

Markus Lüpertzzen lana Bilboko Arte Ederren Museoko bilduman



Kosme de Barañano
Carolina Andrada Páez

**BILBOKO ARTE
EDERREN MUSEOA
MUSEO DE BELLAS
ARTES DE BILBAO**

Testu hau Creative Commons lizentziapean (mota: Aitortu–EzKomertziala-LanEratorririkGabe) argitaratu da (by-nc-nd) 4.0 international. Beraz, berau banatu, kopiatu eta erreproduzitu daiteke (edukian aldaketarik egin gabe), betiere, irakaskuntza edo ikerketarako helburuekin, eta egilea eta jatorria aitortuta. Ezin da merkataritza helburuetarako erabili. Lizentzia honen baldintzak <http://creativecommons.org/licenses/by-ncnd/4.0/legalcode> webgunean kontsultatu daitezke.



Ezin dira irudiak erabili eta erreproduzitu, argazkien eta/edo lanen egile-eskubideen jabeek berriazko baimena eman ezean.

© Testuenak: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao

Argazki-kredituak

© Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao: 1., 7. eta 10. ir.

Courtesy of Galerie Michael Werner Märkisch Wilmersdorf, Cologne & New York: 3., 4., 5., 8., 9., 11. eta 12. ir.

© Courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali: 2. ir.

Argitalpena:

Buletina = Boletín = Bulletin. Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, 7. zenb., 2013, 195.-222. or.

Babeslea



metro bilbao

Markus Lüpertzzen eskultura: *Frauenkopf (Kopf meiner Mutter)* *(Emakume-burua (Nire amaren burua))*

Kosme de Barañano

Lepo izugarri baten gainean sostengatuta dagoen ilerik gabeko buru mardul bat. Ezkerreko sorbalda moztuta du, ebakidura bakar batekin. Gorputz-enborrharen zati hori oinarri angeluzuzen baten gainean sostengatzen da, bi zilindrotan, eta oinarri horren atzealdean dago sinadura, anagrama gisa, eta edizioaren zenbakia (ML eta alearen edizioa 4/6). Markus Lüpertzek brontze urtuz egindako eta gero patinatu eta margotutako erretratua aurkezten digu [1. ir.], euskarri bat egin zaion antzinako hondar bat balitz bezala.

Hondarraren adiera hori, erretratua antzinakoa dela aditzera emateko estilo-ariketa hori, lepoan ere ageri da, materiala hautsita baitago, egileak brontzearen fundizioa ongi menderatuko ez balu bezala, edo denborekin aleazioa janda geratu izan balitz bezala.

Bestalde, okre kolore arinez margotutako ezpain estutuek terrakotazko irudi etruskoetakoak ekartzen dizkigute gogora. Begien errepresentazioak ere, adibidez, Erromako Villa Giulian gordetzen diren Hermesek K.a. 490 urteko burua irudikatzen duen terrakota ekartzen du gogora, modelatuan trazu nahiko arinez marraztuta baitaude, eta irisaren zirkulua ebakiduraz egina baitago [2. ir.]¹.

Lüpertzek botozko buru gisa aurkezten du bere amaren eskultura edo erretratua. Aurpegi lasaia du, baina aldi berean dotorea, ore trinko baten modura modelatua, sendo eraikia eta hainbat xehetasun berezi dituena; hala nola trazu bikainez eginiko begiak, abiapuntuko argizarian arin marraztuak, edo igeltsuan, puntzoi leun batez.

Markus Lüpertzzen estilo-ariketak ez dira beste inoren modura eginiko lanak, eta, haietan, modeloaren oroitzapenak ez du interferentziarik. Oroimenaren ariketak dira, artearen historiaren berridazketak: haren parafrasiak inbokazioak dira. Hasierako idazketan bertan, «ditiranboak» dira. Horixe da bere koadroen titulua. Friedrich Schlegelek esan zuen moduan, «Jeder hat noch in den Alten gefunden, was er brauchte oder wünschte, vorzüglich sich selbst» (Bakoitzak Antzinaroan aurkitu du behar edo nahi duena, eta funtsean, bere burua). Lüpertzek badaki oroimena, *Mnemosyne*, artelan ororen ama dela (eta historiarena). Hitz hauexek esan zituen: «...eigentlich ist die Antike eine überpersönliche Welt. Eine Welt, in der alle an einer einzigen,

1 Estilo horren beste adibide batzuk ezagutzeko, ikus Sprenger/Bartoloni 1983.



© Babestutako materialia

1. Markus Lüpertz (1941)
Frauenkopf (Kopf meiner Mutter), 1987
Brontze pintatua. 97 x 75 x 47,5 cm
Bilboko Arte Ederren Museoa
Inb. zenb. 02/185



2. *Hermesen burua*
Etruriarra, K.a. VI. mendearen amaiera
Portonaccioko (Veio) santutegiko terrakota
Museo Nazionale di Villa Giulia, Erroma

einmal gefundenen Idee gearbeitet haben. Ein Olymp der Künste, wobei das Individuum des Künstlers völlig überflüssig werden konnte» (Antzinaroa pertsonaz gaindiko mundua da. Mundu horretan guztiek ideia bakar bat landu dute, ordurako aurkitua izan dena. Arteen Olinpoa, non artista izate indibiduala erabat hutsala bihur baitaiteke).

Pieza horren bertsio bakoitzak, kolore-patina desberdinarekin, fundizio berberaren morfologia ugaria nabarmentzen du. Koloreak brontzeari jartzen dion mozorroak helburu bati erantzuten dio; hots, behatzailea jatorrizko formaren (fundizioa) eta gerora eman zaion formaren (margoa) artean dauden harreman konplexuetan gal dadin lortu nahi da. Kolorearen interbentzioak forma itxia haustea du helburu. Ideia hori ez dator abangoardiatik bakarrik, Greziako eskultura arkaikoen tradizioetik baizik. Artistak berak hauxe aipatu du: «Jede griechische Skulptur war bemalt, was man heute nicht mehr sieht, aber die Legende von dieser Bemalung ist hinreißend als Erinnerung» (Greziako eskultura oro margotua izan zen, nahiz eta gaur egun ez den hori ikusten, baina gainjartze pikturiko horri buruzko legenda oraindik ere erakargarria da oroitzapen gisa).

Ez du garai bateko erretratua bilatzen, ez eta monumentu klasikoaren zentzua ere (*Marco Aureliotik* datorrena, *Gattamelatatik* igaro eta Rodinen *Balzacen* amaitzen dena). Pop estiloaren ironiari jarraitu gabe, ez eta minimalaren erredukzionismoari ere, Lüpertzek *monumentum* klasiko bat osatu du (omenaldi-estatua bat), botozko buru gisa eta, aldi berean, amaren indarraren mamu indartsuak bezala begiratzen gaituen pieza garaikide bat. Lüpertzengan fantasiak dira, eta bere mamuak, sentipenen iturriak edo objektuak ikusgai egon ez arren, irudiak sustatu eta konjurtzeko duen boterearen oinarri. *Fantasma* (grekozko *phantazo*, «agertzea», «distira egin» esan nahi duen *phaino* aditzetik datorrena) da agertzen dena, distira jakin batekin, eta hain zuzen ere horrexek bereizten du *fenomenotik*, gauza arruntetatik, errealetatik (Platonentzat, arlo erreala «egiazko gauzek» sortutako itzal eta erreflexua baino ez da). *Fantasmak* lasta bat du, beste sentsibilitate batera eramaten gaituen bibrazio bat. Lüpertzengana paisaiak –Mozartekin gertatzen den bezala– ez dira oroit-



3. Markus Lüpertz (1941)
Titan, 1986
 Brontze pintatua. 253 x 59 x 196 cm
 MLP 28/4

zapen sinpleak, horren analitikoak ez izanda ere piktorikoa den sentsibilitate sakonago batean dabilenaren ukitu oroitazlea baitute. Fantasmak –fantasiak sortutako irudiak– ez datoz ezerezetik: irudikapenetan dute jatorria, edo irudikapen horien baliokideak dira. Begirada piktorikoa ez da beste ezagutzen lanabesa, eta irudia ez da alde aurreko pentsamendu baten ilustrazioa; Lüpertzaren begiradak, haren lanean, ikusitakoa eraldatzen du, eta beste erregistro eta intentzioak *agerian uzten* ditu, bere ikuspegia keinu bihurtzen denean, Cézannek *margoan pentsatzen* duenean bezala, bere enigmak fantasma bihurtu eta fantasma gisa eratu eta itzultzen direnean.

Ez da Lüpertzaren lanik erakutsienetakoa. Haren erakusketetan, eskulturen presentzia nahiko minimoa izan da beti, gai horri buruz egin dituen erakusketa espezifiko batzuetan izan ezik; hala nola, Manheimeko Kunsthalen 1985ean eginikoan, edo 1986an Municheko Glyptothekera bere *Titan* eraman zuenean [3. ir.] edo 1991n *Die Toten Tanz Reliefs* (1989-1990) izeneko bost erliebeak lehen aldiz Koloniako Michael Wernerren galerian erakutsi zituenean. Halaber, 2007an, *Gorputza eta Paisaia* izeneko erakusketa eskaini zion Mozarti Iruñeko Baluarte aretoan, hau idazten duenak komisariatua.

Espanian, *Frauenkopf* Reina Sofía Arte Zentro eta Museo Nazionalean egon zen ikusgai, 1991n Lüpertzaren lehen atzera begirako erakusketa antolatu baitzuen, nahiz eta katalogoan ez agertu. 2002an IVAMeko Carmengo komentuan aurkeztu zen, ikuspegi antologiko baten barruan, *Memoria eta forma* izenburupean, eta, hala, irudi mitologikoen seriea ireki zuen. Hala ere, ez da egon Hagako Gemeentemuseumek egindako *In Divine Light* (*Argitasun Jainkotiarrean*) erakusketan, zeinetan Lüpertzaren ia hirurehun lan erakutsi baitziren. Gainera, erakusketa horretako zenbait epigrafetan artistaren eskulturaren errealizazioa nabarmentzen zen.

Eskulturan, Lüpertzek berezko estiloa nahasten du; modelatutik abiatzen da, argizari eta igeltsuaren lanketatik, baina zizelkatu egiten ditu, eraso egiten die, eta bere ehunei ere eraso egiten die pintzelarekin. Lüpertzek

ez du eskumuturrarekin margotzen, besoarekin baizik; halaxe jaurtitzen ditu bere zertzelada indartsuak eta pintzela bortxaz eramaten du arrastaka, formak eratzeko. Halaber, igeltsuari eraso egiten dio, harria lantzen duenak bezain modu agresiboan. Ikus dezagun hemen kolpe bakarrez ebakitako besoa. Lüpertzzen eskulturek arreta erakartzen dute, lehenbizi, figuratiboak direlako, baina aldi berean forma abstraktuen presentziagatik, eta biek erreferentzia historikoak dituzte. Horietako asko kolorea sartuta margotu ditu, eta horrek zentzu berria ematen die piezei, hala formala nola egiturazkoa.

Lüpertz margolarien margolaria da, bere margolaritzak bere burua irudikatzen baitu: *Malerei as Malerei*, margoa margo gisa. Frontaltasun-kontzeptu hori ere antzinakoa da –eskultura honetakoa, adibidez–, eta Errusiako ikonoetatik Jawlenskyren margoetaraino iristen da. Lüpertzek azaleratzen duen natura ez dago «ikusia» izateko pintatuta, baizik eta bizitzeko, humanizatzeko. Paisaiaren irudia eguzkia ikusten ez duen arima baten irudi bilakatzen da: hermetikoa, urrundu eta aldi berean, bakardadez betea, Friedrichen margoan bezala. Lüpertzengan, amaren irudia ere jainkosa urrundu eta hermetiko baten irudi bilakatzen da, barneko paisaia batena bezala.

Abstrakzio eta figurazioaren artean kokatutako adierazpide batean sinesten du artistak. Hauxe idatziko zuen artistak berak: «Ez dut uste narrazioak berak axola duenik, narrazioa gainazala baino ez da. Ni abstrakziotik nator, eta margotik abiatzen naiz, margotu bitartean gailentzen den subjekturaino». Ezaugarri figuratiboek erritmoak trinkotzen dituzten orbanekin eraketa egituratzen duten zentzu hori Erdi Aroko beirateetatik ikusten da Europako margolaritzan. Baina, aldi berean, *Vanitas* izeneko koadro-serie osoan ere bai, non Durerori hartutako garezurrek eraketa egituratzen baitute. Elektrizitatea eta konbustioa dira Lüpertzek mihisearen gainean eragiteko dituen moduak, edo eskulturen hasieran erabiltzen duen igeltsuaren gainean.

Giacomettik igeltsua lantzerakoan, zizel edo labain batez harramazkatzen ditu, eta Lüpertzek, aldiz, igeltsuarekin borroka egiten du; lehendabizi, modelatu egiten du, eta gero hautsi, aizkora batez edo zerrak erabiliz. Kasu honetan, besoaren ebakiduran ikusten dugu hori, baina gorputz-enberrari eta oinarriari emandako kolpeetan ere bai. Lan fisikoa da, egurgilearen edo harginaren lanarekin lotuago dagoena torkuluaren gainean lan egiten duen modelatzailearen lanarekin baino. Irudiak errepresentaziorako jomuga izaten jarraitzen du artistentzako, eta, beti bezala, garrantzia du gai gisa, motibo gisa, *subject matter* gisa; hots, ikuspegi plastiko baten subjektu gisa.

Horrek eragin paradoxikoak ekarri ohi ditu: bolumen finkoak, begiratu batean ikusteko modukoak, bibrazioan sartzen dira eta marrazkiari esker hausten dira. Eskulturaren portzioak ez dira bolumenak, eta kolorazioaren eraginez finkatu eta sendotzen dira; kolorazio hori sosegatua da, lasaia eta, hainbatetan, barrokoa, ironikoa talko-hautsezko kolore zurietan (Mozarten erretratuetan bezala).

Eskultura horretan, Lüpertzek *monumentuma* berritu du, oroimena, irudi mitikoen ikonografia, lehenago heroi greziarrekin edo Merkurioaren irudi txikiekin egin duen bezala.

Lüpertz margolaritza eta eskulturari bizi berri bat eman nahi dien artista biziduna da. Pertsonen erretratuek, hala nola amarenak edo hogeitau urte geroago egin zuen Mozartenak, metamorfosi-prozesu batean murgilduak dirudite, irudi iraunkor eta akritiko batera itzuliak, denboraren aurrean harrotasunez agertzen den irudi batera. «Ezagutu zeure burua» presokratikoaz geroztik, gizakia bere izaki espiritual eta materiala ulertzen saiatu da, giza gorputzaren sekretuak bilatuta, jaiotzatik heriotzarainoko prozesua, emozioak eta arimak bizitza gordetzeko egiten dituen abenturak. Erretratuetan agertzen direnen jarrera ez da naturala, berezkoa, baizik eta artistak osatua. Erakusten duen errealtatearen ikuspegia, pertsonaien karakterizazioa, ikuspegi ez naturala da, enfatikoa, margolaritzaren eta eskulturaren *kontsiderazio ikoniko*arekin bat datorrena. Hala, asebetetze intelektualera iristen da, ideiak eskaintzen baititu, eta margo bat garatzen baitu bere izaera dionisiakoak



4. Markus Lüpertz (1941)
Ganymed, 1985
 Brontze pintatua. 230 x 80 x 80 cm
 MLP 26/1



5. Markus Lüpertz (1941)
Hirte, 1986
 Brontze pintatua. 230 x 95 x 65 cm
 MLP 29/6

sorrarazita. Groteskoa izateko joera, oihuarena edo barrearena, ez da karikaturarako joera. Biluztasunerako joera da. Baconen hausnarketa formala, Giacomettirena eta Musicena bezala, irudi desfiguratuari buruzko ikusizko hausnarketa da; irudi hori ez dago itzal espresibo bihurtuta bakarrik, koadroetan markoan sartuta eskelekin egiten den bezala edo idulkietan oinarrituta, baizik eta higadura bihurtuta, funtsean. Biluztasun horrekin, higadura horrekin hautsi ditu Lüpertzek, lehenago Baconek bezala, errepresentazioaren mugak, irudia bere agerpen piktorikoan bertan disolbatuko balitz bezala.

Erretratu hori 1987an egina da, eta urte batzuk lehenago Greziako mitologiaren inguruko errepresentazio eta berrazterketan egindako sartu-irtenaren ondorio da: Titanetik hasi eta Apoloetaraino. *Belebte Formen und kalte Malerei* izenburupean (*Forma biziak eta margolaritza hotza*), margo eta eskultura bilduma bat aurkeztu zen 1985ean Munichen, Städtische Galerie de Lenbachhausen. Han izan ziren ikusgai hirurogeiko hamarkadatik hasita 1985eko azken piezetaraino, besteak beste, arestian aipatutako *Titan* eskulturaren lehenengo bertsioa. Lüpertzek berak laburtu du antzinako Greziako unibertso horrek nolako garrantzia duen bere lanerako, arestian aipatu dudan moduan, harentzat Greziako antzinatea pertsonaz gaindiko unibertsoa baita, perfekzio artistikoarena, non guztiek landu baitute eskultura bat behin bakarrik aurkitutako ideia bakar bati jarraituz, eta eskultura hori artista deritzon norbanako partikularrari gailentzen baitzaio. Halaber, eskultore grekoek egiten zuten bezalaxe, Lüpertzek margotu egiten ditu bere eskulturak. Eskultorei ematen dien koloreak, kasu honetan adibidez, indartu eta areagotu egiten du horizontaltasun eta bertikaltasunaren arteko justaposizioa. 1987. urte horretan bertan, gorputz-enbor horretaz gain, *Ganymed (Ganimede)* eta *Hirte (Artzaina)* eskultura ikusgarriak bukatu zituen [4. eta 5. ir.], eta 1988ko Biennale di Venezia delakoan aurkez-



6. *Moskoforoa*, K.a. 570
Marmola, harrien inkrustazioekin. 165 cm (altuera)
Akropoliaren Museoa, Atenas

tu. Bietako lehenak Troiako printze bereziki eder eta gaztea erretratatzeko, Zeusek, arranoz mozorrotuta, bahitu zuena, jainkoen zerbitzari gisa lan egin zezan, eta, hala, hilezko egin zuena. Lüpertzek ironismoz bete-ta irudikatu du. Ganimedede «bereziki» hori geldi-geldi dago, pausatuta, eta ez darama arranozik, hildako oilasko bat baizik eskuineko eskuan. Artzainaren irudia (*Hirte*), gidaren edo arimen gidariaren ikurra eta bake-eramailearena, aitzakia eta eredu gisa erabili izan da maiz arte plastikoetan, batez ere eskulturan. Gogora dezagun Pablo Picassoren *Gizona bildotsarekin* (1943). Hala ere, Lüpertzeko irudiak Picassoren eskulturak ez duen arkaismo bat du; izan ere, arkaismo hori nabarmena da gorputz-enborraren zein zangoen jarreraren, eta Akropolian bildotsarekin agertzen den gizona ekartzen du gogora [6. ir.].

Amaren erretratu honetan inspirazio klasikora itzuli da berriro Lüpertz, eta horixe nabari da ahoaren keinuan, bolumen itxiaren purutasun plastikoan eta deskribatu eta adierazten duen lerro ebakiaren ahalmenean, irudian jasota agertzen denaren begirada sakonean bereziki.

Lüpertz (urte hartan, Cortona herrian etxe bat alokatu eta, gerora, erosi egin zuen) etruskoen botozko eskulturari so dago. Bere terrakoten memoriarekin, gorputz-enbor indartsu hau egin zuen: adierazpen tinko eta ausarta du, modelatu leuna baina aldi berean tailu sendoa besoan, keinu lasaia, begirada indartsua.

Simetrikoak ez diren begien trazuek emakumearen begirada adoretzua nabarmentzen dute, eta lepo izugarriaren aldean txikiegiak diren sorbaldek presentzia handiagoa ematen diote aurpegiari. Etruskoek grekoen eredu bereganatzean, eraldatu egiten dute, terrakota delikatu bihurtuz, eta Lüpertzek, aldiz, izaera etruskoa berreskuratzen du, eta eskultura garaikidera garraiatzen du, pop figuraziotik haratago, bere margolaritzatik datorren espresionismoaren indar guztiarekin. Margolarien margolari eta eskultore (Matisse edo Derain bezala), Margolaritzatik etorritakoa.

Abstrakzioaren eta figurazioaren egitura Markus Lüpertzzen margoetan

Carolina Andrada Páez

Über Orpheus, 1982

Bilboko Arte Ederren Museoko *Über Orpheus (Orfeori buruz)* marrazkia [7. ir.] Markus Lüpertz. *Über Orpheus* erakusketan aurkeztutako koadro-bilduma bat eratzeko eginiko zirriborro-sorta batekoa da, Vienako Galerie Hubert Winterren 1983ko apirilaren 11tik maiatzaren 14ra² eta ondoren Salzburgeko Galerie Thaddaeus Ropacen. Bilduma osoko subjektu tematikoa Orfeok (Ὀρφέυς) mitologia grekoan duen presentzia da. Kontakizun klasikoen arabera, Orfeok bederatzi hariko lira bederatzi musen ohorez jotzen zuenean, gizon guztiak biltzen ziren entzutera eta arimari atsedean ematera. Halaxe maitemindu zuen Euridize ederra, eta hura berpiztera inframundura edo Hadesera jaitsi zenean, Kantzerbero beldurgarria lokarrarazi zuen, hiru burudun munstroa. Haren ohoretan garatu ziren misterio orfikoak, eduki esoteriko eta misteriotsudun erritualak. Lüpertzek jasotzen duen mitoak Trazian du jatorria.

Artistak poeta eta musikari gisa hautematen du bere burua Orfeorengan, eta horregatik egin zuen «*Ich als Dichter*» («*Ni neu poeta gisa*») [8. ir.] izeneko bere autorretratu 1983an, *Das Ende des Orpheus (Orfeoren amaiera)* bildumarekin bat etorritz. Marrazki hori bilduma horretako zirriborro bat da. Urte bereko *Selbstportrait «Ich voller Angst»* («*Ni beldurrez beteta*» autorretratu) izeneko koadroarekin ere lotuta dago [9. ir.]. Orfeo, Euridize maitalearen galeragatik penatuta, noraezean dabil Traziako mendietan, eta berak mesprextatutako bakante batzuek zatikatu egiten dute, haren burua eta lira Hebro³ ibaira jaurtitzeko gero.

Baina marrazki horrek Lüpertzzen ekoizpenaren barruan duen esanahia ulertzeko, haren mito grekoenganako⁴ itzulera bere testuinguruan kokatu behar da; mito horiek hirurogeiko hamarkadan hasitako ditiranboen ikuspegi agertzen dira jada. Orfeo mitoaren berrikuspen hori 1981eko hasieran gertatu zen, artista garaikideen ordezkartza garrantzitsu batekin batera Londreseko Royal Academyk *A New Spirit in Painting (Espiritu berri bat margolaritzan)* izenburupean antolatutako erakusketan parte hartzen ari zela; hain zuzen ere, erakusketa horren ondoren, bere olerkien bilduma bat argitaratu zuen, *Und ich spiele, ich spiele (Eta nik jolas egiten dut, jolas egiten dut)* izeneko. Urte horretan bertan hasi zen eskultura lantzen, oroitzapen kubista argiak zituzten piezak eginez, hainbat ediziotan margotzen zuen brontzezko pieza bat, bereziki: *Du weisst nicht viel, versetz-*

2 Viena 1983.

3 Mitoari buruz, ikus Torinon 1990eko martxoan (Torino 1990) eginiko Galleria In Arco delakoan antolatutako *Tra mito e stereotipo* erakusketa kolektiboko katalogoa.

4 Hurrengo analisirako erreferentzia gisa hartu dira Maita Cañamásek Kosme de Barañanoren zuzendaritzapean Valentziako 2002ko erakusketako katalogorako idatzi zuen artistaren biografia, 65.-91. or.



7. Markus Lüpertz (1941)
Über Orpheus, 1982
Gouachea eta Conté arkatza paperean. 70 x 49 cm
Bilboko Arte Ederren Museoa
Inb. zenb. 84/10



8. Markus Lüpertz (1941)
Selbstportrait «Ich als Dichter», 1983
 Olioa mihisean. 100 x 81 cm
 ML 499/00



9. Markus Lüpertz (1941)
Selbstportrait «Ich voller Angst», 1983
 Olioa mihisean. 100 x 81 cm
 ML 490/00

te die Herzogin (Ez dakizu asko, erantzun zuen dukesak), Lewis Carrollen *Alizia lurralde miresgarrian* izeneko ipuinean oinarritutako lan-bilduma bateko lehena. Bi hamarkadaz, artistaren tailerretik gai mitologikodun pieza ugari atera ziren, hala nola aipatutako *Ganymed (Ganimede)*, 1985ekoa, eta *Titan* edo *Hirte (Artzaina)*, 1986koa [4., 3. eta 5. ir.]. Hala, margolari eta eskultoreen unibertso artistikoaren parte bihurtu zen, Degas, Renoir, Matisse eta batez ere Kirchner eta Gauguinen bidetara jarraituz. Musikari gisa egin duen lana ere ez da ahaztu behar, bere artista-ibilbidean ez baitu arlo hori alde batera utzi.

1982an *Über Orpheus* bilduma sortu zen garaian, Lüpertzek Kasseleko *Documenta 7* azokan eta Berlineko *Zeitgeisten* parte hartu zuen. Vienen aurkeztu eta hamabi urtera, 1995ean, gai berberera itzuliko da, *Gedichte von Markus Lüpertz (Markus Lüpertzzen olerkiak)*⁵ lanean; artistak berak musikaturako olerki-bilduma da, ilustrazio berriekin aurkeztua. 2004an, halaber, gaia berriro landu zuen gorputz-enborrak aurkezten dituen 260 x 285 zentimetroko koadro-bilduma batean⁶. Koadro horietako bat Emilio Vedovaren *Emerging* (1982) lanaren aurrean aurkeztu zen 2004ko Deutsche Akademie Rom Villa Massimoko erakusketa batean, eta haren inguruan haxe idatzi zuen erakundeko zuzendari Joachim Blüherrek:

Markus Lüpertzzen *Orpheus* (2004) lana Orfeo eta Euridizeren mitoan inspiratutako koadroa da, eta beti ironiko eta adierazgarri den Lüpertzzen begirada sentitzen dugu bertan. Koloreak indartsuak dira, teknika erabilitako materialei oso lotuta dago, eta mitologiako erreferentziak oso ohikoak dira artista honen lan egiteko moduan⁷.

5 Karlsruhe : Comatype GmbH in-house music, 1995. 1.000 aleko edizioa; 89 orrialde; 30,5 x 30 cm; offsetdruckten koloreztatutako laminak. Akuaforre eta punta lehor bat du, eskuz koloreztatua, Orpheus mit Lyraren irudiarekin (24,6 x 24 cm), arkatzez sinatua, eta Ich Orpheus... izenburuko CD bat, Lüpertzzen beraren musika jasotzen duena, Freddy Sahin-Schollen ahotsarekin.

6 Gorputz-enbor horietako batzuk Iruñeko Baluartzen Kosme de Barañanok 2007an komisariatutako zuzendutako erakusketa batean aurkeztu zituzten, baina lehenago ere ikusgai egonak ziren, 2004ko abenduan, Nurenbergeko Galerie & Edition Bode GmbH delakoan.

7 Erroma 2004.



10. Markus Lüpertz (1941)
Rüstzeug des Architekten, 1988
 Olioa mihisean. 162,3 x 200,5 cm
 Bilboko Arte Ederren Museoa
 Inb. zenb. 09/6

Lüpertz en grafia piktorikoan badira mitoa, kultur eraikuntza eta kontzeptu historikoa biltzen dituzten zenbait begirada eratzaila, eta haren misterio eta alkimian amiltzen dira, errealtate berri baterantz. Horixe gertatzen da aztertzen ari garen marrazkian zein Bilboko Arte Ederren Museoa dagoen *Rüstzeug des Architekten* olio-pinturan. Bi lan horiek deskripzioa gainditzen dute, eta artistak erakusten duen arte-objektuaren bihotzeraino sartzen dira. Esentzia bat gorde eta kondentsatzen duen errealtatea ematen dute ezagutzera, irudia gauza ukiezin bihurtzeko, zentzumenekin bakarrik harrapatu ezin dena. Adibide horietan presente dagoen eta magia gordetzen duen errealtate bat agerian uztea da helburua. Carl Gustav Jung psikologoa oso aditua da hainbat kulturatako artearen historian, eta mandala gisa ezagutzen diren ekialdeko erlijioetako *pattern* zirkular eta errepikakorren artean antzekotasuna dagoela hauteman zuen. Lüpertzek elkarrizketetan adierazi du bere margotzeko modua bere estudioaren inguruan dauden objektu edo zuhaitzei buruzko meditazioa dela.

Ondoriozta dezakegu Lüpertz en lan osoa elkarrizketa bat dela, bere jardueran bertan lanerako gaiak eta formak aurkitzen dituen. Hagako Gemeentemuseum en 2011n aurkeztutako *In Divine Light (Argitasun jainkotiarrean)* erakusketan, «Serie-metodoa: zuhaitzen enborrak» delakoari buruzko aretoak edo «Art History» izenekoak frogatzen dute serie-izaera hori. Kosme de Barañanok adierazi duen moduan⁸, Lüpertz en margolaritza, batetik, arte-historiaren geruza eta orbanen arkeologia da, baina, aldi berean, Greziaz geroztik gure

8 Iruñea 2007.

irudimen kolektiboa inbaditu duten gaien memoria ere bada. Margolarien margolari, aipu eta erreferentzia kultuena, lan hori garai guztietako geruzen eta ikonografien oihartzunen erakusketa da.

Hauxe adierazi zuen Siegfried Gohrrek artista honen inguruan:

Lüpertzzen 1960tik 1983rako ibilbidearen hogeitun urteetan hartu duen norabidea asko urruntzen da Dionisosengandik, hots, ditiranbotik, eta Orfeorengana hurbiltzen da pixkanaka; bere xarmarekin animalia basatiak eta harriak sorgintzeko gai izan baina heriotza jasan ezin zuen olerkariarengana, alegia. Orfeoren mitoak artista bere buruarengana itzuli dela adierazten du⁹.

Markus Lüpertz Liberecen (Bohemia) jaio zen duela hirurogeita hamar urte baino gehiago, eta gerraosteko Alemaniaren berreraikuntza ekonomiko eta ideologikoa nozitu zuten artista alemaniarren belaunaldikoa da; haien testuinguru artistikoa, funtsean, nazioartekoa eta Ipar Amerikakoa izan zen. Baselitz, Penck, Immen-dorff, Kiefer eta Kirkeby daniarrarekin batera, besteak beste, Lüpertzek osatu duen corpus artistikoa gerraosteko herri alemaniarraren poema epiko handia izateko gai da. «Funtsezko motibazioa, artean, etengabeko gataska-egoera da. Eta artistak kontzienteki zein inkontzienteki aurrez aurre izan behar duen gatazkarik garrantzitsuena heriotzaren aurkako borroka da», adierazi du Lüpertzek¹⁰. «In der malerei gibt es keine zeit» («Margolaritzan ez dago denborarik»). Hauxe esan nahi du: denboraren halabeharraren aurkako antidotoa eguneroko bizitzan itxaropenak berritzea da, margotuz edo zizelkatuz, Orfeo berri batek bezala. Begirada garaikidea da, haren begirada, Europako tradizioan horren garrantzitsua den gai baten inguruan.

Rüstzeug des Architekten, 1988

Bilboko Arte Ederren Museoko bilduman dagoen *Rüstzeug des Architekten (Arkitektoaren tresna)* koadroa [10. ir.] Markus Lüpertz Nicolas Poussinen margoekin buru-belarri eta nahaspilatuta ibili zen garaikoa da. Poussin XVII. mendeko margolari klasikoa da, laster alde egin zuena Paristik, Erroman bizitzera joateko. 1987. urtearen amaieran eta 1989ra arte, Lüpertzek *après* Corot eta *après* Poussin erako koadro sorta oso bat egin zuen, hots, egile horien gaiei buruzkoak eta haien eraketa-egiturak eta gama kromatikoak jarraitzen zituztenak. Bestalde, 1987 eta 1988 bitartean, *Zwischenraumgespenter* sorta lantzen jardun zuen (euskarazko itzulpena «Espazio interstizialen espektroak» izan daiteke, hots, *Rüstzeug des Architekten* lanak ere baduena).

Margolan horretan, atzealdearen gainean dantzan dauden eta aldi berean ikuslearengana zuzentzen diren elementuen oihana agertzen da, eta koloreen indarra tarteko espazioetan edo espazio interstizialetan dago. Arkitektoaren lanabesak baino gehiago, jan egiten gaituztela ematen duten lore trinkoak dira. Siegfried Gohrren hitzetan:

Margolaritza eta inspirazioa harreman berri batean sartu dira, eta haren funtsezko abantaila kolorearen malgutasun berria da». Malgutasun hori ezinbesteko baldintza da margotu bitartean motiboak sortu ahal izateko. Horrenbestez, piktorikoa denak ez du modu abstraktu bat edo «ideia» batek aurrez definitutako modu bat hartzen, baizik eta tinko gordetzen da, eta artistaren fantasiarekin baino ez dago lotuta, artistaren eta bere motibo piktorikoen arteko elkarrizketan tarteko espazioan sortzen den fantasiarekin, alegia... Interstizioaren kontzeptua seriooki kontuan hartzen badugu, koadroa pixkanaka ikuslearengana zuzentzen da; ez du, ordea, espaziorik sortzen, ikuslea jarraitutasunik eza menderatzen saiatzen den artistaren behatzaile bihurtu dadin¹¹.

9 Gohr 2001, 153. or.

10 Erroma 2004.

11 Gohr 2001, 181. or



11. Markus Lüpertz (1941)
Blauer Garten: Distelreich, 1988
 Olioa mihisean. 200 x 250 cm
 ML 831/00

Fantasia sentikor eta ez intelektual batez ari gara, moduak bilatzen dituen, formen orde. Marküs Lüpertzek etengabe sustatzen ditu artearen historia omentzen duten pisten konbinazioak. 1988an, Lüpertz Düsseldorfeko Arte Ederren Akademiako errektore izendatu zuten –kargu hori izan zuen 2010ean erretiroa hartu zuen arte–, eta, han, Joseph Beuysen espiritu kontzeptuala aldatzen saiatu zen.

Nicolas Poussinengan oinarritutako koadroek margo-sorta zabala osatzen dute, gehienak formatu handikoak, 1987 eta 1990 bitartekoak. Koadro horietan, elkarrizketa sortzen du gutxi aztertu eta Bilboko Arte Ederren Museoan modu bikainean erakutsi izan den margolari horren lanarekin¹². Robert Fleckek, «Poussinengan oinarritutako Lüpertz koadroak» izeneko bere testuan, hauxe adierazi zuen:

Margolari batek margolaritzaren bitartez beste margolari bati aurre egiteak itxaropen handiak sorrarazten ditu berehala, eta arrazoiarekin [...]. Lüpertzek, alderdi askotatik, Poussin berri bat aurkezten digu, eta ezezaguna gainera; litekeena da Poussin lehen aldiz agertzea 'ahalmen postmoderno' handiko margolari gisa [...]¹³.

Lana testuinguruan kokatuta, paisaia gisa sailkatu beharko genuke, 1988ko *Blauer Garten. Distelreich (Lorategi urdina. Sasien erresuma)* bezalaxe [11. ir.], edo 1990eko *Poussin-Philosoph* [12. ir.] bezala. Nire iritziz, Bilboko Arte Ederren Museoko koadroa *Nach Poussin* seriean sartu beharko litzateke, laualdi edo fasetan¹⁴.

¹² Bilbao/New York 2007

¹³ Fleck 1991, 154.-158. or. (154. or.).

¹⁴ Horixe azaldu dut «Las cuatro etapas de paisaje en Markus Lüpertz» izeneko nire 2010eko gradu-tesinan (zati batean Support/Surface 2011n argitaratua, 215.-229. or.).



12. Markus Lüpertz (1941)
Poussin - Philosoph, 1990
 Olioa mihisean. 200 x 300 cm
 ML 907/00

«Bildern nach Poussin» (Poussinengan oinarritutako koadroak) izeneko lehen fasean, itxura batean, Lüpertzek eta Poussinek irudien eskultura-forma nabarmentzen dute, eta horrexek lotzen ditu. Lüpertzek irudien adierazkortasuna probatzen du, baina bereganatu ere egiten du, irudiak alegoriaren kategoriara eraman da; Poussinek, aldiz, mitologiaren bitartez egingo du hori. Lüpertzek, Poussin interpretatzeko duen moduan, izaera mitologikoari lotutako askatasun piktorikoa deskubritzen du, margolari frantsesekin lotu ohi den kontzeptua suntsitzen duen askatasuna; izan ere, haien margolaritza klasizismo hotz eta urrunekoan sailkatuta, estetikoki interpretatu ohi dira. Hemen kontua ez da nostalgiaren eraginez modernismoaren formak hirurehun urte lehenago berriz planteatu nahi izatea, eta horrek ez du zerikusirik hirurogeiko hamarkadan gauzatzaren abstrakzioko dogma modernistekin. Kontua da Lüpertzek egin duen interpretazioa Poussinek bere koadroetan egindako ikerkuntza filosofikoaren zentzuarekin lotuta dagoela, eta horixe izan da Lüpertzentzako gaurkotasunezko gai bat, eta berak markatutako erreferentzia-puntua. Kasu honetan, baieztatu ahal izango genuke Lüpertzek izaera abstraktua izaera figuratiboarekin adiskidetu nahi izan zuela, eta margolaritza abstraktua nagusi zen garai batean (hirurogeiko hamarkadan), historiako margolaritza bilatu eta berritzeari izaera alegorikoa eman ziola.

Lehen atal honen ondoren, bigarrena letorke, «Poussini buruzko bariazioak» deitu ahal izango litzatekeena. Atal horretan, bi artisten interesak zehazten dira «elkarrizketa» deitu ahal izango genukeenaren emaitzan; Poussinen kasuan, mitologia-gaietara bideratzen dira, eta hemen izaera mitologikoko elementuak barroko osteko beste elementu batzuen aurrean jartzerakoan planteatzen dira. Horixe erabiltzen du Lüpertzek, eta, Poussinek bezala, gai horien baliokidetzari baliatzen du, eta ondorio berak adierazi. Hizpide dugun azken elkarrizketa baliokide gisa eratuko litzateke, eta ondorioak aterako lituzke; ondorio horiei esker, ehun berean isuritako garaikidetasun-izaeraren adibideak izango ditugu.

«Azken sintesi-fase» batean sartuta, Lüpertzek «irudien adierazkortasun eskultorikoa» hasierako gaira itzuli egin zuen Apoloren koadro-serie bat dator. Hemen, izaera mitologikoaren zama osoa nahastu egiten da orainaldiko mitologia baten bitartez irudi piktorikoaren «beste» berrikuntza baten interesarekin, Poussinek bere garaian egin zuen moduan. Orain Lüpertzek berriro deskubritzen du hori, eta lehen aipatu dugun hasierako elkarrizketa amaitzen du, barroko osteko margolaritzan (Poussin) inspiratzen den abstrakzio osteko margolaritza (Lüpertz) baten erlazio eta analisi gisa.

Madrilgo Reina Sofía Arte Zentro eta Museo Nazionalean 1991n¹⁵ egin zen Markus Lüpertz buruzko atzera begirako erakusketaren katalogoko kapitulu batean, Poussini buruz hitz egiten da, eta, bertan aipatzen den moduan, hemen ere nabarmentzen dugu Poussinengan urrats bakoitzean ageri den «konstelazio barrokoa», Lüpertzengan ere modu berean ageriko dena. Horixe da Lüpertzek irudi eta pertsonen mugimenduari ematen dien arretaren garrantzia, ikuspegi infinitu baten esparruan. «Izaera lineal eta klasiko baten» forma itxietara mugatzen ez den argiaren protagonismoa. Eta forma itxietan gelditu geratzen ez den margoa, zeinetan arabeskoak libre baitabilta. Horixe gertatzen da *Rüstzeug des Architekten* delakoan.

Azken puntu gisa, berriz nabarmendu dezakegu «orainaldiko mitologia berriaren» garrantzia, Lüpertzek «piktorikoa denaren izaera barrokoari» men eginda lortzen duena, Poussinek bere azken urteetan bezala; koadroetako egiturak «abstrakziorantz» eramane zituen hark, ardatzen eta irudien mugimenduen orientazioaren bitartez, egitura horiek argi sarkor batek markatzen zituela. Poussinek lortutako adierazkortasun hori da Lüpertzek harrapatzen duena, une horretan dekonstrukzio-prozesu bat hasten baita, eta prozesu hori zuzenean lotuta egongo da, aldi berean, hirurogeiko hamarkadan bere kide Baselitz, Immendorff eta Penck partaide izan zituen «Alemaniako eskola» deitu zutenarekin. Europako lehen eskola izan zen arte garaikideko dogma modernistak eraisten, eta gaur egun postmodernotasun deitzen dugun modernitatearen berrikuntzarako bidea urratzen.

Lüpertzek Poussinekin izandako elkarrizketa-harremanak ekarri dituen arazoaren aurrean gaude, baina, aldi berean, artista alemanak horixe gaitu du, hain zuzen ere, «eskola alemana» egonik, figurazio eta abstrakzioaren arteko aurkakotasuna gainditzen lagundu zuen abstrakzio osteko margolaritzan nortasuna etengabe bilatzean oinarritutako orainaldiko margolaritza mitologiko baten berreraikuntzari aurre egin dionean. Horixe da, beharbada, etapa honetako gauzarik garrantzitsuenak, Lüpertz kokapen analogo batean jartzen duena postmodernitatearen bilaketan, Poussinek krisi-garai batean egin zuen moduan, Berpizkundea baino ehun urte geroago, eta garai horretako postmodernotasunaren zentzua aditzera eman zuena, gerora Cézannek eta Picassok eredutzat hartuko zutena.

Azkenik, adierazi nahi dut *Rüstzeug des Architekten* delakoaren motiboaren zentzua oso zaila dela hautematen, baina ez eraketa, ezta kolorea ere. Poussinen kolorearen oihartzuna hautematen da, haren koadroetako neurri-lanabesak, Watteauren *Ontziratzea Cythereara* laneko sentipen eta atmosfera, baina, batez ere, Max Beckmannen kolorezko egitura garrantzak, haren formen jarraitutasun eza, haren tarteko espazioen espektroak. Margolan horrek, zehazki, ondo erakusten du artista alemanak bere ibilbide osoan eman duen pauso bakoitza zeinen fidagarria den.

Markus Lüpertz, bere lanarekin, etengabe dago artearen historiaren jolasean murgilduta. Margolarien printze gisa, artista jenio gisa agertzen da, artearekin bat etorri egiten ditu agerpenak, bere ikuspegia keinu egiten da, «die grosse Geste». Ikusi duena eraldatzen du, bestelako erregistro eta asmoak agerian utzita. Beste margolan batzuei buruz egindako oharrek bere lanaren izenburu diren esanahien ohar bihurtzen dira,

15 Fleck 1991, 154.-158. or.

bere irudia bezalaxe makila eta polainekin mozorrotuta daudenak¹⁶; eta, hala, arte modernoaren mitoak gainditu izanaren intenzionalitatea indartzen du, eta, bere margolanetan, artearen historiako erreferentziak huts-hutsean narratiboak izan ordez, figurazio berri bat ordenatzen duten abstrakzioak izandako garai bateko mitoak dira. Bilakaera sortzaile horretan aurkitzen da, funtsean, margolariaren asmoa.

Hauxe adierazi du Siegfried Gohrrek:

Lüpertzzen lana gaizki interpretatuko genuke, egitura bikoitza, hots, lan bakoitzaren jarraitutasun eza, alde batera utziko bagenu; era berean, akatsa litzateke artistaren lanaren bilakaera haren ingurune sozialaren nolabaiteko isla gisa azaldu nahi izatea. Ez interpretazio formalak ez eta koadro horien edukiarenak ez lukete saiakera hori justifikatuko, eta are gutxiago fikzioarekiko posizio konplexua duten lanen kasuan, oroitza berriaren erreperitorioarekin eta artistarekin berarekin nahasten badira, eta artistaren pertsonaren bitartez, baita haren garaiarekin ere¹⁷.

Iruditzen zait argi gelditu dela Lüpertzek iraganerantz egin duen bide hori, ez figurazioaren, gaien eta arketipoen bila bakarrik, baizik eta egitura formal eta konpositiboan bila egiten duena, etorkizunerako bidea dela, hots, bideak zabaltzen dizkigula, eta gure begiradari beste norabide bat eman eta betiko materialekin lan egin arren, berebiziko abangoardiako artista dela.

16 Mozorro horien adibiderik onena, bere janzkera eta jendaurrean agertzeko modu bereziaz aparte, gaur egun desagertuta dagoen bere lehen eskultoretako batean agertzen da, Heinrich Heine olerkariari zuzendua, non olerkaria eserita eta polaina eta makilarekin agertzen baita, arlekinez mozorrotuta. Lüpertzek eskultura suntsitu zuen, baina haren gainean marrazki asko eta margolan batzuk egin zituen, eta erakusketa eskaini zion, *Bleiben Sie sitzen Heinrich Heine (Gera zaitetz eserita, Heinrich Heine)* izenekoa, 1984ko ekainean Vienako Sezeseoaren Pabiloian egindakoa.

17 Gohr 2001, 179. or.

BIBLIOGRAFIA

Bilbao/New York 2007

Poussin y la naturaleza. [Erak. kat., Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao; New York, The Metropolitan Museum of Art]. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2007.

Erroma 2004

Soltanto un quadro al massimo : Vedova-Lüpertz. [Erak. kat.]. Roma : Deutsche Akademie Rom - Villa Massimo, 2004.

Fleck 1991

Robert Fleck. «Los cuadros de Lüpertz basados en Poussin», *Markus Lüpertz : retrospectiva 1963-1990 : pintura, escultura, dibujo*. [Erak. kat.]. Madrid : Centro de Arte Reina Sofía, 1991.

Gohr 2001

Siegfried Gohr. *Markus Lüpertz*. Barcelona : Polígrafa, 2001.

Pamplona 2007

Markus Lüpertz : cuerpo y paisaje. [Erak. kat., Iruña, Harresiaren Aretoa]. Pamplona : Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo : Institución Príncipe de Viana, 2007.

Sprenger/Bartoloni 1983

Maja Sprenger ; Gilda Bartoloni. *The etruscans : their history, art, and architecture*. New York : H. N. Abrams, 1983 (alemanezko ed., München : Hirmer Verlag, 1977).

Support/Surface 2011

Actas del Congreso Internacional Support/Surface : el soporte como campo de investigación : 20, 21, 22 y 23 de octubre de 2009. Valencia : Fundación Cañada Blanch, 2011.

Turín 1990

Tra mito e stereotipo : Baselitz, Chia, Cucchi, Kirkeby, Lüpertz, Paladino, Penck. [Erak. kat.]. Torino : Galleria in Arco, 1990.

Valencia 2002

Markus Lüpertz : the memory and the form = la memoria y la forma. [Erak. kat.]. Valencia : Aldeasa - IVAM, 2002.

Viena 1983

Markus Lüpertz : über Orpheus. [Erak. kat.]. Wien : Galerie Hubert Winter, 1983.