

Henri Rousseau

GUGGENHEIM BILBAO

PARKEAN BARRENA ETA BASOETAN ZEHAR. HENRI ROUSSEAU-REN PAISIAK ETA
MARGOLAN IRUDIDUNAK IKUSIZKO TESTUINGURUAN 3

PARKEAN BARRENA ETA BASOETAN ZEHAR. HENRI ROUSSEAU-REN PAISAIK ETA MARGOLAN IRUDIDUNAK IKUSIZKO TESTUINGURUAN

PHILIPPE BÜTTNER

Henri Rousseau-ren margolanen artean batez ere oihanen koadro gogoangarriak ezagutzen dituen harri eta zur geratuko da, pintoreak bere lurraldea eta batik bat Parisko aldiriak irudikatu zituen formatu txikiko margolanetako bat lehen aldiz ikusten duenean¹. Ba ote konposizio trinko baina lehen ikusi batean diskretu horiek eta Rousseauri artearen historiako lehen lerroan tokia eman zioten oihan irudipenezkoak lotzen dituen biderik? Galdera horri erantzuteko, ikus dezagun artistaren paisaia frantses sorta bat, antz edo kidesun interesgarria erakusten baitute. *Oinezkoak parkean* (*Promeneurs dans un parc*) obrarekin hasiko gara. 1907-08ko obra horrek argi bereizitako bi zona dauzka: lehen planoan, soropilez estalitako bi eremu ikusten ditugu, bide zuzen eta estuz zeharkatuak, paseatzaileak hara-hona dabiltzala bertan. Zona hori, ohikoa inolaz ere parke frantses batean, mugatua dago bai hondoan bai eskuinean, hesi-hormak eta eraikinak baitauzka; eta horiek, bi tokitan, lekua egiten diote koadroko bigarren eremuari, non eraikinetatik gora ateratzen den baso trinkoa ikusten baitugu. Hau da, Rousseauk bereizi egiten ditu, batetik, eremu antolatua eta, bestetik, natura bere baitara emana dagoela dirudien eremu basatiagoa. Horregatik adierazgarria da aurrealdeko zonan irudietako bat bera ere ez ateratzea bideetatik.

Antzeko egoera bat agertzen da *Aduana* (*L'octroi*) obran; aipatu lehena baino lehentxeagokoa da, 1890 ingurukoa. Lehen planoan parke-eremu bat ikusten dugu berriro, soropila moztua eta bide zuzenak dituela. Plano ertainean soropila hesi bateraino iristen da, eraikin bat, murru bat eta tantai batzuk daudela bertan. Atzean, berriz, landaretza trinkoz estalitako muinoa altxatzen da. Götz Adriani-ren arabera, Rousseuren obran koadro honek harreman berezia du "Senako prefeturako udal aduanan zuen lanpostuarekin. Antzinako gotorleku-lerroari segituz Paris inguratzen zuten kanpoaldeko zerga-biltegi ugarietako bat erakusten digu"². Leku horietan kargamentuak ikuskatzen zituzten, muga-zergak ordaintzera begira. Beraz, Rousseauk hemen erakusten diguna berak douanier, hots, aduanazain gisa lan egiten zuen tokia bezalako bat da. Dena den, pinturan ezin da zehatz identifikatu zerga-biltegi hori zegoen kalea. Argi dago, alabaina, ate burdin hesidun, erdi irekia eta zaindariduna, plano ertainean kokatua, kontrol-postua dela. Hala eta guztiz ere, Rousseauri gehiago interesatzen zaio barruti horren beste eginkizuna, konposizio-eginkizuna: ezagutzeko moduko ibilbidea egiten duen kale bateko bi tarte bereizi baino gehiago, zerga-biltegiak aurreko eta atzeko planoak bereizten ditu. Horrela, *Oinezkoak parkean* koadro jada deskribatua bezala, ordena kartesiarreko zona batetik landaretza joria nagusi den hondo baterako trantsizioa sortzen du. Basatia, Rousseauk bere margolan exotikoetan irudizko oihanetan kokatzen duen hori, lanpostuaren aldamenean dauka, maila apalago batean. Artista gisa, Aduanazainak zaindu egiten du funtsezkoa duen pasagune bat, bi esparruren, etxeokaren eta basatiaren arteko trantsizioa alegia.

1896ko *Gotorlekuaren ikuspegia* (*Vue des fortifications*) lanean, motibo erabakigarria pasaleku gisako hiri-harresi zahar bat da halaber. Lehen planoan parke hesitu moduko bat ikusten dugu, erdian umezain baten irudi iluna dela. Zona horretan zuhaitz gutxi batzuk daude, hostotza urrikoak gainera; harresiaren beste aldean, berriz, bide mehar batzuk harantz doazela, adaburu trinkoagoak ikusten ditugu, zonaren bestelako izaeraren adierazle hemen ere. Inguru luberritu batetik atzean ageri den basoalde misteriotsuago baterantzko iragaitza ikusten dugu, halaber, 1908ko *Malakoff-en ikuspegia* (*Vue de Malakoff*) lanean, ezen honetan telegrafo-zutoin eta -kable batzuek definitzen dute, burdin hesi gisa, zuhaitzak eta eliza baten silueta misteriotsu iluna nagusi diren ingururako iragaitza. Testuinguru horretan aipatu behar da, halaber, *Pintorea eta modeloa* (*Le peintre et son modèle*) tituluko koadroa, 1900-05ekoa, pintorea eta modeloa elkarren aurrez aurre direla. Pintorea lanean ari den mihisearen gainean, irekigune bat dauka hesiak; horretatik zona zuri txiki baterantz jo dezakegu —eraikin bat ote?—, eta atzealdean ikusten den eta dagoeneko guretzat ohikoa den baso trinkoagoko inguru baterantz³. Konposizioaren ikuspegitik, hemen interesgarria zera da, pintore bat hain igaroleku esanguratsuekin lotzea.

IRAGAITZA EREMUAN

Obra hauetan guztietan Rousseauk misteriotsua bizi du, basatia, bere lurraren partetzat. Ongi antolatuaren eta ezezagunaren arteko trantsizioa haren pinturen elementu nagusi bihurtzen da. Edonola ere, leku errealko irudikatzen dituzten artistaren paisaia frantsesetatik harago ere behatzailearen eta mundu xarmatuaren arteko iragaitza-zonak prestatu ditu Rousseauk, oihanen edo oihan-basoen koadroetako batzuetan ere. Esanaren adibide esanguratsua dugu *Lehoi gosetia antilope bati eraso egiten* (*Le lion, ayant faim, se jette sur l'antilope*) pintura monumentalak, Rousseauk 1905eko Aretoan erakutsi baina, seguruenik, 1898an pintatua bera⁴. Koadro hau 1891ko *Ezusteak!* (*Surpris!*) lanarekin alderatzen badugu, atentzioa emango digu *Lehoi gosetian* belarrez estalitako eremu bat ikusten dugula artean, oihanaren beraren aurrean⁵. Eremu horrek ez du oihanetik ezer, lorategi frantses batekoa izan bailiteke ederki asko, eta horrela izanez gero bat etorriko litzateke, gainera, hazten ari den eta artea edo gorostia datekeen zuhaixkarekin. Horiek horrela, oihanarekin eta bertako animalia basatiekin irudipenezko topaketa izan aurretik, oso ohikoa zaigun belar-tarte bat zeharkatuko dugu.

Rousseauk beste obra batzuetan ere antzera sartu zuen soropilezko alorraren eszenaurrea. Horixe gertatu zen, esate baterako, 1905eko *Emakumea oihan exotikoan paseoan* (*Femme se promenant dans une forêt exotique*) lanean. Koadroak oihan exotiko bat erakusten digu, murru baten antzera gora doan bat, bertatik ateratzen dela zeharo espero gabea dugun emakume mendebaldar baten irudia, jantzi arrosa soinean eta kapela buruan, gure eta oihanaren artean jarritako belarrezko zerrenda zapaltzear. Ia-ia Magritte-rena dirudien moduan, badirudi ezen irudiak errealtatearen eta irudimenaren arteko mintz ikusezin bat zeharkatzen duela. Antzeko egoera bat ikus dezakegu *Musa poeta inspiratzen* (*La muse inspirant le poète*) lanaren bi bertsioetan. Lan horretan ere, lehen planoan soropilezko alor bat ikusten dugu eta, hondorantz joan ahala trinkotzen doan basoarekiko muga-puntuan bertan, guganantz biratutako irudiak ditugu. Poeta eta musa bitartekari ageri zaizkigu, koadroan barneratzen diren gure munduaren adarren eta “bestea” hartzen duen baso misteriotsuaren artean⁶.

Beraz, pintura horretan hezi edo etxekotuaren eta basati jatorrizkoaren esferen arteko trantsizio bat ere irudikatzen da, aldiriei buruzko obra sailean ere ikusi ahal izan genuen moduan. Beste era batean esanda: Rousseauk gure natura europarra pintatzen du, natura hori koadroan barrena abiatzen dela baina, era berean, muga duela mundu

exotiko amestua antzerkiko dekoratu baten antzera hasten den puntua. Hau da, “besteaz” gain haraino doan bidea ere axola zaio. Eta, horrela, etxekoa edo ohikoa arrotz edo inoiz ikusi gabea bilakatzen den unea koadroaren motibo bihurtzen da.

BISORETIK ZEHARREKO BEGIRADA LILURATUA

Distantzia ere elementu nagusia da. Pintura hauetan, basoko “beste” hori, beldurra ere eragin baitezake noski, halako tarte batera mantentzen da. Faktore horrek, kasu bakoitzean, beste batzuekin egiten du bat, esate baterako soropilezko alorren “bilbea” simetria zorrotzez antolatua egotearekin, edo pertsona eta animalia irudikatuek bere mugimendua bridatu eta koadrotik kanpo dagoen behatzaileari finko begiratu edo, gutxienez, begirada harengana bideratzearekin⁷. *Ezusteant!* eta *Tigrea esploratzaileei eraso egiten* (*Eclaireurs attaqués par un tigre*) oihan goiztiarrek, aldiz, oso bestelako irudia erakusten dute: simetriak ez du horietan inolako eginkizunik, eta pertsonak eta animaliak kementsu mugitzen dira eta ez dute koadroaren kanpoalderantz begiratzen. 1905etik aurrera arte ez dira agertuko oihana koadroaren aurrealdeko ertzeraino iristen den eta izaki irudikatuek behatzaileari begiratzen dioten obrak. Hori ongi ikusten dugu, esate baterako, 1906ko *Bufoi alaiak* (*Joyeux farceurs*) lanean, tximino panpoxak jakin-minez begira ditugula⁸. Bide batez esan tximinook ez dutela jada inolako beldurrik eragiten.

Kanporantz ongi antolatutako begiradaren motiboa ez da oihanean pinturetara mugatzen: dagoeneko aipatutako *Musa poeta inspiratzen* eta *Bufoi alaiak* lanei *Ezkontza* (*La noce*, ca. 1904-05) lan irudiduna lotzen badiegu, berehala ageriko egingo zaigu hiruren arteko antza edo kidetasuna: hiru adibideotan irudiak, animaliak eta landareak simetria solemne batez antolatuak ikusten ditugu, eta behatzaileari begira gainera. Gai aldetiko oso testuinguru desberdinetatik badatoz ere —Rousseauren ohiko portrait-paysage (paisaia-erretratu) gisako alegoriatik, oihan-paisaiatik eta, azkenik, genero-pintura gisako koadro irudidunetik—, elkarrekin erakusten direnean multzo koherentea osatzen dute berehala.

Ezkontza bereziki interesgarria da aipatutako fenomenoaren ulertuko badugu. Motibo nagusia ezkontza du; ekitaldiko pertsonaiak zuhaitzez inguratutako txoko batean daude jarrita, eta guri begiratzen digute. Pertsonen kokapen zainduak eta begiradak, erpai baitira, agerian lagatzen dute Rousseauk hemen erakusten digun irudi-taldea ez dela pintorearentzat posatzen ari, argazkilarik batentzat baizik⁹. Denak ditugu geldi-geldi, obturadoreak kliska egin zain. Gelditasuna, ohiko kokapen simetrikoa eta behatzaileari zuzendu begirada, orain obra-multzo oso baten funtsezko ezaugarritzat deskriba baititzakegu, argazki-irudiaren ezaugarriak ere badira. Rousseauk argazkiarekiko zuen interes handia ongi frogatua dago; egin zituen konposizioetako batzuk —esaterako *Junier zaharraren gurdia* (*La carrile du père Junier*), 1908koa— argazkietan daude zuzenean oinarrituak, egiaztatu ahal izan den moduan. Alabaina, kasu horietan Rousseauk pintura bihurtzen bazuen ere lehendiko argazkia, aipatutako koadro gehienetan pintoreak begirada fotografikoa islatzen zuen irudipenezko errealtatean, inongo argazkilarik jasotzen asmatuko ez zuen begirada, inolaz ere. Bisoretik zeharreko begiradaz, Rousseauk ez zuen egiaz bazen munduaren aurrean erreakzionatzen. Zeharo berri bat asmatzen zuen, eta geruzaka osatzen zuen, bere fikziozko kameraren objektiboaren aurrean koadroa egiten zuen arte. Eta horrela sortzen zirenak kolorezko argazki monumentalak ziren, “bestearen” familia-album irudizko baterako.

DOUANIER-AREN BITARTEKOEKIN

Rousseauren arteak bestetasunaren, alteritatearen mundu misteriotsua irisgarri egin nahi zuen bere koadroetan. Hori lortzeko oso prozedura desberdinak garatu zituen, azken batean beste mundua beharrezko tartera mantentzeko ere balio behar baitzuten. Helburu hori finkatuta, koadroan bertan irudikatzen zuen ezagunaren edo ohikoaren eta besteren edo inorenaren arteko iragaitza-eremua. Beste aukera bat alteritatea urrun mantentzea zen, argazkiaren begirada “objektibo” hotza bereganatuz horrelakoetan. Prozedura horiek baliaturik, bere pinturetan ezagunaren eta ezezagunaren arteko oreka ezartzea lortzen zuen Rousseauk.

Rousseauren oinarritzko lan-metodoen artean aipatu behar da, era berean, banakako elementuak gehituz irudizko mundua eraikitzekoa. Teknika hori argi eta garbi ikus dezakegu, konparazioa, *Lehoi gosetia* lanean. Kasu horretan Rousseauk, koadroaren espazioa sortzeko, ez du erdiko perspektibaren ilusioa gainazal pintatura transferitzen. Oso bestela, hostoak eta belar izpiak gainjarri egiten ditu, collage margotu batean bezala, eta gainazal geruzatuz osatu espazioa sorrarazten du. Horrela, egiten dituen konposizioak ez dira koadroaren gainazal lauarekiko kontraesanean sartzen. Espazioa sortzeko modu horixe zen, beste gauza batzuekin batera, artista gazteek, besteak beste Pablo Picasso-k eta Fernand Léger-ek, Rousseaugan ikusten zuten alderdi liluragarriena. Alabaina, Rousseau ez zen mugatu elementu figuratibo independenteak —zuhaitz-hostoak kasu— erabiliz collageak egitera, irudi osoak ere erabiltzen baitzituen. Esate baterako, margolan aipatuan lehen planoan jarritako animalia parearen bitartez lortzen du espazioa, hots, animalia disekatu multzo bat irudikatzen zuen postaletik zuzenean kopiatuaren bitartez. Horretaz gain, egitura figuratibo edo konposizio-motibo osoak ere koadro batetik bestera eramaten zituen, nolabait, Rousseauk. Adibide gisa aipatua dugu jada Rousseauk bere zenbait obratan jorratu zuen egitura figuratiboa, ikuspegi “fotografiko” batetik etorria (behatzailearengana zuzendu begirada, gelditasuna, simetria). Lehen aipatutako *Musa poeta inspiratzen*, *Bufoi alaiak* eta *Ezkontza* lanen arteko alderaketak ederki erakusten digun moduan, egitura horiek pinturako genero tradizionalen berezko mugetatik harago ere transferitu zitezkeen zuzenean. Horrenbestez, komeniko litzateke Rousseauren obra genero heredatuen arabera banatze hori gaidintzea, ohiko banaketa bada ere zenbait argitalpen eta erakusketatan, are oihan paisaien eta paisaia frantsesen arteko azpibanaketa osagarria ere gehitzen diotela. Horregatik, egoki litzateke Rousseau koadro-multzo edo -bikote bidez aurkeztea, hemen egin den moduan alegia, agerian lagatzearen ohiko dituen motibo migrazioa eta kontraste-jokoa. Beha dezagun, bada, Rousseauren bi obraren arteko beste parekatze ezohiko bat, *Oihan birjina arratsaldean* (*Forêt vierge au soleil couchant*, ca. 1910) koadro berantaren eta *Futbol-jokalariak* (*Les joueurs de football*, 1908) obraren artekoa zehazki.

Hasteko, esan behar dugu koadro-alderaketa horrek agerian jartzen duela Rousseauren artearen dimentsio ia-ia surrealista bat, besteak beste René Magritte eta Max Ernst artistak liluratuko zituen bat: obra biak elkarrekin ikusiz gero, jokalarien gainean airean den baloiak, bat-batean, ostertzaren azpitik hondoratutako sartaldeko eguzkiaren motibo desplazatua ematen du. Xehetasun hori alde batean utzirik ere, zeharo interesgarria da multzo osoa harturik egin alderaketa: oihanari eskaini koadroan natura irudipenezko baten alderdi basati eta hezigaitzek konposizio osoa blaitzen dute. Eta horri dagokion moduan, gizakiaren eta animalia basatiaren arteko borroka, horrexek ematen baitio buru eszenografia desantolatuari, odoltsua da, hilgarria agian. Ikus dezagun orain beste obra, honetan ikusitako egiturak kontuan hartuta: zuhaitzi batean soilgune bat ikusten dugu, eta futboleko ari dira bertan. *Ezkontza* lanean zuhaitzez inguratu txokoaren antzekoa da, baina oraingoan badirudi ezen joko-zelaia baso trinko batean dagoela ebakita. Natura basatiaren luberritze, gorritze horrek aukera ematen du bi taldeen arteko lehia sor dadin, zeharo ezinezko kontua, inolaz ere, beste koadroan. Basoko soilgunean indarrak neurtze horrek ez die “oihaneko legee” segitzen; oso bestela, arau zibilizatuak dira nagusi. Beraz, alderatze-begiradaren bitartez argi

eta garbi ikusten dugu pintura biotako motiboei eman pisu desberdina. Obrak elkarrengandik desberdinak dira, egia da, baina Roussearentzat hain garrantzitsua zen “basatiaren” eta “zibilizatuaren” arteko kontrajartze horren alderdi biei eskainiak direnez, aukera dugu horien artean harreman interesgarriak aurkitzeko.

Beraz, Rousseuren kasuan merezi du, bereziki merezi ere, obrak lotzen dituzten bide estu, bide bihurtu eta printzipioz ezkutuei segitzea, hain zuzen artistak lan egiten zuen moduaren gaineko ikuspegi berria lortzearen.

ORFEOREKIKO MUGA ZEHARKATUZ

Honi dagokionez koadro-sail txiki bat ikusiko dugu. Izan ere, koadro horiek erakusten digute ezen, “bestearen” misterioari ekiteko unean, Rousseauk beste zerbaite ere izan zuela gidari, muga bat finkatzeko eta mundu “desberdin” eta arriskutsu hartara zuhertasun handiz hurbiltzeko keinuaz gain. Horretarako, hasieran aipatu ditugun eszena frantsesetara itzuliko gara lehenik: *Montsouris parkearen ikuspegia* (*Vue du Parc de Montsouris*, ca. 1895) koadroan, zenbait pertsona oinez doazen parkeko bide bat sumatzen dugu, zuhamuxka batzuen atzean eta zuhaitz artean bageunde bezala. Atzean, hesiaz bestalde, hiriko etxeak ikusten ditugu. Beraz, hemen ere “otzanaren” eta “basatiaren” arteko trantsizioa aurkitzen dugu, alde bakarra baita orain naturaren aldetik begiratzen dugula zibilizatorantz¹⁰.

Ikus dezagun, era berean, *Laukote zoriontsua* (*Heureux quatuor*) lan irudidun garrantzitsua, 1902ko Salon des Indépendants-en erakutsia. Erdian talde bukoliko bat dago, soinean *lisimiuna* daraman flauta-jotzaile bat, amodio txiki bat eta txakurra direla, musika entzuten ari den emakume biluziarekin batera¹¹. Paisaia aldetik desberdintasun handirik ez dugu ikusten aurrez aipatu koadroarekiko; Montsouris parkearen ikuspegi arkadiar moduko bat aurkezten digu, hemen ere zuhaitzak, belarra eta zuhamuxkak ikusten ditugula, eta hondoan bidezidorra ere ageri dela, nahiz oraingoan ez diren ageri ez hiria ez hesia, baizik eta, horien tokian, basoa. Beraz, behin bada ere, bazterrean geratu da lorategiaren eta hiriaren, naturaren eta paseatzaileen arteko alderaketa, nahiz hori garrantzitsua den, oraindik, parkeko pintura txikian. Naturak eta zibilizazio paradisuak bat egiten dute. Eta musikaren presentzia ere oso esanguratsua da hemen, zeharo garrantzitsua baitzen, oro har, Roussearentzat. Entzuten ari den emakumearengan sumatzen dugun moduan, flautaren doinuak sorgindu bezala egiten du eszena osoa, eta emakumeari bezala, guri ere, beharrioi, iristen zaigu doinu hori, flauta-jotzailea zuzenean begira dugu eta.

Laukote zoriontsua lanaren ondotik, musikaren berezko xarma izango da, berriro, Rousseuren funtsezko bi obra gogoangarritako motiboa: behariari begiratzen dion flauta-jotzailea agertu egingo da, atzera, urte batzuk geroago, 1907ko *Suge-liluratzalea* (*La charmeuse de serpents*) lanean. Alabaina, *Laukote zoriontsua* laneako flauta-jotzailearen kasuan ez bezala, suge-liluratzalea, emakumezkoa bera, ez da bertan egotera mugatzen, guganantz baitator. Irudi berebiziko horretan —izaki mistoa, otzana bezain basatia— oihana, hain arriskutsua lehen, era bakezko batean jartzen zaigu parean lehen aldiz. Beraz, musika da muga guztiak gainditurik otzanaren eta basatiaren esparruak lotzea lortzen duena. Eta musikari esker hemen, estreinako aldiz, bestetasunarekiko, alteritatearekiko benetako topaketa bat gertatzen da, eta pintorearen begirada “fotografiko” liluratzalearen tokian flauta-jotzailearen begirada ageri zaigu, misterioz baina dagoeneko arriskurik gabea.

Musikaren gaia dugu, era berean, Rousseuren maisulan beranta dugun 1910eko *Ametza* (*Le rêve*) obran. Funtsezko motiboetako batzuetan *Laukote zoriotsua* laneko konstelazioa hartzen du oinarri: *Suge-liluratzailea* bezala oihanean dagoen eta guri begiratzen digun musikaria ikusten dugu. *Laukote zoriotsua* obrako txakurraren orde animalia basati batzuk dauzkagu oraingoan; musikariari laguntzen diote, txakurrak Orfeori laguntzen zion bezala, eta guri eta ameslari datzan emakumeari begiratzen diote, liluratuta, mehatxatzaile baino. *Laukote zoriotsuko* emakumezko irudia bezala, honetako emakumea biluzik dago, eta entzuten ari den musikaren iturrirantz biratuta. Koadroaren aurrean dagokeenaren antzeko kanape dotore batean dago, luze etzanda¹². Eta oihan misteriotsua eta baketsua gure egongelara bertaraino iritsi da azkenean. Hasieran deskribatutako Rousseuren ikuspegia, “bestea” lurrean bertan iritsi ahal izatekoa, egia bihurtu da musikaren indarrez, gainditu egiten baitu zibilizatuaren eta basatiaren arteko muga¹³.

Testuinguruan ikusita, Rousseuren arteari buruz hemen deskribatutako berezitasunek haren kokapen berezia erakusten digute, hark Modernitatearen bilakaera goiztiarrean izan zuen garrantzi itzela. Rousseau dugu aitzindari erabakigarrietako bat, Modernitateari tradizio akademikotik kanpoko sustraiak eskaini zizkion neurrian. Bere “erretina-pinturarekin” (Marcel Duchamp) inpresionistek aukera artistiko berriak jarri zituzten Modernitatearen eskura, kolorearen legeak eta ikusmenaren prozesu fisiologikoak bere egin zituztenez. Rousseauk, baina, irudimenez begiratzen zaion horretarako sarbide berria ireki zuen. Aurreko azalpenek erakutsi duten moduan, artistak behaketa eta ikusgarriaren eraldaketan oinarritzen du, nagusiki, bere mundu ikuskera irudizkoa. Zibilizatuaren eta basatiaren dimentsioekin jokatu, batetik besterako trantsizioa formalki garatzea lortzen du Rousseauk eta, horrela, irudipenezkoa ikusmenarentzat irisgarri egitea. Horri dagokionez aipatu behar, garrantzitsua baita, Rousseauk prozedura bera erabiltzen duela esparru bietan. Egiten dituen aldrietako ikuspegiak obrako motibo eta osagaiak metatze eta mihiztatetik abiatzen dira. Eta era horretan sortzen diren konposizioek, ikusgarria irudikatu beharrean, imitatu egiten dute. Geroago, bere irudipenezko motiboen eraikuntzara eramango du prozedura hori Rousseauk. Horrela, egiten dituen ametsezko paisaiak ez dira onirikoaren estetika etereo batean oinarritzen; hori beharrean, koadro eraikitzeke logika berri eta mekanika berri batetik abiatzen dira. Eta horixe izan zen, hain justu ere, gauzarik garrantzitsuen Rousseuren ondotik heldutako artistentzat, surrealista tartean. Ezezaguna ezagunaren harlandu formalez eraikitzen erakutsi zion Rousseauk Modernitateari. Eta uko egin zion perspektiba klasikoari jarraikiz pintatutako espazioa itxuratzeari. Rousseauk ezezagunaz egin collageek arrakasta izan zuten, batez ere elementu espazial bereziak erantsi zizkielako, Modernitateak berezko zuen gainazal piktorikoaren autonomiarekin bateragarriak ziren espazio-egiturak sortuz gainera. Beraz, errealitate hautemangarriarekin lan eginez, sekula ikusi gabea bera ere ikusgarri egitea ahalbidetu zioten metodoak garatu zituen.

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]

Oharra

1. Christopher Green-ekiko elkarlanean sortutako erakusketa-proiektu honen abiapuntua Rousseuren obra-bikote eta multzo ez konbentzionalez harekin egin ikusizko esperimentazioa izan zen; bikote eta multzo horietako batzuk artikulu honetan aurkezten dira. Aurreiritzirik gabeko begirada horrek oinarri berri interesgarriak eskaini zituen Rousseuren obra aztertzeraz begira. Egileak eskerrak eman nahi dizkio Christopher Greeni, eskainitako laguntza bikainagatik eta proiektu honi egin funtsezko ekarpenengatik. [itzuli]

2. Götz Adriani, Henri Rousseau. Der Zollner - Grenzgänger zur Moderne, erak. kat., Kunsthalle Tübingen, Kolonia, 2001, 65. or. [\[itzuli\]](#)
3. Interesgarria da ikustea Rousseuren *Askatasuna artistak Artista Independenteen Elkartearen 22. erakusketan parte har dezaten gonbidatzen* (*La liberté invitait les artistes à prendre part à la 22e exposition de la Société des Artistes Indépendants*) (1905-06, The National Museum of Modern Art, Tokio) konposizio alegorikoak ere antzeko egoera erakusten duela erakusketaren eraikineko sarrerarekin eta horrek alboetan dituen zuhaitzekin. [\[itzuli\]](#)
4. Pintura honen datazioaren inguruan ere bada eztabaidarik. 1905eko Salon d'Automne-n egin koadroaren aurkezpen dokumentatua aipatzen du Christopher Greenek, Daniel Kramer-ek, berriz, Henry Certigny-ren tesia aipatzen du, horren arabera obra ordurako erakutsia baitzen, beste titulu batekin, 1898ko Salon des Indépendants-en (Henry Certigny, *Le Douanier Rousseau en son temps. Biographie et catalogue raisonné*, 2 liburuki, Tokio, 1984, 1. liburukia, 308.-18. or., 153. zk.). Alabaina, hala eta guztiz pentsa liteke Rousseauk, Greenek berak onartu moduan, bakar-bakarrik Gauguin-en pintura exotikoek bultzatuta pintatuko zituela atzera oihanen koadroak; eta Gauguinen koadro horiek 1904tik aurrera iritsi ziren Parisa. [\[itzuli\]](#)
5. Eskerrak eman nahi dizkiot Daniel Kramer-i, agerian jarri zidalako *Lehoi gosetia* laneko belarrezko eremu horren izaera berezia. [\[itzuli\]](#)
6. Musarako modelo gisa Apollinaire-ren neska lagun Marie Laurencin-ek posatu zuen. Horrela ikusita, koadroa erretratu bikoitza ere bada. Eta Laurencin bera ere pintore zenez, Pintura ere zaintzen ari da, nolabait, Rousseau bera bezalaxe, otzanaren eta basatiaren arteko atalasea. [\[itzuli\]](#)
7. Ikusi, halaber, *Tigrearen eta bufaloaren arteko borroka* (*Combat de tigre et de buffle*) lan beranta, 1908koa (The Cleveland Museum of Art), badirudi eta animalia biak eszena bat ari direla antzetzten, bufaloaren begiak pintorearen objektiboa islatzen duela. [\[itzuli\]](#)
8. Hemen *Suge-liluratzaila*, 1907koa, kasu berezia da, zeren eta beste horretan irudia dagoen lekuan, koadro honetan soropilezko eremu bat ikusten baitugu, ibai-ibilgura eta, horrenbestez, oihanera mugatu bat zehazki, eskuinaldean oihaneko landaretan barneratzen dela, puntu horretan aurrerago egiten du eta landaretzak. [\[itzuli\]](#)
9. Horri dagokionez ikusi, halaber, Yann le Pichon, *Le monde du Douanier Rousseau*, Paris 1981, 38. or. [\[itzuli\]](#)
10. Literaturan aho batez identifikatzen da obra 1895ean Salon des Indépendants-en erakutsitako titulu bereko beste koadro batekin; ikusi Certigny 1984 (4. oharra), 212. or. eta hur., 106. zk., eta dagokion bozetoa, *ibid*, 210. or. eta hur., 105. zk. Motiboa Parisko 14. barrutiko Montsouris parkearekin identifikatze sinesgarri hori egia baldin bada, esanguratsua izango genuke Rousseuren aukera hori, zeren eta 1860-70eko urteetan sortutako parke hori ez baita estilo frantseseko instalazioa, baizik eta estilo "naturaleko" lorategi ingelesa. [\[itzuli\]](#)
11. Bi biluzi horiek Rousseuren obran ageri diren goiztiarrenetakoak dira. Aurreko urteko Aretoan, 1901ekoan, Rousseauk *Ustekabe desatsegina* (*Mauvaise surprise*) lana aurkeztu zuen (1901, The Barnes Foundation, Merion). Emakume biluzia erakusten du, ustekabez hartza agertzen zaiola paisaia "basati" baina Europa iparraldeko itxurako batean. [\[itzuli\]](#)
12. Kanpoaldean altzari bat izate hori ikusten dugu, halaber, *Joseph Brummer-en erretratuan* (1909, bilduma partikularra); cf. *Le Douanier Rousseau*, erak. kat., Galeries nationales du Grand Palais, Paris; The Museum of Modern Art, New York, Paris, 1984, 232.-234. or., kat. 57. zk. [\[itzuli\]](#)
13. 1910eko Salon des Indépendants-eko liburuxkan, eta Rousseuren hitzak baliatuta, honela deskribatzen dute koadroa: "Yadwigha dans un beau rêve / S'étant endormie doucement / Entendait les sons d'une musette / Dont jouait un charmeur bien pensant. / Pendant que la lune reflète / Sur les fleurs, les arbres verdoyants, / Les fauves serpents prêtent l'oreille / Aux airs gais du l'instrument". Aipatua in erak. kat., Paris eta New York (12. oharra), 1984, 256. or. Hemen mundu tropikala, beraz, emakume etzanaren amets gisa ageri da. Aldi berean begi-bistakoa gertatzen da musika dela ikuspegi onirikoa eragiten duena. [\[itzuli\]](#)