” adierazten du. Bere horretan, hitza “XIX. mendeko irudimen urbanoaren irudikapen-ekonomiako hitz nodal konplexua zen”, eta hartan esaten da (Charles Baudelaireren poesian eta Émile Zolaren nobeletan, esate baterako) kontsumo-kulturak gizonen eta emakumeen desira sexualaren merkantilizazioari eragiten diola<sup>9</sup>.

Esan izan zen Parisko gaugiroaren ezaugarri optikoek antzerki herrikoia antzerki horren berorren irudikapen antzeko zerbait bihurtu zutela. Guy de Maupassant-en kontakizun labur batean, esate baterako, ondorengo deskribapena irakur dezakegu (Benjaminek aipatua, antzerki herrikoari erreferentzia eginez, ikuskizun-gune elektrifikatu gisa): “Champs-Élyséesetara ailegatu nintzen, non *cafés concerts* delakoek sutondo goriak baitziruditen, hosto artean. Gaztainondoak argi horitan bilduta zeuden, eta objektu margotuak ematen zuten: zuhaitz fosforeszenteak”<sup>10</sup>. Kontsumo-kulturaren nolakotasunak, aldiz, islatzen ote dira pintura berriaren beraren ekoizpenean?

Garai hartan, Parisko irudiak bogan zeuden margolari frantses modernoan artean, eta Picassoren obrak, hein batean, joera horri erantzuten zion, haien lana ezinegonez kontsumitzen ari baitzen une horretan.

Ondorioz, Picassok egindako koadro inpresionisten eta postimpresionisten imitazio “kartsuak” ere kontsumo-ondasunak ziren nolabait ere, luxuzko objektu bihurtu ziren koadroen bertsio merkeak. *Le Moulin de la Galette* honek ekarpen harrigarri originala egin bazion ere Parisko gaugiroaren irudikapenari, gaia hain ezaguna izatea, Picassok ondo zekien bezala, amu egokia izan zitekeen garaitsu hartako arte frantsesaren bildumazaleentzat. Izan ere, Montmartreko salerosle Berthe Weil-en bitartez, era hartako obren bilduma egiten zuen Arthur Huc Toulouseko egunkari-editoreak erosi zuen artelana<sup>11</sup>, hura margotu eta handik gutxira, eta Picasso abenduan Espainiara itzuli baino lehentxeago.

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharra

1. Data hau gutun batean koadroari egindako erreferentzia batean oinarritzen da: Pablo Picasso Ramon Reventós-i, 1900. urteko azaroak [16 edo 17], hemen: *Picasso and Reventós: A Correspondence among Friends*, Marilyn McCully-ren argit., erak. kat., Fundació Museu Picasso de Barcelona, Bartzelona, 2015, 33. or. [\[itzuli\]](#)
2. Félicien Fagus, “Gazette d’art”, *La revue blanche* 27, 1901eko uztailak 15, 464–465 or., hemen: Pierre Daix eta Georges Boudaille, Joan Rosselet-ekin, *Picasso: The Blue and Rose Periods; A Catalogue Raisonné of the Paintings, 1900–1906*, ing. itzulp. Phoebe Pool, New York Graphic Society, Greenwich, Connecticut, 1967, 333 or. [\[itzuli\]](#)
3. Parisko modaren eta gaueko bizitzaren irudiak egiten zituzten eta Picassok inguruan izan zitzakeen beste pintore eta ilustratzaileak direla-eta —imitatzen zituenak agian—, Théophile Steinlen-en eta Jean-Louis Forain-en sinadurak faltsutzeko praktiketan aritu zela ikusi dugu 1899ko ohar-koaderno batean. Ikus John Richardson, Marilyn McCully-rekin, *A Life of Picasso*, 1. alea, 1881–1906, Random House, New York, 1991, 126. or. Garai hartan Picasso bere sinadurarekin berarekin ari zen oraindik esperimentatzen: *Le Moulin de la Galette* obran, P. Ruiz Picassotik P. R. Picassora aldatu zuen, ia-ia bere nortasun espainiarra ezabatu nahi balu bezala bere pintura “fran-tseseko” garai hartan. Ikus Daix eta Boudaille, Rosselet-ekin, *Picasso: The Blue and Rose Periods*, 122 or. [\[itzuli\]](#)
4. XIX. mendeko azken urteetako Montmartreko entretenimenduaren kulturaz, ikus Richard Thomson, 4 “Toulouse-Lautrec and Montmartre: Depicting Decadence in Fin-de-Siècle Paris”, hemen: Richard Thomson, Phillip Dennis Cate eta Mary Weaver Chapin Florence E. Coman-ekin, *Toulouse-Lautrec and Montmartre*, erak. kat. National Gallery of Art, Washington, D.C., 2005, 26–45 or. [\[itzuli\]](#)
5. Carles Casagemas Ramon Reventós-i, 1900eko urriak 25, hemen: *A Picasso Anthology: Documents, Criticism, Reminiscences*, argit.: Marilyn McCully, Arts Council of Great Britain, Londres, 1981, 28 or. [\[itzuli\]](#)
6. Pierre-Auguste Renoir, *Le moulin de la Galetteko dantzaldia (Bal du moulin de la Galette)*, 1876, Musée d’Orsay. [\[itzuli\]](#)
7. Ikus Picassok Parisa egin zuen lehen bidaiaren kontakizuna hemen: Richardson, McCully-rekin, *Life of Picasso*, 1. alea, 159–176 or. [\[itzuli\]](#)
8. Ikus gai honi buruzko literaturaren erakusgaia hemen: Michael Leja, “‘Le Vieux Marcheur’ et ‘Les Deux Risques’: Picasso, Prostitution, Venereal Disease, and Maternity, 1899–1907”, *Art History* 81. zk., 1985eko martxoa, 66–81. or. [\[itzuli\]](#)
9. Christopher Prendergast, *Writing the City: Paris and the Nineteenth Century*, paper-azalezko argit., Wiley Blackwell, Londres, 1995, 35. or. [\[itzuli\]](#)
10. Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Howard Eiland-ek eta Kevin McLaughlin-ek ingelesera itzulia, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1999, 570 or. *Clair de lune* da Maupassanten nobela. 1884an argitaratu zen lehen aldiz; Benjaminen aipua 1909ko aipu batekoa da. [\[itzuli\]](#)
11. Pierre Cabanne, *Le siècle de Picasso*, 1. alea, *La jeunesse, le cubisme, le théâtre, l’amour, 1881–1937*, Denoël, Paris, 1975, 56–57 or. [\[itzuli\]](#)

# PABLO PICASSO-REN LISATZAILEA ETA ATZEAN EZKUTATURIKO ERRETRATUA

JULIE BARTEN, JOHN K. DELANEY-REKIN

Pablo Picasso-ren *Lisatzailea* (*La repasseuse*, 1904) obrak behargin pobreen lan guztiz nekagarria deskribatzen du, emakume-eredu nolabait orokor baten irudikapenaren bitartez; haren irudi guztiz zargaldua, proportzio manieristak, hazpegi delikatuak eta atzean bildutako ilea behin eta berriz ere agertzen dira Picassoren lanean 1904ko udatik hasita, 1905eko udaberrira bitartean<sup>1</sup>. Irudi horren azpian gizon baten pintura dago, lisatzailearekiko hankaz gora orientatua<sup>2</sup> eta hazpegiak zehaztasun handiz dekribatuak dituena, halako eran non ematen baitu pertsona jakin bat irudikatzen duela. Pintura honen geruzak aztertuta, gizona ziurtasunez identifikatu, Picassoren lan-metodoen ezaupideetan sakondu, eta, azkenik, hobeto finkatu ahal izan da Aldi Urdin berantiar eta zilarkarako konposizioaren data.

*Lisatzailea* koadroaren azalerako aztarren batzuek —esate baterako, emakumearen buruaren gainean kontrako eredu bat duten tantak ageri dira, eta beste paleta baten ñabardurak— azpian beste konposizio bat dagoela iradokitzen badute ere, irudi infragorri sofistikatuari eta X izpi bidezko erradiografiari esker, azpiko erretratuaren bisualizazio aski xehe bat erdietsi da<sup>3</sup>. Argigarriagoa da beharbada irudi infragorri konposatu bat, uhin-longitude desberdinetan hartutako irudi infragorrien sail bat matematikoki prozesatuz eraikia. Prozesu horrek azpiko pinturaren argitasuna optimizatzen du, eta pintzel-lanaren ikuspegi ondo definitu bat hartzen du erretratuko zati eta ingerada ilunetan. Gizon bibotedun bat ageri da, zutik, eskua jasota, pintura-asto bizkor zirriborratu baten aurrean beharbada, eta pinturatik zuzenean begiratzen duela. Gizon altua eta lerdena da, eta ondo jantzia dago; alkandora zuri bat darama soinean, mahukak eskumuturrean loturik dituela, eta gorbata bat dauka bere jaka ilunean sartua. Sinadurarik gabeko konposizioak (Picassoren esku agerikoa izan, eta, hortaz, haren lantzat jotzen dena) bukatu gabea dirudi, irudiaren beheko erdia zirriborroz bakarrik baitago definitua. Atzealdeko pintura marroia pintzelkada indartsuz dago emana, baina oso substantzia gutxi dauka, eta konposizioaren behealdean isuritako tantek pintura ilunaren diluzio handi samarra iradokitzen dute. X izpi bidezko erradiografiak, bestalde, Picassoren enpaste bizia bereganatzen du, X izpiak xurgatzen dituen berun-zurizko pigmentuz margotutako eremu batzuetan, gizonaren aurpegian, lepokoan eta mahukan, adibidez; gainera, mikroskopioko azterketak berretsi du eremu horiek Picassok pintura apur bat aberatsagoarekin margotu zituela. Gertuko azterketak eta pigmentuen banakako analisiak orobat agerrarazi dute gizonaren erretratuaren paletan badirela, besteak beste, haragi-tonu arrosak, eta gorri iluna gorbatan.

Bi teknika horien emaitzazko irudiak alderatuta, aise frogatzen da zeinen arriskutsua den irudiak hartzeko modalitate bakarraren mendeko izatea ezkutuko pintura-geruzen inpresio bisual bat sortzeko. Bakar-bakarrik hartzen bada, esate baterako, X izpien bidezko erradiografia, erraz (eta oker) pentsa liteke gizona askoz ere zaharragoa dela, besterik gabe, X izpientzako opakua den aurpegiko pintura zuriak larruazal eroria eta zimurra dirudielako filmean erregistratzen denean<sup>4</sup>. Ezkutuko erretratuaren

bisualizazio bat lortzeko, informazioaren gogo-sintesi bat egin behar da, horretarako irudiak hartzeko teknikak, mikroskopia-azterketa xehea eta materialen analisisa konbinatuta.

Picassok bizitza osoan berrerabili zituen mihiseak, eta sarritan lehenagoko konposizioen presentziaren aztarren sotilak uzten zituen haietan, ikusleak tentatu nahi balitu bezala azpian zer dagoen deskubritzera<sup>5</sup>. *Lisatzailea* lanaren eta azpiko gizonaren erretratuaren arteko erlazio konplexuak adibide zoragarri bat eskaintzen du, argi erakusten duena nola erantzuten zion Picassok aurreko pintura bati eta nola berregokitzen zituen zati batzuk pintura berri bat sortu ahala. Hemen, emakumearen besaburuaren eta bizkarraren gaineko ingerada-lerroa azken konposizioaren lerrorik adierazkorrena — eta bi bider indartua— dela esan liteke, eta bat dator zati txiki batean gizonaren behearen ipurmasailaren azpiko kurbarekin<sup>6</sup>. Gizonaren azpikoz gorako buruak definitu zuen lisatze-mahaiaren gainean dagoen trapezularren forma eta neurria, eta haren buruaren ezkerreko ile iluna, nekez ezkutatua, ondoko ontziaren barruko itzala bihurtu zuen egileak. Konposizioaren erdialdean, gizonaren besaurre horizontalaren mamu-presentzia bat utzi zuen Picassok, goiko geruza finean barna ikus daitekeena, eta ez zuen premiarik izan lisatzailearen besaurrea zeharkatzen duen gizonaren alkandoraren inguruko lerro ilun bakanak ezkutatzeko. Are harrigarriago, itsutasunaren gaiaren pintura-espazio bikaina eginez, begi “zulo” ia huts bat utzi zuen Picassok azken pintura-geruzan, lisatzailearen ikusmen eskasa adieraziz; itsutasuna artistaren hainbat lanetan agertzen da, nola diren *Itsuaeren otordua* (*La comida del ciego*, 1903, Metropolitan Museum of Art), *Miserableak* (*Les misérables*, 1904, Merzbacher Bildmuseen, Zürich), eta *Gitarrista zaharra* (*El viejo guitarrista*, 1903–04, Art Institute of Chicago).

1904ko apirilean Picassok Parisen egoitza hartu zuen; handik gutxira margotu zuen *Lisatzailea*, eta uste izatekoa da, hortaz, han pintatu zuela azpiko konposizioa ere. Gizonaren erretratuak Picassok Bartzelonan 1899–1900 urteetan paper gainean egin zituen hiru laurdeneko erretratuen zirriborro ugariak gogorarazten ditu. Nolanahi ere, Ambroise Vollarden Parisko galerian 1901ean egin zen erakusketa batean aurkeztu ziren margolanen paleta oparoa eta enpate sarria falta ditu; obra honen materialen ekonomiak lotura estuagoa du, itxuraz, 1904–05eko erretratuekin, zeinak antzeko pintzelkada nabarmen eta monokromatikoak baitzituen, baita aurpegi zurbilak ere<sup>7</sup>. *Fernande mantelina beltzarekin* (*Fernande à la mantille noire*, ca. 1905) obrak, esate baterako, eskaintzen du konparaziorik interesgarrienetako bat; indarrez emandako pintzelkada marroiak ageri dira, tantaka, haren haragitonuaren antzera pigmentatuak, eta kolorea gune jakinetan azpimarratzen dela: lore-sorta gizonaren gorbataren gorri motelarekin parekatzen da. *Lisatzailea* lanaren pintura diluitua aplikatzeko modu zeharrargiak, pintzelkada indartsuekin, pinturaren nolakotasuna ekartzen du gogora, bai *Neska atorrax jantzita* (*Jeune femme en chemise*, ca. 1905, Tate)<sup>8</sup> margolanarena, bai *Emakumea haize-emailearekin* (*Femme à l'éventail*, 1905, National Gallery of Art, Washington) izenekoarena. *Lisatzaileak* bezala, beste bi horietan ere harraskatze-teknika baliatu du artistak.

Zenbait argazki historiko eta *Lisatzailearen* irudi infragorri handituak gertutik alderatuta, segurtatu ahal izan da azpiko gizona Ricard Canals katalan margolari eta grabatzailea dela (1876–1931), aurreneko Marilyn McCully<sup>9</sup> arte-historialariak proposatu zuen identifikazioa, hain zuzen. Canalsek eta Picassok Bartzelonan ezagutu zuten elkar 1900ean, lehenak grabatugintzaren hastapenak erakutsi zizkionean Picassori<sup>10</sup>. Fernande Olivierren garaiko kontaketen arabera, 1904ko udan bi gizonak elkarrekin ibiltzen ziren beti, partez beharbada Picasso Olivier gorteatzen ari zelako, eta hura irailean Canalsekin eta haren emaztea izango zen Benedetta Bianco-rekin joan zelako bizitzera<sup>11</sup>.

1904an Picassok argazki bat egin zion Canalsi, artistaren beraren isla ispiluan ikusten dela eta Biancoren argazkia mahai-zapian dagoela, eta ezin agerikoagoa da argazkikoak *Lisatzailearen* azpian dagoen gizonarekin duen antza. Are konbentzigarriagoa da Canalsen seme Octaviok Picassori bidali zion gutun batean aurkitutako argazki txiki bat: ez dago zalantzarik Ricard dela Picassoren erretratu ezkutua<sup>12</sup>. Irudi infragorri konposatuarekin alderatuz gero, parekotasun harrigarriak agertzen dira aurpegiaren forman eta angeluan, kokotseko zulo arinean, bibotearen eta ilearen nolakotasunean, beheko ezpainaren azpiko itzal bereizgarrian, bekain goratuetan, eta begi apur bat asimetrikoetan, ez aipatzeagatik janzkera ia erabat berdina<sup>13</sup>. Argazki horretan, bere 1904ko *Palko bat zezenketan* (*Un palco en los toros*, bilduma pribatua) pintura monumentalerako bi estudioen artean dago Canals; 1904ko iraileko eguneroko-sarreran, Olivierrek dio pintura horretarako posatu zuela, eta sarrera horretan bertan adierazten du Picasso beti zebilela Ricard Canalsen etxean<sup>14</sup>. Aise imajina lezake batek Picasso ezkutuko erretratuaren halako antza duen Canalsen argazki txikian agertzen den eszenari berari begira. Hilabete berean, Olivierrek kontatzen du Picassok eta Canalsek bibotea moztu dutela, eta, hortaz, Picassok bere adiskidea bertatik bertara margotu bazuen, 1904ko iraila baino lehenago izan behar zuen.

Areago, Picassok Biancoren erretratu bat margotu zuen 1905ean, *Fernande mantelina beltzarekin* margotu zuen garai bertsuan inondik ere. Bi emakumeek dute mantelina buruan Picassoren koadroetan, Canalsenetan bezala (*Canals andrearen erretratu [Benedetta Bianco]*, 1905, Museu Picasso, Bartzelona)<sup>15</sup>. Picassoren eta bikote horren arteko hurbiltasunaren beste froga honek areago sendotzen du Picassok Ricard ere margotu ahal izan zuelako aukera.

Mikroskopioko azterketak adierazten duenez, azpiko erretratuko pintzelkadarik oparoenak ere lehortu zirenean sortu zuen Picassok *Lisatzailea*<sup>16</sup>; eta gizona Ricard Canals zela jakinik, azken konposizioaren datak 1904ko udazkena edo neguaren hasiera izan behar zuen, eta ez udaberria, lehenago esan izan zen bezala<sup>17</sup>. Argudio tekniko sinesgarriak ere badira geroxeagoko dataren alde egiten dutenak, bereziki ezkutuko erretratuak beste lan batzuekin dituen parekotasun teknikoak, besteak beste *Fernande mantelina beltzarekin*, *Neska atorraz jantzita* eta *Emakumea haize-emailearekin* obrekin.

Picassok bere lanerako metodo gisa pintura-geruza harraskatzeak —emakumearen besaburu makotuan eta burdinaren gainean itxitako eskuetan bereziki— *Bikotea* obrarekiko hurbiltasuna iradokitzen du (normalean 1904ko udako data ematen zaio), baina baita, argudia liteke, haren *Otordu arina* (*Le repas frugal*) zirriborro garrantzitsuarekiko hurbiltasuna ere, zeina Canalsen estudioan osatu baitzuen 1904ko irailean<sup>18</sup>. Antzekoa gertatuko zen grabatu-oinarri bat tresna punta-zorrotzekin harraskatzea edo beheragoko geruzak agerrarazteko pintura harraskatzea; hala, Picassoren usadiozko teknika bihurtu zen harraskatzea edo karrakatzea, hainbat baliabidetan, garai hartan<sup>19</sup>. Areago, *Lisatzailea* eta *Otordu arina* obrek gauza asko partekatzen dute, bereziki gogoan hartzen bada Picassok grabatuaren konposizioa xaflan marraztu zuela, grabatuaren ispilu-irudi gisa. Mahaiek maila berean moztzen dituzte bi pinturak, ontzia eta trapua mahai-zapiaren tolesen barruan daude, ontzia eta ogia grabatuan bezala, emakumeen gorputz zargalduak eta luzatuak tankera berekoak dira eta soineko bera daramate, eta argia norabide beretik dator pinturan eta grabatu alderantzikatuan. Picassok grabatu hau Canalsen estudioan landu zuela jakinik, are egokiagoa gertatzen da Canals izatea *Lisatzailea* lanaren atzean zelatan dagoena.

*Lisatzailea*, azken batean, trantsizio-une bat da artista gazte esperimentalarentzat. Picassok Aldi Urdirneko urdin prusiar biziak baztertu eta *Lisatzailea* obran lapislazuli-urdin zilarkara eta tonu okreak

erabiltzen hasi ahala, ñabardura arrosa-koloreak, estaldura meheen azpian Canalsen eskuak eta aurpegia dauden lekuan, artelan honetan ikusten den paleta aldatu eta Picassoren obrako ondorengo fasea, optimistagoa, iragartzen dute.

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

Egileek eskerrak ematen dizkiete Elizabeth Cowling, Michael FitzGerald, Carmen Giménez, Claire Guérin, Ann Hoenigswald, Reyes Jiménez de Garnica, Pepe Karmel, Annette King, Jennifer Hickey, Marilyn McCully, John Richardson, Eduard Vallés eta Jeffrey Weiss-i, eskuzabaltasunez partekatu baitituzte beren iritziak eta beren jakintza ikerlan honetan, eta, askotan, pintura hau eta pintura honekin lotutako lanak Guggenheim Museumeko langileekin aztertu baitituzte. Guggenheimen kontserbazio- eta ikerketa-proiektuari eman dioten babes eskuzabala eskertu nahi diogu Bank of America Art Conservation Project-i.

1. Pinturako emakumeak halako antz bat du Picassoren aldi labur bateko maitalea izan zen Madeleinerena, André Derain-en emaztea izango zen Alice Princet-ena eta Marguerite (“Margot” izenez ezaguna) Lucena, zeina Le Lapin Agile tabernaren jabea zen Frédé Gérard-en alabaordea baitzen. John Richardson, Marilyn McCully-rekin, *A Life of Picasso*, 1. alea, 1881–1906 (New York: Random House, 1991), 302–07. or. [\[itzuli\]](#)
2. Picassok behin baino gehiagotan eman zion buelta oihal bati berriz pintatu baino lehen. Ikus, adibidez, Lucy Belloli, *La Coiffure* (1906) obrari buruzko ohar teknikoa in *Picasso in the Metropolitan Museum of Art*, argit. Gary Tinterow eta Susan Alyson Stein, erak. kat. (New York: Metropolitan Museum of Art, 2010), 90. or., kat. 30. [\[itzuli\]](#)
3. Vidicon kamera infragorri batez hartutako irudiek azaldu zuten lehendik ere gizon baten erretratuaren existentzia, eta probisionalki Picassoren jostuna zelakoan identifikatu zen, Benet Soler. Elizabeth Estabrook, “The Man behind *Woman Ironing*”, *Guggenheim Magazine* 3 (1993ko uda), 44–45., 68. or. Autorretratu bat izan zitekeela ere pentsatu zen, baina teoria hori (eta jostunarena) baztertu egin da. [\[itzuli\]](#)
4. Inpresio hori, inondik ere, aurpegiaren gaineko berun-zuriaren loditasun aldakorrari zor zaio. [\[itzuli\]](#)
5. Ann Hoenigswald, “Works in Progress: Pablo Picasso’s Hidden Images” in *Picasso: The Early Years, 1892–1906*, argit. Marilyn McCully, erak. kat. (Washington: National Gallery of Art, 1997), 299–309. or. Ikus berebat Reyes Jiménez, “From *Barcelona Rooftops* to *La Vie*: Two Technical Surveys”, in *Journey through the Blue: La Vie*, itzulp. Josephine Watson, erak. kat. (Bartzelona: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura/Museu Picasso, 2013), 27–61. or.; Allison Langley et al., “Looking below the Surface of Picasso’s *The Old Guitarist*”, in *Painting Techniques: History, Materials and Studio Practice*, argit. Arie Wallert (Amsterdam: Rijksmuseum, 2016), 258–63. or.; Annette King, Joyce H. Townsend, eta Bronwyn Ormsby, “*Girl in a Chemise* c. 1905 by Pablo Picasso”, *Tate Papers*, 28 zk. (2017ko udazkena), sarean hemen: [www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk). [\[itzuli\]](#)
6. Picassok emakumearen besaburuaren eta bizkarraren ingurua marraztu zituen lehendabizi lapislazuli-pinturaz, eta gero burdina-oxidoak dauzkan pintura gorritz indartu zuen marra hori. Marra gorrixka-marroi horrek Picassoren etorkizuneko Aldi Arrosako pinturak iragartzen ditu. [\[itzuli\]](#)
7. Espainiatik Parisa aurreneko aldiz 1900eko udazkenean joan zen Picasso, eta gero 1901eko maiatzetik 1902ko urtarrilera arte egon zen bertan, eta 1902ko urritik 1903ko urtarrilera arte, 1904ko apirilean Parisen

- egoitza hartu zuen arte. Batzuetan lanak garraiatzen zituen, baina normalean ez zituen bukatu gabeko oihalak garraiatzen. Richardson, McCullyrekin, *Life of Picasso*, 1. alea, 233, 295. or.; Marilyn McCully, “The 1901 Vollard Show”, in Marilyn McCully, Nienke Bakker, Isabel Cendoya eta Peter Read-ekin, *Picasso in Paris, 1900–1907: Eating Fire*, erak. kat. (Amsterdam: Van Gogh Museum, 2011), 47. or. [itzuli]
8. *Neska atorraz jantzita* obran “Picasso ’05” sinadura eta data ageri badira ere, Daniel H. Kahnweiler-ek Tate Galleryra idatzi zuen 1953an adieraziz bazela pinturaren argazki original bat 1904ko udazkeneko data zuena. Orain pentsatzen da pintura 1904an hasi zela seguruen, eta 1905ean bukatu eta sinatu zela. King, Townsend eta Ormsby, “*Girl in a Chemise* c. 1905 by Pablo Picasso”. [itzuli]
  9. Mezu elektronikoak Marilyn McCully eta Julie Barten-en artean, 2012ko ekainak 20, uztailak 18, eta elkarriketa McCully eta Bartenen artean, Guggenheim Conservation Laboratory, 2012ko irailak 12. [itzuli]
  10. Pierre Daix, *Le Nouveau Dictionnaire Picasso* (Paris: Robert Laffont, 2012), 911. or. [itzuli]
  11. Fernande Olivier, *Loving Picasso The Private Journal of Fernande Olivier*, itzulp. Christine Baker eta Michael Raeburn (New York: Harry N. Abrams, 2001), 148. or. [itzuli]
  12. Argazkia 1958ko martxoaren 17ko data zuen gutun baten barruan zegoen, eta Canalsen seme Octavio Canalsek bidali zion Picassori. Picasso Archives, Musée Picasso, Paris. Argazkiaren data ca. 1904 dela pentsatzen da, Canals inguratzen duten pinturretan oinarrituta. [itzuli]
  13. Modeloaren identifikazioa berresteko, Canalsen beste argazki bat kontsultatu zen, hemen erreproduzitu zena: Adrià Gual, “Els Cabells Llargs: Confessió d’un que els va dur”, *D’ací i d’allà* 15, 89. zk. (1925), 144. or. [itzuli]
  14. Olivier, *Loving Picasso*, 145–46. or. [itzuli]
  15. Elizabeth Cowling, *Picasso Portraits*, erak. kat. (Londres: National Portrait Gallery, 2016), 78. or. [itzuli]
  16. Gizonaren txalekoaren impasto arinak bere topografiari eusten dio, baita haren gainean, pintzelkada indartsuz, oso pintura diluitua zabaldu zen lekuetan ere. Ez dirudi pintura-geruzak nahastu direnik bustia bustiaren gainean teknika erabili denean, eta hala gertatuko zen beheko geruza pintatu berria izan balitz. [itzuli]
  17. Pierre Daix-ek 1904ko udaberriko data eman zion pintura honi, Picasso Parisa Bartzelonatik itzuli eta handik gutxira, emakumearen postura *Gitarrista zaharra* obrako (1903aren bukaera–1904aren hasiera) gizonaren antzekoa dela eta esku luzeak *Bikotea* obrakoen (1904ko uda) tankerakoak direla esanez, eta urdin-ñabardura argiak azpimarratuz. Daix, *Nouveau Dictionnaire Picasso*, 777. or. [itzuli]
  18. Josep Palau i Fabre, *Picasso: The Early Years, 1881–1907* (New York: Rizzoli, 1981), 383. or. [itzuli]
  19. *Emakume motodunaren profila* obra (1904, kat. 32) Picassok nola erabiltzen zuen harramazka paperean agertzen duen adibide bat da. Picassok berebat landu zituen punta lekorreko grabatuak 1904–05eko neguan. Ikus Marilyn McCully, “The Early Prints”, in *Celebrating the Muse: Women in Picasso’s Prints, 1905–1968*, erak. kat. (New York eta Londres: Marlborough Gallery, 2010), or. g. [itzuli]

# LIMURTZAILEA ETA METAFORA: PABLO PICASSO-REN *TXORIA*

SUSAN DAVIDSON

Pablo Picasso-k hiru uda igaro zituen (1922, 1928 eta 1929koak) Britainiako Côte d'Émeraudeko Dinard kostaldeko herri burgesean, Olga emaztearekin eta beren seme Paulorekin. Olgak aukeratu zuen toki hura —Picassoren kutuna Côte d'Azur bazen ere—, itsasoko brisa leuna onuragarria zitzaiolako zenbait gaixotasunetatik sendatzeko. Lehenengo uda aspergarri samarra izan zen Picassorentzat, eta ez oso zirrargarria ikuspegi artistikotik, baina, handik sei urtera, hara itzultzea onartu zuen, pentsaturik Dinard toki egokia izan zitekeela Marie-Thérèse Walter gaztearekin (1909–1977) elkartzeko, ezkutuko maitasun-harremana hasi baitzuen harekin hemezortzi hilabete lehenago. Bigarren egonaldian, 1928koan, Picasso senar-emazteak eta haien haurtzaina uztailaren erdialdera iritsi ziren Dinardera, eta abuztu bukaerara arte egon ziren han: Art Nouveau estiloko Villa des Roches etxea alokatu zuten, Saint-Enogat hondartzarako sarbide zuzena zuena<sup>1</sup>.

Picasso eta Walter, ordea, hiriko hondartza ezagunago bateko etxola batean elkartzen ziren, ezkutuan, Plage de l'Écluse hondartzan, artistaren familiak ez ikusteko moduan. Elkarrekin igarotako egunek —hondartzan zirrika, neskatxaren lagunekin kirola egiten (*pension de jeune filles* batean hartzen zuen ostatu Walterrek) eta eguzkia hartzen, beste atsegin fisiko batzuk tarteko— uda hartan hogeita hamar mihise margotzeko inspirazioa eman zioten Picassori<sup>2</sup>. *En plein air* margotu zituen gehienak, eta txikiak dira guztiak, formatuari dagokionez; haiek margotzeko, kolore urdin eta haragi-koloreetan oinarrituriko paleta distiratsua eta ukitu gorri eta laranja oinarri hartu zituen artistak. Lau margolanek izan ezik, gainerako guztiek artistak eta haren maitale gazteak abuztuaren 2tik 28ra bitartean egin zuten eguneroko bizitzako jarduerak erakusten dituzte<sup>3</sup>. Picassoren artea eta biografia oso estu lotuta daude, eta, hain zuzen ere, haren maitaleen irudiek berebiziko garrantzia dute haren obran<sup>4</sup>. Maitasun-afera bakoitzaren hasieran, sexu-iradokizuna adierazten duten erreferentzia kodetu moduko adierazpenak nagusitzen dira; eta, aurrerago, berriz, metafora sexual indartsuz jositako irudi gordinagoak<sup>5</sup>. Walterrekiko afera hasiberria eta artean ezkutukoa zenez, freskotasuna eta xalotasuna darie 1928ko udan margotutako lanei.

Justin K. Thannhauserrek artistari erosi zion *Txoria* (*L'oiseau*, 1928), 1930 inguruan, baina ez dago data zehazterik<sup>6</sup>. Obra hura Guggenheim bilduman sartu zenean, arte-merkatariak honako azalpen hau eman zuen Picassok obra hartarako izandako inspirazio-iturriari buruz: “Dinarden igarotako udaldian, amorratuta zebilen txori batek goizean goiz esnazari eta atzera lokartzen uzten ez ziolako. Goiz batean, ohetik altxatu, leihotik begiratu, eta txoria ikusi zuen, egunsentiko eguzki-argitan; eta txoria margotu zuen, eta lo seko egin zuen hurrengo gauetik aurrera”<sup>7</sup>. Koadroa margotu zueneko unearen berri —gauaren eta egunaren artean— zeru urdineko izarrek eta eguzki sortu berriaren zerrenda hori eta gorri distiratsuek ematen dute<sup>8</sup>. Zalantzarik gabe, Picassok benetako inspirazio-iturria ezkutatu nahi izan zuen Thannhauserri istorio hura kontatuta.



Koadro honen saileko margolanen izaera sexual agerikoa kontuan hartuta, Walterrekin identifika liteke txoria, irakurketa zorrotzagoa eginez; bere maitaleak zuhaitz batean atxikita dauka Walter, eta askatzeko eginahalekin Picasso limurtzen du, txorrotzio ezti batez<sup>9</sup>. Litekeena da Picassok Dinardeko inguru hurbileko zenbait erreferentzia bisual oinarritzat hartu izana Walterri buruzko zeharkako erreferentzia hori sortzeko. Txoriaren gorputzak marratzen duen V nabarmenak (arrain baten tankeran estilizatua, itsas paisaiari legokiokkeen moduan) Walterren bainujantzi beltz eskote nabarmeneko gogorarazten du: eskotea diagonalean ebakitzen zen emakumearen bularrean, eta uztai batean sartutako tirante batzuek lotzen zen lepoan. Beste iturri posible bat dira maitaleek eguna igarotzen zuten hondartzako etxolen sabaitik ateratzen ziren eguzkitako punta-zorrotzak. Picassok txorian (urdina eta beltza txandakatur) eta margolanaren gainaldeko geruzan (gorria eta laranja txandakatur) egindako marrek, halaber, etxolen oihal marraduna gogorarazten dute, baita haren semeak eta beste haur batzuek erabili ohi zituzten bainujantzien oihala ere, adibidez<sup>10</sup>. Aipatzekoak dira, halaber, txoriaren hanka meheak, zotzen gisakoak, eta zuhaitz-adarrak, antzeratsu landuak. Picasso *Guillaume Apollinaren monumentuaren proiektua* (1928, 1962) lanari loturiko zenbait eskultura lantzeko uda hartan prestatzen ari zen zirriborroen iragarle dira lerro mehe horiek; eskultura horien artean daude, hain zuzen, udazken hartan Julio González espainiar eskultorearen laguntzaz egindako letoi eta burdinazko eskultura txikiak<sup>11</sup>.

Saila osotasunean hartuta, nabarmentzekoa da *Txoria* abuztuaren erdialdera margotu zuela, gutxi gorabehera, eta garai hartan sarri elkartzen zirela bi maitaleak. Hain zuzen ere, animalia bat besterik agertzen ez duen margolan honek haustura bat-batekoa markatzen du Picassok sail honetan erabilitako bi planteamendu estilistikoaren artean. Abuztuaren erdialdea baino lehen irudikatutako obra gehienetan, bi irudi ageri dira: Walter gorputz-molde errabiolatsu modura, eta artista zaldi-formako irudi gisa edo forma bertikal akitu gisa; eta, aldiz, *Txoriaren* ondoren margotutakoetan, bular punta-zorrotzekiko ebakin lau geometriko modura irudikatuta ageri dira protagonista eta haren lagunak, Picassok antolatutako konposizio gero eta konplexuagoetan<sup>12</sup>. *Txoria* obra inprimatuta agertu zen, jendaurrean aurkeztu aurretik. Ordukoan, sinatu eta datatu gabe zegoen obra<sup>13</sup>. Christian Zervos arte-historialaria maiz gonbidatzen zuten Picasso senar-emazteek beren etxera, eta artistaren 1928ko uda hartako sorkuntzen lekuko izan zen; ondoren, udako ekoizpenaren kronologia bat argitaratu zuen, eta 1928ko abuztuaren 13ko data esleitu zion *Txoria* koadroari<sup>14</sup>. Aurrerago, berriro agertu zen koadroa argitaratuta (jendaurrean aurkeztu aurretik, ordukoan ere) Roger Vitrac-en “Humorage à Picasso” olerkiaren ilustrazioa gisa, Georges Bataille frantses intelektual literarioak argitaratzen zuen *Documents* argitalpen surrealista disidentean<sup>15</sup>. Bataillek, modu anbiguoa, txori baten adierazpen atsegina eta tolesgabea aukeratu izanak kontraste nabarmena egiten du haren argitalpenak aldarrikatzen zuen surrealismoaren alderdi ilun eta berezkoenarekin.

Margolana Picassori buruz Kunsthaus Zürich museoa antolatutako atzera begirako erakusketa batean jarri zuten lehenengoz ikusgai, 1932an<sup>16</sup>. Züricheko erakusketa hark Parisko Galeries Georges Petit galerian urte hartan bertan baina lehenago egindako erakusketa berdindu nahi zuen (Pariskoan, artistak aukeratutako obrak erakutsi zituzten, ordena kronologikorik gabe), baina abantaila gehigarri —eta ezohiko— hauxe izan zuen: zuzenean saldu zituzten museoko hormetako obrak<sup>17</sup>. Europako krisi ekonomikoaren ondorioak hedatzen hasiak baitziren, Picasso eta haren arte-merkataria beste kokaleku baten bila hasi ziren, izen oneko kokaleku baten bila, irabazi-iturria ez bazen. Gehien bat une hartan lantzen ari zen obrak aukeratu zituen Picassok Züricheko erakusketarako, eta gehienetan ikusten da

Walter gazte limurkorra irudikatzen zuen irrika; horrek azalera atera zuen beren arteko maitasun-harremana, eta nahigabe handia sortu zien artistaren emazteari eta haien seme hunkiberari. Inaugurazioan, Picassok *Txoria* koadro txikiaren bertsio askoz ere leunagoa eskaini zion 11 urteko bere semeari: “à voicy ton oiseau, tu te rappelles encore de ce merle à Dinard?” (Hona zure txoria, gogoratzen al duzu Dinardeko zozo hura?). Museoaren zuzendariari emandako azalpen zabalagoan, Picassok esan zuen iluntzean Paolorekin egin ohi zituen paseoetan zozo bat entzuten zutela hain ongi kantatzen, ezen haren irudi bat margotu baitzuen semearentzat<sup>18</sup>.

Handik bi urtera, Picassok Thannhauserrekin antolatu eta Buenos Airesko Müller galerian egindako erakusketa batean agertu zen *Txoria*. Hirurogeita hamasei lan bildu zituzten (horietatik hamabost soilik mihiseak), gehienak arte-merkatariaren eta haren merkataritza-bazkideen (D.-H. Kahnweiler, Paul Rosenberg eta Georges Wildenstein) funtsetakoak; berak bezala, haiek ere susmoa hartua bide zioten munduan gertatuko zenari, eta ekonomia egonkorragoetan bezeria zabalagoa lortzeko asmotan bide zebiltzan<sup>19</sup>. Erakusketa hura itxi zenean, Thannhauser familiak berriro bereganatu zuen *Txoria* koadroa, gozamen bisual pertsonalerako. Hurrengo hogeita hamaika urteak eman zituen familiarekin, New Yorken zuen pisuko paretak apaintzen. Zalantzarik gabe, ohorezko tokia zuen margolan txiki-txiki hark arte-merkatariarentzat, eta sekula gehiago ez zuen mailegatu. Newyorktarrek 1965ean izan zuten obra hau ezagutzeko aukera, Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundation-i egindako dohaintza eskuzabalaren erakusgarri zen erakusketan; dohaintza haren parte ziren Picassoren hogeita hamar margolan eta marrazki inguru, artistak bere karreran zehar landuak<sup>20</sup>. Ofizialki 1978an sartu zen museoaren bilduman, baina maiz agertu zen koadroa Frank Lloyd Wright-ek diseinatutako Monitor Building eraikinean Thannhauserri eskainitako galerietan. Thannhauserrek obra horrekiko zuen zaletasun bereziari jarraiki, oso gutxitan mailegatu da<sup>21</sup>. *Txoria* artelanak egundoko garrantzia du, haren eskalaren txikia kontuan hartuta, eta Thannhauser Bildumako Marie-Thérèse Walterren bi irudietako bat da; biak ala biak dira Picassoren *amour fou* maitasunaren lekuko<sup>22</sup>.

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. John Richardson-en arabera, Picasso senar-emazteak 1928ko uztailaren 12an iritsi ziren, Bastilleko ospakizunaren bezperetan, doi-doi. John Richardson, Marilyn McCully-rekin, *A Life of Picasso*, 3. alea, *The Triumphant Years, 1917–1932*, Alfred A. Knopf, New York, 2010, 65. or. [itzuli]
2. Hogeita hamar koadro haietatik hogeita seik bainulariak agertzen dituzte hondartzan (itsasoko eta hondartzako irudiak ohiko gaiak dira Picasso-ren obran). Christian Zervos, *Pablo Picasso*, 7. alea, *Cahiers d'art*, Paris, 1955, 209.– 216., 218–227., 230., 232–236., 239. zk. Zervos-en lanean, ez da aipatzen *Bainulariak* (1928ko abuztuaren 16a, Musée Picasso, Paris); bai hemen, ordea: Enrique Mallen, argit., *Online Picasso Project*, Sam Houston State University, 1997–2018, 28.051. zk. Beste lau margolanak Walter-en erretratu klasikoak (Zervos, *Pablo Picasso*, 7. alea, 228., 229., 231. zk.) eta *Txoria* (Zervos, *Pablo Picasso*, 7. alea, 217. zk., 85. lam.) dira. [itzuli]
3. Richardson-en arabera, abuztuaren 5ean iritsi zen Walter Dinard-era. Richardson, McCully-rekin, *Life of Picasso*, 3. alea, 359. or. [itzuli]

4. Picassoren erretratuei buruzko informazio gehiagorako, ikus: William Rubin, argit., *Picasso and Portraiture: Representation and Transformation*, Museum of Modern Art, New York, 1996. [\[itzuli\]](#)
5. Ez dago Walter-i buruzko ageriko erreferentziarik zortzi urteko beren harremanaren lehenengo lau urteetan. 1932 inguruan, halere, Picassok harekiko nolako txera zuen erakutsi zuen. Ikus, adibidez, *Picasso 1932: Année érotique* erakusketa (Paris, Musée Picasso, 2017ko urriak 10–2018ko otsailak 11); haren obra gehienetan oparotasun sensual beteko ageri da Walter. [\[itzuli\]](#)
6. Data hori hori 1930ean egindako *Txoriaren* erreprodukzioan oinarritua da; hartan esaten denez, “Thannhauser, Berlin”. zen jabea. *Documents* 2, 3. zk. (1930), 126. or. Obra 1931ko uztailearen 29an sartu zen Galerien Thannhauser-en inbentario-liburuan, eta galeriaren Berlin eta Luzernako sukurtsalen arteko eskualdatzea aditzera ematen du. Lagerbuch (inbentario-liburua) II, 1493/10737 inb. zk. (“Vogel auf Zweig”), A077-XIX-02, A077 Galerien Thannhauser Archive, Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung, Cologne (aurreran-tzean, Thannhauser Archive, ZADIK). Thannhauser-ek eskuratze-data hori errepikatu zuen 1972ko abenduan Guggenheim-ekin izandako elkarrizketetan. Daniel Catton Rich papers, M0014, Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York. [\[itzuli\]](#)
7. Daniel Catton Rich-en dokumentuak, M0014. [\[itzuli\]](#)
8. Vivian Endicott Barnett-ek obraren sorburuarekin lotzen du istorio hori; hain zuzen ere, gaueko zerua urdinarekin eta egunsentia kolore gorri eta laranjaekin lotuz. Vivian Endicott Barnett, “Pablo Picasso, *Bird on a Tree*”, *Guggenheim Museum Thannhauser Collection*, argit. berrik., Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1992, 18. or. Thannhauser-en kontakizunak ez duenez nahitaez argitzen obraren benetako inspirazio-iturria zein izan zen, pentsa liteke hondoko gorria eta laranja hondartzako hareari dagozkiola, zeinak baitu sailaren itsasoko gaiarekin lotura estuagoa. Era berean, Barnett-ek ez du aipatzen Dinard-eko sail osoan agertzen direla izar puntadunak, nagusiki hondartzako piloten apaingarri modura. Hain zuzen ere, pilota izardun horiek Picasso-ren ohiko gaiak ziren; Sergei Diaghilev-en Errusiar Balletentzat margotutako atze-oihalean marraztu zituen lehen aldiz, *Parade* (1917) lanaren beheko aldeko ezker ertzean. [\[itzuli\]](#)
9. Txoriak, usoak bereziki, maiz ageri dira Picasso-ren obran. Brassai argazkilariak zioenez, Picasso-ren aitak “marraztu egiten zituen [usoak], eta maiz eman ohi zion semeari hegaztien hankak amaitzeko ardura. Haien urruma entzun ohi zuen, bizi zen tokian bizi zela. Gustukoak zituen karioletan, eta are gehiago aske. Maiz aukeratu zituen usoak, usakumeak, usapalak bere arterako Aitak marraztu egiten zituen, eta maiz eman ohi zion semeari hegaztien hankak amaitzeko ardura.” Brassai, *Conversations with Picasso*, itzul.: Jane Marie Todd, University of Chicago Press, Chicago, 1999, 266. or. [\[itzuli\]](#)
10. Arte-historialari askok Henri Rousseau-ren *Futbolariak* obrako (*Les joueurs de football*, 1908) jokalariekiko erreferentzia bisuala antzeman dute bainulari marraztuetan, obra hura ezaguna bide baitzuen Picassok, seguru asko, artistarekiko adiskidetasunari esker edo Justin Thannhauserrekiko harreman profesionalari esker, Thannhauser izan baitzen margolan haren jabea 1912 eta 1916 bitartean. Werner Spies, *Pablo Picasso on the Path to Sculpture: The Paris and Dinard Sketchbooks of 1928 from the Marina Picasso Collection*, itzul.: John William Gabriel, Prestel, Munich, 1995, 32. or.; Werner Spies, “Pablo Picasso: Les chemins qui mènent à la sculpture, Les carnets de Paris et de Dinard 1928”, in *Picasso à Dinard*, erak. kat., Palais des Arts, Dinard, 1999, 69. or.; Richardson, McCully-rekin, *Life of Picasso*, 3. alea, 360. zk. [\[itzuli\]](#)
11. *Burua* eta Apollinaire-ri eskainitako hiru eskultoretatik bat Dinard-eko hondartzako irudiekin batera erreproduzitu ziren hemen: Christian Zervos, “Picasso à Dinard été 1928”, *Cahiers d’art* 4, 1. zk. (1929), 6. or., 11. Erreparatu nola duen txoriak hanka bat gorantz luzatua Apollinaireren eskulturan. Apollinaireren lagunena batzorde batek Picassori eskatu zion olerkariaren Parisko Père Lachaise hilerriko hilobirako oroitzera-obra bat egin zezala. (Apollinaire 1918ko gripe-izurritearen ondorioz hil zen.) Batzordearen aburuz, Picassok egindako lehen eskultura-proiektuak “bitxiak, xebreak eta ulertezinak ziren”, eta baztertu egin zituen. Ikus proiektu horri buruzko informazio gehiago hemen: Spies, “Pablo Picasso”, 48.–52. or.; Elizabeth Cowling, *Picasso: Style and Meaning*, Phaidon, Londres, 2002, 354– 355., 507. or.; Peter Read, *Picasso and Apollinaire: The Persistence of Memory*, University of California Press, Berkeley, 2008; Michael FitzGerald, “The Monument to Apollinaire and Picasso Scholarship”, *Colloque Picasso Sculptures*, Musée Picasso, Paris, 2016ko martxoak 24, online hemen: [picasso-sculptures.fr](http://picasso-sculptures.fr). [\[itzuli\]](#)

12. Werner Spies ohartu zen, lehenik, saileko aldaketa bisualez, zeinak bide dauden, seguru asko, bi maitaleen arteko gertaera ezezagunekin lotuak. Spies, *Pablo Picasso on the Path to Sculpture*, 22. or. Richardson-ek metafora meteorologiko bat erabiltzen du aldaketa estilistikoak azaltzeko, esanez haizea aldatu egin zela uda amaitu eta udazkena hurbildu ahala, eta nola, bereziki, hodeien formazioak aldatuz joan ziren hilaren bigarren erdialdean margotutako obretan. Richardson, McCully-rekin, *Life of Picasso*, 3. alea, 361. or. Yve-Alain Bois-ek ere aipatzen du trantsizio hori. Yve-Alain Bois, *Picasso Harlequin, 1917– 1937*, erak. kat., Skira, Milan, 2009, 174., 176. or. [itzuli]
13. Artistaren jardunean ohikoa zen obra estudiantik irtetera zihoanean sinatzea lana eta jartzea haren exekuzio-data. *Txoriari* dagokionez, “Picasso / 28” sinatu eta datatu zuen koadroa, atzeko aldean, goialdeko eskuin ertzean. *Txoriak* beste data bat ere badu (gaur egun urratua), grafitoz idatzia, ustez artistak eskuz egina, euskarriaren goiko zeharragan, koadroa egin eta handik gutxira gehitua: “Dinard 18 (est.) Août 1928”. Geroagoko data horrek berretsi egiten du Lena Stringari-ren kontserbazio-analisia, zeinetan identifikatzen baita Picassok gune batzuk berregin edo ukitu zituela, pintura bustia aplikatuz pintura lehorraren gainean. [itzuli]
14. Zervos, “Picasso à Dinard été 1928”, 5.–20. or., non erreproduzitu zen *Txoria* sinatu eta datatu gabe, eta buruz behera (7. or.). Obrak datatzeko, Picassoren “Carnet Dinard” (1928, gerora askatu egin ziren orriak) oinarri hartu zuen Zervos-ek; izan ere, zehatz-mehatz erreproduzitzen zuen artistak egunez eguneko ekoizpena, koadroen arabera (*Txoria* 28. orrialdean ageri da). Spies-ek iradoki duenez, ohar-liburuxkak *liber veritatis* gisa har litezke. Spies, *Pablo Picasso on the Path to Sculpture*, 24. or. Ohar-liburua osorik erreproduzitu da liburu honetan eta honako honetan: William L. Beadleston, *Through the Eye of Picasso, 1928– 1934: The Dinard Sketchbook and Related Paintings and Sculpture*, erak. kat., Beadleston, New York, 1985. Pentsatzekoa da *Cahiers d’art* argitalpenean *Txoriaren* sinadurarik eta datarik gabeko irudi bera erabiliko zela Marius de Zayas artista eta galeria-jabearen testu labur bat ilustratzeko obra erreproduzitu zutenean, Galeries Georges Petit-eko Picasso-ren erakusketari eskainitako alean. *Cahiers d’art* 7, 3-5. zk., 1932, 177. or.; obra posizio zuzenean erreproduzitu zen, eta haren jabea Berlingo Galerie Thannhauser zela adierazi zuten. Aipatzekoa da, hala jasota gera dadin, *Txoria* ez zutela Parisko erakusketan erakutsi eta zirkunstantziala dela *Cahiers d’art* argitalpenaren ale horretan erreproduzitutua agertzea. [itzuli]
15. Bataille-ren aldizkaria, eragin handiko baina iraupen laburrekoa (hamabost zenbaki baino ez, 1929 eta 1930 bitartean), André Breton-ek surrealismoaz emandako definizio dogmatikoaren kontra oldartu zen. *Txoria* Picasso-ren 1920ko hamarraldiko obrari buruzko *Documents* aldizkariaren zenbaki berezi batean erreproduzitu zuten, sinatuta eta datatuta. *Documents* 2, 3. zk., 1930, 126. or. Timothy Ades-ek egindako Vitrac-en olerkiaren itzulpen bat ageri da hemen: Dawn Ades, Simon Baker, eta Fiona Bradley, *Undercover Surrealism: Georges Bataille and Documents*, erak. kat., Hayward Gallery, Londres, 2006, 223. or. Geroagoko argitalpen batean, Dawn Ades arte-historialariak *Txoriaren* iturri garaikide bat aipatu zuen. Dawn Ades, “Picasso in *Documents*”, in Yve-Alain Bois, *Picasso Harlequin*, 59. or.: “parodia distiratsu, komiko, poetikoak aurrez aurre du *Txoria*, zozo puntazorrotz haur-tankerako iruzurtia, hondartza gaineko zuhaitz-adar batean pausaturik, jazz-estiloko marrekin, zeinaren inspirazio-iturria bide baita Lew Leslie-ren [artista afroamerikarren *vaudevilleen* sustatzailea] “Black Birds” konpainia, Parisera iritsi zenean *Documentsen* goraiatua.” *Documents* 2, 4. zk., 1929, 225. or. [itzuli]
16. *Picasso*, Kunsthau Zürich, 1932ko irailaren 11tik urriaren 30era, 1932ko azaroaren 13ra luzatua, 177. or. Ikus erakusketara horri buruzko berrazterketa xehea hemen: *Picasso: His First Museum Exhibition 1932*, erak. kat., Kunsthau Zürich, Zürich, 2010. *Txoriak* gainera, Dinard-eko beste bost hondartza-irudi jarri zituzten erakusgai (176., 178.–81. zk.), eta Pariskoan, aldiz, bi baino ez. Paris, Galeries Georges Petit, *Exposition Picasso*, 1932ko ekainaren 16tik uztailaren 30era, 178., 179. zk. [itzuli]
17. Kunsthau arte-elkarte pribatu baten gisan kudeatzen zelako lortu ahal izan zen akordioa. Erakusketako 348 obretatik 160 inguru jarri zituzten salgai, *Txoria* barne, 8.500 franko suitzarrean. Berdin eta Luzernako Galerien Thannhauser-ek gutxienez dozena bat margolan eta paper gaineko lan mailegatu zituen erakusketarako, horietako batzuk salgai jartzeko. Ikus Picasso-ren merkatu-balioari buruzko iruzkin fidagarri bat hemen; Michael C. FitzGerald, *Making Modernism: Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century Art*, University of California Press, Berkeley, 1996. [itzuli]

18. Elkarrizketa horren lekuko izan zen, jakina, museoaren zuzendaria, eta haren xehetasunak aipatu zituen 1932ko irailaren 11n erakusketaren inaugurazioan egindako iruzkinetan. Materialsammlung Picasso A077-VII-010, Thannhauser Archive, ZADIK. [\[itzuli\]](#)
19. Picasso-ren arte-merkatariak ez ezik, Berlineko Paul von Mendelssohn-Bartholdy bildumariak margolan asko zituen maileguan. Erakusketan Dinard-eko beste hondartza-ikuspegi bat erakutsi zuten (14. zk.). Ez dago zehazterik obrak erakusketan salgai jarri zituzten ez. Galería Müller, Buenos Aires, *Picasso*, 1934ko urria, 15. zk. [\[itzuli\]](#)
20. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, *Masterpieces of Modern Art, by Courtesy of the Thannhauser Foundation*, 1965eko apirilaren 30etik urriaren 3ra, 62. zk. [\[itzuli\]](#)
21. Izan ere, *Txoria* bi bider soilik atera zuten museotik 1965 eta 2017 bitartean: Hayward Gallery, Londres, *Undercover Surrealism: Picasso, Miró, Masson and the Vision of Georges Bataille*, 2006ko uztailak 11–30, 130. zk., eta Complesso del Vittoriano, Erroma, *Picasso Harlequin, 1917–1937*, 2008ko urriaren 11tik 2009ko otsailaren 8ra, 32. zk. [\[itzuli\]](#)
22. Walter-en beste erretratua *Emakume ilehoria* da (1931), sentsualagoa eta biomorfikoagoa. [\[itzuli\]](#)

# DENBORA BAT ETA TOKI BAT: CAMILLE PISARRO-REN *HERMITAGEKO MAZELAK PONTOISEN*

VIVIEN GREENE

1867. urtea mugarria izan zen Frantziarentzat, mugarri iskanbilatsua bada ere. Bigarren Inperioak, Napoleon III.aren agindupean, leundu egin zuen 1860ko politika zapaltzailea, baina onberatasun hori ez zen beti heldu arte eta kulturara<sup>1</sup>. Napoleon III.ak Mexikoren gaineko nagusitasuna galdu zuen; fusilatze-pelotoiak exekutatu zuen han ezarritako Maximiliano enperadore “txotxongiloa”, Austriako errege-familiako kidea. Karl Marxek *Das Kapital* obraren lehen alea argitaratu zuen. Eta inauguratzeaz zen Suezko Kanala, nazioarteko merkataritza-ibilbideak betirako aldatu zituen. Arteari dagokionez, bigarrenez antolatu zuten Parisen L'exposition universelle edo Erakusketa Unibertsala, ekimen nazionalista modernoa, artea eta industria nazioartean sustatzeko xedez eta irabazi-asmoak akuilaturik sortua. Jean-Auguste-Dominique Ingres, neoklasizismoaren aitzindarietako bat, hil zelarik, gainbehera etorri ziren Akademia nahiz Akademiak Frantziako artean ezarritako sailkapen-hierarkiak. Aurrerantzean ere eragin handia izan zuen Saloiak artistengan, hura baitzen kritikaren eta ekonomiaren arloko arrakastaren neurgailu ofiziala, baina haren aginpide akademikoa kolokan jarri zuen neurri txikiagoko obrak margotzen eta genero-pintura eta *plein-air* pintura lantzen hasita zegoen belaualdi sortu berri batek<sup>2</sup>. Ate-joka zetorren inpresionismoa, artista gazte haietako askok naturalismoa lantzen ziharduten arren, hura izaki garaiko estilo modernoa. Horien artean zegoen Camille Pissarro, prestakuntza bereziki aberatsik gabeko margolaria, Barbizon-eko Jean-Baptiste-Camille Corot artista eta naturalismoko maisu gailenaren jarraitzailea. 1867an, Pontoise hiriko inguruneak margotzen jardun zuen Pissarrok, eta, besteak beste, *Hermitageko mazalak Pontoisen* (*Les coteaux de l'Hermitage, Pontoise*) sortu zuen, onarturiko ohituratik esperimentaziorako jauzia gertatzeaz zen une batean, elkarri loturiko garai hartako gaiak artikulatuta: ezkerreko politika, benetakotasuna, paisaia kontsumo-ondare bihurtzea, nazionalismoa eta frantses kulturaren berezko izaera edo izaera nazionala (“francité”)<sup>3</sup>.

Beren pinturan ideia erradikalak sartzen eta aplikatzen hasita zeuden artista asko baztertu egin zituzten urte hartako bi gertaera artistiko nagusietatik: Erakusketa Unibertsala eta Saloia<sup>4</sup>. Erakusketa atzera begirakoa izateak azaltzen du haietako batzuk zergatik baztertu zituzten, baina Arte Ederretako Epaimahai kontserbatzaileak hautapen-prozesuan argi eta garbi erakutsi zuen joera atzerakoia zuela. XIX. mendeko margolari garrantzitsuenetako bik pabiloi independenteak antolatu zituzten, sistemari erronka egiteko. Gustave Courbet erreialismoko maisuak pabiloi handi bat antolatu zuen Place de l'Alma plazan, erakusketatik erraz iristeko moduko toki batean. Haren ondoan kokatu zen Édouard Manet gazteagoa. Modernitate piktorikoaren asmatzailea zen, ez zuen onartzen artista gisa sailka zezaten eta urte hartan ez zuten onartu ez Erakusketarako ez Saloirako. Pabiloiak gauzak konponduko zituelakoan zegoen.

Joera kontserbadorea zuen, orobat, Saloiko epaimahaiak. Alexandre Cabanel-en sorkuntza ezti eta haragitsuak, Jean-Léon Gérôme-ren xehetasun orientalistak eta Ernest Meissonier-en generoko irudiak ziren hark onesten zuen artearen ordezkariak, eta kanpo uzten zituen garai hartan inpresionismoari loturik zeuden artista asko (Edgar Degas, Berthe Morisot eta Henri Fantin-Latour izan ezik). Saloikiak baztertutako artisten artean zegoen Frédéric Bazille, zeinak aurkeztu baitzuen eskari sutsu bat, *Salon des Refusés* bat eskatzeko; besteak beste, Pissarrok sinatu zuen eskari hura.

Bazterketa hura zela-eta, Pissarrok Paristik alde egin zuen apirilean, eta Pontois-era joan zen bizitzera eta lanera. Han bizi izan zen 1866tik 1869ra eta, ondoren, 1872tik 1882ra<sup>5</sup>. Pontoise azoka-hiria zen, eta aise iritsi zitekeen hara Paristik, trenez. Hala, Pissarrok eskura eta irisgarri zuen hiriburua, bai joan-etorrian aritzeko, bai posta bidez ere<sup>6</sup>. Pontoisen, bizitoki zuen Hermitageko etxaldea oinarritzat harturik, Coroten estiloko koadro sail bat landu zuen. Neurri izugarri handiko mihise haiek — *Hermitageko mazelak Pontoisen* izan zen, hain zuzen ere, Pissarrok sekula margotutako handiena— erakusten dute artistak zenbaterainoko irrika zuen saloi ofizialean parte hartzeko, sistema akademikoari kritika gogorak egiten bazizkion ere eta berriki han parte hartzen utzi ez bazioten ere. Azkenean, arrakasta izan zuen bere eginahal hark: 1868ko Saloian Pontoiseko bi obra jarri zituzten ikusgai. Egile batzuen arabera, hemen iruzkindutakoa da bi obra horietako bat<sup>7</sup>.

1867an, ikerketa artistikoko fase batean murgilduta zegoen Pissarro. Baina helburu ez oso ortodoxoak jomuga hartzen hasita bazegoen ere, tradizio paisajistiko akademiko frantsesaren ildoko obra nahiko konbentzionala da *Hermitageko mazelak Pontoisen*, aditu batzuen iritzian<sup>8</sup>. Are gehiago: baliteke Barbizoneko beste olio-pintura bat, *Pontoise inguruko paisaia* (*Paysage près de Pointoise*, 1866, Kunsthalle, Bremen), Charles-François Daubigny-rena, izatea Pontoiseko paisaia sorta haren inspirazio-iturria<sup>9</sup>. Pissarrok, nolana ere, gainditu egin zuen aurrekari hura, Pontoiseko gaiaz egindako saileko ikerketetan, horiek aukera eman baitzioten elkarri loturiko zenbait koadro sortuz askotariko konposizio-estrategiak lantzeko. Ahalegin horien lekuko dira *Hermitageko mazelak Pontoisen* mihisearen ezkerreko herrixkako eraikinen geometria, konposizioan forma soslaidunik ez agertzea, atalka kontrastea egiten duten tonalitateak agertzea eta konposizioaren planotik kanpora ikuslearen beraren espazioraino diagonalean luzatzen den errepidea.

Pissarroren erradikaltasun gero eta nabarmenagoa *Hermitageko mazelak Pontoisen* lanaren ulerkeraren artistikotik haratago iritsi zen. Bera izan zen, ziur asko, talde inpresionista izango zeneko artista aktiboena politikaren ikuspegitik, eta ezkerrekin bat egin zuen, nekazarien eskubideen alde, sozialismoaren alde eta, denborak aurrera egin ahala, baita anarkismoaren alde ere; teoria haiekin bat zetorren, enpatia berezia baitzuen nekazari eta landako langileekiko<sup>10</sup>. Pissarrok obra hau sortu zuenean, Marxek gizarte kapitalistaren ekoizpen-zirkuituei eta kontrol-bideei buruz zabaldutako teoriak zituzten eztabaidagai zirkulu intelektualetan. Gainera, benetakotasunaren gai kontingentea ere bizi-bizi zebilen artearen arloan. Jules-Antoine Castagnary kritikari liberalak Parisko 1868ko Saloiari buruz idatzi zuenean, “gizartea bere ingurune naturalean bisualki erreproduzitzeko xedea izango duen” pintura naturalista bat aldarrikatu zuen<sup>11</sup>.

Kapitalismoaren kritikaren eta klasearen irudikapen leialaren ideia elkarri lotuak biltzen ditu *Hermitageko mazelak Pontoisen* lanak<sup>12</sup>. Pertsonaiak, janzkera xumeko nekazariak —helduak nahiz haurrak—, bidean edo belarretan eserita berriketan ari dira. Pissarrok nekazariekin zuen lotura berezia —bera burgesiak

kidea izan arren— eta konbentzionalismo akademikoen kontrako jarrera agerian gelditzen dira hemen, generoen hierarkia akademikoa irauli baitzuen, herritar haien eguneroko bizitza xumea neurri handiko formatuan adierazita; izan ere, formatu hori tradizionalki gai artistiko jaso eta larrirako erabili ohi zen: pintura historikorako<sup>13</sup>. Oro har hartuta, adierazle horiek gizarte-iruzkin bat ezartzen dute, eta horrek adierazten du Pissarrok bere garaiko gizarteari buruz zuen ikuspegi kritikoa. Asmo hori garbi ikusi zuen Émile Zola idazle naturalista handiak, zeinak 1868ko Saloiari buruzko aipuan —modernitate kanonikoari buruzko bere azalpen zabalaren hastapenean— honakoa adierazi baitzuen: “artista honen [Pissarro] koadro polit bat gizon zintzo baten ekintza da”, eta Pissarrok Pontoiseri buruzko irudietan agertutako benetakotasunarekiko eta egiazkototasunarekiko alderaketa egin zuen ondoren<sup>14</sup>.

Baina badira Pissarroren paisaietan eta landako bizitzako eszenetan zenbait arazo. Ez dira nekazari zorientzuen irudikapen idealizatuak, baina idilikotzat har daitezke, gizakia lurraekin harmonian bizitzearen eta landako bizimoduaren interpretazio arkadikoa betikotzen duten heinean<sup>15</sup>. Pissarrok sortutako Pontoiseko ikuspegiak bukolikoak eta artzain-girokoak dira, neurri batean. Toki zehatzak irudikatu zituen bere koadroetan, eta ondorioz, margolanek toki jakin baten irudi aukeratuak eskaintzen dituzte<sup>16</sup>. Eta beste konplikazio bat gehitu behar zaio horri guztiari: Pissarroren irudiek garai hartako klase-aldaketa erakusten dute, aisialdi modernoaren sorrerak eta turismoak landako paisaia bereganatzeak eragindako aldaketa. Hiriko bizimodutik ihesi gozamina aurkitzeko gune bat ez ezik, merkantilizazioaren eraginpeko lurralde bat ere bihurtu zen landa<sup>17</sup>. Barbizoneko bere aitzindariak herri eta hiri txikiak jo zuten bezala, Pissarrori berari ere lepora dakiok landako paisaia hori kolonizatu zuela. Kokaleku haiei buruz egindako adierazpenak ere gertaera-kate horren mende zeuden. Greg Thomas-ek aldarrikatu bezala, Pissarrok “zaharrari berria asimilatu zion, iraupen-ekonomia landatarrari ekonomia kapitalista industrial”<sup>18</sup>. Neurri batean oharkabean igarotzen badira ere, Pissarrok landako bizimoduari buruz egindako planteamendu ausartek betikotu egiten dute burgesiak, turistak nahiz artistak berak eta, azken batean, bere obra ikusiko duten pertsonak egiten duten irudi horien ispilukontsumo modernoa<sup>19</sup>.

Nazionalismoak eta tradizioak ere garrantzi handia izan zuten Pissarroren paisaietan. Castagnary-k — artista modernoaren bozgorailua, beti ere— zera adierazi zuen: “Paisaia-pinturaren bidez, indigena bihurtzen da artea”. Hitz horiekin txertatu zuen Frantziako paisaia Frantziari, frantsesa izateari, erregionalismoari eta herrialdeari berari buruzko elkarrizketa zabalago batean<sup>20</sup>. Gerra-oihu moduko bat izan zen adierazpen hori nazioartekotzea, urbanizazioa, gizarte-klaseen arteko bereizketa lausoa eta tokian tokiko ohituren galera bereizgarri zituen garai batean<sup>21</sup>. Planteamendu pertsonalago batetik, Richard Brettell eta Christopher Lloyd-ek diote Pissarrok bizitza alderrai eta deserrotu samarra izan zuela, eta sorteri moduko bat aurkitu zuela Pontoisen, etxeko atetik ikusten zuen paisaia margotzearen eta nortasun frantsesa eta nazioko eta lurreko kide izatearen sentipena bere egiteko irrika elikatzearen bitartez<sup>22</sup>. Brettellek idatzi zuenez, “*Nature, naissance, nation, natal* [Natura, jaiotza, nazioa, jaiotzatikoa] frantsesezko hitzek, maiz agertzen direnak paisaia eta zibilizazio modernoari buruzko XIX. mendeko testuetan, oinarritzko batasun etimologikoa dute, jaiotzaren eta jatorriaren kontzeptuaren esparru komunari dagozkio”<sup>23</sup>. Pissarrok, dirudienek, paisaia haietan oinarritu zuen bere nortasun frantsesa eta nazio-identitate aldarrikatua.

Pissarroren *Hermitageko mazelak Pontoisen* eta hura osagai duen paisaia sail osoa balioaniztunak dira. Frantziako naturaren, landaren eta baserriko bizimoduaren ikuspegi ia utopikoa adierazten dute, baina,



betiere, garai hartako gertaera eta teoriak nahiz Pissarroren desira pertsonalek markaturik. Gainera, ikerketa formaletarako bidea ematen dute eta bikain erakusten dute garai hartako berrikuntza artistikoak nola ari ziren Frantziako egitura akademikoak pitzatzen<sup>24</sup>. Ikuspegi eta jarduera horiek lotuz, Pontoiseko paisaiek bere garaiko pertsona gisa erakusten dute Pissarro: *citoyen* frantses eta artista moderno gisa.

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

Saiakera hau eskaini nahi diot nire irakasle eta doktorego-tesiarene zuzendari Patricia Mainardi-ri, haren irakaspene eta gomendioak funtsezkoak izan baitira nire prestakuntza pertsonalerako eta beti izan baititut inspirazio-iturri. Lan honetan, maiz jo dut *Art and Politics of the Second Empire: The Universal Expositions of 1855 and 1867*, Yale University Press, New Haven, 1987 (bigarren argitalpena, 1989) erreferentzia-liburuaren ideietara eta egiturara. Saiakera honen aurretiagoko bertsio bat izen berarekin argitaratu zen hemen: Megan Fontanella, argit., *Visionaries: Creating a Modern Guggenheim*, erak. kat., Guggenheim Museum, New York, 2017, 52.–55., 301.–302. or.

1. Saloia eta École des Beaux-Arts erakunde estatal ofizialak ziren, eta Frantziako gobernuak kontrolatzen zituen, ez beti nahi bezain egoki, ordea. Hain zuzen ere, batzuen eta besteen arteko tentsio gero eta nabarmenagoen ondorioz, *Salon des Refusés* antolatu zen, lehen aldiz, 1863an, besteak beste. Ikus gobernuak artei buruz ezarritako arautegien zerrenda zehatza eta Saloiaren antolaketa gertatutako etengabeko aldaketan berri hemen: Jane Mayo Roos, *Early Impressionism and the French State (1866–1874)*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996. [itzuli]
2. Inpresionismoaren aditu askok diote hori, John Rewald aitziandari dutela. John Rewald, *The History of Impressionism*, 4. argit., Museum of Modern Art, New York, 1973, 171.–172. or. [itzuli]
3. Pissarro bere garaiko gertaeren jakinaren gainean zegoen. 1863tik aurrera, Café Guerbois Parisko artisten bilgunean ibiltzen zen, eta Émile Zola-ren gaueko tertulietara joaten zen. (Aix-en-Provenceko lagun eta herrikide Paul Cézanne-ren bidez ezagutu zuen idazle naturalista.) Ez da kontserbatu 1860ko hamarraldian elkarrekin izandako gutun-trukea, baina geroagoko gutun batzuetan ikusi denez, jakin-min berezia zuen munduko gertaerekiko; ikus, adibidez, Camille Pissarro 1884ko martxoaren 7an eta 12an idatzitako gutunak, *Camille Pissarro: Letters to His Son Lucien*, argit.: John Rewald eta Lucien Pissarro, Pantheon Books, New York, 1943, 54., 59. or. Benetan eskertzen diot Lucia Piccioni-ri *L'écho pontoisien*-en niretzat egindako ikerketa. [itzuli]
4. Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire* (2. argit.). 1867ko Erakusketa Unibertsalean eta Saloian artistak aukeratzeari eta baztertzeari buruz hemen laburtutako gertaerak aztertzen ditu, bereziki atal honetan: “Artist Malcontents”, 15. kapitulua, 135.–150. or.; Roos, *Early Impressionism and the French States bi kapitulu oso daude 1867ko Saloia buruz: “The Stag at Bay”, 5. kapitulua, 73.–90. or., eta “Paris Interlude”, 6. kapitulua, 91.–100. or. [itzuli]*
5. Joachim Pissarro, *Camille Pissarro*, Harry N. Abrams, New York, 1993, 39., 152. or. [itzuli]
6. Paristik Pontoise-rako burdinbidea 1863an eraiki zuten, eta inpaktu positiboa izan zuen hiriko ekonomian, gora egin baitzuen merkataritzak. Richard R. Brettell, Joachim Pissarro-rekin, *Pissarro and Pontoise: The Painter in a Landscape*, Yale University Press, New Haven, 1990, 26. or. [itzuli]

7. Argitzeke dago, artean, koadro honen data, baita 1868ko Saloian benetan erakusgai izan zen ere. Ikus aldeko eta kontrako argudioen laburpena hemen: Vivian Endicott Barnett, *The Guggenheim Museum, Justin K. Thannhauser Collection*, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1978, 181.-183. or.; Anne F. Collins, "Camille Pissarro, *The Hermitage at Pontoise*", in *Thannhauser: The Thannhauser Collection of the Guggenheim Museum*, argit.: Matthew Drutt, Guggenheim Museum, New York, 2001, 202. or., 3. zk. [\[itzuli\]](#)
8. Cornelia Lauf, "Camille Pissarro, *The Hermitage at Pontoise (Les coteaux de l'Hermitage, Pontoise)*", Guggenheim Museum Collection Online, [www.guggenheim.org](http://www.guggenheim.org). [\[itzuli\]](#)
9. Kermit Swiler Champa, *Studies in Early Impressionism*, Yale University Press, New Haven, 1973, 75. or. [\[itzuli\]](#)
10. Bere ibilbide artistikoko lehen urratsetan jada Pierre-Joseph Proudhon pentsalari proto-anarkistaren testuak miresten zituen Pissarro-k, besteak beste. Ikus, adibidez, Ralph E. Shikes eta Paula Harper, *Pissarro: His Life and Work*, Horizon Press, New York, 1980, 67.-68. or. Aurrerago, Pissarrok kutsu politiko agerikoagoko obrak landu zituen, hala nola *Gizarte-txarkeria (Turpitudes Sociales)*, baina pribatuan soilik erakusteko. Pissarro-ren aurreragoko anarkismorako joerari buruz: John Hutton, "Camille Pissarro's *Turpitudes Sociales* and Late Nineteenth-Century French Anarchist Anti-Feminism", *History Workshop Journal* 24, 1. zk., 1987ko udazkena, 32.-61. or. Allan Antliff, "Utopie Vivante", in *Pissarro à Éragny: La nature retrouvée*, argit.: Richard Brettell eta Joachim Pissarro, erak. kat., Réunion des musées nationaux, Paris, 2017, 38.-47. or. Ikus Pissarro-k nekazariei eta landako lanari buruz egindako irudien testuinguru zabalago bat hemen: Robert L. Herbert, "City vs. Country: The Rural Image in French Painting from Millet to Gauguin", in *From Millet to Léger: Essays in Social Art History*, Yale University Press, New Haven, 2002, 43.-44. or. [\[itzuli\]](#)
11. Castagnary-k zera idatzi zuen: "de reproduire aux yeux l'image de la société envisagée dans son cadre naturel" ["gizartearen irudia bistarako erreproduzitzea, bere berezko markoan planteatuta"]. Ingelesez aipatua hemen: James H. Rubin, *Impressionism and the Modern Landscape: Productivity, Technology, and Urbanization from Manet to Van Gogh*, University of California Press, Berkeley, 2008, 122. or. Ikus testu osoa hemen: Jules-Antoine Castagnary, "Salon de 1868", in *Salons: 1857-1870*, 1. alea, Charpentier, Paris, 1892, 290. or. Rubin-ek orobat azpimarratu zuen adierazpen benetako eta zintzoago honen eta Frantziako bultzada nazionalisten eta Auguste Comte eta Hippolyte Taine-ren filosofia positibistaren arteko lotura. Rubin, *Impressionism and the Modern Landscape*, 122.-124. or. [\[itzuli\]](#)
12. Beste testuinguru bat eskaintzen dio koadro honi eta Pissarrok lanaren eta apaingarririk gabeko paisaiaren gaiiei zein atxikimenduari: 1867an, Pissarrok Pontoiseko beste aldeko fabrika ere margotu zuen (une hartara arte, bere karreran gai hura lantzen zuen bigarren aldia zen), Hermitagetik. Maiz heldu zion gerora fabriken eta landa-eremuko industria enpresa txikien gaiari, horrekin erakutsiz zer-nolako kezka zuen lana gainbehera zegoen gizarte-espazio horrekiko. Rubin, *Impressionism and the Modern Landscape*, 132.-135. or. [\[itzuli\]](#)
13. Kasu honetan, Pissarro zorretan da Courbet bere aitzindariarekin, bereziki zenbait koadrori erreparatuz gero, hala nola *Herriko andereñoak (Les demoiselles de village)* (1851-1852, Metropolitan Museum of Art), zeinetan gorde baita espazio hori gorantz egiten ari zen "landako burgesiaren" klasearentzat, gizarte modernoan klaseen frantses sistemaren gertatzen ari zen desorekarekiko kezka erakusgarri. T. J. Clark, *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, paper-azalezko argit., Thames and Hudson, Londres, 1982, 114.-115. or. (114. or. aipatua). [\[itzuli\]](#)
14. "Un beau tableau de cet artiste est un acte d'honnête homme". Émile Zola, "Mon Salon: Les Naturalistes", *L'événement illustré*, 1868ko maiatzak 19, hemen berriro inprimatua: Émile Zola, *OEuvres Complètes*, 3. alea, *La naissance du naturalisme, 1868-1870*, argit.: Henri Mitterland, Nouveau Monde, Paris, 2002, 651. or. [\[itzuli\]](#)
15. Ideal horiek bat egiten dute Pissarro-ren existentzia utopikoaren, nekazari emantzipatuen eta Éragny-sur-Epte-n bere familiarekin saiatu zuen landako komunitateko bizimoduaren geroagoko ideiarekin; hain zuzen ere, lana antolatzeko modu nekazari intimo artisaia saiatu zuen Éragny-sur-Epte-n. Rubin, *Impressionism and the Modern Landscape*, 185. or. Ikus, halaber: Paul Smith, "'Parbleu': Pissarro and the Political Colour of an Original Vision", *Art History* 15, 2. zk., 1992ko ekaina, 227.-228. or. [\[itzuli\]](#)
16. Pissarrok Pontoiseko paisaietan egindako aukerari buruzko iruzkina ageri da hemen: Brettell, *Pissarro and Pontoise*, 103.-107. or. [\[itzuli\]](#)

17. Robert Herbert-ek aisiaren, gizarte modernoaren eta inpresionismoaren arteko loturak aztertu zituen erreferentzia klasiko honetan: *Impressionism: Art, Leisure, and Parisian Society*, Yale University Press, New Haven, 1988, ikus bereziki 6. kap., “Suburban Leisure”, 195.–263. or. Ikus paisaiari, haren merkantilizazioari eta hiriaren eta landaren arteko muga lausoei buruzko funtsezko iruzkin bat hemen: T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton University Press, Princeton, 1984, bereziki 3. kap., “The Environs of Paris”, 147.–204. or. [\[itzuli\]](#)
18. Elementu industrialak ageri dituzten koadroei buruz ari da Thomas hemen, baina ideia hori bat dator kontzeptualki paisaia hauekin guztiekin. Greg M. Thomas, “From Ecological Vision to Environmental Immersion: Theodore Rousseau to Claude Monet”, in *From Corot to Monet: The Ecology of Impressionism*, argit.: Stephen F. Eisenman, erak. kat., Skira, Milan, 2010, 51. or. [\[itzuli\]](#)
19. Hemen Thomas-en hitzak parafraseatu ditut; ikus *ibid.*, 49.–50. or. Thomas-ek termino ekologikotan formulatzen ditu Pissarroren paisaiak, eta Elisée Reclus anarkistaren naturari buruzko teoriaren testuinguruan interpretatzen ditu, Reclus-en artikulua hau aipatuz: “Du sentiment de la nature dans les sociétés modernes”, *La revue des deux mondes* 63, 1866ko maiatza, 352.–381. or., “The Feeling for Nature in Modern Society” izenburuarekin itzulia, in *Anarchy, Geography, Modernity: The Radical Social Thought of Elisée Reclus*, argit.: John P. Clark eta Camille Martin, Lexington Books, Lanham, Md, 2004, 119.–128. or. Thomas, “From Ecological Vision to Environmental Immersion”, 57. or., 5. zk. Reclusen artikulua 1866an argitaratu zuten, Pissarrok *Hermitageko mazelak Pontoisen* margotu baino urtebete lehenago. Ideologikoki, ordea, Pissarroren xedea ez zen autonomiarako eskubidea zuten paisaia haiez “jabetzea”, bere joera politiko ezkertiarretik burgesiarekiko sentitzen zuen ezinikusiagatik. [\[itzuli\]](#)
20. “Par le paysage, l’art devient indigène”. Castagnary, “Salon de 1867”, in *Salons (1857–1870), Bibliothèque-Charpentier, Paris, 1892*, 1. alea, 235. or. Castagnaryren testuko aipu honen ingeleseko itzulpena hartu dut [“Through landscape painting, art becomes national”], hemendik: Neil McWilliam, “A Sense of Place: Representing the Region in Nineteenth-Century France”, 53.–65. or., in *Impressionist France: Visions of Nation from Le Gray to Monet*, argit.: Simon Kelly eta April M. Watson, erak. kat., Saint Louis Art Museum, St. Louis, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Mo., 2013, 55. or. [\[itzuli\]](#)
21. Teoria hori hemen ageri da iruzkinduta: McWilliam, “Sense of Place”, 54. or. [\[itzuli\]](#)
22. Pissarro Kariben jaio zen, Danimarkaren uharte batean, eta Venezuelan bizi izan zen, ondoren, Frantziara aldatu bitartean. Brettell, *Pissarro and Pontoise*, 100. or.; Christopher Lloyd, “Camille Pissarro and the Essence of Place”, in Katherine Rothkopf, *Pissarro: Creating the Impressionist Landscape*, erak. kat., Baltimore Museum of Art, Baltimore, 2006, bereziki 38.–39. or. [\[itzuli\]](#)
23. Brettell, *Pissarro and Pontoise*, 99. or. [\[itzuli\]](#)
24. Cézanne-k hauxe idatzi zuen koadro honi buruz: “Ahal bezain laster, gutxienez hilabeteko egonaldia egingo dut han, 2 metroko koadroak sortu behar baitira, gutxi jota, zuk Faure-ri saldu diozunaren tankerakoak”. Cézannek Pissarrori, 1876ko uztailak 2, *Paul Cézanne Letters*, argit.: John Rewald, ing. itz.: Marguerite Kay, 3, argit., Cassirer, Oxford, 1946, 103. or. Ikus obra honi buruzko Cézanneren testuinguruko azterketa xeheagoa hemen: Pissarro, *Camille Pissarro*, 53.-57. or. Ikuspegi orokorragotik, bi artisten arteko erlazioari buruz, ikus: Joachim Pissarro, *Pioneering Modern Painting: Cézanne and Pissarro, 1865–1885*, erak. kat., Museum of Modern Art, New York, 2005. [\[itzuli\]](#)

# METAFORA MODERNOA: PIERRE-AUGUSTE RENOIR-EN *EMAKUMEA PERIKITOAREKIN*

LIDIA FERRARA

1868ko Pariseko *Salon* edo Saloian egin zioten Pierre-Auguste Renoir-i lehen kritika positiboa, han jarri baitzuen erakusgai artistak *Lise—Emakumea eguzkitakoarekin* (*Lise—La femme à l’ombrelle*, 1867), paristar emakume moda-modako baten gorputz osoko erretratua, *en plein air* egina. Émile Zola kritikariak suharki deskribatu zuen Renoirren modeloa, hitz hauekin: “Gure emakumeetako bat, edo areago gure maitaleetako bat, egia handiz eta berrikuntza arrakastatsuz margotua, modu modernoan”<sup>1</sup>. *Lise—Emakumea eguzkitakoarekin* izan zen Renoirrek Saloi batean erakusgai jarri zuen lehen lana; Lise Tréhot (1848–1922) agertzen da bertan, sei urte baino gehiagoan margolariaren bikotekidea eta modelorik gogokoena izandakoa, eta gutxienez hamabost margolanetan ageri dena 1866 eta 1872 bitartean: urte hartan Renoir eta biak bereizi egin ziren, eta ez zuten sekula berriz elkarrekin hitzik egin<sup>2</sup>. Garai goiztiar hartan hainbat irudiz osatutako beste obra handinahi batzuetan ere argi identifika daitezke Tréhot, baina Renoirren Saloiko lehen arrakastaren ondorengo urteetan, haren deskribapenak asko aldendu ziren Zolak 1868an txalotu zuen erretratu harrigarri intimitik. Tréhoten itxura psikologiko edo fisikoa landu ordez, irudi bakarreko genero-eredura itzuli zen Renoir, hura oso komertziala baitzen<sup>3</sup>. Formatu hartan sarri ageri ziren modara jantzitako emakume burgesak, dotoreziaz dekoraturiko etxe-barrenaldeetan, eta artista, bildumazale nahiz kritikarien aburuz, plataforma ideala zen molde hura Charles Baudelairek, zehaztasunez, “modernotasuna” deiturikoa izendatzeko: “Bizitzaren errealitate fantastikoaren” elementu “galkorrak, iheskorak, kontingenteak” adierazteko<sup>4</sup>. Renoirren *Emakumea perikitoarekin* (*La femme à la perruche*, 1871) *Lise—Emakumea eguzkitakoarekin* baino lau urte geroago pintatua da, eta kategoria sortu berri eta bereziki moderno horri dagokio. Bigarrena ez zen margotu Saloian erakusgai jartzeko xedeaz, baina Baudelairek artistei egindako deiaren erantzun gisa funtzionatu zuen, eta aldi berean erantzun aukerakoa izan zen genero-pintura tradizionalaren bertsio garaikideak — bertsio paristar petoak— eskatzen zituen merkatu gero eta handiagoarentzat.

*Emakumea perikitoarekin* margolanak, erretratu pertsonal bat eskaini ordez, paristar emakume burgesaren paper ezaguterrazean kokatzen du Tréhot: zutik dago, *robe de promenade* edo paseatzeko soineko batez jantzia, zeta beltzekoa eta dotorea, luxuz dekoraturiko estilo kontserbatzaileko gela baten izkina batean, guriki jaten ematen hatz erakuslean pausatua daukan etxeko txoritxoari<sup>5</sup>. Jakina da Renoirrek bere garaikideen lanaren eragin handia izan zuela; areago, zuzenean imitatu ere egiten zituen, eta gauza segurua dirudi hark bazekiela garai hartan antzeko gaiak deskribatzen zituzten eszenak margotzen zirela (eta jendaurrean agertzen zirela, eta kritikaren erantzuna bikaina izaten zela). Gai beraren bertsio guztiz bestelakoak dira Gustave Courbeten *Emakumea papagai batekin* (*La femme au perroquet*, 1866, Metropolitan Museum of Art) eta Édouard Maneten *Neskatxa 1866an* (*Jeune femme en 1866*, 1866, Metropolitan Museum of Art). Arreta handia eman zaie, bai garai hartan margolan hauek izan zituzten erreakzio kritikoetan, bai ondorengo interpretazio artistiko-historikoetan,

emakumearen eta papagaiaren arteko erlazio intimoei, izan argi eta garbi erlazio erotikoa (Courbeten kasuan bezala) edo inplizituki iradokitzaileak (Courbetenarekin alderatuta, Manetenak gaiaren bertsiu apal bat ematen baitu)<sup>6</sup>. Mendeetan atzera eginda, literatura, arte eta historiako adibideetan, emakumeen eta txorien arteko asoziazioak, eta emakumeen eta papagaien artekoak bereziki, lehen mailan ipini du haien arteko lotura estua, eta erretratu horiek inplikazio erromantiko eta sexual ez hornitu ditu. Deskribapen horietan, inplizituki denek ipintzen dute papagaia arraren paperean, eta hark konfiantzazko lagun-min gisa jokatzeko du: animalia jakintsua, hitzuna da, bere jabearen sekretu intimoetara eta biluztasun partzialeko egoera zaurgarrietara sarbide berdingabea duena<sup>7</sup>.

Renoirren *Emakumea perikitoarekin* ez zaio argiro lotzen konbentzio sinboliko horri. Zutoin apainduaren gaineko kaiola urreztatua nagusitzen da konposizioaren eskuinaldean, eta haren presentziak urrundu egiten du Renoir bere garaikideengandik, gai honen trataerari dagokionez; hala, tradizio piktoriko eta alegoriko desberdin (baina zerikusia duen) batekin lotzen du artista<sup>8</sup>. Kaiolatan sartutako txorien ondoan dauden emakumeen irudiak beren ospearen gorenean zeuden Ingalaterra viktoriarrean XIX. mendean. Ikonografia hori XVII. mendeko holandar genero-pinturetan sortu zen, eta ondorengo mendeko artista rokokoek ere erabili zuten; batzuk eta besteak eredu eraginkorrak izan ziren Renoirren estiloaren eta teknikaren garapenerako<sup>9</sup>. Holandarrentzat, kaiolaturiko txori baten aurrean dagoen emakume baten irudia segituan interpretatu zen maitasunaren gaiarekin lotua zegoelakoan, eta inplikazio sexualak ere izan zituen sarritan; izan ere, kaiolak hainbat balio zituen, emakumearen gorputzaren, birjintasunaren edo maitasunaren beraren metafora gordin gisa (Pieter de Hooch, *Bikotea papagai batekin* (*Ein Paar mit einem Papagei*), 1668)<sup>10</sup>. Jean-Baptiste Greuze artistaren lanean aurki daitezke sistema sinbolikoaren XVIII. mendeko interpretazioak, hark sarritan baliatzen baitzuen ikonografia holandarra bere margolanetan; era berean, maiz irudikatzen zituen txoriak eta kaiolak neska gazteen genero-eszenetan, inozentziaren galera iradokitzeko —modu kaltegabea, beste obra batzuekin alderatzen badira— (Jean-Baptiste Greuze, *Neskatxa bere txori hilari negarrez* (*La jeune fille qui pleure son oiseau mort*), 1765)<sup>11</sup>. Uste izatekoa da Renoirrek jakingo zuela pintura-tradizio horren jatorriaren berri: zabal dokumentatua dago holandar genero-pinturarekiko eta bere rokoko aurrekariarekiko zuen afinitatea eta hari ipintzen zion arreta handia, eta horren eragina nabarmena da Renoirrek hautaturiko teknika eta estiloetan, bereziki 1870ko hamarkadako lanetan, hau da, *Emakumea perikitoarekin* margotu zenean<sup>12</sup>.

Hala ere, XIX. mendeko Parisen, artistei leporatu zieten esperientzia burges modernoaren ñabardurak harrapatzeko eginkizun baudelairetarra, Greuzeren eta haren jarraitzaile viktoriarrenak bezalako sistema alegoriko moralizatzaileak ez ziren ongi hartu, eta lekuz kanpokotzat jo ziren<sup>13</sup>. Izan ere, gorputz osoko genero-eszena batean animalia bezatu bat sartzeak oso inplikazio desberdinak izango zituzkeen margolariaren ikusle garaikidearentzat, XIX. mendeko Parisen gizarte-estatus burgesaren adierazle argia baitzen etxeko animalia bat edukitzea. Etxeko animalia bat edukitzeak esan nahi zuen batek bazituela dirua eta denbora animaliaz arduratzeko, aisialdiko uneetan gozatzeko eta jostatzeko gauza izateaz gainera, Renoirren pinturako emakumea bezala<sup>14</sup>. Emakumeak hatzean daukan perikito luma-hori eta -berdeduna XVIII. mendearen amaieran jarri zen modan Parisen, orduan hasi baitziren, gero eta gehiago, Afrikatik eta Karibetik animalia exotikoak inportatzen<sup>15</sup>. Emakumearen estatus gorenaren beste zenbat adierazlerekin batera, txoriak leku bat betetzen du etxe barneko eszena honetan<sup>16</sup>. Paseorako zetazko soineko dotorea, bere modako bularraldearekin eta gerriko estuarekin, etxearen barrenaldeko paretapapera apaina, zoru tapizduna eta etxeko landare exotikoak: denak dira

barrenalde burges luxuz dekoraturiko deskribapen irakurtzen errazak. Perikitoa beste askoren arteko elementu moderno bat da.

Erdi mailako klasearen goraldiarekin batera, etxeko animalien modak gora egin zuen XIX. mendeko Parisen, eta etxeko animaliak ere barneratu ziren gizartearen kontzientzia kulturalen; hala, esfera pribatu, etxe barnekoaren eguneroko bizilagunak bihurtu ziren. Familia-bizitza gero eta isolatuagoa zen, eta etxeko animaliak bakartasunaren eta urruntasunaren erremediatzat ikusten ziren sarritan<sup>17</sup>. Etxeko animaliak eguneroko bizitzako parte izatera heldu, eta “etxe-barren burgesaren hiztegiari” txertatu ahala<sup>18</sup>, berebat hasi ziren zuzenean lotuak egoten XIX. mendeko Pariseko erdi mailako klaseko emakumea izatearen esperientziarekin. Hiriaren mapa sozialaren barruan, Baudelairek adierazi eta mendearen bigarren erdian ezin konta ahala iturri literario eta artistikok errepikatu zuten bezala, espazio pribatuak eta publikoak inplizituki bereiziaz zeuden, generoaren eta klasearen arabera. Bulebarrak, parkeak eta kafeak aisialdi-espazioak ziren, non gizon burgesak askatasunez paseatu eta begiratu baitzezaket; emakumeentzat, ordea, Paris berriko eremu publiko jendeztatuetan barneratzea, gizonik gabe edo gauez, gauza arriskutsutzat eta moralki ezin onartuzkotzat jotzen zen. Emakume burgesarentzat onargarria bazen ere espazio publikoetan sartzea erosketak egitera edo paseatzera, beti ziren *flâneur*-aren begiratu eta miaketa kaltegarriaren mendekoak; *flâneur* hura hiri-esploratzailea edo “ikusle grinatsua” zen, XIX. mendeko Pariseko gizarte-molde finkatua, ar burgesaren esperientziaren ikurra zena<sup>19</sup>. Jatetxe batean sartze hutsagatik, gizonak edo prostitutak bakarrik egoten ziren establezimentu-mota izanik hura, emakume burgesa lotsa sozial publikoaren arriskuan gertatzen zen<sup>20</sup>.

*Emakumea perikitoarekin* obran, emakumearen espresio melankolikoak eta hura inguratzen duen bazter itogarriak, bat eginda, eguneroko bizitza burgesaren esperientzia femeninoaren errealitate paradoxikoa komunikatzen dute. Emakumearen eta bere animalia maitatuaren arteko oihartzun bisualek, animalia ere baztertua baitago leku mugatu guztiz apaindu batean, han bizitzera behartua, irakurketa honen alde egiten dute: kaiola apaintzen duten palmondo-hosto berdeak berebat agertzen dira emakumearen atzean eta sartzen dira haren espazioan. Haren zetazko soinekoaren tolesak, uhinak eta gerriko gorri ilun biziak perikitoaren luma orobat argi, arinaren oihartzuna dira. Emakumearen urrezko uztai-belarritakoek bere ere perikitoaren kaiolako helduleku zirkularra errepikatzen dute, eta gelako pareta-paperak, zursare forma baitu, haren metalezko egitura imitatzen du. Pinturaren konposizio beteak eta azaleko sakontasunak perikitoak bere alantzeko itxituran bizi lezakeen inguru espazialki hertsia bera sortzen du.

Etxeko animalien presentziak ezer lizunik edo erotikorik adierazten ez badu ere, eta gizonaren presentzia gogorazten ez badu ere, loroak tradizionalki gogoratuko zukeen bezala, badu bere funtzio sinboliko propioa ere, feminitate burgesaren luxu itogarriaren metafora diskretu baten moduan<sup>21</sup>. Txoriaren papera sinboloaren eta osagarriaren arteko muga dago, eta era horretan *Emakumea perikitoarekin* lotzen da, alde batetik, genero-pinturaren ondare alegorikoarekin eta, bestetik, emakume burgesaren bizitzaren inkongruentziarekin. Bai emakumeak, bai txoriak esperientzia burgesaren modernotasun eta sintesi komertzializatu nabarmen gisa jokatzeko dute. *Emakumea perikitoarekin* koadroak akaso ez du Lise Tréhoten deskribapen intimo edo adierazgarri eskaintzen, baina XIX. mendeko ikusleari, inondik ere, nortasun burges arduraz eraikiaren gaineko begiratu familiar bat eman zion, “modu modernoan” pintatua<sup>22</sup>.

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Émile Zola, “Mon Salon, IV: Les Actualistes”, *L'événement illustré*, maiatzak 24, 1868, Anne Distel-ek aipatua eta itzulia, *Renoir* (New York: Abbeville Press, 2010), 68 or. Distelen “1865–73: Accepted or Rejected? Renoir at the Paris Salon” kapituluak Renoirren lehen urteetako karreraren ikuspegi bikaina eskaintzen du, eta azaltzen du, besteak beste, *Lise eguzkitako batekin* obrak eta Renoirrek 1865 eta 1873 bitartean Saloian azaldu zituen beste obra batzuek kritikaren eta publikoaren aldetik izan zuten harreraren azterketa sakon bat. [\[itzuli\]](#)
2. Colin B. Bailey, “Woman with Parrot”, in *Thannhauser: The Thannhauser Collection of the Guggenheim Museum*, Matthew Drutt-en argit. (New York: Guggenheim Museum, 2001), 208 or.; Douglas Cooper, “Renoir, Lise and the Le Coeur Family: A Study of Renoir’s Early Development—1 Lise”, *Burlington Magazine* 101, 674 zk. (1959ko maiatza), 163, 167 or. Baileyk Tréhot deskribatzen duten bi lan erregistratu ditu, Cooper-ek zenbaturiko hura modelo gisa ageri den hamalau pintura-lanez gainera. Guztiz seguruak ez badira ere Renoirrek eta Tréhotek aurrenekoz topo egin zuten egun eta leku zehatzak, badirudi 1865an edo 1866aren hasieran ezagutu zutela elkar, Renoirren adiskide Jules Le Coeur lagunaren bitartez, Clemence Tréhot baitzen —Lise Tréhoten ahizpa nagusia— garai hartan haren maitalea. Lise Tréhot eta Renoir 1872an bereizi ziren, Renoirrek berak 1912an gutun batean bere saltzaile Joseph Durand-Ruel-i esan zion bezala. Eskatu zionean egileari Durand-Ruelek *Emakumea perikitoarekin* obraren data, artistak erantzun zuen egina izan behar zuela “beranduena 1871n, urte haren ondoren bistatik galdu bainuen pintura honetarako posatu zuen emakumea”. Bailey-k itzulia, “Emakumea perikitoarekin”, 206 or. Testu osoa argitaratua dago *Correspondance de Renoir et Durand-Ruel* lanean, Caroline Durand-Ruel Godfroy-ren argit., (Lausanne: La Bibliothèque des Arts, 1995), 2. alea, 97 or. [\[itzuli\]](#)
3. Gary Tinterow-ek Léon Rosenthal arte-historialariaren hitzak baliatzen ditu esateko “erretratuak eta generoko eszenen hazkundera [izan zela] ‘klase ertaineko babesaren emaitza deigarrienetako bat’”, “The Rise and Role of Fashion in French Nineteenth-Century Painting”, in *Impressionism, Fashion, and Modernity*, Gloria Groom-en argit., erak. kat. (Chicago: Art Institute of Chicago, 2012), 18 or. Cooperrek berebat azpimarratzen du Renoirren hasierako sorkuntza-lanen aldaketa hori “Renoir, Lise and the Le Coeur Family” lanean, 168 or. [\[itzuli\]](#)
4. Charles Baudelaire, “The Painter of Modern Life”, in *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Jonathan Mayne-ren argit. eta itzulp. (Greenwich, Connecticut: Phaidon, New York Graphic Society-k banatua, 1964), 13, 15 or. [\[itzuli\]](#)
5. Tréhotek soineko berbera du soinean gutxienez beste margolan batean, *Lise xal zuriarekin* (*Lise au châle blanc*, 1872 ing., Dallas Museum of Art). Tréhoten soinekoaren esanahiari buruzko informazio gehigarria izateko, ikus Françoise Tétart-Vittu, “Who Creates Fashion?”, in *Impressionism, Fashion, and Modernity*, Groom-en argit., 65 or. Parisen hemeretzigarren mendearen bukaeran zabalduak zeuden jantzi-estiloak eta emakume-modari buruzko beste auzi garrantzitsu batzuen berri izateko, ikus Helen Burnham, “Changing Silhouettes”, in *ibid.*, 253–69 or. [\[itzuli\]](#)
6. Arte-historialariek pentsatu izan dute Courbeten *Emakumea perikitoarekin*, 1866ko Saloian aurkeztu zena, eta irudi dinamikoa, inhibiziorik gabea eta guztiz modelatua agertzen duena, Maneten *Olympia* guztiz polemikoari emandako erantzuna zela (1863, Musée d’Orsay), zeina aurreko urtean aurkeztu baitzen Saloian, eta Courbetek publikoki kondenatu baitzuen. Maneten *Young Woman in 1866*, 1868ko Saloian ikusgai jarri zena (Renoirren *Lise eguzkitako batekin* ikusgai jarri zen urte berean), Courbeten gaiaren bertsioari buruz hark ematen zion azken erantzuna zelakoan ikusi zuen publikoak. Mona Hadler, “Manet’s ‘Woman with a Parrot’ of 1866”, *Metropolitan Museum Journal* 7 (1973), 118–22 or.; Carol Armstrong, *Manet Manette* (New Haven: Yale University Press, 2002), 160–72 or.; Kathleen Adler, *Manet* (London: Phaidon Press, 1986), 88–94 or. [\[itzuli\]](#)
7. Loroak emakumeekin lotzen ziren hamaseigarren mendeko frantses nobleziaren kontakizunetan, eta sarritan agertzen ziren emakumeen ondoan hamazazpigarren mendeko holandar eta flamandar generoko pintoretan. Hadler, “Manet’s ‘Woman with a Parrot’ of 1866” 116–22 or.; Adler, *Manet*, 89 or. Aipagarria da Hadlerrek azpimarratzen duela gai hau berriz piztu zela Maneten (eta Renoirren) garai berean, eta Gustave



Flauberten 1876ko istorio bat aipatzen du, non emakumezko pertsonaia batek oso harreman estua eratzen duen bere loroarekin, beste adibideen artean. [itzuli]

8. Renoirren generoko eszenak badu beste berezitasun bat, modu berean esanguratsua, bere garaikideen deskribapenaren aldean: esan liteke Tréhotek daukan txoria ez dela loro bat, eta, hortaz, ez dituela Courbet eta Maneten lanetako konnotazio berak, lizunkeria edo exotismoa alegia. Renoirren pinturari buruz diren lehen aipamenetan, baita 1912 artistaren eta haren tratulari paristar Joseph Durand-Ruel-en arteko gutun-trukean ere, hala nola 1913ko *Renoir erakusketarako* Bernheim-Jeune katalogoan ere (lanaren bigarren erakusketa dokumentatua da, eta Frantziako pinturaren erakusketa dokumentatu zaharrena), *La femme à la perruche* deitzen zaio margolan honi, eta horren itzulpenik zuzenena *Emakumea perikitoarekin* bide da. Nolanahi ere, pintura hau 1940ko hamarkadaren hasieran jarri zen erakusgai Estatu Batuetan *Woman with Parrot* titulupean (*Emakumea perikitoarekin*) eta pinturari buruzko ondorengo debateek loro batekin identifikatu dute txoria. Hala, Guggenheim-ek titulua aldatu du eta *Woman with Parakeet* ipini du (*Emakumea perikitoarekin*), “perruche” hitzaren itzulpen egokiagoa eta txoriak pinturan duen itxura islatzeko xedeaz. Pierre-Auguste Renoir Joseph Durand-Ruel-i, 1912, hemen: *Correspondance de Renoir et Durand-Ruel*, Godfroy-ren argit., 97 or.; *Renoir*, erak. kat. (Paris: Bernheim-Jeune, 1913), 55 or. Ikus halaber François Daulte, *Auguste Renoir: Catalogue raisonné de l'oeuvre peint* (Lausanne: Durand-Ruel, 1971), 65 zkia, erreprodukzioa; Guy-Patrice Dauberville eta Michel Dauberville, Camille Fremontier-Murphy-rekin, *Renoir: Catalogue raisonné des tableaux, pastels, dessins et aquarelles* (Paris: Bernheim-Jeune, 2007), 1. alea, 390–92 or., 358 zk., erreprodukzioa [itzuli]
9. Ingalaterra viktoriarreko kaiolako txoriaren sinbolo ezagunaren jatorriari buruzko azterlan argigarri baterako, ikus Elaine Shefer, “The ‘Bird in the Cage’ in the History of Sexuality: Sir John Everett Millais and William Holman Hunt”, *Journal of the History of Sexuality* 1, 3. zk. (1991), bereziki 446–69 or. [itzuli]
10. *Ibid.*, 447–48 or. Shefer-rek ikonografia hori jatorrizko holandararen zentzu bikoitz batekin lotzen du: *vogel* hitzak “txori” esan nahi du, eta *vogelen* hitzak, “txoriak harrapatzea”; eta batak nahiz besteak izenda ditzakete gainera, herri-hizkeran, hurrenez hurren, gizonaren genitalak eta kopulatzea. Pieter de Hooch-en *Bikotea loroarekin* obran (1668, ikus 58.5 fig.), esate baterako, loroari ardo-baso batekin keinua egiten dion emakumeak (bere gizon-lagunak egin dion opari iradokitzailea da), kaiolatik atera dadin, metafora berariazko bat baliatzen du gizonarekiko harreman hurbila aditzera emateko. [itzuli]
11. *Ibid.*, 449 or. Shefferen arabera, Greuze izan zen kaiolako txoriaren ikonografia bere Holandako jatorritik Ingalaterra viktoriarrean eramatearen erantzulea. Berebat dio Greuze kate-begi artistiko-historiko funtsezkoa gertatzen dela hemezortzigarren mendearen amaieraren eta Frantziako rococoaren zabalkundearen artean, eta horrek bereziki garrantzitsua bihurtzen duela Renoirrek aldi horiekin duen lotura aztertzeko. Ikus berebat Anita Brookner, *Gruze: The Rise and Fall of an Eighteenth-Century Phenomenon* (Greenwich, Connecticut: New York Graphic Society, 1972), 97–100 or. [itzuli]
12. Renoirrek geroko pintura holandarraren aldera zuen zaletasuna bere ikasleak nabaritu zuen, eta hau esan zuen: “Renoirrek sumatzen zuen pintore holandar eta flandestarrek eguneroko bizitzaren xarmak adieraztean zuten zintzotasuna”. Hemen itzulia: Colin Bailey, John B. Collins-ekin, *Renoir's Portraits: Impressions of an Age*, erak. kat. (New Haven: Yale University Press, 1997), 55. zk., 228. or. Holandar generoko pinturaren eta Renoirren rococo aurrekariaren eraginari buruzko argibide gehiago izateko, ikus Robert L. Herbert, *Nature's Workshop: Renoir's Writings on the Decorative Arts* (New Haven: Yale University Press, 2000), 13–14, 74–75. or. Renoirren hemezortzigarren mendeko eraginaren eta bilakaera goiztiarraren gaineko debate orokorretzat, ikus Augustin de Butler, “A Youth in the Louvre”, in *Renoir: Between Bohemia and Bourgeoisie; The Early Years*, erak. kat. (Ostfildern, Germany: Hatje Cantz, 2012), 82–83. or.; David Pullins, “Renoir and the Arts of Eighteenth- -Century France: Points of Origin”, *ibid.*, 258–72 or. [itzuli]
13. Tamar Garb, *Bodies of Modernity: Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France* (New York: Thames and Hudson, 1998), 135 or. Ikus berebat Shefer, “Bird in the Cage”, 465 or. [itzuli]
14. Kathleen Kete, *The Beast in the Boudoir: Petkeeping in Nineteenth-Century Paris* (Berkeley eta Los Angeles: University of California Press, 1994), 1–4 or. Parisen etxeko animalia bat edukitzeari buruzko debate orokorrako batentzat, identitate burgesaren adierazpen paregabe gisa, ikus halaber 39–55 or. [itzuli]



15. Parisen hemezortzigarren mendean izan zen animalia exotikoen ugaritasunaren historia eta interpretazio oso baterako, ikus Louise E. Robbins, *Elephant Slaves and Pampered Parrots: Exotic Animals in Eighteenth-Century Paris* (Baltimore eta Londres: Johns Hopkins University Press, 2002). Animalia exotikoen eta luxu eta aristokraziaren arteko loturaren azterketa xehe baterako, ikus 9–67 or. [\[itzuli\]](#)
16. Ekonomia-bide apaleko emakumea zen Tréhot. Jostuna izan bide zen, eta haren aita tabako- eta limonada-saltzailea zen Parisen. Distel, *Renoir*, 71. or. [\[itzuli\]](#)
17. James H. Rubin, *Impressionist Cats and Dogs: Pets in the Painting of Modern Life* (New Haven eta Londres: Yale University Press, 2003), 57. or. [\[itzuli\]](#)
18. Kete, *Beast in the Boudoir*, 75 or. Zenbait kultura-hedabide zabalduk, haien artean satira sexistek, emakumeek beren etxeko animaliei zieten txera sakona karikaturizatzen zuten (41. or). [\[itzuli\]](#)
19. Baudelaire, “Painter of Modern Life”, 9. or. [\[itzuli\]](#)
20. Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art* (Londres eta New York: Routledge, 1988), 69–70 or. Berthe Morisot eta Mary Cassatt emakume artisten inpresionismoaren lenteen bidez, Pollock-ek aztertzen du berak “asimetria historikoa [...] emakume izatearen eta gizona izatearen artean Parisen hemeretzigarren mendearen amaieran” deitzen duena (55 or.). [\[itzuli\]](#)
21. Loroari buruz, gizona presentzia delakoan, ikus Adler, *Manet*, 90 or. [\[itzuli\]](#)
22. Zola, Distel-ek aipatua eta itzulia, *Renoir*, 68 or. [\[itzuli\]](#)

# KOLORETAN ZAIN: HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC-EN SALOIAN

NATALIA LAURICELLA

Henri de Toulouse-Lautrec-en 1893ko *Saloian* (*Au salon*) obrako irudiak kolorean marintuak daude. Erdian dagoen emakumearen atzean, linea berde lausoan multzo bat, pastelez marraztua diluitutako olio-pinturaz margotutako oinarriaren gainean, kontraste bizian ageri da emakumearen profilaren marra zuri zehatzarekin. Haren aurpegia argiz betea dago, eta horrek emakumearen espresio aspertua eta nekaturia argitzen du. Argiaren iturria ezin da identifikatu; baliteke lanpara batetik edo baliteke tximinia batetik etortzea, haren distirak ikusleak liluratzen ditu. Emakumearen aurpegiak argia igortzen du, eta tonu-espektro oso bat erabiliz lortu du margolariak efektu hori: sudur-puntako eta ezpainenak hori distiratsutik hasita, lokien inguruko goroldio-berderaino, belarriaren atzealdeko gris tantoduneraino. Ilargi-kolore horiek pastelean eman zituen Lautrec-ek irudiaren masail eta kokotsean, eta olio-pinturan bekokian. Olio-pintura eta pastela ezin bereizizkoak gertatu ziren bata bestean urtu eta formak funditu ahala saloiko eszena honetan zehar.

Lautrec-ek maisuki nahastu zituen materialak bere lanaren gainazalean, eta lana marrazkiaren eta pinturaren arteko hibridoa gertatzen da. Lau irudiak inguratuz, pastelez eta olioegindako marka bertikal, horizontal eta diagonalak harramzkatu egiten dituzte kartulinazko plano marroian. Oinarri neutro hori ikus daiteke leku batzuetan, baina kolore-sorta harrigarri bat dauka gainean geruzetan ipinia. Konposizioaren oinarria olio-pinturaz egin ondoren, pastelezko kolore-beloak, olio-pintura diluitua (*peinture à l'essence*), edo bi materialen nahasketaz egindako geruzak erantsi zituen artistak. Bi material horiek baliatuz kolorea bizkor aplikatu zezakeen kartulinan, espontaneitate- eta lañotasun-ukitu bat lortuz era horretan.

Lautrec-en olioaren eta pastelaren nahasketak kakofonia bisual bat sortzen du, saloiko espazioaren mugak lausotzen dituena. Eszenak lau prostituta agertzen ditu, bezeroen zain daudenak Parisko *maison close* edo burdel batean, seguru aski rue des Moulins kalean<sup>1</sup>. Badirudi emakumeak urtu egiten direla beren inguruarekin bat egiteko, eta kolore bizien eta linea zorrotzen espektroak eragotzi egiten du irudiak eta altzariak, objektuak eta haien isla ispiatuak ondo bereiztea. Profilez dagoen emakumearen gorputz triangeluarrari, esate baterako, oihartzuna egiten dio, forman nahiz kolorean, eskuinean daukan besaulki gorri eta arrosa-kolorean forratuak. Ezkerrean daukan lagunaren ile hori eta laranja argiak osatzen du aurrean daukan komodaren linea bertikal urdinek, gorri ilunek eta arrosek hasitako ortzadarra. Kolore-sekuentzia emakumearen inguruan biltzen da, artistak eszenako gainerako lekuetan errepikatzen ez duen sakontasun-sen bat eratuz. Eserleku zirkularrean, molde zehatzik gabeko soineko batean bilduriko emakume baten forma bukatugabeak gutxitu egiten du haren postura nagia sedukzio-indarra. Laugarren irudia, hasieran ia antzeman ere egiten ez zaiona, eskuinean eserita dago, zangoak gurutzatuta dituela bere soineko zuriaren azpian, beso-euskarriaren angeluaren paraleloa gertatzen den forma bat sortuz. Gelaren nolakotasun kaleidoskopikoagatik ere, presakako markek eta

kolore bizek irudiak geldiarazten dituzte eta halako nagikeriazko eta astuntasuneko sentimendu hedakor bat areagotzen dute.

Artistak egindako aukerak —eszena moztea eta laukiztatzea— handitu egiten du eszenaren anbiguitatea. Bezeroen zain daudela, emakumeak, itxuraz, isilik daude, eserita, hainbat norabidetara begiratuz. Saloian igartzen den asperdurak desagerrarazi egiten du erotismo-agindu oro. Saloiaren dekorazioa aldi berean da luxuzkoa eta arrunta, koloreak oso aseak daude, ia azidoak dira. Kolore aberats horien efektu asaldatzaileak, irudien gelako esperientziaren monotonia agerikoarekin batera, inondik ere sentsuala edo erakargarria ez den giro bat sortzen du<sup>2</sup>.

Ikusleak berak gelan daukan posizio segurtasunik gabeak —dudatan erdiko bi irudien artean— areagotu egiten du espazioaren barruan sentitzen den gertutasunaren eta distantziaren arteko tentsioa. Ikusleak hemen eszenan parte hartzen du, edota balizko bezero gisa edo asperduraz akabatu beharrean dagoen prostituta-kide gisa. Ikuslearen ezintasun aztoragarri hori eragitea, zein den irudiekin duen harremana ezin erabakitzea, horixe izan zitekeen artistaren asmoa.

Anbiguitasun sozialez betetako gai bat deskribatzeko Lautrec-ek materialak ere nahastu zituen. Materiala modu berezian erabiliz eta marrazketaren eta pinturaren alderdiak konbinatuz, egileak oreka bat eskuratu zuen intimitasunaren eta axolagabetasunaren artean. Tentsio hori aztertuz, burdeleko eszena honen testuinguru historiko eta soziokultural zabalagoari antzematen zaio. Bere ezaugarri enigmatikoaren bidez, artelan honek Frantziako *fin-de-siècle* garaiko prostitutaren egoera sozial ezengokor eta aldakorren sintesi bisual eta material bat egitea lortzen du.

Moralki susmagarritzat hartzen baziren ere, prostituzioa eta burdelak osagai beharrezkotzat jotzen ziren hemeretzigarren mendeko Frantziako bizitza sozialean, eta uste zen frantses gizartearen egonkortasunari laguntzen ziotela<sup>3</sup>. Burdelek irtenbide bat ematen zioten etxetik kanpo gizonen desirari, eta era horretan segurtatua geratzen zen familia-egitura burgesaren garbitasuna. Erregulazioa funtsezkoa zen prostituzioak aldi hartan zeukan posizioa kontrolatzeko. Prostituta erregistratuak *maisons closes* izenekotan bizi ziren, non *madam* batek agintzen baitzuen eta azterketa mediko erregularrak egin behar zituzten eritasun benereoen zabalkundea eragozteko. Hemeretzigarren mendearen bigarren erdian, nolahi ere, asko zabaldu zen erregulatu gabeko prostituzioa, kontrolpeko sistemari mehatxu eginez. Burgesiaren baitan gero eta handiagoa zegoen kontrol haren faltari buruzko kezka, eta, hala, prostituzioaren egoera gero eta ezegonkorragoa zen Frantzian jadanik 1890eko hamarkadan<sup>4</sup>.

Partez beharbada frantses gizartean zuten leku konplikatuetatik, prostitutak jakinmina eragiten zioten hemeretzigarren mendeko artistei, hala nola Honoré Daumier, Édouard Manet, Edgar Degas eta Émile Bernard-i<sup>5</sup>. Lautrec ere erakartzen zuen gaiak, eta *maisons closes* haiek askotan agertu ziren haren obran 1880 eta 1890 hamarkaden artean. Ia berrogeita hamar obra egin zituen gai honen inguruan, prostituten erretratuak nahiz burdelen barrenaldeko deskribapenak, eta Montmartreko cabaret-dantzarien eta dantza-aretoen irudikapenak bezain ezagunak egin ziren. Lautrec-i erakargarria gertatzen zitzaion *maisons closes* izeneko kulturak; oso maiz joaten zen haietara, eta bertako jendea ezagutzera heldu zen. Gertutasun pertsonal hori agerikoa da *Saloi* obrako eguneroko eszenaren deskribapenaren zirriborro-estiloan.

Lasaitasun- eta intimitasun-maila handia zuen, baina nolahi ere, eszena ikusita, ez dago interpretazio argirik egiterik. Burdel bateko “saloi” horrek artelanean duen irudikapenak berak konnotazio asko sorrarazten ditu, eta litekeena da Lautrec-ek irakurketa anitzak sustatzea. Saloia espazio garrantzitsua zen etxeko nahiz jendaurreko bizitzan hemeretzigarren mendeko Frantzian. Asoziaziorik zuzenenean agian, “salon” hau egongela burges bat zen, eta bertako biztanle errespetagarriek gonbidatuak entretenitzen zituzten. *Saloian* obrak espazio horren antza du, bereziki bere tapizeria apainetan, gortinetan eta apaingarrietan. Saloiko kolore bizien gustu gutxiko konbinazioa, nolahi ere, ez da etxe burges pribatuko egongela askoz dotoregoa bezalako<sup>6</sup>. Deskribapen honetan, baliteke artistak iradokitzea mehea dela errespetagarritasunaren eta degenerazio deituaren arteko lerroa. Izan ere, “saloi” terminoak berebat esan nahi du egongela haietan egiten ziren bilkurak, non ideiak eta elkarrizketak truketzen baitziren. Lautrec-en lanean deskribaturiko trukea, nolahi ere, gehiago da gorputzena ideiena baino.

“Saloi” terminoaren beste konnotazio bat *Salon* ofiziala da, Frantziako artearen ekoizpena eta erakusketa berrehun urtez menderatu ondoren, XIX. mendearen bigarren erdian ahuldu zena<sup>7</sup>. *Salon* hura gauza tradizionala eta interesik gabea zen abangoardiako artistentzat, zeinak forma bisualak sustraitik aldatu nahi izan baitzituzten, material berriekin esperimentatuz eta garai hartan gai probokatzaileak zirenak landuz. Egile hauek leku berriak bilatu zituzten beren artelanak erakusgai jartzeko, eta erakusten hasi ziren arte-salerosleen galerietan, epaimahai tradizionalen kontrolatik kanpoko erakusketetan (besteak beste, 1884an fundatu zen Independenteen Saloian), kabaretetan eta dantza-aretoetan, baita kalean ere<sup>8</sup>. Beren lana Saloi ofizialek aparte egiten zuten artista bohemio eta abangoardiako komunitateko kidea izan zen Lautrec. 1890ko hamarkadaren hasieran kartelak diseinatzen hasi zen, haien artean *La Goulué* ospetsua, 1891n Moulin Rougerentzat sortua. Era berean, kolorezko litografien sorta mugatu bat argitaratzeari ekin zion, haien artean 1893an André Martyren *L'estampe originale* argitalpenarentzat diseinatu zuen azala<sup>9</sup>. Geroago, burdeleko eszena arruntak esploratzeko baliatu zuen Lautrec-ek grabatua, *Ellesen*, zeina kolorezko hamaika litografien album bat baitzen, Gustave Pelletek 1896an argitaratu zuena. Albumaren azalak —*Saloian* margotu eta hiru urte geroago inprimatu zen—, obra honen antzeko espazio-anbiguitatea eta ikuslearen posizioaren zehazgabetasuna ditu (Henri de Toulouse-Lautrec, *Elles* portafolioaren azala, 1896).

*Saloian* lanak agerian jartzen ditu Lautrecen arte-jardueraren ezaugarriak, pinturari, marrazkiari eta grabatuari dagokienez. Artistak pinturaren eta marrazkiaren elementuak konbinatzen ditu, eta bere litografia-lana gogorarazten duen efektu bat sorrarazten du. Obra honen forma erregularrek eta kolore-geruzek litografian erabiltzen diren hurrenez hurreneko aplikazioak dakartzate gogora; prozedura horretan koloreak banaka-banaka aplikatzen dira, paper-orri baten gainean, bakoitza bere aldetik tindaturiko harrien bitartez. Eszenako eremu lautuek (profilez jarritako emakumearen atzekoak, esate baterako) artistaren obra litografikoa gogoratzen dute, bai grabatuen albumak, bai kartelak, zeinetan sarritan azpimarratzen baita harri matrizen planoak (Henri de Toulouse-Lautrec, *Jane Avril*, 1893). Espazioaren lautze horrek eta forma soilduek, era berean, xilografia japoniarrak gogorarazten dituzte, eta haiek, Frantzian 1860aren hamarkadaren hasieran zabaldu zirelarik, liluratu egin zituzten artista frantsesak<sup>10</sup>. Horrez gainera, Lautrecek kartoi zurruna hautatu zuen gainazal gisa, eta horrek ere harri litografikoaren plano zurruna dakar gogora; pastelaren lerro nabarmenak, berriz, argizarizko arkatz litografiko batekin marrazturiko linearen antzeko testura du. *Saloian* obrak artistaren kolorezko lan litografikoari egiten dizkion keinu bisualek argi agertzen dute nolako interesa zuen hark grabatugintzan zuen maisutasuna erakusteko, baita pintura eta marrazkigintzarenean ere.

Lautrecek artelanaren gainazala nabarmentzen du, eta materialak erabiltzeko eta nahasteko garaian duen trebetasuna. *Saloi*an laneko materialen opakutasunak eta malgutasunak, eta lanaren prozedurak berak, irudikaturiko pertsonen gizarte-posizio aldakorra seinalatzeaz gainera, informazio jakingarria ematen digute artistaren autopromozio-teknikei buruz<sup>11</sup>. Are gehiago; bere praktikan bitarteko batetik bestera igarotzeak adierazten du balitekeela 1890eko hamarkadan jadanik ez zuela bereizketarik egiten bere pinturen, marrazkien eta grabatuen artean. Jariokortasun horrek, azken batean, XIX. mendeko gizarte frantsesean, kaletik hasita saloiraino, nagusitu ziren ezegonkortasun eta anbiguitate gero eta harrigarriagoak islatzen ditu.

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

Eskerrak eman nahi dizkiot Jeffrey Warda-ri eskuzabaltasunez patekatu dituelako bere ikerlana eta bere ikuspegia, eta luze eta zabal aritu delako nirekin hizketan Toulouse-Lautrec-en materialen aukeraz.

1. Garai hartan Parisko zenbait burdeletara joan ohi zen Lautrec, rue des Moulins zegoen batera eta rue d'Amboisen zegoen beste batera besteren artean. Guggenheimeko pastela rue des Moulinsko burdela delakoan identifikatu izan da historikoki. Ikus Maurice Joyant, *Henri de Toulouse-Lautrec* (Paris: H. Floury, 1926), 283. or.; Vivian Endicott Barnett, *The Guggenheim Museum: Justin K. Thannhauser Collection* (New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1978), 198–99. or.; Richard Thomson, “Maisons Closes”, in Richard Thomson, Phillip Dennis Cate eta Mary Weaver Chapin, Florence E. Coman-ekin, *Toulouse-Lautrec and Montmartre*, erak. kat. (Washington: National Gallery of Art, 2005), 208. or. Pinturaren tituluak berak “saloi” batez bestelako kokagunerik ez du iradokitzen; nolana ere, tituluaren data hogeigarren mendekoa da, eta ez dirudi Lautrec-i egotzitako saloi bera izan daitekeenik. Ikus berebat M. G. Dortu, *Toulouse-Lautrec et son oeuvre* (New York: Collectors Editions, 1971), 2. alea, 360. or., P.500 zk., errepro 361. or. [itzuli]
2. 1891. urtean jadanik, Lautrec-en prostituten deskribapena azpimarratu zuten kritikariek. *L'écho de Paris*en, honako hau idatzi zuen Jacques Daurelle-k: “Bere koadroen gizona da (Lautrec), inondik ere, eta, horretan, ironia zorrotz bat dago. Ez al dituzte emakume hauek agertzen, beren komentu publikoetako sofetan goibeltasunez ametsetan ari direla, behaketa egiaz krudel baten nolakotasuna?”. Ikus Jacques Daurelle, “Chez les jeunes peintres”, *L'écho de Paris* 8, 2779. zk. (1891ko abenduak 28), 2. or. [itzuli]
3. Agerikoa gertatzen da garai hartan prostituzioaren gainean zegoen kezka, auzi soziala eta osasunari zegokiona zelakoan, hemeretzigarren mendearen bigarren erdian argitaratu ziren egunkari eta liburuetan izan ziren debateetan. Ikus Léo Taxil, *La prostitution contemporaine: Étude d'une question sociale* (Paris: Librairie Populaire, 1884); Charles Virmaître, *Paris-Impur* (Paris: Camille Dalou, 1889); Émile Richard, *La Prostitution à Paris* (Paris: Baillière, 1890). Garai hartan prostituzioaren inguruan ziren debate eta jarreraren ikuspegi osatuago bat izateko, baita Lautrec-en obrarekin zuen harremanaren ikuspegi osatzeko ere, ikus Thomson, “Maisons Closes” 205–35. or. Ikus orobat Hollis Clayson, *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era* (New Haven eta London: Yale University Press, 1991), 27–55. or. [itzuli]
4. Thomson, “Maisons Closes”; Clayson, *Painted Love*. [itzuli]
5. Lautrec-en burdeletako eszenak, konposizioari eta materialari dagokienez, Edgar Degas eta Émile Bernard-en margolanen antzekoak dira bisualki. Bi artistek landu zuten gainera gai hau, hainbat eratako materialekin. [itzuli]

6. Artista inpresionistek saloi burgesa margotzeko zuten interesaz gehiago jakiteko, ikus Janet McLean, argit., *Impressionist Interiors*, erak. kat. (Dublin: National Gallery of Ireland, 2008). [\[itzuli\]](#)
7. Bi hamarkadaz baino gehiagoz, estatuak babesturiko Akademiaren Saloiak École des Beaux-Arts eskolan trebaturiko artisten artelanak jarri zituen urtero erakusgai, eta epaimahai jakin batzuek ohoreak eta sariak ematen zizkioten artistei (Erromako Saria esate baterako). Saloiaren sistemak ez zuen begi onez ikusi artista gazteek esperimentazio artistikoan zuten, zeina jadanik 1870ko hamarkadan hasi baitzen, inpresionistekin. Haren ondorioz, mendeko azken hiru hamarkadetan behera egin zuen Saloiaren sistemak, eta artista, arte-saleroste eta bildumazale burgesen sare bat zabaldu zen sistema hartatik kanpo. Ikus Harrison C. White eta Cynthia A. White, *Careers and Canvases: Institutional Change in the French Painting World* (Chicago: University of Chicago Press, 1965); Robert Jensen, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe* (Princeton: Princeton University Press, 1994). [\[itzuli\]](#)
8. Ruth E. Iskin, *The Poster: Art, Advertising, Design, and Collecting, 1860s–1900s*, Dartmouth College Press, Hanover, N.H, 2014. [\[itzuli\]](#)
9. Ikus garai hartako kolorezko grabatuaren sintesi bat hemen: Phillip Dennis Cate, Gale B. Murray eta Richard Thomson, *Prints Abound: Paris in the 1890s; From the Collections of Virginia and Ira Jackson and the National Gallery of Art*, erak. kat., National Gallery of Art, Washington, D.C.; Lund Humphries, Londres, 2000. [\[itzuli\]](#)
10. Colta Feller Ives, *The Great Wave: The Influence of Japanese Woodcuts on French Prints*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1974; Gabriel Weisberg, *Japonisme: Japanese Influence on French Art, 1854–1910*, erak. kat., Cleveland Museum of Art, Cleveland, 1975; Helen Burnham, Sarah E. Thompson eta Jane E. Braun, *Looking East: Western Artists and the Lure of Japan*, Museum of Fine Arts, Boston, 2014. [\[itzuli\]](#)
11. *Salon* sistemaren gainbeherarekin, eta Estatuaren babesaren galerarekin, artistek eta salerosleek beren ospea eta lorpen artistikoak sustatzea beste interbiderik ez zuten izan merkataritza-arrakasta segurtatzeko. Lautrec-en autopromozioaz gehiago jakiteko, ikus Mary Weaver Chapin, “Toulouse-Lautrec and the Culture of Celebrity”, in Thomson, Cate eta Chapin, Coman-ekin, *Toulouse-Lautrec and Montmartre*, 46–63. or.; Chapin, “Henri de Toulouse-Lautrec and the Café-Concert: Printmaking, Publicity, and Celebrity in Fin-de-Siècle Paris”, doktoretza-tesia, New Yorkeko Unibertsitatea, 2002. [\[itzuli\]](#)

# AURREKARIAK ZUZENTZEN: VINCENT VAN GOGH-EN ZUBIBIDEA ETA PAISAIA ELURTUA

MEGAN FONTANELLA ETA LENA STRINGARI

Wacker izeneko auzi ospetsuak hankaz gora jarri zuen artearen negozioa 1928an, eta, haren ondorioz, handik lau urtera auzipetu egin zuten, Alemanian, Otto Wacker arte-merkataria, aurrez dantzari profesionala izana. Iruzurra leporatu zioten: zehazki, Vincent van Gogh herbeheretar artistaren koadro faltsutuen salerosketa<sup>1</sup>. Wackerri egindako epaiketa sentsazionalistan, lekukotasun kontraesankorrek eman zituzten Van Goghen aditu askok, hala nola Jacob-Baart de la Faille eta Julius Meier-Graefe-k. Hori dela-eta, ez zen erabateko adostasunik izan Berlingen epaiketa egiten ari zitzaion auzitegian aurkeztutako ziren obretatik faltsuak zirenen behin betiko kopuruari zegokionez. Artearen esparruko hainbat eragilek eta sukaldeko azpilanez baldintzatu bide zuten epaiketaren emaitza zehaztugabea, zeinetan kolokan jartzen zen auzitan zeuden koadro haietako batzuk alde aurretik jabetzan izan zituztenen edo haien benetakotasunaren bermea eman zutenen ospea<sup>2</sup>.

Analisi ustez enpirikoak ere anbiguoak izan ziren Wackerren kontrako epaiketan. A. Martin de Wild holandar kimikariak Van Goghen koadro original askoren eta ustezko obra faltsutuen laginak hartu eta aztertu zituen, baina, gaur egun, urritzat hartuko lirakeke hark emandako frogak<sup>3</sup>. Epaimahaiak eta prentsak goretsi egin zuten haren profesionaltasuna eta lekukotasun objektiboa, halere. De Wildek ondorioztatu zuen Van Goghi esleitutako koadro batzuek erretxina zutela —ez zegoen Van Goghek gai hura erabili izanaren berririk—, zeina gehitu ohi baitzitzaien pigmentuei, bizkorrago lehortzeko<sup>4</sup>. De Wildek, ordea, ez zuen argitu zer koadro aztertu zituen, eta ez zuen zehaztu, halaber, zein iruditzen zitzaizkion faltsuak. Bestalde, Kurt Wehlte zaharberritzaileak ustezko obra faltsu baten erradiografiak eta Van Goghen benetako koadro batenak alderatu zituen, eta benetakotzat jotako hura ere faltsua zela ikusi zen<sup>5</sup>. Informazio zientifiko hori erabili zen Wackerren kontrako zigor-froga nagusi gisa, baina handik urte askotara kolokan jarraitzen du orduan erabilitako metodologiak eta argitzeke daude hainbat zalantza. *Het Vaderland* argitalpenean 1932an izenik gabe argitaratutako artikulu batean, zera adierazi zuen De Wildek: “Ikerketa zientifikoak hainbat gauza froga ditzake erabateko ziurtasunez, baina ez dago mundu honetan den-dena frogatzerik!”<sup>6</sup>.

Gauzak asko aldatu ziren Van Gogh hil zenetik igarotako 40 urteetan (1890ean hil zen, modu tragikoan, 37 urte zituela). Artistak ez zuen izan arrakasta handirik bizirik zela, baina 1895ean eta 1896–97an, Van Goghen banakako erakusketak antolatu zituen Ambroise Vollard paristar arte-merkatariak<sup>7</sup>. Haien ondotik etorri ziren, berehala, Alemania eta Herbehereetakoak. XX. mendearen hasieran, nabarmen egin zuen gora Van Goghen arte berritzailearekiko interesak —baita haren ibilbide pertsonal zirrargarriarekikoak ere—; horretan, berebiziko eragina izan zuten haren koinata Joanna (Jo) van Gogh-Bonger-en (Theo-ren alarguna) argitasunak eta ahaleginek, eta arte-merkatari batzuek —hala

nola Paul Cassirer-ek—. 1913an, honela azaldu zuen Meier-Graefe-k haren balioak merkatuan zenbaterainoko igoera izan zuen: [Van Goghen] obrek orain hamar urte baino 20–40 bider gehiago balio dute, eta, hil zenetik hona, hau da, orain ez urte askotik hona, 400 eta 600 bider garestitu da haren obren prezioa<sup>8</sup>. Van Goghen artearen halako eskari izugarria eta kotizazio altua zirela-eta, haren obren benetakotasunari buruzko zalantzak sortzen hasi ziren 1920ko hamarraldirako<sup>9</sup>.

1927aren hasieran, intriga eta ziurgabetasuneko giro hartan, eta De la Faille Van Goghi buruzko *catalogue raisonné* bat argitaratzeaz zela<sup>10</sup>, formatu txikiko sei obra agertu ziren Alemaniako merkatuan (haietako bat, bi aldeetatik margotua). Koadro hauek, hain zuzen ere: *Neska nekazari baten burua* (1884, F146a, JH565, Saint Louis Art Museum); *Laborariak patatak ereiten* (1885, F129a, JH727, Kunsthaus Zürich); *Emakume laboraria josten* (1885, F126a, JH655, bilduma partikularra); *Zubibidea* (1887); *Emakumea patatak zuritzen* (1885, F365r, JH654, Metropolitan Museum of Art), zeinaren atzealdean ikus baitaiteke *Autorretratu lastozko kapelarekin* (1887, F365v, JH1354)<sup>11</sup>; eta *Paisaia elurtua* (1888). De la Faillek urte hartako otsailean iragarri zuen aurkikuntza, *Der Cicerone* aldizkarian, eta adierazi zuen konposizioak erabat autentikoak eta akasgabeak zirela. Era berean, Düsseldorf-eko Galerie Hans Bammann-en egitekoa zen koadro haien jendaurreko lehen erakusketara joateko deia egin zien irakurleei, suhartasunez: ez dezala inork galdu Van Goghen sei koadro ezezagun aztertzeko aukera paregabea<sup>12</sup>.

1928ko urtarril inguruan, Justin K. Thannhauserrek onartu egin zuen Van Goghen koadro haiek —bat izan ezik— Bammannen bidez gordailutzea<sup>13</sup>. 1929rako, koadro sorta hura erosi zuen Justinen Galerien Thannhauserrek (Berlinen eta Luzernan zituen sukurtsalak), Wuppertal-Elberfeld-eko Richard Lohe Jr. enpresaburuarekin partekatuta zuela haien jabetza<sup>14</sup>. Wackeren faltsutzeak zirela-eta, Thannhauser —berak ere saldu zituen haietako batzuk, konturatu gabe, eta berehala berreskuratu zituen erosleengandik, jakin orduko faltsuak zirela—, egiaztapenak biltzen hasi zen, zuhurtasun handiz, bere galeriarako erosten zituen Van Goghen koadro berrien historia argitzearen. Jo van Gogh-Bonger 1925ean hil zen, baina Émile Bernard artistaren lagun min eta lankideak adierazi zuen Van Goghen obrak hura bizirik zela ikusi zituela; eta funtsezkoa izan zen lekukotasun hura<sup>15</sup>.

Gainera, Jean Charpentier paristar arte-merkatariak esan zuen bazegoela obra sorta hura Van Gogh bizirik zen garaikoak zela ikertzeko modua, bereziki kontuan hartuta Van Goghek Paris ipar-mendebaldeko Asnières aldirian (gaur egun, Asnières-sur-Seine) egon zenean ezagututako familia bati egin zizkion opariak<sup>16</sup>. Izan ere, 1888ko maiatzak 20 inguruan idatzitako gutun batean, Van Goghek Theo anaiari kontatu zion bi koadro oparitu nahi zizkiola Asnièreseko Levaillant de La Boissière familiari; artistak beste bi pintura eman zizkien aurreko urtean andreari eta haren alabari (Clara kondesa eta Eugénie Jeanne Levaillant de La Boissière)<sup>17</sup>. Galerien Thannhauser-ek Lohe-rekin jabetza partekatuta erosi eta ustez Levaillant de La Boissière familiaren esku egondako koadro sorta hartatik, Justin Thannhauserrek Solomon R. Guggenheim Foundation-i dohaintzan eman zion *Zubibidea*, 1978an. Thannhauserren alargun Hilde-k Guggenheimi oparitu zion *Paisaia elurtua*, berriz, 1984an.

Vincent van Goghen posta-truketik gorde diren gutunak funtsezkoak dira haren zenbait obraren sorrera edo kokalekua dokumentatzeko, Parisen egin zuen garaiari dagokionez izan ezik; izan ere, garai hartan, Theo anaiarengandik hurbil bizi zen, eta gutun gutxi idatzi zizkioten elkarri. Nolanahi ere, bere gutunetan obra jakin bati erreferentziarik ez egiteak —edo, kasu honetan, Boissière-ren koadroei



buruzko identifikazio argirik ez edukitzeak— ez du esan nahi autentikoak ez direnik<sup>18</sup>. *Zubibidea* eta *Paisaia elurtua* artistaren jardueran kokatzeko, koadro horien materialak eta egikera xeheki aztertu, toki eta garai berean margotu zituela egiaztatuta dagoen beste obra batzuekin alderatu eta azterketa zientifikorako hainbat metodo erabil daitezke<sup>19</sup>. XX. mendearen hasieran gertatzen zenaz bestela, gaur egun analisirako teknika sofistikatuagoak ditugu, baita Van Goghi buruzko ikerketa espezializatu ugari ere, zeinak ematen baitu azterketa konparatibo kritikoa egiteko aukera<sup>20</sup>.

1886an, Vincent van Gogh Herbehereetatik Parisera aldatu zen; hain zuzen ere, han finkatu zen Theo anaia, eta artista inpresionisten eta postinpresionisten arte-merkatari gisa ziharduen. Vincent buru-belarri murgildu zen Parisko giro artistikoan, eta Bernard eta Paul Gauguin-en laguna egin zen, beste sortzaile batzuen ez ezik. Haren konposizioetan bilakaera gertatzen hasi ziren, eta argiz eta kolorez gainezkako irudiak Herbehereetako paisaia ilun eta erretratu naturalistei gailendu zitzaizkien. Parisen, Van Goghek teknika puntillista oso bereziarekin esperimentatu zuen, eta, neoinpresionistek bezala, interes berezia izan zuen Michel-Eugène Chevreul frantses fisikariaren kolorearen teoriekiko, zeinaren testu nagusiak (1839) ziharduen aldibereko kontrasteen legeaz eta kolore osagarrien kontrajartzeak kolore horiei ematen dien bizitasunaz<sup>21</sup>.

Metropoliaren erdigunetik Sena ibai inguruko aldirietara irteten hasi zen Van Gogh, halaber, eta maiz egiten zituen egun batzuetako egonaldiak Asnièresen, Bernard-enean, haren familiarekin<sup>22</sup>. *Zubibidea*, hain zuzen, Asnièreseko kaiko Pont d'Asnières-en luzapen bat da, zeinetan burdinbidea igarotzen baita zubi gangadunaren gainetik<sup>23</sup>. *Zubibidea* lantzeko erabilitako kartoi mehe ertz-biribila (“kartoi” edo “txartel” gisa deskribatu ohi da Van Goghi buruzko literaturan, baina gehiago du kartoi mehezko euskarriaren tankera) merkea eta *plein air* garraiatzeko erraza izango zen, seguru asko<sup>24</sup>. Artistak kartoia erabiltzen zuen, prestakin leun nahiz pikortsuekin; kasu honetan, *Zubibideak* ohiko oinarri bikoitzeko inprimatze-geruza bat du, bilbe pikortsu bereziko, *au grain* testurako kartoi gainean prestatutako beste obra batzuek bezala, *Botak* lanak bezala, adibidez (1887)<sup>25</sup>.

*Zubibidea* 1887ko udazkenean datatu izan da. Baliteke urte-sasoi hori berariaz aukeratu izana hostotzaren koloreagatik, nagusiki, nahiz eta obraren tonu orokorra ilun agertu XIX. mendearen parte handi batean eta XX. mendearen lehen urteetan, jatorrizkoa ez zuen berniz-geruza baten erruz<sup>26</sup>. 1920ko hamarraldian, Meier-Graefe-k paleta marroi-gorrixka hauteman zuen, eta “udazkeneko koloreez” mintzo zen De la Faille, *Zubibidearen* egiaztapen-txostenean<sup>27</sup>. Dena den, konposizioari eta pinturaren trataerari erreparatuta, argudia liteke koadroak antz handiagoa duela Van Goghek 1887ko udaberrian eta udan sortutako beste obra batzuekin —oro har, pintura ugariko pintzelkada labor eta direkzionalerik landutako paisaiak (ikus *Sasitza*)—. Udazkenean, nagusiki erretratuak landu zituen Van Goghek, batez ere *Autorretratu* obraren estilokoak (1887ko apirila-ekaina), zeinak baitu *Zubibidearen* antzeko euskarria<sup>28</sup>.

*Zubibidea* bereziki aipatzekoa da pintura-ezaugarriengatik, bereziki hostotzan, gunen horretan pintura modu berezi eta erritmikoan aplikatuta baitago, lerro berde eta hori labor trinkoetan eta orban gorri “gelatinatsuetan”, XIX. mendeko Adolphe Monticelli frantses margolariaren pintzelkada sistematikoen eta enpastatze jarioak ausarten ildotik; hain zuzen ere, bereziki miresten zuen Van Goghek margolari hura. Hostotza nabarmenduta ageri da, azpiko zirriborro margotuekin kontrastean; pintzel meheaz margotuta zegoen azpiko marrazkia, eta hondoko eremu asko hutsik utzita, zeinak ilundu baitziren ia

mende batez estali zituen berniz koloregabetuko geruza baten eraginez. Van Goghek pigmentu gorri diluitu bat aukeratu zuen azpiko marrazkirako, eta zuhaitzen eta arkitekturaren soslaia nabarmentzeko, garai hartako obra sorta batean eta Monticelli-ren eta arista postinpresionista batzuen —adibidez, Paul Signac-en— koadroetan ohikoa zen moduan<sup>29</sup>. *Zubibidea* lanean erabilitako paleta bat dator, oro har, Parisko garaiko beste obra batzuenarekin, X izpien bidezko fluoreszentsia espektroskopikoz eta beste analisi-teknika batzuen bidez egindako azterketek erakutsi dutenez<sup>30</sup>.

1888ko otsailean, Van Goghek Paris eta aldirietatik alde egin, eta Frantzia hegoaldera joan zen bizitzera, kolore eta eguzki gehiago topatzeko itxarpenez<sup>31</sup>. Parisko estresa jasanezina gertatzen ari zitzaien. Baliteke Van Gogh 1888ko otsailaren 20rako Arles-en izatea, Theok zera esan baitzion handik egun batzuetara Willemien bien arrebari: “[Vincent] Arles-era iritsi zenean, ez zuen aurkitu espero zuena zehazki, baina idatzi du esanez hala ere hiru prestalan egin dituela, eta ezinezkoa litzaiokeela halakorik egitea Parisen garai honetan [...]. Ea eguraldi epelagoak mesede egiten dion”<sup>32</sup>.

Van Goghek Theori gutun bidez kontatu berri zion zer gai erabili zituen prestalan haietan: atso arlestar bat, paisaia elurtu bat, eta espaloi zati baten ikuspegia, harategi bat ikusten dela<sup>33</sup>. Hiru koadro horietako bi honela identifikatu izan dira: Arleseko emakume zaharra (*Oude Arlésienne*, 1888, F390, JH1357, Van Gogh Museoa) eta *Harategia leihotik ikusita*. Artearen historialari batzuek aitortu dutenez, hirugarren prestalana *Paisaia elurtua* obrari dagokio<sup>34</sup>. Gainera, martxoak 2 inguruan Theo anaiari idatzitako gutunean, berriro aipatu zuen Van Goghek neguko estanpa bat, ez otsailean egindakoa, seguru asko, baizik eta besteren bat: “Izugarrizko izoztea dago hemen, eta elurtuta daude soroak oraindik; paisaia zuritu bat egin dut, hiria hondoan ikusten dela”<sup>35</sup>. Guggenheimeko irudian etxalde batzuk ikusten direnez eta Arles-eko hiria artistaren gibelean geldituko zenez, neurri handieneko koadrokoari dagokio Van Goghek gutunean aipatutako paisaia: *Paisaia elurtua atzean Arles ikusten dela* (1888).

*Paisaia elurtua* otsailean nahiz martxo hasieran eginik ere, Van Goghek Arles-era iritsi berritan landutako lehen koadroen ildoari jarraitzen dio<sup>36</sup>. Mihiseak inprimatze komertziala du, eta Tasset et L’Hôte etxearen zigilua, hori baitzen artistak gustuko zuen Paris-eko arte ederretako dendetako; zigilu horretatik ondorioztatzen da 1887 eta 1899 bitartekoa dela obra<sup>37</sup>. Kontuan hartuta Van Goghek Arles-en material artistikoak eskuratzeko zailtasunak zituela eta hiri hartara iritsi eta egun gutxira zenbait obra sortu zituela, litekeena da artistak Paristik alde egin baino lehen eskuratu izana material haiek. *Paisaia elurtua* eta *Harategia leihotik ikusita* mihiseak zehatz aztertuta, antzeko pikorrak eta testura dituztela ikusten da, baita antzeko hondo xurgatzaileak ere, Van Goghek testura indartzeko eta efektu mateak lortzeko baliatzen zituenak<sup>38</sup>. Pinturaz beteriko pintzela erabiliz, kolore osagarrien ukitu labur eta luzeak tartekatzen zituen, ausaz, koloreak bata bestearen alboan kokatuz, bioleta/horia, arrosa/berdea, elurrez estalitako soroak eta ildoak eta landaredia definitzeko.

*Paisaia elurtua* eta *Harategia leihotik ikusita* ere bizkor eta zirriborro tankeran margotu zituen, hondoko zenbait gune agerian utziz, eta ez dirudi azpian grafitzoko marrazkirik zegoenik edo perspektiba-markorik erabili zuenik: Van Goghek baliabide horiek erabili ohi zituen aurreko garaietan paisaiak konposatzeko, baina haiez askatu zen, nolabait, 1888ko udaberriaren amaieran<sup>39</sup>. Arleseko koadroek teknika heldu eta biribilik erakusten ez badute ere, estiloaren nolabaiteko bilakaera eta argiarekiko eta kolorearekiko interesa sumatzen da *Paisaia elurtua* eta *Harategia leihotik ikusita* obretan. Van Goghek

honela deskribatu zuen prozesua, urte hartako apirilean Bernard-i idatzitako gutun batean: “Ez dut erabiltzen pintzelkadak emateko sistema jakinik; mihisea kolpatzen dut, bere horretan utziz lerro irregularrak, enpastatzeak, gunehutsak mihisean —hemen eta han ezinbestean amaitu gabe gelditzen diren angeluak—, ukituak, zakartasunak; tira, irudipena daukat teknikari buruzko aurredeia jakin batzuk dituzten horiei ez gustatzeko bezain kezagarria eta amorragarria dela emaitza”<sup>40</sup>.

Van Goghek ezin hobeki ezagutzen zituen lanerako erabiltzen zituen materialak eta haien efektuak. Eta interesgarria da pigmentu organiko jakin batzuen iragankortasunaz jabetu arren haien erabiltzen jarraitzea<sup>41</sup>. Van Goghen koadro askotan gertatzen den bezalaxe, *Paisaia elurtua* obraren pigmentu batzuk histu egin dira, eta tonu itzaliagoa dute orain jatorrian baino<sup>42</sup>. Azterketa xehe eta analisi teknikoek iradoki dutenez, seguru asko jatorrian egunsentiko distira arrosa izango zuen koadroak, arrosa- eta bioleta-kolore gehiagorekin, Van Goghek kolore osagarriekiko zuen interes iraunkorraren erakusgarri. Artistak zera idatzi zion 1888ko martxoan Willemien-i, hasierako sormen-ekinaldiaren ondoren: “Ulertuko duzunez, hegoaldeko paisaia ezin margo liteke doi-doi [Anton] Mauve-ren paletarekin; bera iparraldetarra da, eta beti izango da grisaren maisua. Baina gaurko paleta erabat dago kolorez beterik: urdin argia, arrosa, laranja, bermilioia, hori argitsua, berde argia, ardo gorriaren kolorea, bioleta”<sup>43</sup>.

Mikroskopia optikoak eta teknika espektroskopikoez egindako analisi zientifikoek *Paisaia elurtua* obrari buruzko zenbait ondorio ateratzeko bidea eman dute<sup>44</sup>. Kolore purpuren tonu epelak histu egin dira (bioleta magentatik bioleta urdinxkara), arrosa batzuk erabat desagertuta daude (laka organikoko arrosak), eta jatorriagoan ugariagoa eta biziagoa zen, seguru asko, kolore horixken sorta; adibidez, baliteke kromo-horiak marroi ilunera jo izana<sup>45</sup>. Grisaxka edo zikin ikusten diren pintzelkadek arrosaren arrastoak eta zatiki berde-urdinxka lodiak dituzte mikroskopioz begiratuta, eta kolore bioleta adierazten bide dute. Pitzadura batzuetan barrena arrosa eta laranja bizia ikusten dira, eta koadroak jatorrian tonalitate orokor saturatua zuela iradokitzen du horrek<sup>46</sup>. Gorabeherak gorabehera, paisaia honek bere horretan gorde du Arleseko giroa eta soroen xarma: paisaia ugari inspiratu zizkion horrek Van Goghi, 1888ko udaberrian eta udan, hango zuhaitz loratu eta galsoro handiekin.

*Zubibidea* eta *Paisaia elurtua* obraren zorigaitza izan zen Van Goghen koadroen faltsutze ugari agertu ziren garai batean atera zirela artearen merkatuan. Baina 1920ko Wackerren faltsutzeak artistaren gai nagusietan oinarrituak ziren —adibidez, olibondo sailak edo txarroak loreekin—, edo, are gehiago, jatorrizko koadroen kopiak ziren, zuzenean. Bestalde, Guggenheimeko obrak nahiko txikiak dira Van Goghen ekoizpenean. Hala ere, ongi dokumentatzen dute artistak bere ibilbideko une kritikoetan izan zuen bilakaera, eta egiaztatuta dago haien materialak (zalantzarik gabe autentikoak diren) egilearen beste obra batzuen antzekoak direla. Paisaien ikerketek adierazten dutenez, trantsizioan zegoen artista, bere estiloarekin eta teknikarekin esperimendatzen ziharduen. Hemen adierazitako azterketa xehea, analisiak eta azterketa konparatiboa kontuan hartuta, *Zubibidea* eta *Paisaia elurtua* eskubide osoz dagokien tokian daude Van Goghen obraren barruan.

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

2017-18an, *Zubibidea* (1887) eta *Paisaia elurtua* (1888) nahiz *Saint-Rémyko mendiak* (1889) obren ikerketa xehea egin zuen Solomon R. Guggenheim Museum-ek, Lena Stringari-ren zuzendaritzapean. Analisi zientifikoa Federica Pozzi-k zuzendu zuen, Elena Basso, Silvia A. Centeno, Anna Cesaratto, Nobuko Shibayama eta Louisa Smieska-rekin (Metropolitan Museum of Art), eta Aviva Burnstock-ek (Courtauld Institute of Art). Rochester Institute of Technology-ko Munsell Color Science Laboratory-ko Roy S. Berns-ek teknika multiespektralez eta multiesposizioz lortutako irudiak, erreflektantzia espektraleko neurketak eta Van Gogh-en paletaren xurgatze eta barreiatze espektralaren datu-base bat eskaini zituen, eta irudiak prozesatu zituen *Paisaia elurtua* obraren bistaratze digital birkoloretaturako. Egileak zorretan daude Ella Hendriks-ekin, Van Gogh-ek erabilitako materialen eta laneko metodoen gaineko ezagutza eskerga partekatu izanagatik eta Guggenheim-eko koadroen azterketari eskainitako denboragatik. Era berean, eskertu egin nahi dugu Isabelle Duvernois, John Griswold, Monique Hageman, Charlotte Hale, Margje Leeuwestein, Teio Meedendorp, Devi Ormond, Kathrin Pilz, Yvonne Szafran, Louis van Tilborgh eta Marije Vellekoop-ek emandako laguntza.

1. Otto Wacker 1928an ikertu zuten, lehen aldiz, Grete Ring eta Walter Feilchenfeldt arte-merkatariak esan zutenean faltsuak zirela Wackerek Berlineko Paul Cassirer galeriaren erakusketa baterako utzitako lau koadroak. Wackerengandik eskuratutako Van Gogh-en obren gaineko susmoak areagotuz joan ziren, eta hogeita hamar obratik gora jo ziren zalantzakotzat. Poliziak Leonhard Wacker Otto-ren anaia eta zaharberritzailearen estudioa miatu zuen, eta Van Gogh-en konposizioen kopia erdi amaitu batzuk aurkitu zituzten han, baina Leonhard-ek sekula ez zuen onartu Otto anaiak merkatura ateratako faltsutzeekin inolako zerikusirik zuenik. Wackeren koadroak hemen identifikatuta daude: Stefan Koldehoff, *The Wacker Forgeries: A Catalogue*, *Van Gogh Museum Journal*, 2002, 138.-49. or. Ikus kasuari buruzko xehetasun gehiago hemen: Walter Feilchenfeldt, *By Appointment Only: Cezanne, Van Gogh and Some Secrets of Art Dealing*, Thames and Hudson, New York, 2006, 81.-97. or.; Walter Feilchenfeldt, *Van Gogh Fakes: The Wacker Affair, with an Illustrated Catalogue of the Forgeries*, *Simiolus* 19, 4. zk., 1989, 289.-316. or.; Grete Ring, *Der Fall Wacker*, *Kunst und Künstler* 31, 5. zk., 1932ko maiatza, 153.-65. or. [\[itzuli\]](#)
2. Modris Ecksteins, *Solar Dance: Van Gogh, Forgery, and the Eclipse of Certainty*, Alfred A. Knopf, Toronto, 2012, 173.-210. or. [\[itzuli\]](#)
3. Henk Tromp, *A Real Van Gogh: How the Art World Struggles with Truth*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2010, 153. or. [\[itzuli\]](#)
4. Pintura gogortzeko eta bizkorrago lehertzeko erabilitako erretxina bat aurkitu zuen De Wild-ek Van Gogh-ek usteko koadroetan; baina epaiketari buruzko dokumentazioan ez da aipatzen erretxina jakinik. Ikus XIX. mendeko lehortzaileei buruzko informazio gehiago hemen: Leslie Carlisle, "Paint Driers Discussed in 19th Century British Oil Painting Manuals", *Journal of the American Institute for Conservation* 38, 1. zk., 1999, 69-82. Kobalto-lehortzaileak Ingalaterran 1874an argitaratutako olio-pinturaren merkataritzari buruzko literaturan oinarrituriko iturri batean deskribatuta daude: Jean Renè Denis Riffault, Armand Denis Vergnaud eta G. Alvar Toussaint, *A Practical Treatise on the Manufacture of Color for Painting*, Henry Carey Baird, Industrial Publisher, Filadelfia, 1874, 584.-85. or. Nolanahi ere, ez da kobalto-lehortzailerik ageri aztertu den garaiko artisten gidaliburu edo kontsulta-liburuetan nahiz arte ederretako denden katalogoetan. [\[itzuli\]](#)
5. Koadro hau *Galsoroa segalariarekin* gisa identifikatu zen hemen: Feilchenfeldt, "Van Gogh Fakes", 295. or. [\[itzuli\]](#)
6. [A. Martin de Wild], "In en om het process Van Gogh", *Het Vaderland*, 1932ko apirilak 16, hemen aipatua eta ingelesera itzulia: Tromp, *Real Van Gogh*, 153. or. 1932ko apirilean, iruzurra egin izanagatik zigortu zuten Otto Wacker; urtebeteko espetxe-zigorra ezarri zioten. Apelazio-epaitegiak hemeretzi hilabetera luzatu zuen epaiko zigorra, baita 30.000 marko inperialeko edo hirurehun espetxe-eguneko isuna ezarri ere. [\[itzuli\]](#)
7. Ambroise Vollard, *Pinturas de Vincent van Gogh*, Paris, 1895eko ekainaren 4tik 30era (ez zen katalogorik egin). Hurrengo urtean, Vollard-ek *Pinturas y dibujos de Vincent van Gogh* aurkeztu zuen, Paris, 1896ko

- abendutik 1897aren hasierara (ez zen katalogorik egin). Ikus, halaber, Rebecca A. Rabinow, argit., *Cézanne to Picasso: Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde*, erak. kat., Metropolitan Museum of Art, New York; Yale University Press, New Haven, 2006, 305. or. [itzuli]
8. Julius Meier-Graefe, Handel und Händler, *Kunst und Künstler* 11, 1913, 206. or., hemen aipatua eta ingelesera itzulia: Feilchenfeldt, "Van Gogh Fakes", 292. or. Ikus, halaber, Walter Feilchenfeldt, *Vincent van Gogh and Paul Cassirer, Berlin: The Reception of Van Gogh in Germany from 1901 to 1914*, Cahier Vincent 2, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam; Uitgeverij Waanders, Zwolle, 1988; Timothy O. Benson, *Expressionism in German and France: From Van Gogh to Kandinsky*, erak. kat., Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 2014. [itzuli]
  9. Van Gogh faltsuak erakusgai jarri ziren 1901ean (Bernheim-Jeune, Paris) eta 1903an (Berlingo Sezesioa). Roland Dorn eta Walter Feilchenfeldt, "Genuine or Fake? On the History and Problems of Van Gogh Connoisseurship", in *The Mythology of Vincent van Gogh*, argit.: Tsukasa Kōdera eta Yvette Rosenberg, John Benjamins, Amsterdam eta Filadelfia, 1993, 263.-307. or. [itzuli]
  10. J.-B. de la Faille, *L'oeuvre de Vincent van Gogh: Catalogue raisonné*, 4 ale, G. van Oest, Paris, 1928. [itzuli]
  11. Egileek aretoetan aztertu zituzten Van Goghen *Autorretratu lastozko kapelarekin* eta *Emakumea patatak zuritzen*, 2017ko abenduan, Susan Alyson Stein eta Charlotte Hale-rekin (Metropolitan Museum of Art). [itzuli]
  12. J.-B. de la Faille, "Sammler und Markt: Unbekannte bilder von Vincent van Gogh", *Der Cicerone* 19, 3. zk., 1927ko otsaila, 101.-05. or., Russell Stockman-ek Guggenheimtzat alemanetik itzulia; Stefan Koldehoff, "Marketing Modernism: The Thannhauser Gallery and Its Clients", in *The Thannhauser Gallery: Marketing Van Gogh*, argit.: Stefan Koldehoff eta Chris Stolwijk, Mercatorfonds, Brusela, 2017, 67.-69. or., zeinetan Koldehoff-ek aztertzen baitu, halaber, Bammann-ek eta Thannhauser-ek Van Goghen koadro sorta 1920ko hamarraldiaren amaieraz geroztik zenbait entitate pribatu eta publikori saltzeko egindako ahalegina. [itzuli]
  13. 1927ko urrian Kunsthaus Zürich Van Goghen *Laborariak patatak ereiten* obra (F129a, JH727) erosi zion Bammanni. Gerora jakin zenez, ordura arte ezezaguna izandako Van Goghen koadro sorta bat Parisko Galerie Charpentier-etik igarota zen ordurako, eta galeria hark Bammann-i saldu zion multzo osoa 1927rako, Bogdanoff zeritzon bitartekari errusiar baten bidez. Otto Wackeren faltsutzeen eskandalua lehertu zenean, 1920ko hamarraldiaren amaieran eta 1930eko hamarraldiaren hasieran, Van Goghen ustezko koadroen jatorria aipatu zuen akusatua: errusiar bildumagile bat, zeinaren izena ez baitzuen esan nahi izan. Bildumagile hark Van Goghen hogeita hamar obra erosi omen zituen, baina saldu egin behar izan zituen, isilpean, agente baten bidez. Wackeren kontakizuna ez zen sinesgarria. "Der Brief des unbekanntes Russen", *Berliner Tageblatt*, 1932ko apirilak 12. Bammann-ek behin eta berriz esan zuen bere bitartekari errusiarra, Bogdanoff, ez zela irudizko pertsonaia bat (eta ez zeukala zerikusirik Wackeren ustezko bildumagilearekin). Seguru zegoen, berari zegokionez, frantses baten ordezkari gisa aritu zela errusiarra, Alemanian bizi zena: Jean Charpentier de la Galerie Charpentier-eko Jean Charpentier-en ordezkari gisa, hain zuzen. Hans Bammann-ek Justin K. Thannhauser-i, 1932ko ekainak 10 eta 27, A077-XIX-VIII-TK, A077 Galerien Thannhauser Archive (aurrerantzean, Thannhauser Artxiboa, ZADIK); Kundenkartei (Bezeroen fitxak), Galerie Charpentier, Thannhauser Artxiboa, ZADIK. [itzuli]
  14. Monique Hageman, Nora Koldehoff eta Stefan Koldehoff-ek Van Goghen koadroen nondik norakoak aztertu zituzten Galerien Thannhauser-en bezeroen fitxen bidez, eta haien jatorriaren berri eman zioten Lohe-ri. Ikus Stefan Koldehoff-en txostena, hemen: "Marketing Modernism", 75.-79. or.; Monique Hageman, Nora Koldehoff-ekin, kat. 55-59, in *Thannhauser Gallery*, argit.: Koldehoff eta Stolwijk, 206.-15. or. [itzuli]
  15. Galerie Charpentier-ek Galerie Thannhauser-i, 1930eko uztailak 7, A077-VIII-16-003; Émile Bernard, *Zubibidearen egiaztapen-txartela*, d/g, Jean Charpentier-ek eskuz idatzitako oharrarekin, Paris, 1929ko urria, A077- VIII-016-0102, Thannhauser Artxiboa, ZADIK; Émile Bernard, *Paisaia elurtuaren egiaztapen-txartela*, d/g, Jean Charpentier-ek eskuz idatzitako oharrarekin, Paris, 1929ko urria, A077- VIII-016-0108, Thannhauser Artxiboa, ZADIK. Bernard-ek esan zion 1886an koadroak ikusi zituela Parisko rue Lepic kaleko

- Van Goghen estudioan. Artearen historialariek, ordea, 1887an datatu izan dute *Zubibidea*. Litekeena da 1920ko hamarraldian Bammann-ekin argitara atera ziren Van Goghen Parisko koadro sortaren parte bat soilik ikusi izana Bernard-ek 1886an, eta aurrerago ikusi izana gainerakoak. [itzuli]
16. Galerie Charpentier-en jabeak, Jean Charpentier-ek, kontatu zuen saldu egin zuela Van Goghek berak hil aurretik Asnièresko familia bati oparitutako formatu txikiko obra sorta. Uste izatekoa da Charpentier Levaillant de La Boissière familiari buruz ari zela. Galerie Charpentier-ek Galerie Thannhauser-i [Justin K. Thannhauser], 1929ko azaroak 9 eta 1930eko uztailak 7, Thannhauser Artxiboa, ZADIK. [itzuli]
  17. Vincent van Goghek Theo van Goghi, Arles, ca. 1888ko maiatzak 20: “Mesede handi bat egin behar didazu: nire lagun daniarra [Christian Mourier-Petersen] Parisera doa asteartean, eta bi koadro txiki emango dizkizu —ez dira gauza handia—, Asnièresko De La Boissière kondesari oparitu nahi nizkiokeenak. Voltaire bulebarrean bizi da, Clichy-ko zubiaren amaierako lehen etxeko lehen solairuan. *Père* [Marcelin] Perruchot-en jatetxea dago behe solairuan. Zerorrek eramatea nahi nuke, nire partez, eta esan udaberri honetan berriro ikusi nahi izango nuela, eta, hemen egonik ere, ez dudala ahaztu; iaz ere bi koadro txiki oparitu nizkien, berari eta haren alabari. Itxaropena dut ez zaizula damutuko andre horiek ezagutzea. Azken batean, *familia* bat dira. Kondesa ez da jada gaztea, baina kondesa da beste ezeren aurretik, hau da, *dama* bat; eta berdin alaba. Eta badu zentzua zeu joateak, ez nagoelako ziur familia aurten toki berean biziko ote den (nahiz eta urteak daramatzaten hara joanez eta Perruchot-ek jakingo duen, ziur jakingo ere, herrian zer helbide duten). Ez dakit zuzen ariko naizen, baina gogoan ditut beti eta plazera litzateke agian beraientzat, eta baita zuretzat ere, elkar ezagutzea”. In Jansen, Luijten eta Bakker, argit., *Vincent van Gogh: The Letters The Complete Illustrated and Annotated Edition*, Thames and Hudson, Londres, 2009, 4. alea, 86.–87. or., 611 gutuna; argitalpen elektronikoa ere eskuragarri, 2010eko abendua, www.vangoghletters.org. Ez dago berretsita Theo-k Vincent-en lagun Christian Mourier-Petersen-en eskutik koadro haiek jaso ote zituen, ezta Theo-k anaiaren enkargua bete eta Levaillant de La Boissière familiari eraman ote zizkion. Baina litekeena da, halere, familia hark Van Goghen beste koadro batzuk jaso izana, aurreko urtean oparitu zizkienez gainera. [itzuli]
  18. 1990ean Walter Feilchenfeldt artearen historialariak zalantza adierazi zuen *Zubibidea* eta *Paisaia elurtua* obren jatorriari buruz, baita 1920ko hamarraldian “aurkitutako” Van Goghen beste koadro batzuenari buruz ere, bereziki bi aldeetatik margotutako Metropolitan Museum of Art-ekoari buruz; oso eskuragarri ez dauden Van Gogh familiaren artxiboez egindako azterketan oinarriturik adierazi zituen zalantza horiek. Feilchenfeldt-ek ez zuen aurkitu obra horiek dokumentatzeko erreferentzia goiztiarrik, baina litekeena da artistak bizi zela oparitu edo haiek nolabait eskualdatu izana eta, beraz, haren herentziaren parte ez izatea eta horregatik ez egotea erreferentziarik. Glenn Collins, “Is It or Isn’t It? A Van Gogh Languishes in Limb”, *New York Times*, 1990eko uztailak 8. [itzuli]
  19. Ikus Federica Pozzi, “Analisirako teknikak”, liburu honetan. [itzuli]
  20. Amsterdameko Van Gogh Museoko artearen historialariek, kontserbatzaileek eta zientzialariek ikerketa xeheak egin dituzte eta hainbat saiakera argitaratu dituzte artistari eta haren prozedurei buruz, Chicagoko Art Institute, New Yorkeko Metropolitan Museum of Art eta Washingtonen National Gallery of Art erakundeetakoek bezalaxe, besteak beste. Iturri horiek biziki baliagarriak izan dira egileentzat. Saiakera honetarako Metropolitan Museum of Art museoarekin lankidetzan egindako Guggenheim-eko koadroen analisi zientifikoak eta ikerketa laster argitara emango den beste lan batean bilduko dira, ikertzaileek materialei buruz egindako ikerketa tekniko osatuago batekin. [itzuli]
  21. Van Goghek ongi baino hobeto ezagutzen zuen Charles Blanc-ek *Les artistes de mon temps* (1876) saiakeran Eugène Delacroix-i buruz adierazitako kontzeptua, eta kolorearen teoriari buruzko paragrafo adierazgarria atxiki zion Theo-ri Nuenen-etik igorritako gutun batean: “Kolore osagarrien kontu horiek, aldibereko kontrastea eta kolore osagarriek elkar nola neutralizatzen duten, horixe da lehentasunezko eta garrantzizko kontua. *Beste bat* da *antzeko koloreek* elkarri eragiten dioten efektua, hala nola gorriminak bermilioiari, lila arrosak lila urdinari. Eta hirugarrena, urdin argia urdin ilun beraren aurrean, arrosa gorri nabarraren aurrean, limoiaren koloreko horia beixaren aurrean, etab. Baina lehen kontua da garrantzikoena. Eta koloreari buruzko liburu onen bat aurkitzen baduzu, bidaliezadazu, nik ere ez baitakit asko gai honi buruz eta egunero baitihardut gaia ikertzen”. Vincent van Goghek Theo van Goghi, Nuenen, ca. 1885eko urriak 20, in Jansen, Luijten eta Bakker, argit., *Vincent van Gogh: The Letters*, 3. alea, 301. or., 536 gutuna. [itzuli]

22. 1920ko hamarraldian, *Zubibidearen* benetakotasuna berretsi zuen Bernard-ek, eta Asnièresen kokatu zuen. Era berean, koadro hori 1886an ikusi izana gogoratzen zuen, data hori zalantzazkoa bada ere. Émile Bernard-en egiaztapen-txartela, Jean Charpentier-ek eskuz egindako oharrekin, 1929ko urria, Thannhauser Artxiboa, ZADIK. [itzuli]
23. Egileek eskerrak eman nahi dizkiote Teio Meedendorp-i (Van Gogh Museoa), koadroaren kokalekua berretsi izanagatik eta zenbait postal historiko Guggenheim-en esku jarri izanagatik. Burdinbidearen zubia suntsitu egin zuten, eta berriro eraiki, XX. mendearen hasieran. Ikus, halaber, Ella Hendriks eta Louis van Tilborgh, Margriet van Eikema Hommes-ekin eta Monique Hageman-ekin, *Vincent van Gogh: Paintings, 2. alea, Antwerp and Paris, 1885-1888*, ing. itz.: Michael Hoyle, Van Gogh Museum, Amsterdam; Lund Humphries, Londres, 2011, 46.-50. or. [itzuli]
24. Gauza jakina da Van Goghek Parisen erositako kartoizko euskarriak edo *cartonak* erabiltzen zituela. Ikus, adibidez, Parisko Pignel-Dupont dendaren etiketa bat, *Emakume soin baten igeltsuzko molde-lana* izeneko garai hartako Van Goghen koadroaren atzealdean (1886, F216i, JH1072, Van Gogh Museoa), in Ella Hendriks, "Picture Supports", in Marije Vellekoop, Nienke Bakker-ekin, Maite van Dijk-ekin, Muriel Geldof-ekin, Ella Hendriks-ekin eta Birgit Reissland-ekin, *Van Gogh at Work*, erak. kat., Van Gogh Museoa, Amsterdam; Mercatorfonds, Brusela, 2013, 285. or. Guggenheim-eko *Zubibidea* kartoia gainean eginda dagoen arren, ohol gainean muntatu zen 1920ko hamarraldiaren amaieran, eta jatorrizko kartoian ez da antzematen dendaren zigilua. [itzuli]
25. Margje Leeuwestein kontserbatzaileak mikroskopioz aztertu zuen beste obra bat, *Autorretratu* (1887, F380, JH1225, Museo Kröller- Müller), Kröller-Müller Museko laboratorioan. Egileek eskerrak ematen dizkiote ikerketarako emandako laguntzagatik. [itzuli]
26. Saiakera hau argitaratzeko entregatu zenean, *Zubibidearen* erretxina naturaleko berniz-geruza herdoildua aztertzen ari ziren, geruza hura kentzeko. [itzuli]
27. Julius Meier-Graefe-ren deklarazioa, urriak 6, 1926, A077-VIII-016-0105, Thannhauser Artxiboa, ZADIK; J.-B. de la Faille-ren deklarazioa, azaroak 1, 1926, A077-VIII-16-0115, Thannhauser Artxiboa, ZADIK. [itzuli]
28. Hendriks eta Van Tilborgh, Van Eikema Hommes-ekin eta Hageman-ekin, *Vincent van Gogh: Paintings, 2. alea, Antwerp and Paris, 1885-1888*, 46.-50. or. [itzuli]
29. Van Gogh buru-belarri ari zen *peinture à l'essence* pintura diluituaren erabilerarekin lanean, 1887ko udan, marrazketa-estiloko pintzelkada batzuk kontrajarriz enpastatzeak aplikatzeko zuen berezko zaletasunari. Ikus Fleur Roos Rosa de Carvalho, "Degas, Toulouse-Lautrec and Van Gogh: The Use of Diluted Paint", in *Van Gogh's Studio Practice*, argit.: Marije Vellekoop, Muriel Geldof, Ella Hendriks, Leo Jansen eta Alberto de Tagle, Van Gogh Museum, Amsterdam; Mercatorfonds, Brusela, 2013, 330.-49. or. Ikus, halaber, Louis van Tilborgh eta Ella Hendriks, "Dirk Hannema and the Rediscovery of a Painting by Vincent van Gogh", *Burlington Magazine* 152, 1287. zk., 2010eko ekaina, 402. or., 81. zk., non aipatzen baitira antzeko azpiko marrazkia duten beste obra batzuk. [itzuli]
30. Pozzi-k, Basso, Centeno, Cesaratto, Shibayama eta Smieska-rekin, eta Burnstock-ek egin zituzten analisi zientifikoak. Ikus Van Goghen Parisko aldiko paletari buruzko informazio gehiago hemen: Van Tilborgh eta Hendriks, "Dirk Hannema and the Rediscovery of a Painting by Vincent van Gogh", 402. or. [itzuli]
31. Vincent van Goghek Willemien van Goghi, Paris, 1887ko urriaren amaiera, in Jansen, Luyten eta Bakker, argit., *Vincent van Gogh: The Letters*, 3. alea, 369. or., 574 gutuna. [itzuli]
32. Theo van Goghek Willemien van Goghi, Paris, 1888ko otsailak 24 eta 26, Familia-erregistroak (Family records, FR b914), Van Gogh Museoa, Amsterdam; *online* ere eskura daiteke "Concordance, lists, bibliography: Documentation", hemen: [www.vangoghletters.org](http://www.vangoghletters.org). [itzuli]
33. Vincent van Goghek Theo van Goghi, Arles, ca. 1888ko otsailak 24, in Jansen, Luyten eta Bakker, argit., *Vincent van Gogh: The Letters*, 4. alea, 14. or., 578 gutuna. Hauek dira hiru prestalanak, hurrenez hurren:



- Arleseko emakume zaharra* (*Oude Arlésienne*, 1888, F390, JH1357, Van Gogh Museoa); seguru asko *Paisaia elurtua*; eta *Harategia leihotik ikusita*, 1888. Vincent van Goghek beste paisaia zuri bat aipatzen du Theo-ri Arles-etik idatzitako gutun batean, ca. 1888ko martxoak 2, in *ibid.*, 4. alea, 18. or., 582 gutuna. *Paisaia elurtua* eta *Arleseko emakume zaharra* obrek kalteak dituzte ertzetan, eta horrek adieraz lezake euskarrietatik askatu zirela eta batera gorde edo garraiatu zituztela. Ikus *Paisaia elurtua* obran erabilitako materialei eta prozedurari buruzko deskribapen xeheagoa liburu honetako 62. katalogoan. [itzuli]
34. Sjraar van Heugten artearen historialariak iradoki du 578 gutunean aipatutako paisaia elurtuak ez duela zertan izan nahitaez *Paisaia elurtua*, eta 1888ko martxoaren hasieran datatzen du obra hori, gainera. Van Heugten-ek informazio meteorologikoa aipatu du, hala nola hilabeteko "Bulletin Météorologique" bat biltzen zuen Arles-eko *L'homme de bronze* astekarian argitaratutakoa. Informazio horren arabera, Arles-en, elur-geruza ez zen martxora arte urtu, eta *Paisaia elurtua* obrakoa parte batean urtuta dago, gaur egun koadroa ezagutzen dugun moduan ikusten denez. Sjraar van Heugten-en eta Guggenheim Museum-en arteko mezu elektronikoen trukea, 2015eko iraila. Gainera, Van Heugten-ek iradoki duenez, baliteke beste paisaia elurtu bat izatea, hirugarrena, artean identifikatu gabea, Van Goghek landu eta 1888ko otsaileko bere gutunean aipatua. Ikus Sjraar van Heugten, "Nature and the South: Arles and Saint- Remy", 1888-90, in Richard Kendall, Sjraar van Geugten eta Chris Stolwijk, *Van Gogh and Nature*, erak. kat., Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts, 2015, 130., 228. or., 3. zk. [itzuli]
35. Vincent van Goghek Theo van Goghi, Arles, ca. 1888ko martxoak 2, in Jansen, Luijten eta Bakker, argit., *Vincent van Gogh: The Letters*, 4. alea, 18. or., 582 gutuna. [itzuli]
36. De la Faille-k Parisen landutako "paysage de banlieue" gisa, aldirietako auzo bateko paisaia gisa identifikatu zuen *Paisaia elurtua*, oker identifikatu ere, baina, zalantzarik gabe, konposizioak badu Arles-eko landako beste ikuspegi batzuen antza. Egiatzapena, azaroak 1, 1926, Thannhauser Artxiboa, ZADIK. [itzuli]
37. Tasset et L'Hôte izena zuen material artistikoen dendak, eta Parisko rue Fontaine Saint-Georges kaleko 31. zenbakian egon zen 1887tik 1899ra. Pascal Labreuche, *Guide to Paris Artists' Suppliers*, 1790-1960, www.labreuche-fournisseurs-artistes-paris.fr. Ikus, halaber, Ralph Haswell, Leslie Carlyle, Kees T. J. Mensch, Ella Hendriks eta Muriel Geldof, "The Examination of Van Gogh's Painting Grounds Using Quantitative SEM-EDX", eta Johanna Salvant, Muriel Geldof, Elisabeth Ravaud, Luc Megens, Charlotte Walbert, Michel Menu eta Don H. Johnson, "Investigation of the Grounds of Tasset et L'Hôte Commercially Primed Canvas Used by Van Gogh in the Period 1888 to 1890", lan honetan, biak: *Van Gogh's Studio Practice*, argit.: Vellekoop et al., 202.-15. or., 182.-201. or. [itzuli]
38. Van Goghek hauxe idatzi zuen: "Tasset-en mihise xurgatzailea primeran etorriko litzaidake, baldin eta mihisea bera hiru bider pikortsuagoa balitz. Jaun hura topatuz gero, ea ikertzerik duzun zer erabiltzen duen inprimatzeko. Ez nintzateke batere harrituko mihiseak prestatzeko *kaolina* erabiliko balu. Hala egiten duela jakinez gero, uste dut neronek prestatuko nitzukeela nire mihiseak. Ez da premiazkoa, baina ea zer aurkitzen duzun. Hona ekarritako 1,20 metro zabaleko mihisearen 4 metro baditut oraindik, baina prestatzeke daukat artean. Koloreen beste enkargu bat egiten dudanean, inprimatzea sar nezake eskarian, 4 metro prestatzeko lain. Baina, nolana ere, ez da oraindik premiazko kontua". Vincent van Goghek Theo van Goghi, Arles, ca. 1888ko maiatzak 14, in Jansen, Luijten eta Bakker, argit., *Vincent van Gogh: The Letters*, 4. alea, 84. or., 610 gutuna. [itzuli]
39. *Harategia leihotik ikusita* obraren azterketa, Van Gogh Museoko galerietan egina, Amsterdam, 2017ko azaroa, eta Kathrin Pilz-ekin izandako elkarrizketa; eta *Paisaia elurtuaren* azterketa xehea eta Ella Hendriks-ekin izandako elkarrizketa, 2018ko urtarrila. [itzuli]
40. Vincent van Goghek Émile Bernard-i, Arles, ca. 1888ko apirilak 12, in Jansen, Luijten eta Bakker, argit., *Vincent van Gogh: The Letters*, 4. alea, 52. or., 596 gutuna. [itzuli]
41. Vincent van Goghek Theo van Goghi, Arles, ca. 1888ko apirilak 11, in *ibid.*, 4. alea, 50. or., 595 gutuna. [itzuli]
42. Hainbat testutan aztertu da Van Goghen obrek jasandako aldaketa kromatikoa; honako hauetan, besteak beste: *Van Gogh's Studio Practice*, argit.: Vellekoop et al; Vellekoop, Bakker et al.-ekin, *Van Gogh at Work*;



- Maarten van Bommel, Muriel Geldof eta Ella Hendriks, "An Investigation of Organic Red Pigments Used in Paintings by Vincent van Gogh (November 1885 to February 1888)", *Art Matters: Netherlands Technical Studies in Art* 3, 2005, 111.-37. or.; Jo Kirby, Marika Spring eta Catherine Higgitt, "The Technology of Eighteenth- and Nineteenth-Century Red Lake Pigments", *National Gallery Technical Bulletin* 28, 2007, 69.-95. or.; Aviva Burnstock, Klaas Jan van den Berg, Leslie Carlyle, Mark Clarke, Ella Hendriks, Jo Kirby eta Ibby Lanfear, "Comparison of the Fading and Surface Deterioration of Red Lake Pigments in Six Paintings by Vincent van Gogh with Artificially Aged Paint Reconstructions", in *Preprints for the ICOM Committee for Conservation 14th Triennial Meeting, The Hague*, argit.: Janet Bridgland, James and James, Londres, 2005, 1. alea, 459.-66. or.; Inge Fiedler, Ella Hendriks, Teio Meedendorp, Michel Menu eta Joanna Salvant, "Materials, Intention, and Evolution", in *Van Gogh's Bedrooms*, argit.: Gloria Groom, Yale University Press, New Haven, 2016, 68.-103. or.; Silvia A. Centeno, Charlotte Hale, Federico Carò, Anna Cesaratto, Nobuko Shibayama, John Delaney, Kathryn Dooley, Geert van der Snickt, Koen Janssens eta Susan Alyson Stein, "Van Gogh's *Irises* and *Roses*: The Contribution of Chemical Analyses and Imaging to the Assessment of Color Changes in the Red Lake Pigments", *Heritage Science* 5, 18. zk., 2017, *online* ere eskuragarri, hemen: <https://heritagesciencejournal.springeropen.com>; Ella Hendriks, Leo Jansen, Johanna Salvant, Élisabeth Ravaud, Myriam Eveno, Michel Menu, Inge Fiedler, Muriel Geldof, Luc Megens, Maarten van Bommel, C. Richard Johnson Jr. eta Don H. Hudson, "A Comparative Study of Vincent van Gogh's *Bedroom Series*", in *Studying Old Master Paintings: Technology and Practice; National Gallery Technical Bulletin 30th Anniversary Conference Postprints*, argit.: Marika Spring, Archetype, Londres, 2011, 237.-43. or. [itzuli]
43. Vincent van Goghek Willemien van Goghi, Arles, ca. 1888ko martxoak 30, in Jansen, Lujten eta Bakker, argit., *Vincent van Gogh: The Letters*, 4. alea, 38. or., 590 gutuna. [itzuli]
44. Análisi zientifikoen emaitzei buruzko informazio gehiagorako, ikus *Paisaia elurtua*, kat. 62, liburu honetan. [itzuli]
45. Eric Kirchner, Ivo van der Lans, Frank Ligterink, Muriel Geldof, Art Ness Proano Gaibor, Ella Hendriks, Koen Janssens eta John Delaney, "Digitally Reconstructing Van Gogh's *Field with Irises near Arles*, pt. 2, Pigment Concentration Maps", *Color Research and Application* 43, 2. zk., 2017ko abuztuak 25; Eric Kirchner, Ivo van der Lans, Frank Ligterink, Muriel Geldof, Luc Megens, Teio Meedendorp, Kathrin Pilz eta Ella Hendriks, "Digitally Reconstructing Van Gogh's *Field with Irises near Arles*, pt. 3, Determining the Original Colors", *Color Research and Application* 43, 3. zk., 2017ko abenduak 13. *Color Research and Application* online-aldizkaria da, <https://onlinelibrary.wiley.com>. [itzuli]
46. 2017ko azaroan, Lena Stringari eta haren lankide Margje Leeuwestein-ek *Langloisko zubia* (*Pont de Langlois*, 1888ko martxoaren erdialdea, F397, JH1368, Kröller-Müller Museoa) aztertu zuten mikroskopioz, eta zehaztu zuten paletaren eta pintzelkadaren ezaugarri bisualak Paisaia elurtua obrakoen oso antzekoak direla. [itzuli]

# LERRO BEREZI BAT: VINCENT VAN GOGH-EK ARLESEN EGINDAKO MARRAZKIAK

JEFFREY WARDA

Theo anaia gaztearekin (1857-1891) Parisen bi urtez bizi ondoren, 1888ko otsailean Frantzia hegoaldera jo zuen Vincent van Gogh-ek, Arles ingurura, kolore biziagoen eta klima epelagoaren bila eta han artisten kolonia bat finkatzeko itxaropenez. Horren ordez, ordea, zera topatu zuen: lurra artean elurtuta eta sekula gauzatu ezin izan zuen artisten egoitza baten amets hutsa. Hala ere, Arleseko bidaia inflexio-puntu bat izan zen Van Goghek margolari eta marrazkilari gisa izandako bilakaeran. Aurrerapen handiak egin zituen, han, eta, udan, irrikaz hitz egin zien Van Goghek bere lanari buruz Theo anaiari eta Parisen ezagututako Émile Bernard (1868-1941) eta John Peter Russell (1858-1930) lagunei.

Van Goghek 1888ko udan postaz igorri zituen 32 marrazkietatik hamabi Russell australiar artistak jaso zituen Belle-Isle-ko bere etxean, Britainiako kostaldean<sup>1</sup>. Horietako hiru Guggenheimeko Thannhauser Bildumaren parte dira, gaur egun. Russellek obra haiei emandako garrantziaren erakusgarri, australiarrak hil arte kontserbatutako Van Goghen marrazki bakarrak izan ziren. 1938an, Justin K. Thannhauser bildumagile eta arte-merkatariak Russellen alaba Jeanne Jouve-ri erosi zizkion, halabeharrez, Parisen. Marrazki hauek, besteak beste: *Txalupak Saintes-Maries (Bateaux à Saintes-Maries)*, *Tarasconeko bidea (La route de Tarascon)* eta *Zuaboa*, baita zirriborro txikiago bat ere, *Neskatxa baten burua*, eta Van Goghek Russelli igorritako *gutun bat*, non ageri baitzen ereile baten zirriborroa<sup>2</sup>.

Arleseko 32 marrazkietan, gramaje ertaineko paper leuna erabili zuen artistak baina ez da erabat zehaztu haren osaera, ez baitu ur-markarik eta, zoritxarrez, Van Goghek ez baitzuen paperari buruzko aipamen zehatzik egin bere gutunetan. Nolanahi ere, marrazki askoren azterketatik ondorioztatu ahal izan da artistaren marrazketa-koadernotik bertatik erazitako orriak zirela, seguru asko. Neurri eta lodiera bera dute denek, eta haietako askotan sumatzen dira itxura batean itsasgarri-arrastoak diruditenak alde luzeetako batean, ustez marrazketa-koadernoari itsatsita zeuden aldean<sup>3</sup>. Paperaz gainera, beste hainbat antzekotasun dituzte marrazki hauek, hala nola Van Goghek erabilitako tinta motak eta marrazketa-lanabesak.

Guggenheimeko hiru marrazki nagusiek (*Txalupak Saintes-Maries (Bateaux à Saintes-Maries)*, *Tarasconeko bidea (La route de Tarascon)* eta *Zuaboa*) konposizioa antolatzeke grafito-arkatzezko marrazki bat dute abiapuntu. Infragorritzko zenbait teknika erabiliz egindako azterlanek erakutsi dutenez —argi ikusten baitira grafitozko azpiko marrazkiak—, Van Goghek planteamendu jakin bat egin zuen artelan bakoitzerako, gaiaren arabera. Adibidez, *Tarasconeko bidea* obran, konfiantza sumatzen da azpiko marrazkian, grafitozko lerro zabal eta uhindunez osatua baita eta ez baitu kezka handirik adierazten elementuen kokaera zehatzari dagokionez; *Zuaboa*n, aldiz, kontrakoa gertatzen da: Van Goghek lerro metodiko eta ongi pentsatuak egin zituen, eta marratze eta birlantze ugariren bidez

definituta daude artistak tinta iraunkorra erabili aurretiko grafitozko modeloaren hazpegiak. Modeloaren arropa irudikatzen grafitozko lerroak ere kontu handiz landu zituen, mugimendu labur eta etenez. Hain zuzen ere, Van Gogh askoz ere erosoago sentitzen zen paisaiarekin erretratuarekin baino, eta horren erakusgarri da aurretiko bi marrazki horietan planteamendu bera erabili ez izana<sup>4</sup>.

*Txalupak Saintes-Mariesen* koadroaren grafitozko azpiko marrazkian beste estrategia bat erabili zuen. Honetan, irudian txalupek izango zuten kokalekua adierazten dute Van Gogh-en lerroek, baita erdialdean eskuinean lehertzen den olatuarena ere, gutxienez; baina loturarik gabeko grafitozko orban eta lerro ugari daude orrian, artista asko distraitu bide zutenak. Van Goghek, nolahi ere, zuen loturarik gabeko zirriborroak ezabatzeko lanik hartu, eta horien gainean zuzenean marraztu zuen tintaz. Denbora gutxi zen artistak alde batera utzi zuela perspektibako lauki-sare fidagarria —objektuen arteko erlazioa bistaratzeko laguntzen duen baliabidea—, eta konfiantza eta segurtasun handiagoa adierazten zuen egiten ari zen horretan<sup>5</sup>.

Luzaroan jo izan da Van Goghek tinta ferrogalkoa erabili zuela Guggenheimeko marrazkietan, tonu marroi epelagatik; baina analisisetan bi motatako tintak bereizi dira, nagusiki eta kromozko kompetze-tinta eta ikatza oinarri duen zehaztu gabeko beste tinta baten arrasto txikiagoak, tinta autografozkoak —litografian erabiliagoa—, seguru asko, edo txinako tintazkoak<sup>6</sup>. Bere ibilbidean lehenago ere erabiliak zituen Van Goghek tinta ferrogalkoak, 1882 eta 1885 bitartean, baina Frantzian bizi izan zen garaiko marrazki gehienak eta, zehazki, 1888an Arles-en egindakoak, eta kromozko kompetze-tintazkoak dira<sup>7</sup>. Tinta ferrogalkoak konposatu azidiko bat eta burdina (II) ioiak ditu; bi gai horien eraginez, tinta ferrogalkoak jan egiten du paper-substratua, eta kompetze-tintaz ez da halako erreakziorik gertatzen<sup>8</sup>.

Hiru marrazkiak Frantzia hegoaldean eskuragarri zen kalamu-kanabera jakin batez eginak dira; Van Goghi askoz ere hobea iruditu zitzaion kanabera hura 1880ko hamarkadaren hasieran Herbehereetan eskura izan zituenak baino<sup>9</sup>. Ez zen halabeharrezko aukera izan: Van Goghek maizen kontsultatu ohi zuen gidaliburuak, Armand Cassagne-renak, berriaz gozesten zituen lurralde hartako kanabera naturalak<sup>10</sup>. Kalamua kanaberaren zurtoin barne-hutsetatik ateratzen da, eta aukera ematen du punta bigun eta malguaz lerro leun eta sigi-sagakoak marrazteko; gainera, eskuz moztu daiteke, eta nahierara aldatu, lerro-zabalera askotarikoak lortzeko moduan; eta horixe egin zuen, bistan denez, Van Goghek. Cassagne-k zioenez, kanabera-kalamuaren punta malgua leun-leun irristatzen zen paper gainean, luma-mutur metalikoarekin nahiz hegazti-lumarekin ez bezala<sup>11</sup>, eta iritzi hori berresten du Van Goghek kanabera-kalamuaz egindako erabilerak.

Arleseko egonaldian zehar Van Goghek kanabera-kalamua erruz erabili bazuen ere, salbuespena egin zuen haren trataeran, berriro ere, *Zuaboa* obran. Hain zuzen ere, punta meheko luma metaliko bat aukeratu zuen modeloaren hazpegiak definitzeko, eta luma zuzenean pasatu zuen grafitoz kontu handiz egindako azpiko marrazkiaren gainetik. Irudia handituta, luma-mutur metalikoak euskarriaren gainean mugitzean egindako presioaren ondoriozko ildo batzuk ikusten dira paperean. Marrazkia urrunetik begiratuta, luma metalikoaren zehaztasun xeheek kontraste nabarmena egiten dute modeloaren arropan eta atzealdean ageri diren kanabera-kalamuzko lerro zabal eta uhindunekin. Marrazketa-lanabes desberdinak erabiliz sortutako kontraste biziko lerroen artean Van Goghek egiten duen kontrajartze horrek modeloaren begietara bideratzen du ikuslearen begirada; honela deskribatu zuen Van Goghek modelo: “Aurpegi txiki, zezen-lepo eta tigre-begiradako mutila”<sup>12</sup>.

Van Goghek marrazki hauek egiteko erabilitako tinta motak eta prozedura identifikatzeaz gainera, funtsezkoa da denboran zehar jasan bide dituzten aldaketak ulertzea ere. Lehenik eta behin, hiru obrek kolorea galdu dute eremu batzuetan, luzaroan argiaren eraginpean egonik tintari gertatu ohi zaion legez. Horren froga garbiena *Zuaboa* obraren atzealdeko lerro bertikalak dira: lausotuz doaz luma behera jaitsi ahala. Luma busti berritan tinta gehiago metatzen zenez, kolorea ez dago hain higatua. Aldiz, tinta hustu ahala, gero eta tinta gutxiagoz bustitzen zen papera, eta apalduta ikusten dira orain gune horiek<sup>13</sup>. *Zuaboa* eta *Txalupak Saintes-Mariesen* lanetan, antzera ikusten dira eremu batzuk: tinta gehiago aplikatuz orban ilunagoak gelditu dira, eta, aldiz, tinta gutxiagoak, askoz ere argiagoak dira. Aldiz, badira berezitasun batzuk modelo honetan, tonu ilunetik argirako bat-bateko aldaketak ageri baitira tintazko lerro berean. Aldaketa nabarmen hori bereziki aipagarria da *Txalupak Saintes-Mariesen* eta *Zuaboa* lanetan. Arrazoa ez dago guztiz argi, baina iradoki izan da Van Goghek ikatz-tinta eta kompetxe-tinta nahastu zituen guneetan ikatz-osagaia paperaren bilbean bizkorrago sartu zela kompetxe-tinta baino, ikatzaren partikulak handiagoak direlako kanpetxearenak baino<sup>14</sup>. Ikatzezko zatikien aglomerazio handiak ikusten dira 69.7. figuraren lerro ilunenean. Hasieran aplikatu zenean iluntasun uniformeagoa bazuen ere, kanpetxea egongaitzagoa da argiaren eraginpean, eta kompetxe eta ikatzezko nahastura baino bizkorrago galduko zuen kolorea.

Kolore-galeraren patroia horiek ez dira sumatzen Van Goghek aste batzuk lehenago Émile Bernardi bidalitako *Txalupak Saintes-Mariesen* obrako marrazkian<sup>15</sup>. Thannhauserrek museoari dohaintzan eman aurretik New Yorkeko haren egoitzan hainbat hamarraldiz zintzilikatuta egondako Guggenheimeko obrak ez bezala, Kupferstichkabinett-eko marrazkia ez da luzaroan egon argiaren eraginpean, eta, hala, ilunagoa da tinta, eta tonu-balio askoz ere uniformeagoa du<sup>16</sup>. Era berean, Guggenheimeko *Txalupak Saintes-Mariesen* eta *Tarasconeko bidea* obren 1938ko erreproduzioetan, tinta ilun askoz ere homogeenagoa ikusten da marrazkietan data goiztiarago batean<sup>17</sup>.

Ikusleek, gaur egun, konposizio-elementuak eta perspektiba-itxura miresten dituzte Van Goghen marrazki hauetan, itzalei eta tonu-gama desberdinari esker, baina obra hauen berezitasun zoragarriena hauex da: haien egitura eta konposizioa hainbat lodiera eta formetako lerroetan oinarritu zen jatorrian, espezifikoki, antzeko balioarekin betiere. Marrazkiei horrela behatuta, denboran zehar gertatutako beste aldaketa batez ere ohartuko gara: perspektibaren aldaketa, hasierako lautasunetik orain ikusleek ikusten duten sakontasun-sentipenera. Van Goghen jatorrizko konposizioetako perspektiba lauak eta antzeko balioko lerroak oso bat datoz *ukiyo*-e japoniar xilografiekiko zuen mirespenarekin. Gutun askotan aditzera eman zuen zaletasun hori, itzalik eza eta kolore uniformeko tinta lauen erabilera aipatuz<sup>18</sup>. Van Gogh japoniar estanpen bildumari handia zen<sup>19</sup>, eta Utagawa Hiroshige (1797-1858) eta beste japoniar artista batzuen grabatuen kopia zuzeneko baina estilizatuak egin zituen. Eta, are garrantzikoagoa dena: gai izan zen *ukiyo*-e generoaren oinarri estetiko eta konpositiboaz jabetzeko eta ezaugarri horiek bere marrazketa-estilo propio eta pertsonalean artikulatzeko, oso modu adierazgarrian gainera. Azaletik begiratuta, pentsa liteke Arleseko aldi honetako obrek ez dutela *ukiyo*-e generokoan antz handirik, baina antzekotasun sotil eta hala ere harrigarriak dituzte. Hara zer zioen Van Goghek Arles inguruetako Montmajour-eko paisaia bati buruz ari zela: “Ez dirudi japoniarra; baina sekula egin dudan lanik japoniarrena da, izan”<sup>20</sup>.

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Theo van Goghi idatzi eta 1888ko uztailearen 31n Arles-en datatutako gutunean, zera zioen Vincent-ek: “Lan asko egiten ari naiz Russell-entzat. Marrazki batzuk egin nahi nizkion nire prestalan margotuetan oinarrituak; ziur nago atseginez hartuko dituela, eta horrek, hala espero dut behintzat, tratua egitera gogatuko du”. Vincent-ek beste gutun bat idatzi zion Theo-ri Arles-etik, 1888ko abuztuaren 3an edo inguru horretan: “Prestalan margotuetan oinarrituriko 12 marrazki bidali dizkiot Russell-i”. Hemen agertzen dira gutunak: Leo Jansen, Hans Luijten eta Nienke Bakker, argit., *Vincent van Gogh: The Letters; The Complete Illustrated and Annotated Edition*, Thames and Hudson, Londres, 2009, 4. alea, 204.-205. or., 652 gutuna, eta 4. alea, 208. or., 654 gutuna; online ere eskuragarri dago, argitalpen elektronikoko batean, 2010eko abendua, [www.vangoghletters.org](http://www.vangoghletters.org). [\[itxuli\]](#)
2. Thannhauser-ek Jouve-ri erositako beste bi gutunek ez zuten marrazkirik (1888ko apirilak 19, kat. 64, eta ca. 1890eko otsailak 1, kat. 70). [\[itxuli\]](#)
3. Koaderno honen orrialde bakoitzak 24,4 x 32 cm-ko neurria du, eta 0,17 mm eta 0,19 mm bitarte lodi da, hemen adierazitakoaren arabera: Marije Vellekoop, “Materials, Techniques and Experiments”, in Marije Vellekoop eta Roelie Zwikker, Monique Hageman-ekin, *Vincent van Gogh Drawings*, 4. alea, *Arles, Saint-Rémy and Auvers-sur-Oise, 1888–1890*, ing. itz.: Diane Webb, Van Gogh Museum, Amsterdam, 2007, 39. or. Guggenheim-eko marrazkietan ez dira argi ikusten alde bateko itsasgarri-arrastoak, baina Vellekoop-ek adierazi bezala, baliteke iraganean itsasgarriak kendu izana. [\[itxuli\]](#)
4. Ikus Susan Alyson Stein, “Figure and Portrait Drawings”, in Colta Ives, Susan Alyson Stein, Sjraar van Heugten eta Marije Vellekoop, *Vincent van Gogh: The Drawings*, erak. kat., Metropolitan Museum of Art, New York, 2005, 222.-225. or.; Colta Ives, “Out of Line: How Van Gogh Made His Mark”, in *ibid.*, 8. or. [\[itxuli\]](#)
5. Ives, “Out of Line”, 10. or.; Marije Vellekoop, *Van Gogh at Work*, erak. kat., Mercatorfonds, Brusela, 2013, 225.-230. or. [\[itxuli\]](#)
6. Silvia A. Centeno-k, 2005ean, Metropolitan Museum of Art-en, eta, modu independentean, Jeffrey Warda-k, Solomon R. Guggenheim Museum-en, 2017an, kromozko kanpetxe-tinta identifikatu zuten *Txalupak Saintes-Mariesen*, *Zuaboa* eta *Tarasconeko bidea* obretan, X izpien bidezko fluoreszentsia-analisan. 2005ean, Centeno-k ikatza oinarri zuen tinta bat identifikatu zuen *Txalupak Saintes-Mariesen* eta *Zuaboa* koadroetan, Raman espektroskopiaz, Metropolitan Museum of Art-en. Raman analitik kanpo utzi zen *Tarasconeko bidea*. Marjorie Shelley, “Technical Studies: Observations on the Drawing Materials Used by Van Gogh in Provence”, in Ives et al., *Vincent Van Gogh: The Drawings*, 350.-351. or. Tinta autografoa, “transferentzia-tinta” izenez ere ezaguna, litografian erabiltzen da paper gaineko marrazki bat harri litografikora transferitzeko. Sigmund Lehner, *Ink Manufacture*, 3. argit., Scott, Greenwood and Son, Londres, 1926, 154. or. Van Goghek 1883ra bitarteko gutun askotan aipatu zuen bere marrazkietan halako tinta erabili zuela. Hauxe idatzi zuen: “Zohikatz hondeatzaileen marrazkia zirriboratu dut orain, ikatz-ziriz, klarion naturalez eta tinta autografoz”. Vincent van Goghek Haga-tik Anthon van Rappard-i, 1883ko maiatzaren 25ean edo inguru horretan, in Jansen, Luijten eta Bakker, argit., *Vincent van Gogh: The Letters*, 2. alea, 338. or., 346 gutuna. [\[itxuli\]](#)
7. John Gerrit Neevel, “The Identification of Van Gogh’s Inks for Drawing and Writing”, in Marije Vellekoop, Muriel Geldof, Ella Hendriks, Leo Jansen eta Alberto de Tagle, argit., *Van Gogh’s Studio Practice*, Mecatorfonds, Brusela, 2013, 430. or. [\[itxuli\]](#)
8. Burdin (II) sulfatoa eta haritzaren kuskuluetatik ateratako taninoak, ura eta aglutinatzaile bat —oro har, goma arabigoa— konbinatuz lortzen da tinta ferrogalikoa. Osagai horiek nahastean, burdin (II) ioiek erreakzionatu egiten dute taninoen azido galikoarekin, eta galato ferrikoa sortzen da, airearen eraginpean tinta beltz urdinxa bihurtzen den soluzio bat. Azido sulfurikoa erreazio horretatik eratorritako produktua da, baita soberako burdin (II) sulfatoa ere. Tinta paperari aplika-tzean, soluzioaren pH baxuak zelulosaren hidrolisi azidoa eragin dezake (zelulosaren kateak laburtzeko eta paperezko euskarria hondatzeko arriskua). Gainera, soberako burdina (II) ioiek zelulosaren degradazio oxidatiboa kataliza dezakete eta polimeroa katean bereizte eragin dezakete (baita papera iluntzea eta hondatzea ere). Kalteen neurria faktore askoren mende

- dago, besteak beste, hezetasun erlatiboaren, argiaren eraginaren eta eguratseko gai kutsagarrien mende. Birgit Reissland eta Judith Hofenk de Graaff, "Condition Rating for Paper Objects with Iron-Gall Ink", *ICN-Information*, 1. zk., 2000ko maiatza, 1. or.; Christoph Krekel, "The Chemistry of Historical Iron Gall Inks", *International Journal of Forensic Document Examiners* 5, 1999, 54.-58. or. Gauza jakina den arren Van Goghek tinta bioleta jakin bat ere erabili zuela Arles-en bizi zen garaian egindako marrazki batzuetan, gaur egun ez dago kolore horretako tintaren arrastorik Guggenheim-eko obretan. Tinta hori metilo-bioleta modura identifikatu izan da aurrez. Neevel, "Identification of Van Gogh's Inks", 428.-430. or. [\[itzuli\]](#)
9. Van Gog-ek zera idatzi zuen: "Iraganean Holandan ere saiatu nuen prozedura bera, baina han ez nuen hemen bezain kanabera onik". Vincent van Goghek Arles-etik Theo van Goghi, 1888ko apirilaren 20an edo inguru horretan, in Jansen, Luijten eta Bakker, argit., *Vincent van Gogh: The Letters*, 4. alea, 63. or., 600 gutuna. Gai hau zehatz landuta dago hemen: Susan Alyson Stein, "Arles, 1888-89: The Synthesis", in Ives et al., *Vincent van Gogh: The Drawings*, 146. or. [\[itzuli\]](#)
  10. Armand Cassagne, *Guide pratique pour les différents genres de dessin*, Ch. Fouraut et fils, Paris, 1873, 55. or., hemen zehatzago deskribaturik: Vellekoop, "Materials, Techniques and Experiments", 30.-31. or. [\[itzuli\]](#)
  11. Cassagne, *Guide pratique pour les différents genres de dessin*, 55. or. [\[itzuli\]](#)
  12. Vincent van Goghek Arles-etik Theo van Goghi, 1888ko ekainaren 21ean, in Jansen, Luijten eta Bakker, argit., *Vincent van Gogh: The Letters*, 4. alea, 142. or., 629 gutuna. [\[itzuli\]](#)
  13. Efektu hori Van Goghek antzeko lerro paraleloak erabiliz egindako beste zenbait marrazkitan ere ikus daiteke, hala nola honetan: *Arums* (Aros, 1889, F1613, JH1703, Van Gogh Museum), Sjraar van Heugten-ek hemen zehatz deskribatua: "Metamorphoses: Van Gogh's Drawings Then and Now", in Ives et al., *Vincent van Gogh: The Drawings*, 50.-53. or. [\[itzuli\]](#)
  14. Shelley, "Technical Studies: Observations on the Drawing Materials Used by Van Gogh in Provence", 350.-351. or. [\[itzuli\]](#)
  15. Ives-ek dioenez, Van Goghek 1888ko uztailaren 5ean igorri zion marrazki hau Bernard-i Arles-etik (641 gutuna), baina Van Goghek ez du marrazkia berariaz aipatzen. Baliteke, halaber, Bernard-i 1888ko uztailaren 17aren eta 20aren artean Arles-etik egindako beste igorpen batean sartu izana (643 gutuna). Ives et al., *Vincent van Gogh: The Drawings*, 180. or. [\[itzuli\]](#)
  16. Paperaren tonua ere nabarmen argiagoa da Kupferstichkabinett-eko *Txalupak Saintes-Mariesen* marrazkian, zeina kontu handiz babestu baita argiaren eraginpetik, 1906an eskuratzuz gerotik. Eskerrak eman nahi dizkiet Georg Dietz-i (Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin), marrazki hau aztertu eta obra honen erakusketa-historial laburra berresteko aukera eman izanagatik. [\[itzuli\]](#)
  17. Bi marrazkiak hemen erreproduzitu ziren: Henry Thannhauser, "Van Gogh and John Russell: Some Unknown Letters and Drawings", *Burlington Magazine for Connoisseurs* 73, 426. zk., 1938ko iraila, 99. or., IIA, IIC laminak [testuan IIB modura etiketatuak]. Jakina, dinamika hori areagotzea eragin lezaketen argazki- eta inprimatze-prozesuei loturiko kontraste-doitzeak daude, baina efektu hori beste erreproduzio batzuetan ere gertatzen da, eta bat dator argiaren eraginetik babestutako obrek. [\[itzuli\]](#)
  18. Koadro honi dagokionez, *Logela* (1888, F482, JH1608, Van Gogh Museum), zera idatzi zuen Van Goghek: "Ezabatu egin dira itzalak eta itzal proiektatuak; tinta lau eta uniforme margotuta dago, japoniar estanpen antzera". Vincent van Goghek Arles-etik Theo van Goghi, 1888ko urriaren 16an, in Jansen, Luijten eta Bakker, argit., *Vincent van Gogh: The Letters*, 4. alea, 330. or., 705 gutuna. Beste batzuetan, japoniar estanpetako tintetikiko edo tonu lauekiko interesa adierazi zuen Van Goghek. 1888ko maiatzaren 27an Theo van Goghi Arles-etik idatzitako gutunean, akuarelak eskatu zizkion Van Goghek anaiari, asmoa baitzuen "lumaz marrazki batzuk egiteko, baina tinta lauz margotzeko, japoniar estanpen modura". *Ibid.*, 4. alea, 95. or., 614 gutuna. Era berean, 1888ko ekainaren 7an edo inguru horretan Arles-etik Émile Bernard-i bidalitako gutun batean, zera idatzi zuen Van Goghek: "Japoniarrek ez baitaukate isla kontuan; bata bestearen aldamenen jartzen dituzte beren tinta trinkoak, mugimendua edo formak irudikatzen dituzten lerro bereizgarriak erabiliz". *Ibid.*, 4. alea, 113. or., 622 gutuna. [\[itzuli\]](#)

19. Parisen bizi zirenean, Vincent van Goghek 450 bat japoniar estanpa bildu zituen Theo anaiarekin batera. Vellekoop, *Van Gogh at Work*, 138. or. [\[itzuli\]](#)
20. Vincent van Goghek Arles-etik Émile Bernard-i, 1888ko uztailaren 15ean, in Jansen, Luijten eta Bakker, argit., *Vincent van Gogh: The Letters*, 4. alea, 176. or., 641 gutuna. Bernard-i igorri zion marrazki bati erreferentzia egiten dio: *La Crau, Montmajourtik ikusita* (1888, F1420, JH1501, Van Gogh Museum). [\[itzuli\]](#)

# THANNHAUSER BILDUMAREN HISTORIA LABURRA

MEGAN FONTANELLA ETA SAMANTHA SMALL

Ondoren datorrena historia kronologiko bat da, Heinrich Thannhauserrek arte-salerosle gisa egin zuen karrerarekin hasten dena. Bereziki azpimarratu dira Guggenheimeko Thannhauser Bildumari eta Justin K. Thannhauser haren emaileari dagozkien gertaerak. Galeriako erakusketei buruzko azalpena ez da inondik ere osoa. Informazioa gaur egungo jakintzan oinarritzen da, eta lehendik argitaraturiko iturrietakoa ez bezalakoa izan daiteke.

1905

Heinrich Thannhauser (1859ko otsailak 16, Hürben, Alemania–1935eko azaroak 24, Luzerna), Justin K. Thannhauserren aita (1892ko maiatzak 7, Munich–1976ko abenduak 26, Gstaad), Franz Josef Brakl-ekin (1854–1935) bazkide gisa elkartu zen, Moderne Kunsthandlung zabaltzeko Goethestrasse kaleko 64 zenbakian, Munichen. Arte-galeriak, hasieran, gehienbat alemaniar artistak aurkeztu zituen, baita Municheko Sezesioarekin lotutakoak ere.

1908, UDABERRIA

Moderne Kunsthandlung galeriak Vincent van Goghen gaineko erakusketa handi bat antolatu zuen, Paul Cassirer arte-saleroslearekin eta artistaren ondarearekin lankidetzan.

1909, AZAROA

Heinrich Brakl-ekiko bazkidetza desegin eta Moderne Galerie zabaldu zuen Arco-Palais eraikinean, Theatinerstrasse kaleko 7. zenbakian, Munichen. Inaugurazioan berrehun bat obra jarri ziren erakusgai, artista frantses eta alemaniarrenak, eta kritikak ezinhobeak izan ziren.

1909, ABENDUA

Arte esperimentalari zabalik zegoela erakutsiz, Moderne Galerien egin zen Neue Künstlervereinigung München-en lehen erakusketa (Municheko artista berrien elkarte, NKVM). 1910ean, NKVMren bigarren erakusketa egin zen.



## 1911, ABENDUA

Moderne Galerien aurkeztu zen Vasily Kandinsky eta Franz Marc buru zituen Der Blaue Reiter (Zaldun Urdina) taldearen inaugurazio-erakusketa, NKVM-ren hirugarren erakusketarekin batera.

## 1913, OTSAILA

Moderne Galerie Heinrich Thannhauser galeriak (gaur egun ere izen horrekin ezagunak) Pablo Picassoren arteari Alemanian eskainitako lehen erakusketa garrantzitsuenetako bat aurkeztu zuen. Koloniarra eta Stuttgartera eraman zuten erakusketa gero.

## 1913, OTSAILA-MAIATZA

Bere galeriaren bitartez, Heinrichek hainbat lan mailegatu zizkion gerora mugarria gertatu zen New Yorkeko International Exhibition of Modern Art erakusketari (Armory Show gisa ezaguna). Chicagora eta Bostonera eraman zuten erakusketa gero.

## 1914

Justin zerbitzu militarra joateko deitu zuten. 1916an Munichera itzuli zen, zauritua gertatu eta Burdinezko Gurutze batez saritua izan ondoren. Moderne Galerie Heinrich Thannhauserrek askorik nabarmendu gabe igaro zuen I. Mundu Gerra (1914–18).

## 1917, MAIATZAK 25

Justin Kätherekin ezkondu zen ("Kate" ere deitua, ezkongabetan Levi, 1894ko maiatzak 24, Munich–1960ko irailak 23, Paris). Hurrengo urteetan bi seme izan zituzten, Heinz (1918ko irailak 28, Munich–1944ko abuztuak 15, Monte Azza, Italia) eta Michel (1920ko otsailak 7, Munich–1952ko ekainak 27, New York).

## 1920, MARTXOA

Justinek eta Siegfried Rosengart haren lehengusuak (1894ko apirilak 11, Munich–1985eko abenduak 14, Luzerna) Galerie Thannhauser zabaldu zuten Haldenstrasse kaleko 11. zenbakian, Luzernan, Suitza. Rosengart Justin eta Heinrichekin lan egina zen Munichen.

1921

Justin Munichera itzuli zen, haren aita Heinrich eztarritik larriki gaixotu ostean. Justinek hartu zuen arte-salerosketaren ardura osoa. Rosengartek Luzernako adarra kudeatzen jarraitu zuen.

1926, UZTAILA-ABUZTUA

Edgar Degasen obren erakusketa bat zabaldu zen Berlinen, brontzeak aurkezten zituena. Ondoren Munichera eraman zuten erakusketa, Thannhauser galeriara (uztaila-abuztua) eta handik Dresdenera.

1927, EKAINA

Urtearen hasieran egindako pare bat erakusketa bereziren ondoren, Justinek galeria bat zabaldu zuen Berlinen, Bellevuestrasse kaleko 13. zenbakian. Galerien Thannhauser izena eman zioten, haren nolakotasun eginkizun-zabala islatzeko; Moderne Galerie/Thannhauser izena Municheko galeria nagusiarentzat mantendu zuten 1926aren bukaera arte.

1928, IRAILA

Rosengartek hartu zuen Luzernako galeriaren ardura osoa, eta izen berria ipini zion: Galerie Rosengart. 1930 arte, Luzernak Thannhauser sarearen parte gisa agertzen jarraitu zuen erakusketa katalogoetan. 1932 arte, Rosengartek ez zuen bere familiarekin Suitzan egoitza finkoa hartu; bizitokia ezarri eta hurrengo urtean eman zioten suitzar herritartasuna. Aldi horretan Luzerna, Munich eta Berlingo galerien artean mugitzen zen.

1929, URTARRILA

Urtarrilaren 1ean Municheko galeria desegin zen. Justinek salerosketa-lanetan jarraitu zuen Berlinen.

1930, OTSAILA-MARTXOA

Berlingo Galerie Thannhauserrek Henri Matisseri buruzko erakusketa bat antolatu zuen. Alemanian ordu arte egindako artistaren obraren erakustaldirik osoena izan zen.

1932

Galerie Thannhauser Berlingo Tiergartenstrasse kaleko 1. zenbakira aldatu zen; hurrengo urtean Thannhausertarrek hara lekualdatu zuten beren egoitza pribatua ere. 1934–1937 urteetan, Bellevuestrasse kaleko 10. zenbakiak aldi berean balio zuen galeria eta etxebizitza pribatu gisa.

1933, UDABERRIA

Parisen Apartamentu txiki bat alokatzen hasi zen Justin, place des Pyramides-eko 2. zenbakian.

1934, IRAILA-URRIA

Justinek Degasen lanen erakusketa bat antolatzen lagundu zion Buenos Airesko Galería Müller-irailean. Ondoren, urrian, Picassori buruzko erakusketa bat zabaldu zen bertan.

1935, AZAROAK 24

Heinrich Thannhauser Luzernan hil zen.

1937, UDABERRIA

Justin, Käthe eta Michel Thannhauserrek Alemaniatik Frantziara emigratu zuten, eta beren etxebizitza-galerian hartu zuten egoitza, Parisko rue de Miromesnil-eko 35. zenbakian. Haien artelanetako batzuk Alemanian geratu ziren, Robert Haberling & Co.-ren biltegian gordeta, eta hantxe suntsitu zituzten II. Mundu Gerran, hegazkin-bonbardaketa batean.

1937, URRIA

Parisen ziharduten arte-salerosleen elkarte profesional nagusia zen Syndicat des Éditeurs d'Art et Négotiants en Tableaux Modernes erakundearen sartu zen Justin, bozketa bidez.

1937, ABENDUA

Berlingo Galerie Thannhauser itxi zen. Galerie Rosengart erakunde guztiz independentea bilakatu zen, baina Rosengartek Justin Thannhauserrekin negozioak egiten jarraitu zuen 1940ko hamarkadan.

## 1938, EKAINA

Justinek Amsterdamera bidali zituen laurogeita hamar bat lan, Stedelijk Museumen biltegitratuta eduki ditzaten hurrengo urtean.

## 1939, MAIATZA

Thannhauserren bederatzi pintura Paristik Hego Amerikara eraman zituzten erakusketa ibiltari baterako: *La pintura francesa de David a nuestros días*, Musée du Louvreko pintura-lanen komisarioa zen René Huyghe-k antolatua. Gerra zela-eta, erakusketako obrak ez zituzten Europara berriz itzuli, eta Estatu Batuetan barna mugitu ziren 1946. urtean zehar.

## 1939, ABUZTUA

Justin, Käthe eta Michel Thannhauser Genebara joan ziren Madrilgo Museo Nacional del Pradok maileguan utzitako pinturen erakusketa batera.

## 1939, IRAILA

II. Mundu Gerra (1939–45) hasi, eta thannhausertarrek Suitzara jo zuten babes bila.

## 1940

Tropa alemaniarrek Parisen sartu ziren 1940ko ekainaren 14an, eta Frantziako hiriburua okupatu zuten. Thannhausertarrak ez ziren beren etxera itzuli, eta, hala, Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg talde nazi bereziak arpilatu zuen haien etxebizitza. Soldadu alemaniarrek atzera Alemaniara eraman zituzten thannhausertarren ondasunak, haien artean antzinako altzariak, dekorazio-objektuak eta liburu bereziak. Municheko galeria sortzailearen artxiboak galdu egin ziren.

## 1940, ABENDUA-1941, URTARRILA

Justin, Käthe eta Michel Thannhauser Lisboaraino iritsi, eta 1940ko abenduaren 24an New Yorkera heltzekoa zen *Santa Pinto* ontzian itsasoratu ziren. 1941eko urtarrilaren 9an heldu ziren, eta etxandi bat erosi zuten East Sixty-Second Street kaleko 165. zenbakian.

1945, APIRILA

Justinek bere arte-bildumako obren kopuru handi bat enkantean salgai jarri zuen New Yorkeko Parke-Bernet Galleries-en, erabaki baitzuen New Yorken ez duela galeriarik zabalduko. Artelanen salmentak bideratzen jarraitzen zuen, etxetik.

1946

Thannhausertarrak etxe handiago batera aldatu ziren New Yorken, East Sixty-Seventh Street kaleko 12. zenbakira. Hantxe geratu zen Justin 1971 arte.

1962

Käthe emaztea 1960an hil ondoren, Hilderekin (ezkongaietan Breitwisch, 1919ko urriak 29, Kolonia-1991ko uztaialak 25, Berna) ezkondu zen Justin.

1963

Justin Thannhauserrek prestakuntzak egin zituen bere arte-bilduma pribatuko hirurogeita hamabost lan (banaka zenbatzen ziren orduan Édouard Vuillarden bi oihalak) New Yorkeko Guggenheim Foundation erakundeari dohaintzan emateko. 1965etik aurrera, mailegu luzatuan egon ziren lanak Solomon R. Guggenheim Museum-en, erakundearen Monitor Eraikinaren parte den galerian batean.

1971

Justin eta Hilde Bernara erretiratu ziren. Justinen eta Guggenheimen arteko elkarrizketek aurrera egin zuten, eta Thannhauser Bildumaren historia ren inguruko ikerketa-ahaleginak bultzatu zituzten.

1976, ABENDUAK 26

Justin K. Thannhauser hil zen, Gstaad hirian, laurogeita lau urterekin.

1978

Thannhauser Bilduma Guggenheimen ondarearen parte izatera igaro zen.

1984

Hilde Thannhauserrek bi lan eman zizkion dohaintzan Guggenheimi, Picassorena bat (*Natura hila: fruta eta pitxerra* (*Nature morte: Fruits et pot*), Paris, 1939ko urtarrilak 22) eta Van Goghena bestea (*Paisaia elurtua* (*Paysage enneigé*), Arles, 1888ko otsaila). Beste hamar obra herentzia gisa emango dituela adostu zuen.

1991, UZTAILAK 25

Hilde Thannhauser hil zen, eta haren arte-bildumako hamar lan Guggenheimen Thannhauser Bildumako parte bihurtu ziren. Thannhauser Bildumaren gaineko ikerketek aurrera jarraitu zuten galerian zeuden erregistroekin eta Silva-Casa Stiftung-en utzitako paper pertsonalekin; fundazio hura Hilderen eskaeraz eratu zen 1992an Bernan, eta 2005ean desagertu zen.

2005

Thannhauser galerien eta Justin K. Thannhauserren gainerako artxiboak Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels (orain Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung, ZADIK) erakundera eraman ziren, Kolonian.

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

# ANALISI-TEKNIKAK

FEDERICA POZZI

Kontserbatzaileek irudiak eskuratzeko teknikak erabili ohi dituzte eta elkarlanean aritzen dira kontserbazioaren alorreko zientzialariek, zehaztasun handiagoz analizatu ahal izateko artelaren bilakaera, osagaiak edota egitura. Ale honetan lantzen diren Thannhauser Bildumako zenbait obraren azterketa osatzeko xedeaz, irudiak eskuratzeko eta analizatzeko teknika hauek baliatu izan dira, unean unekoa hautatuz; siglen bitartez aipatuta ageri dira teknika horiek saiakera-lanen eta sarreren oharretan, eta hemen xehetasun handiagoz azalduko dira.

**Zeharkako ebaketa** bat artelan batetik hartutako lagin mikroskopiko bat da, erretxina gardenaren gainean muntatua, bere estratigrafia agerrarazteko. Erretxinazko blokea, gogortu ondoren, esmerilatu eta leundu egiten da, lagina osatzen duten geruza guztiak plano berean geratzen diren arte. Zeharkako ebaketak mikroskopio optikoan beha eta dokumenta daitezke, islaturiko argipean eta fluoreszentsia ultramorearen modalitateen arabera; era berean, teknika instrumentalen bitartez ere analiza daitezke, nola diren FTIR eta Raman espektroskopia, eta mikroskopio eskaneatzaile elektronikoa/energia sakabanatzeko espektroskopia, SEM-EDS (Scanning Electron Microscopy with Energy Dispersive Spectroscopy).

**Zuntz optiko bidezko erreflektantzia-espektroskopia (FORS–Fiber optics reflectance spectroscopy)**: maila molekularreko informazioa eskaintzen du artistek erabilitako materialez, besteak beste pigmentuez eta, gutxiago bada ere, aglutinatzaileez. Metodo honek pintura-eremu txiki batek islatzen duen argi-kopurua neurtzen du, objektuari erasotzen dion argi-kopuruari dagokionez. Ratio horrek kodetua darama molekulen barneko trantsizio elektronikoei eta bibrazionalei buruzko informazioa, eta informazio hori materiala identifikatzeko erabil daiteke.

**Fourier infragorritzko espektroskopia eraldatua (FTIR–Fourier transform infrared spectroscopy)**: izpi infragorritzko erradiazioak erabiltzen ditu material-motak lotura kimikoen aldaketa bibrazionalen arabera bereizteko eta identifikatzeko. Maiztasun bibrazional jakinen goraldiak antzemanaz, eta FTIR espektro batean haien intentsitate erlatiboak aztertuta, analizaturiko molekuletan multzo funtzional jakin batzuk daudela egiazta daiteke, eta multzo horietatik abiatuta, laginak igorritako edo islaturiko argi-modalitateetan aztertuz, gai-sorta zabal bat identifika daiteke: hala bernizak, betegarriak eta aglutinatzaile organikoak, baita pigmentu mineral inorganikoak eta pigmentu organiko sintetikoak ere.

**Gasen kromatografia-masen espektrometria (GC/MS–Gas chromatography-mass spectrometry)**: teknika honekin, nahasketa konplexuak bereiz eta identifika daitezke haien osagai lurrunkorren adsortzio eta desortzio selektiboen bitartez, zutabe fin baten barruan jasotako fase geldikor batean. Laginak gas geldo baten bitartez garraiatzen dira zutabean zehar detektagailu bateraino, eta atxikipen-denboraren eta masen espektroaren bitartez identifikatzen dira banakako

osagaiak. Pirolisian —(Py)-GC-MS—, laginak tenperatura altuan berotzen dira, normalean 600–800°C gradutan; haien osagai molekularrak hautsi egiten dira, eta zati txikiagoak eta lurrunkorrakoak sortzen dituzte. Analisiaren aurretik, lagin bati zenbait erreazionatzaile erants dakizkioke, osagai polarren lurrunkortasuna areagotzen dutenak, ingelesez *derivatization* edo deribatizazioa esaten zaion prozesu baten bitartez. Proteinak dauzkaten aglutinatzaileak, olioak, argizariak, eta erretxina naturalak, nahiz polimero sintetikoak, hala akrilikoak nola alkidikoak, eta berniz sintetikoak xeheki identifikatu ahal izateko baliatzen dira GC-MS teknikak.

**Errendimendu handiko kromatografia likidoa (HPLC–High-performance liquid chromatography):** teknika honen bidez, masa konplexuak bereiz eta ezaugarritu daitezke, presio altuan dagoen zutabe batean barna garraiatuz, fase mugikor likido bat erabilita. Sistemari injektatzen dira, eta ondoren laginak zutabearen ponpatzen dira, osagaietan bereizten dira fase geldikor batean adsortzio eta desortzio selektiboen bitartez, eta detektagailu batera eramaten dira. Fotodiodoen *matrizea eta masen* espektrometria dira maizenik baliatzen diren bi detektagailu-motak, haien bidez nahasketa baten osagaiak identifika baitaitezke, hurrenez hurren, atxikitze-denboraren eta espektro ultramore/ikusgaiaren edo masa-espektroaren arabera. HPLC teknikan erauzte-prozedurak aplikatu behar izaten dira analisiaren aurretik, eta oso baliagarria da GC-MS bidez ezin analiza daitezkeen gai konposatu ez-lurrunkorak bereizteko eta ezaugarritzeko. Kulturaren alorrean, teknika hau asko baliatzen da tindagai organiko natural eta sintetikoak identifikatzeko.

**Infragorritzko errelektografia (IRR–Infrared reflectography):** teknika honetan argi infragorritzko iturri bat, argi infragorriarekiko sentibera den detektagailu batez hornituriko kamera bat eta tresna digitalak erabiltzen dira, artelan bateko pintura-geruzetan “zehir” ikusi ahal izateko. Pigmentu eta aglutinatzaile asko guztiz edo partez gardenak dira IR erradiazioarekiko, eta karbonoa duten osagaiak, berriz, besteak beste ikatz-ziriak edo grafitoak, hein handi batean uhin-longitude hauek xurgatzen dituzte; hori dela eta, IRR bereziki erabilgarria gertatzen da pintura-geruzen azpian dauden prestakuntzako marrazkiak ikusi ahal izateko, baita konposizio batean egindako aldaketak ikusteko ere. IRR bidez sorturiko irudiak infragorritzko errelektografiak deitzen dira argia objektuaren gainazalean islatzen denean, eta infragorritzko transmitografiak argia objektuan barna igortzen denean.

**Mikroskopia optikoa (MO–Optical microscopy):** teknika honek lente-sistema bat erabiltzen du materialen ezaugarri fisikoak eta kimikoak bisualki ebaluatzeko, handipen handiz behaturik, lagin txiki-txiki baten gainean (mikra batzuk besterik ez), eta argiak duen eraginetik abiatuta. Laginak argi igorriaz edo argi islatuaz beha daitezke, argi ikusgaia edo argi ultramorea baliatuz; azken kasu horretan, material batzuen autofluoreszentziak alde aurreko informazioa eskain dezake haien identifikaziorako.

**Argi polarizatuko mikroskopia (PLM–Polarized light microscopy):** mikroskopia optikoko teknika bat da, eta mikroskopia konposatua erabiltzen du, lagin bat argitzeko eta aztertze balio duten iragazki polarizatzailez hornitua. Teknika hau material sorta baten (besteak beste, pigmentuen, mineralen, zeramiken, zuntzen eta polimeroen) zenbait ezaugarri optiko zehazteko erabiltzen da: kolorea, forma, neurria, dentsitatea, gardentasuna/ opakutasuna, errefrakzio-indizea, etab..

**Argi polarizatuko mikroskopia (PLM–Polarized light microscopy):** mikroskopia optikoko teknika bat da, eta mikroskopia konposatua erabiltzen du, lagin bat argitzeko eta aztertze balio duten



iragazki polarizatzailez hornitua. Teknika hau material sorta baten (besteak beste, pigmentuen, mineralen, zeramiken, zuntzen eta polimeroen) zenbait ezaugarri optiko zehazteko erabiltzen da: kolorea, forma, neurria, dentsitatea, gardentasuna/opakutasuna, errefrakzio-indizea, etab.

Pirolisia eta **gasen kromatografia/masen espektrometria** teknikei dagokienez (**Py-GC-MS-pyrolysis-gaschromatography/mass spectrometry**), ikus **gasen kromatografia/masen espektrometria** deskribapena.

**Raman espektroskopia:** teknika honetan laserra ikusgai edo ia infragorria erabiltzen da molekula-bibrazioei buruzko informazioa eskuratzeko, eta informazio hori materialak identifikatzeko balia daiteke. Laser-argia mikroskopio batean barna eramaten da, laginari edo objektuari erasoarazten zaio, eta detektagailu batean jasotzen da ondoren substantzia analizatuarekiko elkarreraginaz islatzen den argizati txikia. Raman espektroskopia FTIRen osagarria da, eta teknika honen bidez ezaugarritu daitezke bai material inorganikoak, besteak beste pigmentu mineralak eta betegarriak, bai konposatu organikoak, nola diren pigmentu eta polimero organiko sintetikoak; alabaina, tindagai naturalen kasuan, haien fluoreszentsiak eragotzi egiten du teknika honen erabilera. Tindagaiak egokiro analiza daitezke **gainazal indartuko Raman espektroskopiaren** bitartez (**SERS-surface-enhanced Raman spectroscopy**); Raman teknika bat da, sentikortasuna asko areagotzen duena, eta aldi berean arintzen duena xafla metaliko izurtsuetan adsorbituriko molekula organikoen fluoreszentsia, besteak beste zilarrezko koloideetan —hau da, zilar-nanopartikulen esekiduretan, zeinak eskuratzen baitira zilar-gatz baten (gehienetan zilar-nitratoa izaten da) murriztapen kimikoaren bitartez—.

**Mikroskopio eskaneatzaile elektronikoa/X izpi bidezko energia sakabanatzeko espektroskopia, (SEM/EDS-Scanning Electron Microscopy/Energy Dispersive Spectroscopy):** elektro-sorta guztiz kontzentratu bat erabiltzen du, irudi bat eskuratu eta artelanetatik harturiko laginak edo objektu txikien gainazala analizatu ahal izateko. Mikroskopia optikoarekin alderaturik, mikroskopio eskaneatzaile elektronikoen bitartez irudia gehiago handitu daiteke, eta orobat dira handiagoak erresoluzio espaziala eta eremu-sakontasuna. EDS bidezko analisiarekin konbinaturik, azterketa-eremuan dauden elementuen presentziari eta banaketari buruzko informazioa ematen du, materialak elektro azeleratuekiko elkarreraginean igortzen dituen X izpi bereizgarriak analizatzean. SEM/EDS teknikaren bidez, era askotako material inorganikoen gainazal topografikoa eta elementu-konposizioa aztertu ohi da: mineralena, metalena, korrosioaren produktuenak, zuntz, beira eta zeramikarena, baita pigmentu eta zama-materialena ere, pinturaren zeharkako ebaketen estratigrafian.

**Argi ultramorepeko analisisa:** teknika honetan, argi ultramorearen ematen duen lanpara bat erabiltzen da objektu jakin bat argitzeko. Erradiazio ultramorearen eraginez, material batzuek fluoreszentsia ikusgaia igortzen dute, eta fluoreszentsia horren koloreak eta intentsitateak materialak ezaugarritzen edo bereizten lagun dezakete. Teknika honen bitartez jakin daiteke, besteak beste, zer eratan eta zenbateraino zahartu diren berniz naturalak eta sintetikoak; pigmentu-kategoria jakinak antzeman daitezke, laka gorri jakin batzuk besteak beste, eta orobat antzeman daitezke gaina-zaleko anomaliak; eta ikus daitezke, koadroa bukatu ondoren material modernoekin egindako ukituak, argi ultramorearen xurgatzen baitute eta ilunagoak ikusten dira argi horretan.

**X izpi bidezko erradiografia:** artelana X izpien eraginpean jartzen da igorritako erradiazioaren zuri-beltzeko irudi bat eskuratzeko xedeaz, digitala nahiz pelikula sentikorreko xafla baten gainekoa. X izpiak

ez dira denak materialean gradu berean sartzen, material horren pisu atomikoaren, loditasunaren eta dentsitatearen arabera baizik. X izpi bidezko erradiografiak konposizioaren eta kokagunearen aldaketak agerraraz ditzakete, baita zenbait kalteren —urratuen, zuloen, krakeladuren eta izurriteen— nolakotasuna eta zenbaterainokoa ere. Konponketa zaharrak ere agerraraz ditzakete, esate baterako inkrustazioak, adabakiak, mihise erantsiak eta betegarriak.

**X izpien fluoreszentzia-espektroskopia (X-ray fluorescence (XRF) spectroscopy):** kalterik egiten ez duen teknika bat da, eta materialen elementu-konposizioa zehazteko erabiltzen da. X izpien iturri batek igortzen duen sorta erasotzaile bat gidatzen da aztertu nahi den artelanaren eremura; sortak bere atomoekin eragiten du, eta atomoaren barneko geruzetatik elektroiak kanporatzen ditu; kanpoko geruzetako elektroiek leku hutsak hartzen dituzte, bertan dauden elementuen X izpi bereizgarrien igorpena eraginez, zeinak detektagailu batek erregistratzen baititu. XRF teknika bereziki baliagarria gertatzen da material inorganikoak identifikatzeko, besteak beste pigmentuak eta zama-materialak, baita objektu metalikoen aleazioen konposizioa identifikatzeko ere. Zer nolako analisia egin nahi den, eskuzko espektrometroak, espektrometro eramangarriak, mahai gainekoak edo X izpien fluoreszentziako eskaneatzaileak erabil daitezke.

[Itzultzailea: Rosetta;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]