

Kaosa eta klasizismoa

Artea Frantzian, Italian, Alemanian
eta Espainian, 1918-1936

GUGGENHEIM BILBAO

NI IRAUNKORRAGO BAT.....	3
--------------------------	---

NI IRAUNKORRAGO BAT

KENNETH E. SILVER

Hans Castorp isilik egon zen. Gero, ahapeka, zera esan zuen: —Bai, hori da. Mediku izan nintekeen erraz asko. Hodi galaktoforoa, zango linfa... Hori asko interesatzen zait. Zer da gorputza? —oihukatu zuen bat-batean oldarki—. Zer da haragia? Zer da giza gorputza? Zerez dago eginda? Azal iezaguzu arratsalde honetan, doktore! Esaguzu behin betiko eta zehatz, jakin dezagun. —Thomas Mann, Mendi magikoa (Der Zauberberg, 1924)¹

Julius Bissier-en *Eskultorea autorretratuarekin* (*Bildhauer mit Selbstbildnis*, 1928) koadroko irudi bikoitz kezkarria are harrigarriago gertatzen zaigu, erakusten duelako pintore alemanak eskultore ikusten duela artista. Badirudi gizonezko “erreal”, polikromoa, hezur-haragizkoa, bere efigiea grisailan moldatzen ari dena, pintura eta eskulturaren izaera parekarria ari dela azpimarratzen, are gehiago, eskulturak pinturaren gainean duen nagusitasuna ari dela nabarmenarazten. Bissierrek, Pigmalion-en aurrean den Galatea irudikatzen duela, obra bat sortu eta, horren bitartez, zalantzan jartzen du bitarteko bien balio erlatiboa —*paragone* edo italiar Errenazimentuko arteen arteko lehiaren eguneratze weimartar honetan—, giza bizitza iragankorrak materia geldoaren iraunkortasunaren aurrean duen balio erlatiboa bezalaxe.

Arte kontu tradizional horiek, kontu betiko horiek, Lehen Mundu Gerraren osteko urteetan agertu ziren inoiz baino aproposen. Hala, esan genezake ezen Paul F. Schmidt-ek, arte historialari eta Dresdeneko udal bildumen zuzendariak, aurrekusi egin zuela Bissierren koadroak eragingo zuen inpresioa; izan ere 1920ko testu batean, une hartako joerei buruzko iruzkinean “ezaugarri fantasmagoriko bat modelatuaren *Sachlichkeit* [“zehaztasun”, “materialtasun”] hotz eta berehalakoarekin konbinatzea (...), formaren eskultura-pertzepzioaren sendotasun eta zuzentasun ia klasizistetarako itzulera” aipatu zuen, eta “nahiko gauza nabarmena” zela zioen, zeren eta “artista alemaniarren kasuan behintzat, artearen azken kateetatik askatzeko behar ageriko batez adierazten baita”². Kate horiek —joritasuna, subjektibotasuna eta abstrakzio piktorikoa— gerraurreko espresionismoari daude lotuta. Eta horren ordez, aitzindari batek baino gehiagok teknika akasgabeko arte mimetikora itzultzea aldeztu zuen: “Bihar garrantzitsua izango dena, eta nik neuk eta beste guztiok behar duguna, naturalismo fanatiko eta sutua da”³, zioen 1919an Ludwig Meidner pintore espresionistak. “(...) Irribarre egin beharko dugu hainbeste pintoreren zalantza eta kezken aurrean, uste baitute beren nortasunak sufritu egingo lukeela beren artearen eskuzko alderdiaz zehaztasunez arduratuko balira”, idatzi zuen Max Doerner-ek bere *Pinturako materialak eta horiei artean eman erabilera* (*Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, 1921) lan ospetsuan; izan ere liburu horrek, neurri batean, urrundu egin nahi zituen pintore alemaniarrek, lehenago erakutsi espresionismoarekiko joera ustez diziplina gabetik. “Lanbidea menderatzeak izan behar du, berrito, artearen oinarri sendoa. Ez dago kaosetik aterako gaituen [beste] biderik. Horixe da artista garaikideen artean gero eta iritzi zabalduena”⁴.

Espressionismoko kaos piktoriko eta ideologikotik irteteko bideak denboran atzerantz ginderamatzen, ezin gainera bestela izan. Bissierren autorretratu bikoitz eta surrealista, kolore bizi-bizikoa eta karikaturaren mugan dauden forma handizkatuak dituen, ezingo bagenuke ere, inoiz, obra modernoa ez den zerbaitekin nahasi, haren sustraiak tokiko iraganen hondoratu dira. Ez al digu, akaso, gogorarazten XVI. mendean Augsburgen, Bissier bera jaio zen Friburgotik hurbil samarreko hirian, lan egin zuen Hans Holbein artista? Eta espazio itxiak, modelatuaren zehaztapenak, buru landuaren gainean doi den iltzearen begi-iruzurrak eta eskuinean itsatsita dagoen eta artistaren sinadura daraman paperak, are ezkerreko apaltxoak ere, ez al digute gogorarazten Holbeinek Georg Giszze-ri egin zion erretratu ahaztezina (1532), Berlingo Gemäldegalerie-n dagoena? Katia Baudin-ek “iraganeko modernotasun” deitzen dio fenomeno horri, hots, artearen historiak 1920ko hamarkadako artisten gainean eragin zuen erakarmen bat-bateko baina bizi-biziari⁵. Bestetik, abangoardiako arte berriak sekula ez zuen harago begiratu, gerraurreko munduan murgilduta baitzegoen, giro frenetiko eta pizgarriz betean, kritikari guztiek goraiatzen zutela inolako salbuespenik gabe: “Bizitza taupakaria’ ezinezko metafora bihurtzera iritsi da, eta barrokoko hurbilketa oro, Grecorena kasu, arrotz egiten zaigu”, idatzi zuen Franz Roh kritikariak 1921ean. Azken joera artistikoak “objektibismo berri baterantz” begiratzen zuen, horretan formak “solidoki biribilduta eta mugatuta” ageri zirela, “garbitasun erabatekoz”⁶.

Aipatu behar da ezen Giorgio de Chirico artista italiarra, gerra aurretik hiri paisaia enigmatikoen sortzaile handia, eragin handienekoa izan zela pintore alemaniarrek denboran atzera egin eta bokazio artistikoaren goi mailako kontzeptua bereganatu zezaten. Haren “Il ritorno al mestiere” artikulua 1919ko urtearen amaiera aldean argitaratu zuten *Valori Plastici*-n, “balio plastikoak” azaltzearen Mario Broglio-k Erroman sortutako arte aldizkari berrian, eta asko irakurri eta komentatu zuten arte zirkulu alemaniarretan⁷. Artista garaikideak “nahasmen, ezjakintasun eta neurritz gainera zitalkeria egoeran” zeuden, De Chiricok zioenez, nahiz onartzen zuen “burua bere tokian duten pintore gutxi-gutxi horiek prestatzen ari direla gure antzinako maisuen printzipio eta irakaspenen arabera zientzia piktorkora itzultzeko”⁸. Haren *Autorretratu* (*Autoritratto*, ca. 1922) begirada zolako pintore horietako baten irudi bizia da, busto landu baten antzera bikoiztu eta proiektatua, sinaduraren ondoan latinezko *se ipsum* (“hura bera”) idazkuna daramana bera. Baliteke harentzat autorretratu hori “Il ritorno al mestiere” hartatik ateratako teoria baten gauzatzea izatea: “Dei egiten diegu libratu diren edo oraindik libra daitezkeen pintoreei, *estatueta itzul daitezzen* — aldarrikatzen zuen De Chiricok—. Bai, estatueta, marrazkiaren noblezia eta erlijioa ikasteko, estatueta gizatasuna gal dezazuen neurri batean, ezen ume bihurrikeria ugari erakutsi arren, *gizatiarregiak* baitzineten oraindik ere. Astirik ez baduzue, edo eskulturako museoetan kopiarik egiteko beharrezko bitartekorik ez badaukazue (...) eskaiozko kopia bat erosi (...) eta gero, zuen gelako isiltasunean, hamar, hoge, ehun aldiz kopia ezazue”⁹.

Hitz horiek, osparen gorenekoan dagoen artista garaikide batek eskaini aholku bitxia badira ere, giltza bat ematen digute 1918tik 1930eko hamarkadaren erdialdera bitartean European sortu zen artearen parte handi bat ulertzeko, zehazki *Kaosa eta klasizismoa: artea Frantzia, Italia, Alemania eta Espainia, 1918-1936* izenekoan erakusten diren obrak ulertzeko. Bere kide artistak “gizatiarregiak” izateagatik zigortzen eta gizatasuna galtzera bultzatzen dituen, gaiztakeria hutsa edo duen maisu berri gisako identitatea baino zerbait gehiago ari da sartzen jokoan (saiakera bukatzeko, *pictor classicus sum*, “pintore klasikoa naiz” hitzak baliatzen ditu). De Chiricok bere irudia harri bihurtzen duenean autorretratu bikoitzean, Bissierren *doppelgänger*-aren (“sosiaren”) antzera, ageriko egiten du bizitzarekiko errefusa, haragi eta erraiekiko uko (*se ipsum*) eta arbuioa; Hans Castorpi, aldiz —gauza jakina da—, izugarri erakargarri zitzaizkion horiek, Thomas Mann-en fikziozko Berghof-eko erietxean, Lehen Mundu Gerraren bezperan.

Eskulturak, gizatasun klasikoaren hiru dimentsioko aztarna, abstrakzioetik gutxien duena eta ukigarriena dena bera, eginkizun garrantzitsua bete zuen gerra arteko epeko artearen diskurtsoan. Antzinateko herentzia baten sinbolo eta, aldi berean, bizitza engainagarri, aldabera eta iragankorraren zuzentzailetzat, eskultura arteen giltzarri bihurtu zen. Arte iraunkorraren eta bizitza iheskorren arteko ikusizko alderatze mota hori funtsezko elementu izatera iritsi zen gerra arteko urteetan pintatutako erretratuetan; horien artean aipa dezakegu Suzanne Phocas-en *Metzinger-en erretratu* (*Portrait de Metzinger*, 1926), artistak senar hartu zuen Jean Metzinger ageri dela bertan, zigarreta erretzen eta irudi biluz klasiko batean oinarrituta. Jarrera erlaxatuak, goiko ezkerreko aldean den natura hiletako baten eta eskuineko eskultura klasikoaren artean, zehatz-mehatz islatzen du gerraosteko artearen eszenan une hartako talde klasizistako kide nabarmen gisa zuen posizioa. “Benetako artista guztiak —idatzia zuen lehentxeago Léonce Rosenberg-en *Bulletin de l’effort moderne*— barne ikuspegi klasikoa eraikitzen saiatzen dira beti, ordena klasiko huts batean oinarrituta”¹⁰.

Eta, ezin bestela izan, eskultore batek tradizio klasikoa gorpuztu zuen: Aristide Maillol zen, “osperearen gailurrean baitzegoen 1920ko hamarkadaren erdialdean eta neurri naturaleko estatua klasiko sorta handi bat sortu baitzuen”¹¹, tartean *Île-de-France* (1925) izenekoa zegoela. Forma erreperitorio mugatua izan zen Maillolen klasizismoaren ezaugarri. Maurice Denis pintoreak esan zuen ezen, “motibo berak eta eredu berak behin eta berriro” errepikatzean, Maillol gai izan zela bere irudiak hobetzeko, fintzeko, eta “horiek bere idealari are gehiago hurbilarazteko”¹². Auguste Rodin-en adierazgarritasuna beharrean, haren obretan “giza gorputzaren potentzial dinamikoa” baitzen garrantzitsua, Maillolek “ingerada sendoko” artea eskaintzen zuen, “eskultura klasikoaren lasaitasun eta orekarekin”, Patrick Elliott arte arduradunaren hitzetan¹³. Julius Meier-Graefe kritikari alemaniarren ustetan, bere eragin izugarriaren bitartez Maillolek “jarrera zorrotzagoa” onartzera eraman zituen Georg Kolbe eta Karl Albiker¹⁴ eskultore “liriko” gazteak, eta egin zuen obra etengabe erakutsi, bildumatu eta iruzkindu zen Alemanian Bigarren Mundu Gerra osoan zehar.

“ERREALITATEAREN INFERNU APOKALIPTIKOA!”

Maillolek Frantziaren bihotzaren bere irudi idealizatu eta alegorikoa egin baino urtebete lehenago, Karl Nierendorf-ek Otto Dix-en berrogeita hamar grabatuko seriea argitaratu zuen, *Gerra* (*Der Krieg*, 1924) titulukoa. Soldadu gisa izan bizipenetan oinarrituak izaki, Dixen grabatuek gerra guztiak amaituko zituen gerraren ikuspegi lazgarria eskaintzen dute, “mendebaldeko fronteko lubakiak, gorpuak, zaurituak, nekea, Belgikako burdelak, airetiko bombardaketak, biktima zibilak, hiri suntsituak”¹⁵. Lehen begiratuan agian lerro grabatu eta urtintaren efektu punteatuen nahas-mahas bat besterik ikusiko ez dugun arren, gauzarik agerikoena lokatz eta odolezko istinga batean diren gorputz mutilatuen kaos espresionista dela, Dixek, egiaz, ahalegin guztiak egin zituen irudien egiazkotasuna nabarmenarazteko, Dennis Crockett arte historialariak aipatu duen moduan: “Tituluen espezifikotasunari esker —esaterako *Gasaren biktimak* (*Templeux-la-Fosse*, 1916ko abuztua)[*Gastote* (*Templeux-la-Fosse*, August 1916)] eta *Aurkikuntza lubaki bat egitean* [*Auberive*](*Gefunden beim Grabendurchstick* [*Auberive*])—, Dixek agerian utzi zuen gertaera ikaragarri haiek ikusiak zituela berak”¹⁶. *Sachlichkeit* buruz ari zela, artistak honakoa adierazi zuen: “Ez nuen inolako estasi bitxikeriarik nahi. Gerrak eta gerraren ondorioek eragindako egoerak irudikatu nituen, egoera erreal gisa besterik gabe”¹⁷.

Itxurazko hoztasun horren eraginez, gerraren ondorio ikaragarriak are bortitzago agertzen dira. *Transplantea* (*Transplantation*, 1924) lanean, Dixek soldadu bat jartzen du lehen planoan, larri zauritu eta kirurgia plastikoa egindako bat, seguruenik ospitale militar bateko oheburuko arrunta duela markotzat; eskuinean burko bat zirriboratu du, eta beheko aldean, berriz, soldaduaren pijamaren marrak, apaingarri ironikotzat. Gizonaren aurpegia zati protuberante txertatu sorta bat da, gerrak suntsitzeko duen ahalmen ikaragarriaren gogorazle beldurgarria eta, aldi berean, garai hartako zeinua: kirurgia mota hori bakar-bakarrik teknologia mediko modernoari esker izan zen posible. *Gerra* lanari buruz egin sarreran, Henri Barbusse-k, idazle sozialista frantses eta garai hartako gerra kontrako eleberririk lehen eta garrantzitsuenak izan zen *Sua* (*Le feu*, 1916) lanaren egileak, zioen Dixek ez zuela zipitzik ere esajeratu gatazkaren izu-laborria eta, aitzitik, “Errealitatearen infernu apokaliptikoa!” aurkezten zuela.

Nierendorf gogotik saiatu arren *Gerra* lanari publizitatea ematen, ez zuen serie askorik saltzea lortu, seguruenik bertan jorratzen ziren gaien basakeriagatik. Pentsatzekoa da, Jeanne Anne Nugent historialariak katalogo honetarako idatzi duen saiakeran dioen bezala, Dixen herrikideek, porrot umiliagarria jasan zutelarik, gerra ez zutela inolaz ere pentsamendu gai hartu nahi izango. Garaileek bere ere, galera ezin neurtuzkoak izan baitzituzten —frantsesek nagusiki—, ez zuten zorioneko liluraren eraginpean ikusten gerra. Parisko Arte Ederren Eskolan, Henry Meige-k Patologia Artistikoa ematen zuen; haren hitzetan, gerrako mutilatuen etxerako itzuleran zegoen inspiratuta gai hura: “Gure zaurituen desfile penagarriaren lekuko izan nintzen —idatzi zuen—, eta orain hobeto ulertzen dut Italian Fra Angelicoren pinturretan, edo Herbehereetan Bosch-en marrazkietan ikusiak nituen mutilatu kohorte horien erreialismo ankerra”¹⁸.

Alabaina, *Gerra Handiari* buruzko obra frantses batek ikusleen irudimena erakartzen zuenean, esaterako Marcel Gromaire-ren *Gerra* (*La guerre*, 1925) lanaren kasuan gertatu moduan, bazter lagatzen zituen erreialitate odoltsua edo borrokaren ondorio groteskoak, eta erresistentzia estoikoaren zeinu neutralizatu bat aukeratzen zuen. André Salmon kritikariak goraiatu egin zuen Gromaireren obra, arrakasta handia lortu baitzuen 1925eko *Independenten Aretoan* bere “forma aldetiko ezaugarri paregabeengatik”, tartean baitzen “lausotu urdin eta sepiak erabiltzeko [hark] erakutsi maisutasun miresgarria”¹⁹. Baliteke guri, aitzitik, indar handiagoz atentzioa ematea Gromairek argi-lunezko plano diagonalen errepikapenari ematen dion erabilera harrigarriak, lubakietako gerrako neke eta estualdi errepikatuak aipatzen baitituzte horiek, artistak gaztaroko urteak eman zituen Frantziako ipar-ekialdean zenbait urtez luzatu zen gerra hartakoak alegia. Baliteke gerra hark barrenkoi bihurtu izana Gromaire, jorratu zuen protagonista sortaren estoizismo isil eta hitsa ikusirik behintzat. “Guk, balek eragin sarraskia pairatu genuela eta izugarri lazki sufritu genuela gure geure gorputz eta bihotzean —idatzi zuen geroago—, ordaina izan genuen hala ere, une jakin batzuetan Jainkoaren aurrez aurre geundela sentitu baikenuen, iluminazio zurrun eta betiko suerte bat hain justu, eta ezin dugu hori inolaz ere ahantzi”²⁰.

Ernst Jünger-ek, eskuineko erreazionario modernoak, gerran izan zuen esperientzia deskribatu zuenean *In Stahlgewittern. Aus dem Tagebuch eines Strosstruppführers* (1920) [Altzairuzko ekaitzak. Strosstrupp-eko ofizial baten egunkariak] lanean, bere egin zuen lubaki gerrak, bere materialtasun umiliagarrian hain ikaragarria izaki, kontrako efektua sorrarazten zuelako ideia, estasi espiritual zurrun eta betikotzat jaso baitzuen, “gertaera kosmiko”tzat, haren zarata hutsak “begirunezko ikara sinestezina” eragiten ziola²¹. Gabriele d’Annunzio-k, poeta, idazle eta *dandy* profaxistak, lubakietako “aristokrazia” bat sorrarazten zuen batailako trauma kolektiboa aipatu zuen urte batzuk geroago²². Baina Amédée Ozenfant pintorea, hots, geroxeago ‘purismo’ deitutako arte mugimendu paristarraren fundatzaileetakoa izango genuena izan zen aurrena, hekatontzetik oso bestelako erantzuna iradokitzen, errefusa zehazki; izan ere, borrokatu ez zen norbaitek baino ezingo zuen erantzun hori proposatu, beharbada. “Zergatik irudi odoltsu horiek, gorpu horiek, pertsona atsekabetu horiek, edozein

egunkaritako, are lotsatienetako orrialde bakoitzean? —galdetzen zuen *L'Élan*-en, gerran zehar sortu zuen aldizkarian—: Soldadu heroi gizajoak, zein latza den borroka! Baina erortzen zaretenean, errukarri, ez ote gizalegezkoa guk beste alde batera begiratzea? Agoniaren aurrean, zibilizatuak errezela ixten du”²³.

Jakin gabe, gerraosteko kultura ahazteko bideari ekin zion, propio, Ozenfantek, ez oroitzapenarenari, eta halatan garrantzi handieneko arte forma berriak “sublimazioaren” bitartez iritsiko ziren, ez gertaera desatseginen aurrez aurre jartze zintzoen ildoak jorrotuta. Bizitzako frenesiaren —eta horri brida jarri beharrenean— inguruko gerraosteko diskurtso guztia, egiaz, ez zen bizitzari buruzkoa izan, baizik eta heriotzari aurrez aurre begiratzea saihesteko moduari buruzkoa.

ABANGOARDIAK ATZERAPAUSSOA

Amnesia optimista suerte bat sentitzen ari zen jada, Charles-Edouard Jeanneret-ekin (etorkizuneko Le Corbusier) batera Ozenfantek estetika berriari buruzko bere manifestua argitaratu zuenean *Kubismoaren ondoren* (*Après le Cubisme*, 1918) tituluaekin, armistizioa sinatu eta egun gutxira. “Gerra amaitu ondoren, dena antolatzen da, dena argitzen eta arazten da —zioten— (...). Ordenak, purutasunak, bizitza argitzen eta bideratzen dute (...) biharko bizitza atzokoaren zeharo bizitza desberdina izango da. Hau nahasia bazen, segurtasunik gabekoa bere bidean, hasi berriak itxurazko eta garbi sumatzen du bide hori”²⁴. Gerraosteko garbitasun berri horrek ez zuen soilik pinturaren eta eskulturaren itxura baldintzatu —“Purismoa beldur da bitxiaren eta ‘originalaren’ aurrean. Elementu purua bilatzen du, naturak berak eginak direla ematen duten koadro antolatutak berreraikitze”²⁵—, baizik eta baita arkitektura eta altzariak ere, Jean Laran kritikariaren iritziz, ezen *Art et décoration* aldizkarian honakoa idatzi zuen: “Gerrak oso irakaspen latzak eskaini zizkigun, eta horiek ez dute lur etxean geratu behar (...) zuhaitzetako adar iharrak inausi eta alferreko nabarmenkeriak erproduzitzeari laga (...). [Ez gehiago] zentzurik gabeko etxerik (...) [ez gehiago] bost hankako aulkirik”²⁶. Horren diskurtso kaltegabeak asaldura eragin zuen gerraosteko Alemania, Frantzia eta Italia: “Freikorps, Croix de Feu eta *fasci di combattimento* taldeetan alistatu ziren veteranoak —idatzi du Ruth ben-Ghiat adituak— gerraren ‘indarkeria garbitzailea’ etxeko esparruraino eramateko desirarekin atereak ziren gatazkatik”²⁷.

1919an Versaillesko ituna sinatu baino aste batzuk lehenago, Jacques Rivière-k, *La nouvelle revue française*-ko erredakzio-buruak, gerra piztua zenetik argitaratzen ari ez zen literatur aldizkari ospetsu hartako lehen zenbakian honakoa idatzi zuen: “Uste dugu norabide bat ari garela sumatzen, eta gure arrazaren sen sortzailea horretara ari dela bideratzen, kemen berpiztu batez (...). Berpizkunde klasiko bat iragartzen duela iruditzen zaigun guztiari buruz hitz egingo dugu”²⁸.

Ordenari eta argitasunari buruzko aipamenek, ofizialki jada gerra ondorengo lehen uneetan beretan sortuek —berriak zein berriak ziren, kasuan kasuko erretorikaren arabera—, itxura zehazki klasikoa hartuko zuten erreferentzia gisa. Hori ez zen, baina, batere harrigarria testuinguru paristarrean, zeren eta ideia klasikoak denbora asko baitzeraman kultur identitatearen arloko gaietan nagusi izaten (nahiz baziren, halaber, arrazoi patriotikoak tarteko, beste bide batzuk jorrotutakoak), eta erakusten zuen malgutasuna zeharo baliagarria zen. Frantziar jargoi artistikoan, “klasikoak” ez ditu soilik Antzinatea (Grezia eta Erroma) eta italiar Errenazimentua hartzen, baizik eta baita ere Frantzisko I.aren gorteko XVI. mendeko Fontainebleauko artea; Nicolas Poussin-ek eta beronen garaikideek *le grand siècle* zehar, hots, XVII. mendean egin obra; Jacques-Louis David-en eta jarraitzaile zituenen

XVIII. mendearen amaierako pintura, eta Jean-Auguste-Dominique Ingres-en artea, *style classique*aren ordezkari nabarmena baitzen XIX. mendean (geroagoko beste klasizista batzuk, esaterako Pierre Puvis de Chavannes eta Maillol, ahantzi gabe). Eskultura, arkitektura eta une edo pertsonaiak gogorarazten dituzten apaindura-arteak ere “klasiko” jotzen dira. Oro har, “oreka, naretasun, harmonia, garbitasun, argitasun eta ideal”²⁹ hitzak dira, “neurri” eta “ordena” hitzekin batera, klasizismoaren erretorikaren osagaiak.

Baina Pablo Picasso-rengatik izan ez balitz, espainiarra Frantzia bizi baitzen, Rivièrek iragarritako ustezko errenazimentu klasikoa hutsaren hurrengo izan zitekeen, edo ondorio apaletara mugatuta geratu. Picasso izan zen gerrako urteetan zehar lanbide tradizionalaren balorazioa berpiztearen aldezle lehen, irmoen eta emankorrena, Ingres bikain emulatzen zuela bere adiskide eta lankideei egin zizkien erretratuetan³⁰. Gerra ondoren neoklasizista onen eta saiatuena izan zen (nahiz obra kubistak sortzen segitzen zuen). 1921eko udan jada, Fontainebleau eman baitzuen, Parisko aldirietan, Picassok klasizismoaren bertsio zehazki frantsesean, hobeto esanda, frantses italiartuan bilatu zuen inspirazioa: Rosso Fiorentino-ren eta Francesco Primaticcio-ren pintoretan, Fontainebleauko Châteauko Frantzisko I.aren Galerian ikusgai baitzeuden. Horren guztiaren emaitza *Iturria* (*La source*, 1921) dugu; obra horretan irudi bikain bat ikusten dugu —benetako emakumea edo lorategi bateko eskultura?—, etzanda eta titi bat agerian, tunika greziar bat soinean eta magalean eusten diola ura darion pitxer handi bati. Horixe da Picassok arte frantseseko hitz joko zahar batez egiten duen bertsioa: *source* “iturria” edo “iturburua” da; arte inspirazioaren “iturria”, gizateria zibilizaturen “iturburua”, elikagai duguna eta asetzen gaituena; eta, noski, haragitze alegorikoan, *source* emakumezko forma da, musa limurtzailea eta bizi biologikoaren sorburua.

Parisa itzuli zenean, Picassok *Bainulari handia* (*Grande baigneuse*, 1921) egin zuen. Etzanda baino igoa izara batez estalitako besaulki batean, eta oharkabean bezala oihala esku artean bihurtzen ari dela, ezkerreko oin egundokoa baldarki tolestua, metroa eta laurogeiko bainulari honek ematen du ez dakiela badoan edo badatorren, oso erraldoi gizatiarra da. Elizabeth Cowling artearen historialariak esana du ezen “[koadroaren] izaera lurtar bero hori are nabarmenago egiten dela bainulariaren gorputzari Renoirren antzera emandako modelatu suabearekin”, eta “duen kolore bizi eta argiak diz-diz egiten duela altzairu-gris koloreko oihaleko tolesen gainean”³¹. Maillolen eragina aipatzen du halaber, 1920ko hamarkadan eskulturak zuen garrantziaren beste sinbolo bat baitzen hura.

Picassok oso medio desberdinetan egin zuen gerra ondorengo lehen urteetan garatu zuen obra klasizista, jarrera klasiko edo neoklasiko sorta zabala islatuz, tartean emakumezkoak baino ageri ez diren bilera eszena lasaia, pastel eta olio eginiko *Hiru bainulari* (*Trois baigneuses*, 1920ko abuztua) marrazkian jaso, eta horren laguna den *Hondartzako bi eszena* (*Deux nus*, 1923) lapitz eta tintazko apunte bizkorra, Hôtel du Cap d'Antibes-eko gutun-paperean marraztua. Baina, batez ere, Picassok garai hartan egin zituen obra klasiko garrantzitsuenak, *Emakume eserria, besoak gurutzatuta* (*Femme assise, les bras croisés*, 1923) ospetsua kasu, malenkoniaz blaituta daude. Antzinateko hondakinak bezala zurituta, geratzen diren kolore bakarrak modeloaren ileko marroia, haren haragiaren tonu gorrixka eta bizkarrean lauso ageri den aulki baten berde fantasmagorikoa dira. Gainazal erdi garden hori da eraginkortasun handiz amets sentsazioa sorrarazten duena. Esango genuke denboraren errezeletik zehar ari garela irudi klasiko hori ikusten, artistak erakutsi egiten digu eta nola sortu zuen irudia: irudiaren jatorrizko bozetoa ikusten dugu, ikatz-ziriz egina (batez ere magaleko tolesetan da agerikoa); gero, lehen zirriborro pintatua, aulkia ere barne; ondoren, mihise osoa estaltzen duen lausodura, figurak oinarri duen objektua aienarazten baitu ia (izan ere, dituen botere magikoei esker soilik mantentzen da orekan). Eta, azkenik, figura haren buru nobleari presentzia bizizkoa atxikitzearen, Picassok pintzelkada marroi batzuk erantsi zizkion adateko itzaltzearen gainean, bekainak delineatu zituen, eta kokotsa eta lepoa, eta aurpegiko haragi-koloreak eta argiak landu zituen, trinko, heldu, *évolue*³² iruditzen zaigun obra bat sortuz horrenbestez.

Paleta zeharo murriztu bat —kasu honetan beltza, zuria eta grisa— funtsezkoa dugu, halaber, *Emakume bustoa, besoak gora* (*Buste de femme, les bras levés*, 1922) lanari darion indar poetikorako. Irudi horrek ere urrunera begiratzen du, markotik kanpo dagoen leku batera, baina behe begirada horrek antz handirik ez du *Zurizko emakumeak* gorantz zuzentzen duenarekin. Modu inolaz ere eskultorikoago batean landuak direla, haragiak, ileak, ezaugarriak, are soinekoaren gorputzak ere ematen dute material zurrun berberaz eginak direla. Pintoreak kariatideak ote gogoan une horretan (tunika batez jantzitako emakume formako zutabeak, batzuetan besoak gora dituztela karga astunari eusteko, zutabe horien gainean oinarritzen baita entablamendua), Akropoliko dontzeilen portikokoak esaterako? Horrexek argituko luke kreatura lasai horrek zergatik begiratzen duen beherantz, goialderen batean kokatuta balego bezala, sabai bati menderen mende eusten.

Picassok *Emakume-busto eskultorikoa* pintatu zuen, Georges Braque-k gerraosteko urteetan zehar zigilu izango zituen bi obra egin eta erakutsi zituen urte berean; ikusi *Kanefora* (*Canéphore*, 1922). Badirudi neurri handiko bi konposizio bertikal horiek, are arkuak dutela erremate, atondo edo jangela baterako sortu zituztela, ez zen baina horrela izan³³. 1922an erakutsi zituzten, artistaren natura hiletako hamaseirekin batera, Udazkeneko Aretoan haren obrarentzat bereziki gordetako *salle d'honneur* batean. Grezia klasikoan egiten zituzten zeremonietan saskiak zeramatzen kaneforen aldaerak izaki, Picassoren irudi klasikoetatik datoz, argi eta garbi, nahiz erakusten dituzten gorpuzkera sendoak, bular txikiek eta muskulu abdominal garatuek Kapera Sixtinoko sabaian Michelangelok pintatu sibilak [1477–80] gogorarazten dizkiguten bereziki [gauza bera gertatzen da Henri Matisseren *Biluz handia eserita* (*Grand nu assis*, 1922–29) lanarekin; oreka ausartean dagoen horren inspirazioa *Gauaren irudia* da, hots, Nemourseko duke Julianok San Lorentzoren Basilikako Medicitarren kaperetako sakristia berrian (1519–34) duen hilobikoa, aipatu maisu italiarrak Juliano Mediciren hilobirako egina]³⁴. *Kanefora*³⁵ lanerako bozeto batek iradokitzen duen moduan, lan horiek eskulturan egon ziren inspiratuta, ia-ia inolako zalantzarik gabe, derrigorra baitzen gerraosteko une hartan, zehazki Jean Goujon-ek Parisen egin Errugabeen Iturria laneko behe-erliebeetan ur pitxerak daramatzaten ninfetan (*Iturria* laneko irudien aldaerak ziren). Braquek harea ere gehitu zien pigmentuei, pinturaren azalari harrizko kalitatea ematearren.

Parisko abangoardiakoen artean inor ez zen ausartu Braquek kasu honetan egin moduan Picassoren obra garaikideetara horrenbeste hurbiltzen. Baliteke pentsatu izana Picassoren aurkikuntzez jabetzeko pribilegioa irabazia zuela, kontuan harturik behintzat gerra aurretiko urte kubistetan bien artean izandako ika-mikak; edo, agian elkarrekikotasun artistikoa berreskuratzea esperoko zuen. Picassoren koadroan bezala, tristezia ia-ia ukigarria antzematen da joritasunaren, emankortasunaren eta ugalketaren karga betierekoaren sinbolo diren saski-eroaleen aurpegieretan. “Artista horrengan gure arrazaren dohainen esentzia bera ikusten da —idatzi zuen kritikari paristar garaikide batek—, soilki eta bakarrik frantsesak diren moderazioa eta grazia zorrotza, galkor hutsa denaren gutxiespenarekin eta sakontasunaren etengabeko bilaketarekin batera”³⁶.

Moderazioa, galkorraren gutxiespena eta arraza nagusitasunaren zeinu bat? Gerra aurretik, Braque eta Picasso ziren arte erradikalaren nazioarteko sinboloak, lehenago Parisen izandako abangoardiako mugimendu guztiek, tartean inpresionismoa eta fauvismoa zirela, gatzgabe eman zezatela lortu zuten aurreratuak. “Arte eskolen artean iristen azkena kubismoa izan zen —idatzi zuten Ozenfant eta Jeanneretek—, garai nahasi bateko arte nahasia”³⁷. Garai hartan, aldezkari eta praktikatzailer leialenak urruntzen ari ziren kubismotik, non eta ez ziren erabat abandonatzen ari, eta tradiziozako, estilo nazional eta klasizismoaren konbinazio desberdinetarako itzultze benetako edo irudimenezko bati atxikitzen zitzaizkion. 1919ko abuztuan, Juan Grisek bere arte-merkatari Daniel-Henry Kahnweiler-i idatzi zion kubismoa itxura berria hartzen ari zela: “Mugimendu dadaistaren eta besteak beste [Francis] Picabiaren gehiegikerien aurrean, guk klasiko ematen dugu, nahiz ez dakidan hori axola zaidan ere”³⁸.

Kahnweilerrek kontatzen du Grisen estudioa, 1920ko hamarkadan, erabat zegoela “pintore frantsesen obren kopiekin apainduta: [Jean] Fouquet, [Antoine, Louis eta Mathieu] Le Nain anaiak, [François] Boucher eta Ingres”³⁹; Grisek esana zion berak ere “erraz beregana litzakeela [Jean-Baptiste-Siméon] Chardinen baliabideak”, haren artea imitatzeke ordea⁴⁰. Grisek honela idatzi zion: “Bueno, orain konbentzituta nago artista baten ‘kalitate’ barruan daraman iragan kantitatetik ondorioztatzen dela, duen atabismo artistikotik alegia. Zenbat eta handiagoa izan horrelako herentzia, hainbat eta ‘kalitate’ handiagoa artistak⁴¹. Blaise Cendrars poetak, “Pourquoi le ‘cube’ s’effrite?” (1919) tituluko artikulu batean, zioen ezen “lelokeria eta inozokeria” zela ez aitortzea “kubismoa dagoeneko ez dela behar beste berri eta harrigarri, belaunaldi berri bat elikatzen segitzeko. (...) ‘Frontetik itzuli den’ belaunaldiak beste kezka batzuk dauzka, eta beste norabide batzuetan ari da bila. Lehenik, batez ere bere buruaren jabe sentitzen da. Eraikitzeari ekin nahi dio”⁴².

Futuristekin gauza bera gertatu zen. Gino Severini pintoreak, oso gutxi lehenago arte abangoardia italiarraren aldezkari ofizialetako bat izana bera, oso testu teoriko garrantzitsua argitaratu zuen 1921ean, *Du cubisme au classicisme: Esthétique du compas et du nombre* tituluarekin, berak “anarkia artistiko” esaten zionetik urruntzeko bide batetik eraman nahi baitzituen, horren bitartez, bere lankide artistak, “eta Orfeo, Pitagoras, Aristoteles eta Platonek hasiera batean sortu zituzten eraikuntzaren legeetara bideratu”⁴³. Lehen oldeko beste futurista batek, Carlo Carrà-k, “Gure Antzinasuna” argitaratu zuen 1919an. Gure gazte garaiko abangoardismoaren “intoxikazio ezinbestekoa apaldu den honetan —zioen—, ia-ia nahi gabe klasizismo garbira itzuli gara, gauzen jatorrizko sendotasunaren ideia italiarrera (...). Ez gaituzte jada asaldatuko kolorearen estasiszko errotazioek, eta ez gara mugikortasun hutsal eta oszilatzailearentz eta azalera zalapartatsuetarantz bultzatuta sentituko”⁴⁴. De Chiricok, hari sekula ez zitzaion futurismoa atsegin, gaitasun artistikoa usteltzen zuela leporatzen zion orduan mugimenduari: “Materialei eta teknika menderatzeari dagokienez, futurismoak behin betiko kolpea eman zion pintura italiarrari. Futurismoa iritsi aurretik ere hura ur ekaizsuetan barrena ari zen mugitzen, baina, azkenean, futurismoaren barbuilek hondora zedin eragin zuten”⁴⁵.

SACHLICHKEIT

Carrà eta De Chiricoren obrak, beste artista italiar garaikide batzuenarekin batera, birmoldatu egin zituen belaunaldi alemaniar oso baten jarrerak. Kontua ez da Picasso eta haren lankide paristarrak bazterrean uzten zituztenik, inolako zalantzarik gabe horiek ari ziren-eta ezartzen garai hartako joera nagusiak (“Picasso Ingres bezala ari da pintatzen” esaldia makulu-hitza izan zen gerraosteko arte aldizkari alemaniarretan)⁴⁶, baizik eta haien obra ez zegoela horren ikusgarri. Adibidez, Alemanian 1922 arte ez zituzten ikusi André Derain-en azken koadroak, Berlingo Galerie Flechtheim-en ikusgai jarri zituenean, ezta Picassorenak ere Heinrich Thannhauserrek zuzentzen zuen Municheko Moderne Galerie-n erakutsi arte⁴⁷. Italiarren obrak, aldiz, nonahi ikusten ziren, hala kopia gisa nola erakusketetan. *Valori Plastici* 1918ko azaroan armistizioa sinatu eta astebetera argitaratu zuten, eta ia-ia aldi berean jarri zuten salgai Alemanian, Municheko liburu-saltzaile eta galerista Hans Goltz-ek banatuta⁴⁸. Handik gutxira, *Valori Plastici* komentatzen ari ziren jada Paul Westheim-en *Das Kunstblatt*-en (1919ko urriko zenbakian) eta Goltz-en *Der Ararat* egunkarian (1920ko urtarrileko zenbakian). Brogliok, *Valori Plasticiren* fundatzaile zuzendariak, “futurismoari eman erantzun erabat garatua” aurkitua zuen, propio italiartzailea zen Carrà, De Chirico, Giorgi Morandi⁴⁹ eta beste zenbaiten obran. Handik gutxira, Brogliok De Chiricoren “Il ritorno al mestieri” argitaratu zuen, hain justu ere Giottoren *Trecentoko* (XIV. mendea) artea goستن zuen Carràren artikulua jaso zuen 1919ko azaro/abenduko zenbaki berean; Carràren artikulua “Il rinnovamento della pittura in Italia” zen, eta Carràren obrarik

berrienetako batez zegoen ilustratuta, Giottoren eragin garbia zuen *Loten alabak* (*Le figlie di Loth*, 1919) lanaz zehazki. 1921ean, Brogliok *Das junge Italien* (*Italia gaztea*) antolatu zuen halaber Berlinen. Erakusketak arrakasta handia izan zuen, eta bertan bildu zituen *Valori Plastico*ko zenbait obra, tartean Carràren zortzi koadro, Morandiren hemeretzi, eta De Chiricoren hogeita sei⁵⁰; erakusketa Hannover eta Dresdenera eraman zuten geroago. Westheimek honela deskribatzen zuen gazte italiar haien artea: “deformazioaren ordezt forma; konposizio zorrotza; *Gegenständlichkeit* [“zehaztasun”] sendo, ukigarria; sentimenduko estasi frenesia ez, baizik eta *ratio*a, indar intelektualen antolaketa (...) seinale adoregarria”⁵¹.

Beharbada gerra galdu zutelako eta ia-ia 1918ko iraultza komunistaren mendean geratu zirelako, alemaniar askok — artista eta kritikari batzuk tartean— ezinegona adierazten zuten, orduan, muturreko edozein jarrera motaren aurrean, eta jarrera horien artean zeuden gerra aurretik kultura alemaniarrean nagusi izandako espresionismoaren adarrak. Alemanian espresionismoaren kontrako jarrera, Frantzia kubismoaren kontrakoa eta Italian futurismoaren kontrakoa, ia-ia 1920ko hamarkadaren amaiera aldera arte mantendu ziren indarrean. 1922an, Westheimek galdetegi bat banatu zuen artista, arte arduradun eta kritikaririk nabarmenen artean, eta bi gauza galdetu zizkien bertan: Alemanian, espresionismoaren ondotik, “naturalismo berri” bat iritsia zela uste ote zuten, eta horri bilakaera garrantzitsu edo, besterik gabe, bolada labur baterako moda irizten ote zioten. Jasotako askotariko erantzunak *Das Kunstblatten*⁵² iraileko zenbakian argitaratu zituen, Georg Groszen eraso latza barne, batzuetan espresionista eta beste batzuetan neonaturalista zen artista hark gogor egiten baitzuen Frantzia nagusi ziren azken joeren kontra: “*Neue Gegenständlichkeit* esaten dioten horrek ez digu ezertarako balio gaur egun. Pintura klasiko frantseserako itzulera, Poussin, Ingres eta [Jean-Baptiste-Camille] Corot, ez da Biedermeier moda madarikatu bat baino. Badirudi ezen gaur egun erreakzio politikoak intelektualaren bidetik segitzen duela”⁵³. Gustav Hartlaub-ek, arte historialari eta arduradunak, argi eta garbi bitan banatutako joera naturalisten mapa eskaintzen zuen une hartako arte alemaniarri buruz, eta eragin handia izango zuen horrek hurrengo urteetan: “Eskuin hegala eta ezker hegala ikusten ditut”, zioen,

Lehena hain da kontserbadorea ezen klasizismoaren pare jar baitaiteke. Betierekoa den hartan ainguratua, santifikatu egin nahi du, atzera, osasungarria, gorpuzduna, eskultorikoa, naturaletiko marrazki hutsaren bitartez, agian baita elementu lurtarraren gehiegikeriara joz ere, ongi biribilduta, fantasia eta kaos handiaren ondotik. Micheangelo, Ingres, [Bonaventura] Genelli, are nazaretarrak ere, ditu autoritate goren. Beste hegala, gori-gori garaikidea artearekiko erakusten duen federik ezaz, nagusiki artea ukatzen sortua, kaosa azaltzen saiatzen da, horixe baita egungo benetako sentimendua, ebaluazioarekiko obsesio primitibo baten bitartez, niaren erakuste obsesibo eta urduri batez⁵⁴.

Hartlauben eskuin hegala, haren klasizistak, Municheko artistak ziren nagusiki, George Schrimpf eta Alexander Kanoldt besteak beste; ezker hegalean, berriz —kaosa azaldu nahi zuten eta askoz ezagunagoak ziren—, Grosz zegoen Berlinen, eta Dix Dresdenen. Asmoa ez bazuen ere hegalean horiek zentzu politikoko ezkerrean eta eskuinaren sinonimo izatea, Hartlaubi beharbada askorik ere ez zitzaion axola lotura horiek ezar zitezen.

Urtebete baino gutxiagoko denboran, *Naturalismus* (“naturalismoa”) hitza desagertua zen ia-ia pintura alemaniar berriaren deskripzio gisa —hemeretzigarrenekoegia ematen zuelako, agian—, eta horren ordezt *Sachlichkeit* hasi ziren erabiltzen; “Objektibotasun” gisa itzuli ohi da, baina termino abstraktuegia dukegu, jatorrizkoaren zentzu zeharo konkretua jasotzeko. Aitzitik, Crockett iritzi “zehaztasun” gisa ulertu beharko genuke, zeren eta

alemanezko hitza *Sache*-tik baitator, hots, “gauza”, “egitate”, “subjektu” edo “objektu”tik, eta *sachlich*-etik, honek “faktual”, “inpartzial”, “praktiko” edo “definitu” esan nahi baitu⁵⁵. Jost Hermand-ek, arte eta literatura historialariak, diosku ezen *Neue Sachlichkeit* (“Objektibotasun berria”) esapidea, arteari aplikatu baino lehen, makulu-hitz sozial eta politikoa zela, eta adierazi nahi zuela gerraosteko burgesia liberal alemaniarra behin eta berriro ari zela esaten uko egin behar zitzaie “gehiegikeria utopiko eta mesianikoei” eta gerraosteko “errealismo”⁵⁶ fiskala onartu; “errealismo” termino hori eratzailerik gertatu zitzaizen bai faxismoari Italian bai Emmanuel Mounier-en *Esprit* aldizkariarekin lotutako ez-konformista frantsesei⁵⁷. Hartlaubek, Kunsthalle Mannheim-en zuzendari izendatu berria zen, 1923an erakusketa bat antolatzea proposatu zuen, “Naturara itzultzea, arte postespresionistako erakusketa, Objektibotasun Berria” tituluarekin, baina erakusketak, azkenean, *Neue Sachlichkeit: Deutsche Malerei sei dem Expressionismus* (*Objektibotasun Berria: pintura alemaniarra Espresionismotik*) titulua izan zuen; 1925ean egin zuten eta gero, formatu desberdixeago batez, Dresdenera eta Chemnitzera eramane zuten, Alemania barruan. Guztira hogeita hamabi artistaren ehun eta hogeita lau koadro zeuzkan, eta paperean egindako hogeita hamar obra baino gehiago; artista horiek, Hartlaubek esan moduan, eskuin hegala (“klasizistak”), eta ezker hegala (berak “veristak” deituak) ordezkatzeko zituzten.

Municheko Schirmpf pintorea eta Karlsruheheko Georg Scholz eskuin hegala eta ezker hegala ordezkari aukeratu zituen, hurrenez hurren, Hartlaubek bere erakusketarako; Schirmpfek hamabi obra harrigarri aurkeztu zituen, eta Scholzek zazpi obrako multzo garrantzitsu bat. Alde bien arteko bereizketa, kasurik onenean, sinplifikazio estrategiko bat bazen ere, agerian zegoen Objektibotasun Berriak estilo eta planteamendu sorta zabala hartzen zuela, eta aldi berean biltzen zituela neurritz gain hotzak, ez espresionistak eta zeharo ilusionistak ziren obrak. *Neskak balkoian* [*Auf dem Balkon (Mädchen auf dem Balkon)*, 1927] lanean, Caspar David Friedrichen arte erromantiko nordikoak laga zuen puntuan heldu zion atzera ildoari Schirmpfek. Protagonisten atzealdetik dugun ikuspegia, aintzira bat eta muino batzuk ikusten baititugu urrunean, Friedrichen oso gustuko tresna bat da baina, kasu honetan, paisaiaren pertzepzio mistikoak bi behatzaile mamizko eta ongi itxuraturen miresmenari uzten dio lekua, argi kontra irudikatuta baitaude. 1920an Schirmpf “bizimodu proletarioaren idealizatzaile” kalifikatu zuten *Der Cicerone*⁵⁸ aldizkarian, eta ikusten zuen guztiaren idealista izan zen halaber. Eredu artistikoa Carrà izan zuen, eta adiskide ere izan zuen familiarekin Italiara bizi izatera joan zenean 1921etik 1922ra bitartean. Bi urte geroago Carràk Schirmpfi buruzko monografia labur bat idatzi zuen; *Valori Plastici* argitaratu zuten⁵⁹. Scholzek oso estimu handia bazion ere Carràren arteari, ezin arte hartatik konklusio desberdinagorik atera, egin zuen *Emakume-biluzia igeltsuzko buruarekin* (*Weiblicher Akt mit Gipskopf*, 1927) lana ikusirik behintzat. Emakume erreala eta horren eskulturazko ordezkaren artean analogia sortzea (edo, agian, disonantzia sortzea) da, zalantzarik gabe, De Chirico eta Carràrengandik hartu zuen ideia, azken honen *Ingeniariaren maitalea* (*L'amante dell'ingegnere*, 1921) tituluko obratik ondoriozta dezakegun moduan. Baina Scholzen planteamendua italiarren zeharo bestaldean dago. Izan ere, haiek errealtate garaikide latza nobletzeko modua bilatzen zuten, iragana ordezkatzeko zuten zerbaiten bitartez; Scholzen koadroan ageri den busto erretratu erromatarak, aldiz, galtzerdi beltzak daramatzan modeloa lizunki bizia irudi dakigun beste ezertarako ez du balio.

Hartlaubek antolatutako erakusketa Berlinen ikusgai zegoen bitartean argitaratu zuten testu teoriko eta kritikoa garrantzitsu batean Schirmpf eta Scholz aipatzen dituzte, eta horien obrak erreproduzituta jasotzen. Ia-ia une berean, *Errealismo Magikoa. Postespresionismoa: europar pinturarik berrienaren arazoak* (*Nach-Expressionismus: Magischer Realismus; Probleme der neuesten europäischen Malerei*, 1925) lana, Roh-ena, Objektibotasun Berriaren biblia bihurtu zen, *Neue Sachlichkeit* terminoa inoiz erabiltzera iristeke. Erakusketan ere parte hartzen ari ziren ia-ia artista alemaniar guztiei sagaratua, baina pintura europarra ere biltzen zuten testuinguru zabalago batean kokatua —Carrà, De Chirico, Foujita, Metzinger, Juan Miró, Picasso eta Severini ageri ziren, besteak beste, hark jasotzen

zuen nazioarteko panoraman—, jorratu ditugun kontu garrantzitsu gehienei heltzen zien Roh-en liburuak, era laburtuan baina. Izan ere, Leipzigezko jatorrizko edizioaren 119.-120. orrialdeetan Roh-ek zerrendatu egiten zituen gerra aurretiko espresionismoaren ezaugarri piktorikoen eta une hartako postespresionismoaren arteko aldeak⁶⁰.

Roh-ek, Errenazimentuko artearen (“lineala”) eta Barrokokoaren (“piktorikoa”) arteko aldeak ezartzearen oso antzeko eskema sinplifikatu bat diseinatu zuen arte historialari suitzar Heinrich Wölfflin-en dizipulua zen, gaien azterketa bizkor bat aurkeztu zuen, zehaztasunik gabeak gerta baitzitezkeen berak lan hori egin ez balu. Ikusizko aldeak, haptikoak, ikonografikoak eta “kulturalak” *ad hoc* nahastu zituen —esaterako “diagonala” inpugnatuz “errektangulartasunaren” eta “markoekiko paraleloak” izatearen aurrean; edo “arbastatu gabeko arroaren antzera [sic]” “metal txartatuaren antzera”; “erlijio gai asko” batean eta “oso erlijio gai gutxi” bestean; “jatorrizkoa” “landuaren” aurrean—, eta konbinazio horrek jaso egiten ditu espresionismoko arte bortitz eta kaotikoaren eta postespresionismoaren klasizismo moderno eta hotzaren arteko mamizko alde gehienak.

Taula hori baino ere, Roh-ek obra postespresionistek eragiten zioten hunkiduraz —eta, horrenbestez, berarentzat zuten esanguraz— egiten zituen deskripzioek eman zien bizia haiei. Hala, hark zioen ezen “postespresionismoan izatearen miraria eskaintzen zaigula, haren iraupen asaldatu gabea: molekulen bibrazioen mirari agorrezinak — mugikortasun betierekoa— (...), alabaina, objektu iraunkorrak jaria ditzan. (...) Itxurazko jarraitutasun eta iraupenaren mirari hori, deabruzko jarioaren erdian; gelditasun ororen enigma hori, bilakaera orokorraren erdian, disoluzio unibertsalaren erdian, horixe da postespresionismoak miretsi eta nabarmendu nahi duena⁶¹.

Estatikoari eskaini ereserki moduko horixe ikusten dugu De Chiricok gizon eta emakume errealekiko baino estatuiekiko erakutsi lehenasunean, baina, oraingoan, paradigma molekula mailan dago eta, horrenbestez, ukitu zientifikoa eta beraz modernoa hartzen du. *Natura hila pitxerrekina eta te-kaxatxo gorri batekin* (*Großes Stilleben mit Kruegen und roter Teedose*, 1922) lana, Kanoldt-ena, *Errealismo Magikoa*. Postespresionismoa lanean orrialde osoa hartuz erreproduzitua, Roh-ek fluxu “deabruzkoaren” erdian itxura batean dirauen “miraria” aipatzean esan nahi duenaren adibidea da. Wilhelm Hausenstein kritikariak idatzi zuen “gauzen ordenaren atzean eraikuntza-plan bat agerian jartzen duen guztia gustatzen zaiola Kanoldti. Ordena gustatzen zaio, berez”⁶². Kanoldten abiapuntua Paul Cézanneren natura hilak izan ziren, horietan banakako objektuek ulerkuntza artistikoaren une anitzi erantzuten baitiete eta ulerkuntza horrek distorsionatzen baititu, azken emaitzak manufaktura iraupena irudikatzen duela⁶³. Bestetik, Kanoldten kasuan pintzelkada inpresionistek, argiaren mugimendua zein Cézanneren pertzepzio aldakorra irudikatzen dituzten horiek, pigmentuzko “larruazal” orokortzaile bati uzten diote lekua, horixe da-eta Kanoldten mahaiko taulatik kendutako deabruzko fluxuaren azken zatia. Horren guztiaren emaitza miniaturazko mundua da, “gauzen purifikatze harmoniatsua”. Kanoldten artea postespresionismoaren ikono bihurturik, Hartlauben *Neue Sachlichkeit* erakusketak haren hamabost obra hartuko zituen (erakusketako ordezkari ugariena, Max Beckmannenaren pare). Kanoldten koadroaren ordena eta argitasunak, eta objektu bakoitzari inguruan espazio kantitate handia ematera jotze horrek, esaterako Peter Foerster-ek *Natura hila laranjekin* (*Orangenstillebe*, ca. 1924, olio-pintura taula gainean) lanean egiten duen moduan, XV. mendeko pintura gogorarazten dute —horixe da Roh-en garairik gogokoena⁶⁴—, bai Flémalleko maisuaren (Robert Campin) edo Jan van Eyck-en arte ipartarra bai Andrea del Castagno, Perugino edo Paolo Uccelloren hegoaldeko obrak hartzen baditugu gogoan⁶⁵. Aurretiko artistiko horiek eta Masaccio eta Piero della Francesca —den-denak Broglioren balio plastikoen ordezkariak ziren— inspirazio iturri izan ziren, halaber, Roh-ek bere liburuan jaso zuen Felice Casorati artista turindarrentzat. Azken honen natura hilak, *Ospitalea* (*Ospedale*, 1927) tituluko eta ia-ia akasgabeko karratua, Chardinaren pareko materiaren aplikazio itxurati batez, purismo paristarraren norabide geometrikoa eta Objektibotasun Berriaren estetikaren “iraupen asaldatu gabea” ordezkatzeko ditu.

GORPUTZ HEROIKOAK

Roh-en hizkera erlijiozko errebelazio batenaren antzekoa da: “itxurazko jarraitutasunaren” “miraria” “deabruzko jarioaren” kontra borrokatzen da. Beharbada horixe izango da hainbeste denboran zehar “Objektibotasun Berri” esapidaren kontra agertu izanaren arrazoia, hura beharrean “Errealismo Magikoa” erabiltzen baitzuen (etiketa oroitazle horrek oso bizitza luzea izan du, gainera)⁶⁶. Bere liburu erabakigarriaren tituluak erakusten digun bezala Roh konbentzituta bazegoen ere justu aurretikoa zuen europar artearen arazo garrantzitsuei egin behar ziela aurre, uste zuen ezen esan behar zuena gizarteari aplika zekioketela, zalantzarik gabe. “Baina azken pinturak —idatzi zuen— zeharo amaitu eta osatuaren irudia eskaini nahi digu, zehatz-mehatz itxuratuaren irudia, betiko zatikatua eta zarpaz egina den biziaren aurka jarrita, txikienera ere iristen den egituraketa integralaren arketipotzat. Egunen batean gizakiak ere aukera izango du kontzeptu horren akasgabatasunez atsegin hartzeko”⁶⁷.

Koadro oso amaituen eta norbera hobetzearen arteko desfase hori, atzera begira jarririk, kezkarria irudi badakiguke ere, 1925ean esparru politiko osoan begi-bistakoa zen bikain osatutako pinturaren eta jendearen arteko konexioa. Adibidez, Picasso eta Braquek 1920ko hamarkadaren hasieran pintatu zituzten emakume klasikoek “landako” paralelismo maskulinoa dute Yves Alix-en obretan. Honen *Uztako langileburua* (*Le maître de moisson*, 1921) koadroa, nekazari egundoko baten erretratua, eskuak sardet batean oinarrituta dituela, 1921eko Independenteen Aretoran egon zen ikusgai⁶⁸. Amorrur aurpegia duela *Marseillesak* bezala (herrikideak ekintzara bultzatzen dituen irudi alegorikoa, Parisko Garaipen Arkukoa, François Rudek [1833–1836] egin behe-erliebekoa), langileburu honek deiadarka ematen dizkie aginduak, dirudienek bera bezala nekazari egundokoen arraza batekoak diren batzuei, atzean irudikatuta ageri baitira. Hiri proletariotzak, eta ez nekazariak, neurri era berean heroikoak bereganatuko ditu Rhin ibaiaren beste aldean, nahiz gizarte eskalan beheagoko lekua duen. Leo Breuer-en *Ikatz-langilea* (*Der Kohlenmann*, 1931) tituluko neurri handiko taula gaineko olio-pinturako langileak pinturaren espazioa betetzen du bere indar eta kemenez. Soto batetik egun argirantz irteten ari dela dago irudikatuta, lan berean ari den beste gizonezko bat baino pauso batzuk aurrerago. Objektibotasun Berriaren estilo zehatz eta zorrozki linealaz egina, Breuerren proletarioak gizakiaren erresistentzia-ahalmena irudikatzen du, “egituraketa integralaren arketipoa” da, Roh-en terminologia bera baliaturik, eta ez August Sander argazkilarik *Ikatz-garraiolaria* (*Kohlenträger*, 1929) lanean erakusten digun “betiko zatikatua eta zarpaz egina den” pobreen biziaren adibidea.

Sander Koloniako Progresisten lagun-min eta kolaboratzailea izan zen; ezkerreko pintore eta grabatzaile taldea zen hura. Kide nabarmenenetako batek, Franz Wilhelm Seiwert-ek, errefusatu egiten zituen bere ustez Objektibotasun Berriko pinturaren, esaterako Breuerrenaren efektu “optiko” edo fotografikoak zirenak, ezen teknika lauak eta bernizaren erabilerak ezkutatu egiten zuten pintzelkadaren “benetakotasuna”: “Errealitatea irudikatu nahi dut, elementu sentimental eta akzidental oroz gabetuta —zioen—, haren eginkizuna, legitimitatea, erlazioak eta tentsioak ikusgarri egiteko”⁶⁹. Alabaina, bere erara, Seiwerti lanbidea interesatzen zitzaion, De Chiricori interesatzen zitzaion bezala: “Haren garaikideetako askok interesa bazuten ere lanbide ideiarekiko, eta antzinako maisuen teknikak emulatzeko zituzten horretarako —idatzi du artearen historialari Lynette Roth-ek—, Seiwertek *Handwerk* (“lanbide”) ideia *Hand-Werk*-tzat hartu zuen, hots, “eskulantzat”⁷⁰. Alemania, Italia eta Frantzia zeuzkan lankide garaikide ez hain erradikalek Antzinasuneko eta Errenazimentu goiztiarreko artean eta jeinu artistikoetan bilatzen bazuten ere inspirazioa, Seiwertek Erdi Aroko arterantz eta kapitalismo-aurreko eskulangileetarantz jo zuen. Hiriko lan indarra izan zuen gai gogokoena, esaterako *Lau gizon fabriken aurrean* (*Hoerle-Faust-Seiwert-Haubrich*) [*Vier Männer vor Fabriken* (*Hoerle-Faust-Seiwert-Haubrich*), 1926] lanean, ongi osatutako eta geometrikoki findutako norbanakoen kolektibitate berri eta akasgabeki antolatu gisa irudikatu baitzuten. Abstraktuaren muga-mugan —hori lengoia piktoriko berria zen, eta bat zetorren mundu ordena komunista

berriarekin—, Seiwerten planteamendu sozialak Objektibotasun Berriaren mundu argi, bateratu eta integratuarekiko antzekotasun agerikoak ditu ordea, nahiz berak, bestetik, labainkorregi eta faltsu jotzen zuen mundu hura. “Egin dezakegun gauza bakarra —idatzi zuen Seiwertek, 1923–1924ko neguan argitaratu zuten “Die Kunst und das Proletariat” [Arte eta proletariotza] tituluko artikulu batean— gure geure buruari eta gure geure harremani argi egitea da eta, argitasun horren bitartez, gure obrari adierazkortasuna ematea, laneko bitartekoak baliatuta”⁷¹.

Seiwert ezkerreko konprometitua zen, eta errusiar konstruktibismoa miresten zuen, baina, hala eta guztiz, garai hartako bere lankide alemaniar gehienek baino are miresmen sendoagoa sentitzen zuen arte paristarrarekiko; izan ere, besteek Frantziak gerran lortu garaipenaren eta arte garaikidearen arloan erakutsi nagusitasunaren gaitzondoa erakusten zuten. Bereziki Fernand Légerrek erakartzen zuen, kubismoaren eta abstrakzioaren aldeze ezkerrekoak; gerran zehar izan zituen esperientziak funtsezkoak izan zitzaizkion honi, irisgarritasuneranzko bilakaera izan zezan: “Légerrek parafernalia militarrekiko eta horren azalera distiratsuekiko zaletasuna bat zetorren lubakietan inguruan zeuzkan infanteriako soldaduekiko sentitzen zuen elkartasunarekin —Nancy Spector arte arduradunak esana—. Orduan bereganatu zuen makinaren estetikak islatzen duen arte forma benetan herritarra sortzeko zuen itxaropena; izan ere, forma haren bitartez bizitza modernoa deskribatu eta inspiratu ahal izatea espero zuen”⁷². *Emakumea loreontzi bati eusten (behin betiko egoera)* [*Femme tenant un vase (état définitif)*, 1927] lanean, Picasso eta Braqueren lanetan ikusi dugun emakume klasikoaren ideia eskaintzen digu Légerrek, haiek Antzinasunari buruz egiten dituzten aipamen zuzenak bazter utzirik ordea. Adiskide zituen Ozenfant eta Le Corbusier puristek bezala, batzuetan lankidetzat estuan aritu zen horiekin, Légerrek modernitatearen berezko klasizismoa aldeztu du kasu honetan: argitasuna, harmonia eta forma depuratuekiko gustua, denbora eta makinarekikoa, kolore primarioetan eta zuri eta beltzean adierazia. “Aukeraketa mekanikoa lehen aroetatik hasi zen —zioten puristek 1921ean— eta, harrezkero, dagozkien lege orokorrek bere horretan iraun duten objektuak eman ditu (...), pitxerrak, edalontziak, botilak, platerak (...). Egiaztatzen da objektu horiek guztiak gizakiaren gorputz adarren benetako luzapenak direla, horrenbestez giza eskalakoak, eta batetik elkarrekiko eta, bestetik, gizakiarekiko harmonian direla”⁷³. Légerrentzat emakume modernoa zenaren ikonoa, zutabe baten antzera zut (gona ere arrakaladuna dela pentsa genezake), titiak akasgabeki biribilak dituela (kanoi-balen antzera), eta metalezko xafla baten distira duen sorbaldaren gainera erortzen zaiola adatsa, kariatidea edo *source* eta *homo faber* (edo femina *faber*) da aldi berean, gizakiaren sortzeko grinaren sinbolo. Eta ugaltzekoaren sinbolo: izan ere, ez al dirudi Légerren emakumeak ontziari umea balitz bezala eusten diola besoetan? Gerraren ondorioz, jaiotza-tasa igotzearen aldeko mugimendua bereziki aktiboa izan zen Europan eta, beraz, ama-haurren irudiak, eta familia zoriontsuenak, ugari dira artean⁷⁴, hala Légerrean, *Hiru emakume lorategi batean* (*Personnages dans un jardin*, 1922) lanean ikusten dugun moduan, nola Metzinger, Picasso, Severini eta beste batzuen lanetan.

UOMO NUOVO

Uomo nuovo edo “gizon berriaren” ideia Benito Mussolinik 1922ko udazkenean egin Erromarako Martxaren ondotik finkatu zen Italian⁷⁵. Alemanek ez bezala, porrot negargarriaren ostean bere burua berrasmatu beharra sentitzen baitzuten, italiar garaileek —minduta, hala ere, Versaillesen bere aliatuengandik jaso zuten apurratik— denbora asko zeramaten gutxiagatasun nazionalaren konplexua sufritzen. Faxismoa abiapuntu berria zen Italiarentzat, *tabula rasa* suerte bat, politikari burgesik gabeko gobernu parlamentario nominal bat, eta baita bere buruaren irudi txar bat ere, eta 1922ko urtean abiatuko zen egutegi berria halaber. Gizaki berriak baliatu egiten zituen bere antzinako

ezaugarriak: “Gure arrazaren gerlari tradizioa defendatzea da kontua”, idatzi zuen bozeramaile batek, 1924an ekintzako eskudroi faxista basak babesten zituela, “italiarrak, atzerritarren iritziz pasta jan eta mandolina jo besterik apenas egiten baitute, gizon bihurtzea”⁷⁶.

Mussolinik ere musikari gisa ikusten zituen italiarrak, baina orain doinu berria jo beharko zuten: “Demokraziak ‘estiloa’ kendu dio herriaren bizimoduari: hau da, jokamoldea, kolorea, indarra, pintoreskoa, ustekabekoa, mistikoa: azken batean, masen bizitzan garrantzia duen oro —aldarrikatu zuen 1922ko urriaren 4an Milanen egin zuen diskurtso batean—. Lira jotzen dugu, haren hari guztiak sakatuta: indarkeriatik erlijioraino, artetik politikaraino”⁷⁷. “Estiloa da gure arrazaren [leinuaren] ezaugarri betiereko eta argia”, zioen Ducek 1924an⁷⁸. Mugimenduari izena eman zioten faxeekin hasirik —horiek zumar edo urki haga sorta batez egiten ziren, larru gorrizko uhal batez loturik, eta antzinako sinbolo erromatarra ziren, batasunaren indarra adierazten eta estatuaren zigortzeko ahalmena gogorarazten baitzuten—, Mussoliniren gobernuak oso garbi izan zuen ikusizko zein soinuazko propagandaren bitartez lortu behar zuela kontsentsua (irritiak masetara iristeko bide berrizat zuen indarra ageri-agerian geratu zen lehen une beretik). “Arranoek, erromatarren estandarrek eta otsemeek —diosku Simonnetta Fraquelli arte arduradunak—, pixkana-pixkana, Italiako eguneroko bizimoduko zenbait arlo blaitu zituzten, eskola liburuetako publizitatetik estoldetako estalkietan SPQR [‘Erromako Senatua eta Herria’] inskripzioa ikusi arte”⁷⁹.

Faxismoaren ikusizko ikonografiaren alderdi nahiko ageriko bat Duceren beraren erretratuak izan ziren, ugari inolaz ere *ventennio* faxistan, hots, haren erregimenak iraun zuen hogeitau urte osoan zehar. Goiztiarren artean *Benito Mussoliniren erretratu* (*Ritratto di Benito Mussolini*, ca. 1925) aipa dezakegu, Adolfo Wildt-en brontze ikusgarria, zeinetan Mussoliniren sorbaldek ia-ia metro eta hogeita hamarreko zabalera baitute, ikaragarria inondik ere metroa eta berrogeita hamalau zentimetro apenas hartzen zituen gizon batentzat. Propagandaren ikuspegitik, Duceren mitoak askoz pisu handiagoa zuen gizon errealak baino: *Kondotiero* (*Dux harri militarrekin*) [*Condottiero* (*Dux con pietra miliare*), 1929], Thayaht-ek (Ernesto Michahelles) harri eta burdinez egin erretratuak, era simple eta paregabe batez sintetizatzen ditu irudi maskulino anitz: kasko klasiko bat, bala bat, falo bat, hain zuzen ere produktu berritzaile baten itxura osoa duen Renato Bertelliren *Duceren soslai jarraitua* (*Profilo continuo del Duce*, 1933) lanean gertatzen den bezala⁸⁰.

Gizon berrian tokia zegoen, halaber, eta paradoxikoki, molde zaharreko gizona, emakumezko eta umeentzat. “Landako erretorikak, seme-alaba gehiago izatearen aldekoak, nazionalista eta burges-kontrakoa zenak”, oraindik gora zihoan lan industrializatu gabearen eta komunitate tradizionalen mundua inspiratu zuen⁸¹. Hala, eta Alixen *Uztako langileburua* harekin alderatzeko moduan —eskuin politikoa landa munduko irudi gisa ordea, ez ezker politikoa irudi gisa—, Ubaldo Oppi-ren *Santo Spiritoko arrantzaleak* (*I pescatori di Santi Spirito*, ca. 1924) lana daukagu. Kasu honetan, lagun eta senide arteko itsasoko kantu bat ospakizunezko topaketa baterako bidea da. 1920ko hamarkadako “primitibismo” berri horretan, badirudi herrialdeko nekazariak ari direla, ez Afrikako natiboak, lehen Errenazimentuko fresko batetik ateratzen. Mussolinik boterea eskuratu baino lehenago ere, Arturo Martini eskultoreak bere egin zuen nekazari sendo eta benetakoen ideia hori, *Izarrak* (*Le stelle*, 1920) eskultura harrigarrian; horren eskaiolazko modeloa Broglioren *Italia gaztea* erakusketan eduki zuten ikusgai. Bretonen nekazariak, eta geroago tahitiarrek, izaki espiritual eta ustelkeriarik gabeen eginkizuna bete zuten moduan Paul Gauguinentzat, bertako nekazariak antzeko ideiak piztu zituzten gerraosteko artista italiarren gogoan. Carràk, Martinik 1920an Milanen egin zuen banakako erakusketako katalogoaren hitzaurrea idatzi zuenean, galdera hau egiten zuen bertan, *Izarrak* laneko estiloari zein eduki espiritualari buruz ari zela: “Nork ez du ikusten eskultura hau *Quattrocento* [XV. mendea] tradizio italiar handiarekin lotzen duen konexioa?”⁸².

Margherita Sarfattik ez behintzat, *Italia gaztea* erakusketaren aldeko kronika bat egin baitzuen Mussoliniren // *Popolo d'Italia* egunkarirako, esanez bertan ezen “paradoxa bitxi batengatik, lehenago zenbait ‘ismo’ artistiko aldeztu zituzten izen berak” zirela buru —eta Carrà, De Chirico, Morandi eta Picasso aipatzen ditu, besteak beste—, “gaur egun, klasizismo garbirako itzuleran”⁸³. Sarfattik, intelektual eta *saloniste*⁸⁴ aberatsa, Mussoliniren maitalea eta 1925ean haren biografia baten egilea —lan horrek zabalkunde handia lortu zuen—, sakon aztertua zuen *Valori Plastici*, eta berandu baino lehen bereganatu zituen haren plastika eta kultura balioak. “Originaltasuna eta tradizioa ez dira termino kontraesanezkoak —idatzi zuen, arretaz aukeratutako artearen historiako aurrekariaren berritasunari buruz Brogliok (eta Carrà eta De Chiricok) behin eta berriro adierazia jasoz, eta bere argudioa hizkera egoki batez emanez aditzera—: Giotto, Masaccio, Paolo Uccelloren tradizio garbientara itzultzeak ez du esan nahi uko egin behar zaionik garai modernotako originaltasunari; herdoila leundu baino ez da egin behar, eta gure artetik kendu imitaziozko aleazioak”⁸⁵.

Valore Plastici 1921ean amaitu zenean, “kultur arloa libre, zabalik” geratu zen Sarfatti beraren mugimenduarentzat, Novecento-erentzat (*Novecento italianoren* laburpena, XX. mende italiarraren aipamen gisa)⁸⁶, horretan zirela bai Broglioren artista garrantzitsuenak —Carrà, De Chirico, Martini, Morandi eta Mario Sironi— eta baita jarraitzaile berri batzuk ere, hala nola Oppi eta Achille Funi, Tito Livioaren kontakizunaren interpretazio histrioniko baten egile azken hau (horretan, *Publio Horaciok arreba hiltzen du* (*Publio Orazio uccide la sorella*, 1932) lanean, K.o. II. mendeko Zireneko Venusaren buru eta besorik gabeko estatuak⁸⁷ Publio Horacioren arrebaren hilketa ikusten du). Novecentoren bitartez, Sarfattik erakusketa programa zabala eta definizio eginkizun kulturala bete zituen; horrela, ofizialki inoiz izan ez bazen ere, Novecento arte mugimendu faxista bihurtu zuen. Eta hark Mussolinirekin zuen harremana hain zen intimoa ezen alferrekoa baita bataren eta bestearen arteko ideologia alderik ezartzen hastea, nahiz badirudien egia dela sofistikatuetan sofistikatuena zen Sarfatti izan zela, denbora askoan zehar, ikusizko kontuetan bidea ezarri zuena.

Sarfatti arte aldi berean zahar eta berriaren zalea zen, arte adoretzu baina sentiberaren, moderno baino iraganeko “eraikuntza” printzipioetan landuaren, zeharo italiar baina ez probintzianoaren zalea —hau da, klasizismo berri baten zalea—, baina zaletasun horrek alderdi faxistaren kultur feudoan zuen aurkari bakarrari aurre egitera behartu zuen; hura Filippo Tommaso Marinetti zen, Mussoliniren laguna eta jarraitzaile goiztiarra. Lehen Mundu Gerraren aurreaurreko urteetan, Marinettiren futurismoak (Carrà, Funi eta Sironi zituen partaide, besteak beste) Italia nazioarteko arte garaikidearen mapan kokatzea lortu zuen —gogoan hartzeko moduko balentria, dudarik gabe—, baina erakusten zuen estremismoa modaz pasata zegoen ordurako. Haren mugimendu borrokazale, nazionalista eta abangoardistak alderdi komun asko bazeuzkan ere faxistekin, iraganari eskaini kultu italiartzat zuenaren aurreko jarrerak —“Erromaren handitasunaren gogorarazte amorragarria”⁸⁸, idatzi zuen—, ironikoki, historiara zigortu zuen futurismoa⁸⁹. Manifestu Futuristan (1909) egin zuen adierazpen gogoangarria, hots, “lasterketa-auto bat Samotraziako Garaipena (ca. K.a. 190)⁹⁰ baino ederragoa” delakoa, zeharo zaharkitua gertatzen zen, automobilak eta Antzinate klasikoa modernotasunaren bazkide parekidetzat hartzen ari ziren garaian. “Zer da, bada, estiloa, garai bateko espirituaren eta garai horrek poetikoa izateko duen gaitasunaren arteko korrespondentzia baino?”⁹¹, galdetzen zuen Sarfattik, “errestaurazio modernoaren iraultzaileez”⁹² hitz egitea kontraesanezkoa ez zen garaian. Sarfattiren planteamendu estetikoak nagusi izan zen Italia faxistan 1920ko hamarkadaren zati handienez zehar, eta horren ondotik eragina galtzen joan zen, Mussoliniren erregimenak arte sendokiago inperialista eskatzen zuelako eta, Adolf Hitlerrengandik gero eta hurbilago egonik, pixkanaka moderno-kontrako bihurtu zelako.

KLASIZISMOAREN ZOROAK

Azken zizel greziarra entzuteari laga ziotenean, gaua abaildu zen Mediterraneo gainean. Gau luzea izan zen, Errenazimentuko ilargialdiak baino ez argitua. Orain brisa sentitzen dugu atzera Mediterraneoan. Eta aro berri baten egunsentia dela pentsatzen ausartzen gara. -Fausto Melotti, bere banakako erakusketarako prefazioa (1935)⁹³.

Antzinatasunak esangura desberdinak izan zituen pertsona desberdinentzat, baita faxismoaren esparruan ere. Erregimenak arte erromatar, kutsagabe eta idealizatuarekiko erakutsi gustu erdi ofizialari kontra egin zion etruskoen estilo primitiboagoarekiko lehentasunak, esaterako Guido Galletti-ren *Prometeo askatua* (*Prometeo liberato*, ca. 1935) tituluko brontzean ikusten dugun bezala, bere akabera findu gabearekin eta pose baldar samarrarekin. Prometeo, mitologiako titana, “arrazaren kemenaren” ikur ideala⁹⁴ zen moduan, artista italiarretako asko eta askorentzat arte etruskoa aukera bat zen, bertakoa, etzekoa, greziar erara, Erroma inperialeko goi klasizismotik inportatua⁹⁵. Ezingo genuke esan, akaso, *Edalea* edo *Egarria* edo *Gizona edaten* [(*Il bevitore* edo *La sete* edo *Uomo che beve*), 1934–35] lanak, Martinirenak, kultura italiarraren iturburu antzinako eta bertakoan asetzen duela egarria, are marmol garestian ez baizik eta Martini 1920ko hamarkadan bizi izan zen Liguriako arkitektura erregionalean tradizio luzea zuen *pietra di Finale* apal eta porotsuan taillatuta dagoela? Aldi berean irudiak memoria italiar murgildu bat dakarkigu gogora, Ponpeiako biktima etzanen eskaiolazko husturak gogoraraziz. Buztinak ere erakartzen zuen Martini, eta horrekin modelatu zuen *Zentauroa* (1921) txiki eta aipagarria, garai modernoan zati hondatu suete gisa.

Historia eta mitologia greziar eta erromatarrek, denbora askoan zehar Mendebaldeari narratiba komun bat eta *dramatis personae* arketipiko batzuk eskainiek, protagonismo berria bereganatu zuten gerra arteko epean. Antzinatea birsortzearen aldaera zeharo dotore eta batzuetan homoerotiko batek arrakasta izugarria izan zuen Parisen; ikusi besterik ez Anne Carlu-ren *Diana ehiztaria* (*Diane chasseresse*, 1927) apaindurazko taula oktagonala, aipagarria inolaz ere erakusten dituen forma bihurriengatik, edota Pablo Gargallok egin *Antinoos* izeneko burdinazko estatua (*Antinoos*, 1923; Adrianoren maitaleetako bat zen, eta hil ondoren jainkotu egin zuen), seguruena Erromako Museo Kapitolinoetan dagoen II. mendeko marmolezko estatuan inspiratua. Matissek *Europaren bahiketa* (*L'enlèvement d'Europe*) bat pintatu zuen 1920ko hamarkadaren amaiera aldean, egina zuen *Biluz handia eserita* hartan inspiratuta agian⁹⁶. Isadora Duncanek, Parisen bizi zen dantzari estatubatuarra eta bere buruaren gurtzarako apaizemea, agindu zuen Edward Steichen-ek fotografia zezala orain *Isadora Duncan Partenoiko atarian* (1920) izenarekin ezagutzen dugun obran; Florence Henrik collage fotografikoak egin zituen, estatua erromatarren zatiak baliatuta, bere *Konposizioa (Grezia izandako loria)* [*Composition (The Glory that was Greece)*, ca. 1933] lanean; eta Derainek latorrizko maskara-erreturatu eder-ederren sorta bat sortu zuen, *à l'antique*, tartean *Alice Derainen ustezko erretratua* (*Portrait présumé d'Alice Derain*, 1918–19)⁹⁷. Baina bai konfabulazio historikoa bai mitiko edo pertsonala izan, kontua da ideia klasikoa berriro inoiz egongo ez zen bezain presente egon zela ikusizko arteetan.

Arte eta pentsamolde greziarren garbitasun, sinpletasun eta nobleziak eragin aipagarria izan zuten. 1926 eta 1933 bitartean, Christian Zervos-en *Cahiers d'art* aldizkariak Egeoko historiaurreko arteari buruzko artikulua sorta bat argitaratu zuen (horietako bi, itxura abstraktu samarreko marmolezko Ziklade aldiko figuratxoei eskainiak ziren, zeharo interesgarriak ziren-eta abangoardiarentzat)⁹⁸. “Greziarrak barbaroei (...) nagusitu zitzaizkien; Europa,

pentsamendu greziarraren oinordekoa, nagusi da munduan —idazten zuten puristek, hizkera hanpatsuz—, basatiei kolore minak eta danborraren soinu zaratatsuak gustatzen zitzaizkielako bere zentzumenak asetzeko; greziarrei, aldiz, edertasun sentikorraren pean ezkututzen den edertasun intelektuala gustatzen zitzaien”⁹⁹. George Balanchine koreografoak zioen ezen, bere *Apolo* balletean lanean ari zenean (1928) Igor Stravinskiren musikarekin, lehen aldiz konturatu zela gai zela “kentzeko (...) mugatzeko (...) argitzeko (...) murrizteko”¹⁰⁰, eta hitz horiek *Valori Plasticiko* idazle baten, Objektibotasun Berriko kritikari baten edo pintore purista baten antzeko egiten zuten.

Izan ere 1928an idatzi zuen *Art* liburuan, Ozenfanteak, Karl Blossfeldt argazkilari alemaniarrek egin *adlantum* garoen argazki gordin baten oinean (Objektibotasun Berriaren aldekoek zeharo miresten zuten argazkilari hura) honakoa aipatzen zuen: “Natura era jonikoan”. Beste batzuek era horixe partekatzen zuten, beharbada ordena jonikoa, aldi berean, zurruna eta bihurria delako (ia apaindurarik ez duen dorikoa edo korintoar loretsua ez bezala). Emile-Jacques Ruhlmann-ek Makassar-eko ebanoz xafatutako aulki sorta bikaina sortu zuen (1923), boliz punteatutako kapitel joniko bat zutela bizkaraldean, gaueko zeruko konstelazio bat balitz bezala. *Apoloren* kasuan legez Sergei Diaghilev-en Ballets Russes-ek produzitu zuten Balanchinerekin *Le Bal* (1929) lanerako De Chiricok sortu zituen jantziek oso modu burutsuan biltzen zuten une hartan klasikoak sorrarazten zuten grina; jantzien artean, obrari izena ematen dion dantzaldirako gonbidatuetako batena aipa daiteke, alkandorak kapitel jonikoa egiten baitzuen aurrealdean (1929). 1920 eta 1930eko hamarkadetan goi mailako jantzigintza paristarrak gustu horixe islatzen zuten; diseinatzaile batzuek, Alix (Madame Grès) eta Edward Molyneux-ek kasu, soineko drapeatuak aurkezten zituzten, inspirazio klasiko garbikoak; guzti-guztiek Madeleine Vionnet bikainak markatu bideari segitzen zioten, jantziaren geometria eta Antzinateko jantzien zale baitzen hura: “Anfora greziarrak ditut inspirazio —zioen—, horietan ageri diren emakume ederki jantziak, are anforaren beraren linea nobleak ere”¹⁰¹.

Harrigarria da Michahelles eskultore italiarra (Mussoliniren erretratugilea eta Thayaht izenez ezagunagoa) izatea Vionnet firmaren logotipoa sortu zuena: genero zehaztugabeko izaki bat, zutik zutabe joniko baten gainean, tunika greziar bati eusten diola. Gustu italiarrak gerra arteko epean izan zuen loraldia artista eta diseinatzaileen ahalegin bateratuengatik iritsi zen, ahalik eta ikusgarritasunik handiena lortzeko antolatutako baitziren. Gio (Giovanni) Ponti arkitektoa, Sarfattiren Novecento taldeari nolabait lausoki atxikia Milanen, funtsezkoa izan zen estetika moderno-klasizista apaindura-arteetara eramateko. 1928an, Pontik *Domus* fundatu zuen, nazioarte mailan eragina izatera iritsiko zen diseinu aldizkari bat, eta 1920ko hamarkadaren zati handienera zehar Richard-Ginori izeneko portzelana-fabrika ospetsuaren zuzendari artistikoa izan zen; han “zain moderno eta bitxi”¹⁰² batez interpretatu zituen motibo erromatarrek, une historiko serioen parodia gozoki kontzienteak sortuz, *Jarduera jentilak: arbasoak* (*Le attività gentili. I progenitori*, 1923an diseinatu) esaterako, edota *Paseo arkeologikoa* (*La passeggiata archeologica*, 1925) tituluko kutxa tapaduna. Baliteke Ponti *Romanità* berrira hurbiltze liluragarri horrek balio izana Mussoliniren erregimen faxista normalizatzeko. Nola azaldu, bestela, erromatarrek leialtasuna adierazteko antzina egiten zuten keinuan oinarritutako agur olinpikoaren agerpen nabarmena, Jean Droit frantsesak 1924ko Parisko olinpiar jokoetarako sortu zuen kartelean ikusten duguna? Izan ere, horrelako gauzak ziren orduko giroan. “*Erromatarra*. Hitzak badu esangura —idatzi zuen Le Corbusierrek *L'esprit nouveau* aldizkarian, Erromarako Martxa baino zortzi hilabete lehenago—: jardute batasuna, helburu garbia finkatua, diren alderdi edo zatien sailkapena”¹⁰³.

“Mussolini broma astun ager dakiguke gaur egun —idatzi du Pepe Karmel artearen historialariak—, baina bere garaian miretsi egin zuten John Reed-ek [komunista], George Bernard Shaw-ek [antzerkigilea], Henry Luce *Timeren* fundatzaileak, eta masa italiarrek”¹⁰⁴, eta baita Arturo Toscanini¹⁰⁵ orkestra-zuzendariak ere, denbora igaro ahala faxisten kontrako amorratua izan bazen ere. Alabaina, pertsona batzuek behintzat pentsatu zuten Duce broma astuna zela: Erroman, 1925ean, dadaista berlingar Hannah Höch-ek barreagarri laga zituen diktadore

italiarraren asmo hipermaskulinoak, ospetsu bihurtu duten collage fotografikoen bertsio pintatu batean. Hiri betierekoaren erdi-erdian, Mussolini eta Asta Nielsen, zinema mutu daniarraren izarra zen hau (besteak beste paper maskulinoak interpretatzen zituelako ezaguna), posatzen ari dira, edergura, eta bien buruak, zentzugabeki handituak, bi igerilariren gorputzen gainean daude jarrita¹⁰⁶. Hurrengo urtean, André Breton eta surrealisten *La révolution surréaliste* bere aldizkarian eraso egin zioten De Chiricori, Mussolinirekin *txorakeriatan* zebilelako, modu orokorragoan aurpegiratzen ziotela erakusten zuen fede gaizto artistikoa: “[De] Chiricok, pintatzen segitu baitu, hamar urtean naturaz gaindiko indarra oker erabili baino ez du egin (...). Esan daitekeen gauzarik atsegina da inon ez duela espiritu arrastorik, eta zinismo lotsagabeak blaitzen duela erabat (...). Italia, faxismoa, bada Chiricoren koadro iraingarri bat, *Legionario erromatarra herrialde konkistatuetara begira* titulukoa”¹⁰⁷.

Hiru hilabete lehenago, martxoko zenbakian, Bretonek De Chiricoren obra neoklasiko bat erreproduzitu zuen, *Orestes eta Elektra* (*Orestes e Elektra*, 1922–23), tintazko zirriborroz nabarmen desitxuratu ondoren.

Horrek ez du, baina, esan nahi surrealisten gerraosteko klasizismoaren liluratik kanpo zeudenik. Aitzitik, Sigmund Freud mito greziarraren forman eta edukian oinarritu zen bezala neurosia azaltzeko, surrealisten —Freud berariaz aipatzen zuten, gidari espiritual eta intelektual gisa— bere lengoia piktorikoaren *lingua franca*tzat bereganatu zuten mito hori, autokontrolaren galera asaldagarri eta dionisiakoaren ezaugarriarekin ordea, ezen ez nork bere buruaren gainean erakutsi nagusitasun apoliniarrarekin (eta, horrenbestez, ez autoritatearekiko obedientziarekin), hori inbokatuz bazuten ere, etengabe, 1920 eta 1930eko hamarkadetan zehar. Hala, esate baterako, Bretonek eta Pierre Mabillek fundatutako *Minotaure* aldizkari surrealisten bultzatu egin zuen erdi gizaki erdi piztia zen izaki hura, Antzinatasunaren planteamendu zeharo ezpuru, bortitz eta subertsibo gisa. Jean Cocteauren klasizismoa erdibidean kokatu zen, klasizismoaren abangoardiako zentzuzko korrante nagusiaren eta subertsio surrealisten artean: Stravinskirekiko elkarlanean sortu zuen *Oedipus Rex* (1927) oratorioa lehenetik hurbilago zegokeen, *Poeta baten odola* (*Le sang d'un poète*, 1930) filma, aldiz —horretan Lee Miller argazkilaria estatubatuarrek azti baten estatua klasikoa irudikatzen du—, bigarrenetik hurbilago. Kredituen ondotik eta filmeko ekintza abiatu baino lehen, Cocteauren tributu labur bat eskaintzen du: “Film alegoria hau armarri eta enigma pintore Pisanello, Paolo Uccello, Piero della Francesca eta Andrea del Castagnoren memoriari eskaintzen dio egileak”, De Chirico eta Carràren *Quattrocento* metafisikoki berrituratuaren gogorazle. Cocteauren gerraosteko estetikaren murriztea laburtzen zuen bere *Le rappel à l'ordre* (1926)¹⁰⁸ saiakera bildumaren tituluan, eta aldi berean egunerokotasuna printzipio klasikoaren berrinterpretatze erradikalizat planteatzeko aukera aipatzen zuen.

ERAIKITZAILEAK

Gerraosteko urteetan galdutako bizitzen eta suntsitutako jabetzen kontaktaren erdian, eraikuntzaren eta berreraikuntzaren metaforak zeharo ugaritu ziren diskurtso artistikoan¹⁰⁹. Bitartean, zenbait motatako *constructeur*-ak —arkitektoak, eraikitzaileak, ingeniariak— kultuko figura bihurtu ziren. Metafora horiek *ni iraunkorrago bat* sortzeko ideia aldaera bat direlako iradokizuna —biziaren iheskortasun mingarria errefusatzeko da *ni iraunkorrago bat* sortzearen xedea— Carràren *Ingeniariaren maitalea* lanetik datorkigu; izan ere obra horretan, Flavio Fergonzi arte historialariak azaltzen duen moduan, “[artistaren] ingeniari-eraikitzaile gisako autorretratu”, eskuinean zintzilikatutako kartaboiaren eta konpasearen baitago sinbolizatuta, emazte berri duen Inés Minojaren “ahizpa petrifikatuaren” ondoan ageri da¹¹⁰. Sironi-ren *Arkitektoa* (*L'architetto*, ca. 1922) lanean —Sironi genuke, seguruenik, talentu handieneko pintore faxista italiarra eta kausaren aldezte sutuena—, goiko ezkerreko kapitela korintoarrak

“[Leon Battista] Albertiren *De re aedificatoria* [1485] hartako pintore-arkitekto edo *pictor-artifex*ek bezala identifikatzen du motiboa” —diosku Braunek—, *Romanitàren* sinbolo indartsu gisa funtzionatzen duela¹¹¹.

Louis Marcoussis-ek, gerra arteko urteetan Ingresen marrazki-modu popularra (argi-ilunik gabe) landu zuen pintore kubista paristarrak, erretratua egin zion Le Corbusier pintore eta arkitekto puristari, honek geroago ezaugarri izango zituen tximeleta-begizta eta plater-betaurreko biribil-biribilak ere jasoz irudian. Inor ez arkitektura modernoko gizaki berria irudikatzen hoberik, Le Corbusier bera baino: eraikinen diseinatzailea, hirigilea, teorikoa, publizista eta editorea. 1920ko hamarkadaren bigarren erdialdean egin zituen etxe partikularrek, esaterako Frantziako Garcheseko Stein-de Monzie etxe hark (1926–27), eta arte eta arkitekturaren historialari Stanislaus von Moos-ek esan moduan, “zorrotasun formalari iritsi nahi zuten, aldi berean klasikoa izanik izaerari erreparatuta, eta aberatsa makinaren aroko berezko konnotazio industrialengatik”¹¹². Zuriak dira, Greziako edozein arrantzale herritako etxeak edo Antzinateko tenplu baten hondakin zirituak bezala, eta paper marradun batean ongi idatzitako orrialde baten antzera ikusten dira kaletik, edo musika-partitura baten orriaren antzera, errepikapenak eta bariazioak arinki baina irakurtzeko moduan jasota daudela (fatxadaren banaketa urrezko zenbakian oinarrituta dago, 2: 1: 2: 1: 2: 2: 1: 2 eredu erritmikoari jarraikiz). Eraikina zeharo modernoa da, estilo historikorik gabea delako erabat, eta aldi berean tradizionala ere bada dituen printzipio sortzaileengatik eta horien efektuarengatik; nolabait Balanchineren *Apolo* gogorarazten du, garai bertsuko obra da hura ere, “kentzera (...) mugatzera (...) argitzera (...) murriztera” ausartu baitzen Le Corbusier, idioma klasiko modernoa sorraraziz.

Printzipio hori ondoen laburtzen duen eraikinak, Bartzelonako Pabiloia da (1928–29), funtsean sinbolikoa izatearen abantaila dauka. Ludwig Mies van der Rohek diseinatu zuen Bartzelonako 1929ko Nazioarteko Erakusketan gobernu alemaniarra ordezkatzeko, baina bakar-bakarrik inaugurazioko ekitaldiak hartzeko espazio gisa erabili zuten, etsigarriki estetikarik gabeak ziren beste eginkizun batzuk bete beharrik gabe. Soila, estalki lau batez eta inolako apaingarririk gabea, Miesek egin solairu bakarreko egitura moderno baten planteamendua nabarmen aldentzen zen inguruan zeuzkan pabiloi historizistetatik. Pabiloia —“metalezko eta geldia”, Roh-ek aipatu moduan pintura postespresionista alemaniarri buruz ari zela— Objektibotasun Berriaren adibide edo eredutzat planteatzen dezakegu; izan ere termino hori, *Neue Sachlichkeit*, politikatik eta ekonomiatik ikusizko arteetara eta literaturara igarotzen zen eta, 1920ko hamarkadaren azken aldean jada, baita argazki eta arkitekturara ere¹¹³.

Alabaina, beirazko plano handiek eta karga-zutabeen estaldura kromatuak garaikidetasun itsugarria islatzen badute ere, Bartzelonako Pabiloia “forma klasikoaren eta teknologia modernoaren sintesia” da, horixe baitzuen Miesek printzipio gidari 1928 inguruan, Fritz Neumeyer arkitektura historialariak esana duen moduan¹¹⁴. Platonismorako itzuleraren eraginpean, joera hori biziziz baitzen 1920ko hamarkadaren amaiera aldean Berlingo giro filosofikoetan, Mies konbentziturat zegoen berria zaharrarekin lot zitekeela: “Agian, Miesen printzipio horren erakustaldirik harrigarriena —dio Neumeyerrek— Bartzelonako Pabiloi alemaniarra izango da, espazio antolaera moderno eta dinamiko baten askatasun dionisiakoa goستن baitu, aberaski gauzatuz hori, aldi berean podium klasiko, platoniko eta apolinari bat duela oinarri”¹¹⁵. Eraikineko materialek, era berean, berriaren (beira, altzairua eta kromoa) eta zaharraren (trabertino marmol erromatarra, Alpeetako marmol berdea, Greziako antzinako marmol berdea eta Atlas mendietako urre koloreko onizea) konbinazioa irudikatzen dute; bereziki diseinatutako altzarietan ere —aulkiak, otomandarrak eta mahaiak— material berriak erabili zituzten, erromatarren kurul aulki (*sella curulis*) zaharraren bertsio berritzaile eta bikaina lortzearren¹¹⁶.

Baina Kolbe-ren Goiza (*Der Morgen*, 1925) izeneko eskultura alegorikoa sartzea izan zen, aire libreko urmael batean irudi nagusia zela (beirate-fatxada baten parean eta marmol koloreduneko espazio handi baten aurrean),

Bartzelonako Pabiloian modernoa antzinatekoarekin behin betiko lotu zuena¹¹⁷. Hantxe baitzegoen gorputz klasikoa —indartsua, ederra, lotsarik gabea—, gerraosteko European ahanztura sinbolizatzen zuena, hots, azkenean gerrako oroitzapenak ezabatuko zituen akasgabetasun fisikoaren ametsa. Miesen eraikinaren goi abstrakzioa apaldirik geratu zen moduan neurritz naturala baino handiagoa zen Kolberen irudi keinulariaren errealismoaren aurrean, pabiloia geometria distiratsu eta nabarmendua ahulduta geratu zen *Goiza* lanaren haragizkotasun ukigarriaren eraginez. Eskulturak egia biluziari gorputz ematen diola esan bagenezake ere —egia horrek, bizi iheskoraren orde, edertasun hilezkorraren fantasia betierekoa jarri nahi du—, Bartzelonako Pabiloia, biluzia halaber bere egitura sinplean eta materialen erabilera garbian, amets moderno bat gauzatzea zen: *luxe, calme et volupté*¹¹⁸.

Baina ekaitzaren aurretikoa izan ohi baretasuna zen, zeren eta Weimarreko gobernuak, pabiloira enkargua egin zuena, gero eta ageriago baitzegoen eskuin muturrak eragin asalduraren mehatxuaren pean. 1930ean Walter Gropiusek, Bauhausen lehen zuzendaria baitzen, Miesi erregutu zion arte eta diseinu eskolaren zuzendaritza onar zezan, hura despolitizatzeko asmo garbiarekin, ezen eskola are aktiboki ezkerrekoagoa bihurtua baitzen Gropiusek ondorengo Hannes Meyerren zuzendaritzapean. Alferreko ahalegina ordea: naziek, gero eta babes handiagoa zutela Alemanian, eskolari entzutea kentzera bideratu zituzten bere ahalegin guztiak, aspaldi-aspalditik hari “kultur boltxebismoaren” gordelekua izatea leporatzen zioten eta. 1932an, Dessauko hiriak finantzaketa kendu zion, eskola itxiz gainera; horrenbestez, Miesek Bauhaus pribatizatu eta Berlina eraman zuen; azkenean, Hitler 1933an boterera iritsi zenean, arte eta diseinu modernoari eskainitako hezkuntza esperimendu utopiko handia behin betiko itxia geratu zen¹¹⁹.

Oskar Schlemmer, pintore, koreografo eta Bauhauseko irakasle 1920tik 1929 arte bai Weimarren (horixe zuen jatorrizko kokapena) bai Dessauan, naziek jazarritako lehen alemaniar artistetako bat izan zen, haiek 1930eko irailean hauteskundeetako estreinako garaipenak lortu zituztenetik aurrera. Hurrengo hilean, Schlemmerrek Weimarreko Bauhausen eginak zituen horma-irudiak gainetik pintatu zituzten. Ez zen, beraz, batere arraroa eskola salbatzeko ahaleginak izango zuten atarramentuaren gainean eszeptiko agertzea: “Mies van der Rohek hura despolitizatzeko asmoa badu ere —idatzi zion Schlemmerrek lagun bati 1932ko otsailean—, iraganeko bekatuengatik ordaindu beharko da”¹²⁰ zioen, hitz horiekin aipatu nahi zituelarik eskolaren permisibitate orokorra eta eskolak politika erradikalarekin izandako nolabaiteko harremanak, horiexek bultzatu baitzuten Schlemmer bera 1929ko urrian erakundetik ateratzera. Schlemmer gero eta jazarriago sentitzen zen, Meyerrek pinturaren izaera indibidualistarekiko erakusten zuen gutxiespen agerikoagatik, eta Bauhauseko beste irakasle batzuek ere, berak zioen moduan, irudi “erreakzionarioen” pintore izateagatik baztertzeko zuten¹²¹. Halatan, Dessauko eskola itxi eta segidan egin zuen koadroa, *Bauhauseko eskailera* (*Bauhaustreppe*, 1932), omenaldia eta tristeziaren adierazpena da aldi berean, baikorra ikasleen gorputz garbien goranzko mugimenduagatik, malenkoniatsua horietako batzuk atzetik ikusten ditugulako, burua makurtuxea dutela. Lilian Tone arte arduradunak hitz ederrak erabili ditu haren “betikoa, egunerokoa, baina hala eta guztiz loriatsua den igoera suerte hori”¹²² aipatzeko, eta Andreas Huyssen literatur kritikariak buru argiz interpretatu du “fisionomiarik eza planteamendu funtsean humanista eta berdintasunezkoztat”, horren bitartez Schlemmer urrundu egiten baitzen hala ezker alemaniarraren erretratu politiko oldarretatik nola naziek tipologia fisikoekin zuten obsesio arrazistik¹²³. Modernitate organikoa eta modernitate lerrozuzena elkarren ondoan jartzeak gogorarazi egiten digu Kolberen *Goizaren* eta Miesen arkitekturaren artean Bartzelonan ikusten den kontrajarrera¹²⁴; irudiek Schrimpfen Objektibotasun Berriaren Municheko bertsioko forma klasizistak gogorarazten dizkigute; eta perspektibak, errepikakorra eta neurri batean durduzagarria baita, De Chirico dakarkigu gogora (Schlemmerrek 1932an Berlingo Akademia inauguratzeko hitzaldia eman zuenean, bakar-bakarrik De Chiricoren obra erakutsi zien entzuleei)¹²⁵.

Carràk, De Chiricok, Légerrek, arte etruskoak eta baita egiptoarrak ere, XV. mendeko “primitibo italiarrek” bezala, garai hartan jada ezagun askoak baitziren, eragina izan zuten Sarfattiren Novecento taldeko kideetako baten eboluzioan, zehazki Parisen bizi zen Massimo Campigli-renean¹²⁶. Piero della Francescaren pintura azpimarratu behar dugu: Campigliaren *Eraikitzaileak* (*I costruttori*, 1928) tituluko obra Pierok Arezzoko San Frantziskoren elizarako egin zuen *Gurutze Santuaren kondaira* (*Leggenda della Vera Croce*, 1452–60) fresko zikloan oinarritzen da¹²⁷. Juduaren tortura irudikatzen duen eszenatik, Campigli aldarmioak, harresi almenaduna, soka eta sokatik tira egiten duten pertsonaiak hartu zituen, eta baita putzu biribila ere (estoldako hodi handi bihurtuko baitu). Geometria handizkatua eta kolore zurixkak dira Campigli Pieroren azalera zuritu eta arreta handi-handiz antolatua gogorarazteko erabiltzen dituen bitartekoak. *Eraikitzaileak* lana pintatu zuen urte berean, Campigli esan zuen “geometrikoaren eta gizatiarraren arteko oreka aurkitzeko”¹²⁸ modua izan zuela arazo nagusi. Giza beharrak geometriaren eskakizun zorrotzekin bateratzea dugu —agian, desira indibiduala kolektibitate faxistaren alde sublimatu beharraren itzulpena, nolabait— 1930 inguruan artista eta diseinatzaile italiarren obra onenak emango dituen; horien artean ditugu, esaterako, Piero Bottonik pintatutako zurezko aulkiak, Milango Casa Minerbi-rako diseinatuak, guzti-guztiak zirkulu akasgabe batean oinarrituak, edo Alf (Alfredo) Gaudenzik egindako plater diseinua, kolore biziko eraikuntza konplexu bat irudikatzen baitigu bertan.

Eraikitzaileak Campigli 1928an Veneziako Bienalean erakutsi zuen hamahiru obretako bat izan zen. Baliteke erregimenaren oniritzia lortu nahi izatea motiborako: “Gogoa piztu egiten da eraikuntzaren ikuskizunaren aurrean, aberriaren botere berriaren eraikinaren aurrean, gora baitoa egunez egun”¹²⁹, adierazi zuen 1925ean Giovanni Gentilek, Instrukzio Publikoko ministro faxistak. Erraz irudika badezakegu ere horren erretorika ponposoak artista eta diseinatzaile italiarren fluxu sortzailea itzaliko zuela, aitzitik, faxismopeko kultur politika liberalak aukera eman zuen artean loraldia gerta zedin, Braunek aipatu moduan, “kontsentsua sortu baitzen, gerra arteko epean zehar herrialde demokratikoetan zenarekin alderatzeko moduko estiloko mezenasgo pluralistari esker”¹³⁰. Erregimenak diseinu berritzaileari eman babesaren adibiderik nabarmenetako bat *Casa del Fascio* izan zen, Comon, Giuseppe Terragni-rena (1932–36). Terragniren eraikinak oso lengoia klasiko pertsonala jorratzen eta baliatzen du. Alderdi faxistaren egoitza hori, kutxa zuri laukizuzena marmolezko lauki-sare gisa eraturako fatxadarekin, Terragnik eraikin (itxura batean) ez erretoriko baten boterea erakusteko izan zuen modua izan zen. “Obraren kalitate hunkigarria dagoeneko ez da irudi erretorikoa, pala edo pikotxa sorbaldan eta eguzkia atzean sartzen ari dela —esan zuen, ohiko ikonografia faxistari buruz ari zela, eraikina amaitu zuten urtean—. Kalitate hori, oso bestela, alkandora beltzez jantzitako milaka eta milaka herritarren presentzian datza, Casa del Fascioren aurrean elkartzen baitira, buruzagiari entzun nahi diote-eta italiarrei eta kanpotarrei Inperioaren etorrera iragartzen diela”¹³¹.

Hau da, freskoak, noble eta kanporako profil baxukoak, ustez ezbeharrezko bihurtzen ditu alegoria datadunak eta, horrenbestez, erregimenaren berezko ezaugarria diren kanpoaldeko kongregazio jendetsuetara begiratzen du. Ohiko propagandari dagokionez, eraikin barruan Duceren horma-irudi fotografikoak zeuden, kontsigna faxistak paretetan, eta inguruko kale liskarretan eroritako “martiri” faxistei eskainitako aldare bat ere bai. Egitura hori, era berean, arkitekturako *cognoscentiei* hitz egiteko zegoen pentsatuta: eraikinaren gardentasunak (esate baterako terrazetan eta balkoi irekietan) Mussolinik esanaren hitzez-hitzezko itzulpena izan nahi zuen, hark baitzioen faxismoa “beirazko etxea” zela eta jende guztiak ikus zezakeela barnealdea¹³², eta lauki-sare erako fatxadak, berriz, arkitekturaren historialari Richard Etlin-ek dioen moduan, erromatarrek eraikia zen Comoko hiri-planoaren lauki-sarea gogorarazten zuen, “hiri nortasun berezi hori agerian zeraman-eta, blasoi baten antzera”¹³³. Terragnik, 1936an, idatzi zuen “DUCE eraikitzen ari den BIDE ERROMATAR berriko *destakamentu probintzial*” gisa sortu zuela Casa del Fascio¹³⁴. Bartzelonako Pabiloian bezala, justu Casa del Fascioren aurretikoa zen hura, Terragniren

eraikineko materialek —marmola, beira eta hormigoi armatua ziren— agerian jartzen zuten antzinakoa erabat integra zitekeela modernoan.

GAUZEN ERRETRATUAK, JENDEAREN IRUDIAK: EGUNEROKOA KLASIKO BIHURTZEKO AHALEGINA

Gauza komunen iraunkortasun apartekoa —horien klasizismoa, “iraupen asaldatu gabe existitzearen mirari” hori— funtsezko ezaugarria izan zen Roh-en arte postespresionistan. Buru zizelkatu klasiko batzuk mahai gaineko objektu hutsal multzo batean txertatzea natura hil modernoaren generoaren tropoa izan zen 1920ko hamarkadaren erdialdetik aurrera; horixe dugu, esaterako, *Natura hila buru berdearekin* (*Still Life with Green Head*, 1927) lanaren kasua, Metzingerrena, eta *Natura hila buruarekin* (*Stilleben mit Kopf*, 1930), Willi Baumeister-ena [hiru urte geroago baino ez, naziek Baumeister kanporatu egin zuten Städel-etik (Frankfurteko Arte eta Lanbide Eskola), han irakasle ari baitzen, eta handik gutxira haren obrak kendu egin zituzten bilduma publikoetatik]¹³⁵. Alde batetik, buru klasiko haiek, zentzugabeki txertatu haiek, betierekoak izatea zuten ezaugarri, inguruan zeuzkaten objektuen denboramodernotasunaz zeharo bestela; bestetik, betiko balioko distira agerikoa proiektatzen zuten zirtzilkeria hutsalen gainean.

Denboraren iragatetik libre zena, moda hutsekoa zenaren gainetik altxatzen zena, eta balio tradizionalak berresten zituena (bai modernitatearen osagai gisa, bai ideia sozial aurrerakoien errefus gisa), diskurtsoaren parte zen ezinbestean, bai eskuinaren bai ezkeraren diskurtsoaren parte, nahiz 1930eko hamarkadak aurrera egin ahala kontserbadoreen ahoan aditzen zen gero eta gehiago. Paul Betts historialariak, Weimarreko Werkbund-ek izan zuen eskuineranzko pixkanakako bilakaeraz hitz egitean —diseinu instituzio alemaniarra zen hura, garai batean progresista izana—, instituzioak 1931n antolatu zuen *Ewige Formen* (Forma betierekoak) izeneko erakusketa azpimarratzen du batetik, horren helburua baitzen diseinu modernoaren “legitimitate historikorik ezari buruz eskuinak egin kritikak gezurtatzea”, erakutsiz alegia diseinu horren “sustraiak kultura klasiko tradizioaletan” zeudela; eta, bestetik, Werkbund-en *Das ewige Handwerk im Kunstgewerbe der Gegenwart. Beispiele modernen Kunst handwerklichen Gestaltens* (Betiereko eskulangintza egungo arte aplikatueta. Eskulangintzako arte sorkuntza modernoaren adibideak) argitalpena nabarmendu zuen Bettsek¹³⁶. Bi urte geroago Hitler boterera iritsi zenean, Werkbundek *Deutsche Holz* (Zur alemaniarra) tituluko erakusketa antolatu zuen, “alemanak ez ziren materialak, beira eta altzairua kasu, aldeztu zituelako kexei erantzuna ematearren”¹³⁷. Bettsek dioenez, naziak gogotik saiatu ziren “alemanen eta bere gauzen arteko alienazioa gainditzeko, batez ere bere makineriaren, bere lanabesen, eta/edo etxeko objektuen artean (...) objektu fisiko hutsak ezaugarri nazional subjektibo bihurtzeko ahaleginean”¹³⁸. *Strapaese* mugimendu faxista erregionalistak, kontra egiten bazion ere kultura ofizial faxista erromatarraren kosmopolitismo —moderno zein klasizista— jotzen zuenari, bestetik uste zuen ezen Morandiren natura hilak “egiazkoak, benetakoak” zirela, “etxean eginak ogia olioarekin bezala”, eta muino gainetan kokatutako Italiako hiri txikien kolore hil motelak eta landako bizimoduaren lasaitasuna islatzen zituztela¹³⁹.

Garaikidetasuna betierekotasunaren aurrean, kosmopolitismoa norberaren lurraren defentsaren aurrean: denbora eta espazio motibo horiei ezin askatuzko moduan lotuta zeuden norbanakoaren eta taldearen balio erlatiboari buruzko kontuak. Eta noski, ezker muturrak eta eskuin muturrak goraiatu egiten zuten batasun kolektiboa, eta kapitalismo burgeseko “errege indibidualista” laidoztatzen; baina zentro politikokoak ere dagoeneko ez ziren oso eroso sentitzen indibidualismoarekin eta honen arte adierazpenekin. Schlemmerrek, esate baterako, onartzen zuen

motibo nagusi bat bazela, “mugagabeki zahar, betiko berri, artearen objektu eta printzipio eratzailera aro guztietan: gizakia, giza irudia”¹⁴⁰, baina argi uzten zuen bere kezka betiereko eta unibertsalak zirela: “Gizaki motak sortzea interesatzen zait, ez erretratuak sortzea (...).Espazioaren esentzia interesatzen zait, ez ‘barnealdeak’”¹⁴¹. Alabaina erretratuak, kubismo, futurismo eta espressionismoaren berrituratze abstraktuen aurrean ere iraun zuelarik, oso interesgarria zen oraindik ere artista eta modelo izan zitezkeen askorentzat. Picassok bere emazte berri eta dotore Olga Koklova dantzariaren erretratu asko egin zituen Ingresen erara, eta baita Errealismo Magiko frantseseko Alfred Courmes artistarenak ere; azken honek, ordurako, eta Giovanni Bellini maisu veneziarren inspiratutako estiloari segituz, egin zuen *Peggy Guggenheimen erretratuak* (*Portrait de Peggy Guggenheim*, 1926ko abuztua), non Peggy Frantziako Kosta Urdineko bere etxetik hurbil eserita ageri den. Gerra arteko epeak autorretratuaren loraldia ere ikusi zuen. De Chirico eta Bissierrek eginez gain, garai hartako autorretratuaren artean aipa ditzakegu *Beltzeko irudia* (*Figura in nero*, ca. 1935), Novecentori atxikitako natura hilen pintore erromatar Luigi Trifogliorena, mahaian baten gainean jarritako *natura mort*aren zenbait objektuen atzean posatzen baitu. *Autorretratu artista blusoiarekin* (*Selbstbildnis in der Malkutte*, 1932) lanean, Fridel Dethleffs-Edelmann, Objektibotasun Berriko artista, arte-ezaugarri lepo ageri zaigu, zutik bere paisaietako baten aurrean. Dixek, beti bezala antzinako maisu alemaniarren teknikarekin obsesionatuta zegoela, *Autorretratu* (*Selbstbildnis*, 1931) lanean olio eta tenple lausodura bitartez egin zuen bere buruaren erretratuak, ohiko taula baten gainean. Carl Hofer-ek ere, ospe handiko irudi pintorea bera, heroi itxuran egin zuen bere buruaren erretratuak *Autorretratu estudioan* (*Selbstbildnis im Atelier*) lanean, 1932an, naziek Berlinen zuen irakasle postutik kendu baino urtebete lehenago —geroago, 1937an, nazi horiek *Entartete Kunst* (*Arte degeneratua*) erakusketan sartu zuten—.

Indibidualaren eta kolektiboaren artean mugitzen direla, talde erretratuak identitate erregional edo profesionala islatu ohi dute: Wilhelm Schnarrenberger-ek *Adiskideak* (*Die Freunde*, 1924) pintatu zuen, obra horretan bere bost herrikide irudikatuz, zutik Karlsruhe kale bat ikusten den leiho baten aurrean, Lucas Cranach edo Albrecht Altdorfer gogorarazten dizkigun estilo primitibista alemaniarra baliatuta; Oppik, bere aldetik, medikuntzako hiru printze dotore eta moderno irudikatu zituen *Hiru kirurgialariak* (*I tre chirurghi*, 1926) lanean, arkupe errenazentista italiar noble batean hizketan ari direla. 1936an, naziek Sanderren *Gure garaiaren aurpegia* (*Antlitz der Zeit*, 1929) lanaren estampa guztiak bereganatu, eta xafiak suntsitu zituzten hurrena. Adiskide zituen Koloniako Progresistek jorratzen zuten antzeko tipologia, klase eta lanbide analisi batean zegoelarik oinarrituta, Sanderrek erretratuaren generoaz egin zuen planteamendu dokumentalak bazter uzten zuen Hirugarren Reich-ek zabaltzen zuen gizarte alemaniarren “ikuspegi sentimental eta heroikoa”¹⁴². Tipologikorako zuen helburuak porrot egin bazuen ere, Sanderren erretratuak duten espezifikotasunagatik nabarmentzen dira, horrek bereizi egiten ditu eta esate baterako Auguste Herbin-en *Petanka jokalariek 2. zk.* (*Les Joueurs de boules, n° 2*, 1923) obratik. Kasu honetan, ezker muturreko pintore frantsesak koadro bakar batean bildu nahi ditu klase oso bat eta eskualde oso bat: Midiko herritar batzuk, eta agian baita Parisko kanpotarren bat ere (alkandora eta gorbata jantzita, konposizioaren eskuin aldean), herriko plazan entretenitzen ari dira, hegoaldeko joko tradizionala den petankarekin. Estilo lau pseudonaif batez irudikatuta daudela, Henri Rousseauaren artearen eraginez zalantzarik gabe, Frantziako hiri xehetako biztanle horiek Ara Pacis-eko behe-erliebeetan (K.a. 13–9) idealizatutako erromatar klasikoaren bertsio moderno bihurtu dira.

Duintasun haren parte bat, tolesgabe baina klasiko haren parte bat, tokiko bizitzako ustezko bertute xaloak edo ohiko gertaerak adierazi nahi zituelarik, 1930eko hamarkadako lehen urteetan izan zen obrarik bikainenetako batean sartu zen, Balthus-en *Kalea* (*La rue*, 1933) titulukoan zehazki. Bere arte-ibilbidearen hasieran Balthus zorteko izan zen, edo zorte txarreko agian, bere bizitza osoko koadro onena pintatu baitzuen. Garai hartako beste obra batzuetan gertatzen den bezala, *Kaleak* mitoaren mailara eramane zuen mundutarra —horixe lortzen saiatu ziren

beste artista frantses, italiar eta alemaniar asko ere—, bizitasuna galtzeke ordea. Lasaia, arrotza, bitxia, obrak surrealismoaren eragina jaso zuen, eta, denbora batez behintzat, surrealisten beretzat hartu zuten, nahiz programatikotik ez duen ezer, ikonografia onirikoari dagokionez¹⁴³. Protagonistak ez dira amets egiten duten pertsonak, baizik eta aurrez zehaztutako bide batean zehar, eta automata batenaren pareko autosufizientziaz, ziztu batean ateratzen diren sonanbuluak. Konposizioa Parisen kokatua da seguruenik, Furstenberg kalean eta inguruetan¹⁴⁴, Balthus han bizi zen eta garai hartan, eta Parisko giroaren —erakusleihoak, olana, jendearen bizimodu zaratatsua— pertzepzio bizi horixe da obrari grazia ematen diona. Alabaina, artista gazteak Piero della Francesca zehatz eta zorrotz aztertu izanak ematen dio izaera berezi hori obrari. Campiglik zein Carrà, Casorati, De Chirico, Cocteau, are Léon-Ernest Drivier eskultoreak berak ere *Madame Xen bustoa* (*Buste de Madame X*, ca. 1932) lanean, Pieroren iturritik edan zuten arren Balthusek berak baino ere lehenago, horietako inork ez zuen denbora askoan zehar ahantzia baina une hartan atzera aztertua izaten ari zen Umbriako maisu handia baliatu Balthusek egin moduan; izan ere honek ez zuen Piero artista arkaizantzetat jo, baizik eta, Charles Baudelaireren saiakeraren titulua gogoratzu, “bizitza modernoaren pintore” hartu zuen, noblezia, misterioa eta garaikidetasuna elkarrekin bizi izateko eginak baitziren harentzat. Esan genezake *Kaleak*, lokal eta kosmiko, dorpe eta dotore, idiosinkratiko eta orokortzailea bera, denbora gelditzea lortzen duela, Balthusen biografo Nicholas Fox Weber-ek esan moduan artistak “bere nostalgia aurrekusi balu bezala”¹⁴⁵.

KLASIZISMOAREN GAU ILUNA: AKTOREAK, ATLETAK ETA GERLARIAK

Obraren muturreko estilazioari, antzokiko agertoki baten antzeko konposizio espazialari eta efektu lau eta eszenikoei erreparatuta, esan genezake *Kalea* teatrozkoa dela, joera hori ia-ia desagertua bazen ere pinturaren genero anekdotikotik XIX. mendearen amaiera aldean. Jarduera akademikoaren bagajearen partetzat, literaturako drama baztertua zuten jada abangoardiek. Pintore modernoek oraindik balia zezaketen literatur kontzeptu urrietako bat *commedia dell'arte* zen, eta beste inork baino gehiago Picassok lortu zuen motibo bideragarri gisa mantentzea. Gerra arteko epean loraldia izan zuen komedia italiarraren balio artistiko, pintoresko eta tipologikoaren jakitun —pertsonaia sorta askotariko baina konstantea zuen-eta—, behar beste folkloriko eta ez naturalista irizten zioten, baliabide modernotzat eskatzen ziotena emateko¹⁴⁶. Derainek *Arlequin eta Pierrot* (*Arlequin et Pierrot*, 1924) pintatu zuen, neurri handiko koadroa, akasgabeki karratua eta tonu motel ahulez egina, bikotea muino batean ageri dela, haririk gabeko instrumentu bana jotzen —Deraini arte-merkatari zuen Paul Guillaumek egin zion enkargua, eta Pierrotek badu, bai, enkargugilearen antza—. Severini, Parisen finkatutako artista, lehenago futurismoa landua eta une hartan neoklasizista zena, *commedia dell'arte* teratutako motiboetan espezializatu zen, esate baterako *Bi politxinelak* (*Les deux Polichinelles*, 1922ko ekaina) lanean ikusten dugun moduan. 1922an enkargua egin zioten Sitwell-tarrek, goi klaseko britainiar familia xebreak, Toscanan zeukaten etxe barroko bikainaren gelatxo baterako eszena batzuk pintatzeko, Picassok uko egina zion eta enkarguari¹⁴⁷.

Commedia dell'arte familiartasun edo barrukotasun soila baino askoz gehiago eskaintzen zien gerraosteko artistei. Genero gisa, aldi berean begiragarria eta garaikidea baitzen, klasizismo modernoaren ideari erantzuten zion, eta, horrekin bat, gerraosteko europar kulturazko izugarri indartsu sustraituta zeuden mito klasikoen alternatiba narratiboa eskaintzen zuen. *Commedia dell'arte*, bere familia estilo latinoarekin, normaltasuna irudikatzen zuen, sen onarekin obsesionatuta zegoen eta gerraurreko emozionalismotik aldendu nahi zuen garai batean: “Ez Otelorik ez Hamletik, ez inolako Fedarrik ez Kimerarik, gogoia egundoko obsesioekin asaldatzen duen inor ez —idatzi zuen Pierre Louis Duchartre jakintsuak—, *commedia dell'arte* osoko mundua da, eta denak elika daitezke hartatik”¹⁴⁸. Alabaina,

Severiniaren politxinela mozorrotuak ez ote dira, egiten dituzketen keinuak eta dituzketen sentimenduak ezin baititugu ezagutu, ikaragarri samarrak? Jüngerrek, eskuineko idazleak, soldatzaile eta elektrikari mozorrotuen argazkiak sartu zituenean *Mundu eraldatua. Gure garaiko orri ilustratu bat* (*Die veränderte Welt. Eine Bilderfibel unserer Zeit*, 1933) lanean, helburu zuen haiek indibidualismo burgesari uko eginez anonimatuan bere “borondatez” sartu izana laudatzea¹⁴⁹. Heinrich Hoerle-k, Koloniako pintore progresistak, oso bestelako iritzia zuen, *Maskarak* (*Masken*, 1929) ikusita ondoriozta dezakegunez; izan ere Renaniako inauteriari buruz egiten duen konposizio beldurgarrian, herritar mozorrotuak besoa gora duen masa bihurtzen dira¹⁵⁰. Baliteke komediante italiarren antzerki atseginak gerraosteko gizartea elikatzea, baina interpretazioaren arteak bulkada gaiztoak ere susta zitzakeen era berean.

Antzerkia, zirkua, kirolak: gorputzaren eszenifikazioa ikuskizun modernoaren funtsezko elementu ari zen bihurtzen, bizkor batean. Antonio Donghik, *Valori Plastici* zein Novecentori lotutako artista zen, zirkuko pertsonaiak josi zituen Errealismo Magikoko bere psikodrama zirraragarriak, esaterako *Zirkua* (*Circo equestre*, 1927) lanean, eta Erich Heckel-ek, Dresdenen oinarritutako *Die Brücke* (*Zubia*) talde artistikoaren kide izana bera, *Bedini-Taffanirak* (*Die Bedini-Taffani*, 1928) pintatu zuen, espresionismotik ezin urrunagoko erretratua, non saltinbanki familia baten bi belaunaldi irudikatu zituen. “Gaur jendeari galdetzen diogunean zer pertsona motak ordezkaten duen, bere ustez, sentimendu zehazki modernoa, adituek erantzuten dute atleta dela pertsona mota hori —idatzi zuen Marieluise Fleisser antzerki-autoreak—. Gainditu egiten gaitu kaosetik ateratako arraza bat garelako ideiak —azaldu zien bere herrikide alemaniarrei 1929an—. Norberaren buruarekiko gogortasuna ezinbestekoa da. Munduaren higadura itotzen diren indarrak askatu behar dira, lorpen jakin batzuk erdietsiko baditugu. Geure buruarekin hasi behar dugu, garen gorputz hori handiago erakitzeke (...). Borondatearen haziak erein behar dira, borondate horrek arraza kementsu bat esnatuko baitu, bere hobekuntzaren ardura izango duen arraza kementsu bat alegia, horrela harentzako kontzientzia bat ere sortuz”¹⁵¹. “Kontzientzia” hitzari buruzko azken aipamenera iritsi arte, pentsa genezake egileak egin diskurtsoa, gorputzak, gogoak eta arraza gogortzeari buruzkoa, nazionalsozialista zela. Ez baina horrelakorik. Fleisser, Bertolt Brechten babesa zuen, jarrera politiko sorta zabal bati zuzentzen zitzaion, horiek higiena eta sasoi onean egotea funtsezko jotzen zituzten eta nazioa birsortzeko: “Kirola sozialismoaren aldeko faktore garrantzitsua izan daiteke, batez ere biztanleriaren sektore batzuei izugarri gustatzen zaielako eta guk zailtasun handiak ditugulako sektore horietako batzuetara soilik gure arma intelektualak erabiliz iristeko”, zioen Fritz Wildung-ek, Weimarreko gobernuaren Ariketa eta Higiene Batzorde Nagusiaren idazkari orokorrak; 1933an naziek desegin egin zuten Weimarreko gobernu¹⁵². *Sokasaltokaria* (*Seilspringerin*, ca. 1928) koadroak, Baumeisterrenak, non kalistenia kubismoaren eskakizun piktorikoen mende dagoen, ezker muturrak jarduera osasungarriekiko zuen interesa erakusten du, eta gauza bera ikusten dugu Gromairek *Marneren ertzean* (*Les bords de la Marne*, 1925) lanean irudikatutako arraunlari egundokoan ere. Beste muturrean, ikuspegi artistikotik zein politikotik, *Ur kirola* (*Wassersport*) obra dugu, Albert Janesch-ena, Berlingo 1936ko olinpiar jokoen garaian pintatua, zeinetan gizagaindiko atleta nazien sekulako armada nabigatzen eta arraunean ari den, irudia arraunkadaka zeharkatzen dutela.

Gorputza —garatua, moldatua eta perfekzionatua— benetakotasunaren bermea zen orduan, adimenaren zeharo bestela alegia, hau ahula, ez fidatzekoa eta balio burges zaharkituei lotua baitzen. “Esparru guztietan eta bizitzako bide guztietan, odola, bultzada berriak eta sena altxatzen ari dira, atzera, arrazoi sinplearen, borondatearen eta enteleguaren kontra”, zioen Wolfgang Graeser-ek bere *Körpersinn. Gymnastik, Tanz, Sport* (1927) [Gorputzaren garrantzia: gimnastika, dantza, kirola] lanean¹⁵³. “Gauza berri bat jaino da”, eta honakoa idatzi zuen:

Mugimendu, bolada, moda, irrika, biziarekiko sentimendu berri dei geniezaioke; errealtate bat da, milioika pertsonarengana iritsi da, milioika pertsona jazarri, inspiratu, birmoldatu ditu, eta milioika pertsonari eragin die (...). Gorputzaren gurtza, dantza, dantza erritualak, gorpuztasun berria, sasoi berria, Antzinatasuneko ideal klasikoak berreskuratzea, gimnastika, ariketa fisikoa eta higiene berria, kirola bere adierazpen guztietan, esaterako gorputz biluziarekin garatzen direnetan, nudismoa, biziaren erreforma, gimnastika funtzionala, gorputz hezkuntza, ariketa erritmikoa bere aldaera kopuru mugagabearekin, etab.¹⁵⁴

Graeser Suitzan jaiotako alemana zen, Berlingo Unibertsitatean sei seihilekoren ondoren irakurri zuen bere doktore tesia, eta horretaz gain pintorea zen (erakusketak egiten zituen), biolinista, musikologoa eta Johann Sebastian Bachen *Fugaren artea* obra amaitugabearen berraurkitzaile ospetsua. Hogeita bi urte zituenean bere buruaz beste egin zuen, hain zuzen *Körpersinn* argitaratu zuten urte berean. Bikaina eta oinazetua, ez dukegu oso gidari fidagarria Weimarreko kulturari dagokionez. Baina erakutsi zituen muturreko jarrerek lagundu egiten digute mundu osoa aurrean eraman ez ineren barrunbeetara bideratzen hastear zen nazio bat ulertzeko. Zergatik baina hori guztia? —galdetzen zuen Graeserrek gorpuztasun berriari buruz ari zela, eta berak ematen zuen erantzuna—. Gerra Handiatik, amildegi ikaragarri eta gaindiezina ireki zuelako ordukoaren eta orainaren artean, banalero bat marraztu zuelako zaharraren eta berriaren artean¹⁵⁵. Gerra, zioen hark, suntsitzailea eta sortzailea izan zen aldi berean:

Dena suntsitu zen, zentzurik eta gidaritzarik gabeko kaosean (...). Jendea mutur politiko eta espiritualen artean zebilen, harik eta, zenbait urte geroago, borroka etsian jardun ondoren, nazio bakoitzak modua aurkitu zuen arte esperientzia haiek eta biziarekiko sentsibilitate berria adierazteko (...). Gerra hiltzailea bitzta berri horren sortzaile bihurtua zen (...), gerraosteko biztanleriaren berezko bizimodu berria. Boltxebismoa, faxismoa, kirola, gorputzaren eta Objektibotasun Berriaren gurtza, den-denak lotuta daude elkarrekin¹⁵⁶.

Hegoalderantz begiratzen zuen, bereziki, sentsibilitate berri haren froga gisa: “Hau sinesten ez duenak ikusi egin behar du zer gertatzen ari den Italian, horixe da eta gaur egun Europa osoan gertatzen ari den fenomenorik interesgarriena —zioen Graeserrek—; forma argitasun erromatarren lurrean estatu sindikalista [berri bat jaio da]¹⁵⁷. Zalantzarik ez dago Italia faxistan gorputzarekiko gurtzak —Duceri berari bularraldea biluzirik egin ohi zizkioten argazkiak— artista asko eta asko inspiratu zituela, tartean zirela, esaterako, Erromako Foro Mussolini (egungo Foro Italico, 1928–32) hartako eskultoreak, atleta gazte eta gihartsuen berrogeita hemeretzi estatua egin zituzten eta bertan; edo Lorenzo Lorenzetti, honek *Mutila tranpolinetik jauzi egiten* (*Ragazzo che si tuffa*, 1931 baino lehen) obra egin baitzuen, uretara jauzi egiteko puntuan den jauzilari gazte baten brontzezko bertsioa; eta Franco Gentilini, *Gazteak itsasertzean* (*Giovani in riva al mare*, ca. 1934) obra pintatu zuenean igerilari biak behe-erliebe erromatar batetik ateratako irudiak balira bezala.

KLASIZISMO BAHITUA

Antzinako Erroma garai modernoetan pintatu zutenen arteko ospetsuena, dudarik gabe, De Chirico izan zen. Surrealistek 1920ko hamarkadaren erdialdean eraso egin zioten jada artista horri, erakusten zuen faxistekiko elkar aditzearengatik. Ezin, baina, esan beste batzuk baino errudunagoa izan ote zen, erregimenak eskaintzen zizkion aukerak baliatzeagatik. Esate baterako, De Chiricok *Kultura italiarra* tituluko horma-irudia egin zuelarik Milango Hirurteko faxistarako, ekitaldi bererako mosaiko gisako horma-irudi bat egin zuen Severinik; eta Morandik, Strapaese mugimenduaren funtsezko argi artistikoetako bat izaki, bere obrak erregulartasunez aurkezten zituen erakusketa faxista nagusietan, eta gobernuak izendatuta 1931ko eta 1935eko laurtekoetako epaimahaian aritu zen¹⁵⁸. Carrà bera Duceren aldeko agertu zen, argi eta garbi: “Arte guztiak masa berdin batean parekatzeko joera (...) sekula ez da garatuko Mussoliniren agintepean, hura giza nortasunaren aldele handia da eta”, esan zuen 1933an¹⁵⁹. Baina zituen filiazio politikoak zituela, De Chiricoren motiboak, surrealistek aitortu moduan, Mussoliniren pean berpiztutako inperio erromatar baten ideiarekin asimilatzen ziren. 1920ko hamarkadaren amaiera aldean, arte-merkatarik Rosenbergekin pintura sorta baten enkargua egin zion De Chiricori, Parisen zeukan apartamentu handi eta berriko saloirako. Rosenbergekin zehaztu zuen ez zuela “motibo abstrakturik ez metafisikorik nahi, baizik eta Antzinasuneko motiboak”¹⁶⁰; horrela, De Chiricok *Gladiatoreak [Garaipena] (I gladiatori [Le triomphe], 1928–29)* eta *Gladiatoreak atseden hartzen (Gladiateurs au repos, 1928–29)* lanak egin zituen. Waldemar George kritikariak, faxismo italiarrak arte mundu paristarrean zuen aldele sutsuena baitzen, interesgarri iritzi zien obra horiei, konbentzitzeko indar eskaseko, ordea, propagandaren aldetik: “Pertsonaiak, Erroma Inperialeko gerlarien antzera jantzirik, konbentzimendurik gabe mugitzen dira —idatzi zuen—. Jokatzan ari diren paperetan sinesteari lagutako aktore gizagaixoak besterik ez dira (...). Beste zerbaitean ari dira pentsatzen”¹⁶¹. Braunek zalantzarik ez du ustezko konbentzimendu falta hura propio irudikatua zela: “Gladiatoreen akidura itxura ezin dugu gezur baldarrarekin, faxismoaren inperialismoko irudien muinean oinarritzen den hutsaltasun ideologikoarekin nahastu —dio hark—. *Kitsch* faxista propaganda da, masak gogatzeko, motibatzeke, are engainatzeko tresna, baina De Chiricok ez du inor ezertara gogatu nahi, errealitatearen kalitate mistikoaz jabetzera ez bada”¹⁶².

Aitzitik, Sironik uste zuen mitoa zela masak ideia faxisten bitartez errazen “nobletzeko” bitartekoa¹⁶³. Estilo nazional popularra sortzeko gogoz, eta aitortzen zuela astoko pintura ez zela gai konbentzimendu politikoaren helburuak iristeko, Sironik, 1933an, “Manifesto della pittura murale” argitaratu zuen, kausa faxistarako arte didaktikoa eskatuz horretan; Campigli, Carrà eta Funik ere bat egin zuten manifestuarekin¹⁶⁴. Sironik bere kontura jarduten zuen beti, baina Duceren onspena zuen, eta ohiz kanpoko gustua zuen artista faxista ofizialen artean. Obra “espresionista” egiten zuen: tonu ilunekoa, gordin eta hunkigarria, *Soldadua (Soldato, 1935–36)* lanean kasu. Sironiren estiloa, De Chiricoren berpizkunde erromatar fazati eta kosmopolitaren ifrentzua, iturri probintzietan oinarritzen zen (Ravennako mosaikoak, erliebe erromanikoak eta hilobi etruskoetako eskultura)¹⁶⁵, eta horiek Martinirekin lotzen zuten, oso artista emankorra hau ere, nahiz ez hain sutsuki faxista, erregimenaren enkarguz *Atenea* (1934) gerlari baten eskultura monumental neoetruskoa egina, Erromako unibertsitateko Sapienza guneko atarirako.

Kolbe, Miesen lankide klasizista Bartzelonako Pabiloian, “kontzienteki joan zen arte ofizialaren eta pertsonalaren arteko lerro mehetik itzurtzen”, David Elliott arte arduradunak dioen moduan¹⁶⁶. Erregimen naziarri lehen urteetan egin zion arte ekarpena eskas samarra izan bazen ere, ezin esan hutsaren hurrengo izan zenik. Kolbek Lehen Mundu Gerraren oroitzapenezko monumentu bat sortu zuen Stralsund-en (1933–35), bi biluz maskulinok ezpata erraldoi bati heltzen diotela; naturala baino handiagoko brontze bat, gizon belaunikatu bat irudikatzen duela, *Zaindari handia (Großer Wächter, 1936–37)* tituluko, Lüdenscheid-eko kuartel antiaereorako; eta eskultura bat (1936) Berlingo Olympiastadion-erako (estadio olinpikorako)¹⁶⁷. Egin zuen *Gerlari gaztea (Junger Streiter, 1935)*,

zeinek badirudien ikuslea aurpegian jo behar duela, 1937ko *Große deutsche Kunstausstellung (Arte alemaniarraren erakusketa handia)* deituan sartu zuten, erregimen naziak kanonizatutako arteaz München egin erakusketa handian, Adolf Ziegler-en *Lau elementuak: sua, ura eta lurra, airea (Die vier Element. Feuer, Wasser und Erde, Luft, 1937* baino lehen)¹⁶⁸ tituluko triptikoarekin batera.

Geroxeago, *Lau elementuak* triptikoa Hitlerren bulegoa zegoen Führerbauko tximiniaren gainean zegoen zintzilik, München. Führerren iritziz arteak izan behar zuenaren bilduma zen —errealista, idealizatzailea eta klasiko—, eta, inplizituki, izan behar ez zuenarena. Hitlerrek uste zuen antzinako greziarrak “ipartarrak” zirela, alemaniarraren arbasoak: “Beraz, ez da harritzekoa —esan zuen 1933ko irailean, kantziler gisa egin zuen lehen diskurtsoetako batean— garai politikoki historiko bakoitzak artean bilatzea iragan era berean heroiko batekin lotzen duen katebegia. Greziarrak eta erromatarrak, bat-batean, teutoiengandik hurbil daude”¹⁶⁹. Arteak eginkizun izan behar luke, zioen 1935ean, arraza garbiko gizakientzat eredu izatea —“Jainkoaren sorkariak erakusten dituzten irudiak sortzea, ez gizaki eta tximinoen bidutziak erakusten dituztenak”¹⁷⁰—, eta zibilizazio handiek artelan handiak produzitzen dituzten bezala, txarrek merezi duten zigorra jasotzen dute: “Periklesen mendea Partenoian gorpuztu zen bezala, karikatura kubista batek irudikatzen du egungo boltxebismoa”¹⁷¹, zioen *Nire borroka (Mein Kampf, 1925–26)* lanean, 1920ko hamarkadaren erdialdean jada.

Eta ez da *Lau elementuak* lana bereziki greziarra edo erromatarra iruditzen zaigunik. Estiloaren ikuspegitik, dagozkien ezaugarri identifikatzaileen laguntzarekin (zuzi, ontzi urdun, galburu eta eskuineko aldeko irudiaren adatsa astintzen duen brisarekin) bere paper alegorikoak betetzen dituzten garai hartako lau emakume biluziak, neurri batean, zorretan daude pintura nazaretarraren ikonografia neorrenazentistarekin eta gutxietsitako Objektibotasun Berriaren garbitasun eta soiltasunarekin. “Zeharo amaitu eta osatuaren irudia, zehatz-mehatz itxuratuaren irudia, betiko zatikatua eta zarpaz egina den biziaren aurka jarrita, txikienera ere iristen den egituraketa integralaren arketipotzat —idatzia zuen Roh-ek 1925ean, erregimen nazia aurreikusiko balu bezala—. Egunen batean gizakiak ere aukera izango du kontzeptu horren akasgabetasunez atsegin hartzeko”. Izan ere, kultura artistiko alemaniarraren “akasgabetasun” nazia urrats erraldoiak ari zen egiten. 1936ko azaroan, Joseph Goebbelsek arte-kritikari buruzko dekretua eman zuen, argitalpen kritiko oro galaraziz, artearen zabalkundea besterik ez baitzegoen baimenduta¹⁷², eta hurrengo urtean Ziegler izendatu zuten Reichskammer der Bildenden Künste (Reicheko ikusizko arteen ganbera) deituaren zuzendari; batzorde horrek Alemaniako museoetan zeuden ia-ia obra moderno guztiak konfiskatu zituen —ia 5.000 obra lehen txandan—, eta horietatik 650 *Arte alemaniarraren erakusketa handiaren* une berean egin zuten *Arte degeneratuaren* erakusketa ospetsuan sartu zituzten¹⁷³.

Berlingo 1936ko olinpiar jokoek erregimen berriak gorputz nazionalsozialista berregiteko egin ahaleginen laborategi eta erakustaldia izan behar zuten. Eta Jesse Owens-ek, pistako izar afro-amerikarrak, urrezko lau domina irabazi bazituen ere (horrekin zalantzan jarri zituen Führerren asmoak, arraza arioaren nagusitasunari zegokionez), egia zera da, talde alemaniarra jaun eta jabe izan zela, laurogeita bederatziko domina eskuratu zituen eta. Jokoak aukera ere izan ziren, Nugent-ek idatzi bezala, Antzinasun klasikotik Reich nazirako “transferentzia mitikoa” ageriko egiteko¹⁷⁴. Werner March-en instalazio olinpikoen espazio antolaerak Trajanoren foroaren (106–112 K.o.) antza zuen¹⁷⁵, anfiteatro erromatarren formako estadio ederraren diseinuan —oso estilo depuratua zuen, modernoa eta klasikoa aldi berean, arrazionalista italiarren estiloaren pare— baziren banantzeko beirateak eta bistako egitura-marko bat, baina hura material “betierekoarekin”, harri naturalarekin estaltzen tematu zen Hitler¹⁷⁶. Ugari izan ziren jokoetan zehar Berlinen eta Atenas klasikoaren arteko lotura sendotu zuten ekitaldiak. Nazioarteko Batzorde Olinpikoaren inaugurazio zeremonia Pergamoko K.a. II. mendeko aldarearen aurrean egin zuten; *Olympische Kunstausstellung (Arte olinpikoaren erakusketa)* ofizial bat egin zuten, irabazleentzako domina eta guzti, eta arte

helenikoaren bi erakusketa halaber; Georg Friedrich Händelen *Herkules* (1744) opera eman zuten instalazio olinpikoei erantsitako aire libreko antzokian; eta Eskiloren *Orestia* (K.a. 458) antzeztu zuten¹⁷⁷. Leni Riefenstahlek jokoei buruz egin film dokumental ospetsu, liluragarri eta zeharo estetikoak, *Olinpiada* (Olympia, 1936–38)¹⁷⁸ titulukoak eta gobernu naziak finantzatua erregimenaren nazioarteko propagandarako balio zezan, oharkabean igaro ohi den hitzurre klasizista eta ameslari batez hasten da. Zeusen Olinpiako tenpluaren eta Atenasko Akropoliaren panoramika batzuen ondotik, hartualdi sorta bat ikusten dugu, batetik besterako trantsizio lainotsu batzuez (seguruenik, garaien “nebulosaren” aipamen gisa), eskultura greziarrak eta erromatarrek erakusten dizkigutela eta Diskoboloarekin amaitzen direla —Hitlerrek eskultura horren kopia bat eskuratuko zuen 1938an, bere bilduma partikularerako—; eta Diskoboloa, mirari legez, bizidun bihurtzen da, Erwin Huber-en itxura harturik, garai hartan atleta hori dekatloian ari baitzen lehiatzen Alemaniako taldean. Diskoboloak airera jaurtitzen du Miron eskultore greziarrak K.a. V. mendean han jarri zuenetik geldirik egondako diskoa. Riefenstahlentzat, zinema mutuaren garaiko aztarna gisako itzaltze horrek arte klasizistaren ia bi hamarkada laburtzen zituen, eta antzinako artea eta gizaki alemaniar modernoak zerbaiten sinonimo bihurtzen. Irudikapen artistikoaren eta pertsona errealean artean propio bilatutako nahaste hori Riefenstahlek bere lagun hurko Hitlerrekin partekatzen zuen zerbait zen, azken hau bakar-bakarrik klasizismo eugenesiko esan diezaiokeguna sortzen setatu baitzen: “Egungo garai berriak gizaki mota berri batean ari dira lanean —esan zien herrikideei Olinpiadak amaitu eta urtea igaro aurretik—. Ahalegin itzelak egiten ari dira bizitzako esfera anitz eta anitzetan, gure herria goratzeko, gure gizonak, gure gazteak, gure haurrak, gure neskek, gure emakumeak, osasuntsuagoak eta, horrenbestez, indartsuago eta ederragoak izan daitezen (...). Gizateria, bere itxuragatik eta sentsibilitateagatik, sekula ez da orain baino hurbilago egon Antzinasunetik”¹⁷⁹.

[Itzulpena: Luis M^a Larrañaga]

Oharrak

Besterik adierazi ezean, itzulpenak editoreenak dira.

1. Thomas Mann, *La montaña mágica*, itzul. Mario Verdaguer, Bartzelona, Plaza y Janés, 1969, 387. [itzuli]
2. Paul F. Schmidt, “Die jungen Tschechen in Dresden”, *Der Cicerone*, 1920ko maiatzak 12, 383, aip. in Dennis Crockett, *German Post-Expressionism: The Art of the Great Disorder, 1918–1924*, Pennsylvania State University Press, University Park, 1999, 23. Gerra arteko epeko arte alemaniarri buruzko nire planteamendua bera ere Crockettten liburutik ondorioztatua da, eta harekiko zorretan dago. [itzuli]
3. Ludwig Meidner, “Septemberschrei”, *Das Kunstblatt*, 3, 1919, 332, aip. in Sergiusz Michalski, *New Objectivity: Painting, Graphic Art and Photography in Weimar Germany 1919–1933*, Kolonia, Taschen, 2003, 15. Michalskik Objektibotasun Berriaren analisi irakasgarri eta zehatza egiten du. [itzuli]
4. Max Doerner, *Los materiales de la pintura y su empleo en el arte*, Bartzelona, Reverté, 1998, x. [itzuli]
5. Katia Baudin, “La modernité du passé: Otto Dix, les maîtres anciens et la république de Weimar”, *Cahiers du musée national d’art moderne*, 53. zk., 1995eko urria, 79-101. [itzuli]
6. Franz Roh, “Ausstellungen”, *Das Kunstblatt*, 6, 1921, aip. in Irene Guenther, “Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic”, in *Magic Realism: Theory, History, Community*, Lois Parkinson Zamora eta Wendy B. Faris (eds.), Duke University Press, Durham, Ipar Carolina, 1995, 39-40. [itzuli]
7. Crockett, *German Post-Expressionism, op. cit.*, 16. or.; Paul Westheim-ek Giorgio de Chiricoren saiakeraren alemanezko

- itzulpen bat argitaratu zuen 1925ean, 19. [itzuli]
8. Giorgio de Chirico, "The Return to the Craft" (1919), in *Art in Theory, 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*, Charles Harrison eta Paul Wood (ed.), Blackwell, Oxford, 1993, 237. [itzuli]
 9. *Ibid.*, 238. [itzuli]
 10. Jean Metzinger, *Bulletin de l'effort moderne*, 1924ko abenduak 1, aip. in Elizabeth Cowling eta Jennifer Mundy, (ed.), *On Classic Ground: Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism, 1910–1930*, erak. kat., Londres, Tate Gallery, 1990, 186. [itzuli]
 11. Elizabeth Cowling, "Introduction", in Cowling eta Mundy, *On Classic Ground, op. cit.*, 14. [itzuli]
 12. Maurice Denis, aip. in Mark Antliff, "Classical Violence: Thierry Maulnier, French Fascist Aesthetics and the 1937 Paris World's Fair", *Modernism/Modernity*, 15, 1. zk., 2008ko urtarrila, 56-57. [itzuli]
 13. Patrick Elliott, "Sculpture in France and Classicism, 1910–1939", in Cowling eta Mundy, *On Classic Ground, op. cit.*, 285. [itzuli]
 14. Bernd Nicolai, "Tectonic Sculpture: Autonomous and Political Sculpture in Germany", in *Art and Power: Europe under the Dictators 1930–45*, Dawn Ades et al. (ed.), erak. kat., Hayward Gallery, Londres, Thames and Hudson, 1995, 334. [itzuli]
 15. Crockett, *German Post-Expressionism, op. cit.*, 96-97. [itzuli]
 16. *Ibid.*, 97. Crockettek Matthias Eberleri atxikitzen dio ohar zorrotz hori; ikusi Eberle, *World War I and the Weimar Artists: Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer*, ingelesezko itzulpena John Gabriel, New Haven, Yale University Press, 1985. [itzuli]
 17. *Ibid.* [itzuli]
 18. Henry Meige, aip. in Philippe Comar, "Crystal and Mud: Academic Approaches to Figurative Representation of the Body", in Jean Clair, *The 1930s: The Making of "The New Man"*, erak. kat., Ottawa, National Gallery of Canada, 2008, 83. [itzuli]
 19. André Salmon, aip. in Christopher Green, *Cubism and Its Enemies: Modern Movements and Reactions in French Art, 1916–1928*, New Haven, Yale University Press, 1987, 203. Marcel Gromaireren *La Guerre* (1925) obrari dagokionez, ikusi halaber Romy Golan, *Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France between the Wars*, Yale University Press, New Haven, 1995, 13. [itzuli]
 20. M.O.B., "Marcel Gromaire, *La Guerre*, 1925", in *Chefs d'oeuvre du Musée d'art moderne de la Ville de Paris*, Marie-Odile Briot (ed.), Paris, Paris-Musées, 1985, 148. [itzuli]
 21. Ernst Jünger, *Storm of Steel*, ingelesezko itzulpena B. Creighton, Chatto eta Windus, Londres, 1929, aip. in Jay Winter, *Sites of Memory. Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, 199. [itzuli]
 22. Emily Braun, *Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics under Fascism*, New York, Cambridge University Press, 2000, 167. Arte faxista italiarraren gaineko nire ikuspegia eta nire ezagutza zorretan dira Braunen azterlan bikainarekin; eskerrak ematen dizkiot, gai honen gainean eskainitako orientazio bibliografikoengatik. [itzuli]
 23. Amédée Ozenfant, [titulurik gabe], *L'Elan*, 7. zk., 1915eko abenduak 15, 1. ["Pauvres heroïques soldats, dure tâche de combattre! mais quand vous tombez, lamentables, ne serait-il pas décent qu'on se détournât? Agonie, le civilisé tire le rideau..."]. [itzuli]
 24. Amédée Ozenfant eta Le Corbusier, "Después del Cubismo", *Acerca del Purismo. Escritos 1918–1926*, Antonio Piza (ed.), Madril, El Croquis, ed., 1993, 10-11. [itzuli]

25. *Ibid.*, 47. [itzuli]
26. Jean Laran, [titulurik gabe], *Art et décoration*, 36, 1919ko maiatza-ekaina, 180. [itzuli]
27. Ruth Ben-Ghiat, *Fascist Modernities: Italy, 1922–1945*, University of California Press, Berkeley, 2001, 4. [itzuli]
28. Jacques Rivière, “Introduction”, *La nouvelle revue française*, 69, 1919ko ekainak 1, aip. in Kenneth E. Silver, *Esprit de Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914–1925*, Princeton, Princeton University Press, 1989, 270. [itzuli]
29. Elliott, “Sculpture in France and Classicism”, *op. cit.*, 283. [itzuli]
30. Ikusi Silver, *Esprit de Corps*, *op. cit.*, 69-71. [itzuli]
31. Cowling, *On Classic Ground*, *op. cit.*, 216. [itzuli]
32. Iruzkin zehatzago baterako, ikusi Silver, *Esprit de Corps*, *op. cit.*, 288 eta 291. [itzuli]
33. Iruzkin zehatzago baterako, ikusi Silver, *Esprit de Corps*, *op. cit.*, 288 eta 291. [itzuli]
34. Albert E. Elsen, *The Sculpture of Henri Matisse*, New York, Abrams, 1972, 146. [itzuli]
35. Bozeto horretan, Parisko Musée national d'art moderne-ren bilduman baitago, Centre Georges Pompidou-n, irudia horma-konka bateko eskultura bat balitz bezala marraztuta dago, Ikusi Nadine Pouillon-ek Isabelle Monod-Fontaineren laguntzarekin prestatu honakoa, *Braque: Oeuvres de Georges Braque, 1882–1963*, erak. kat., Paris, Centre Georges Pompidou, 1982, 76. [itzuli]
36. Bissière, in *L'art d'aujourd'hui* (1925), aip. in Cowling eta Mundy, *On Classic Ground*, *op. cit.*, 46. [itzuli]
37. Ozenfant eta Le Corbusier, “Después del Cubismo”, *Acerca del Cubismo*, *op. cit.*, 10-11. [itzuli]
38. Juan Grisek Daniel-Henry Kahnweilerri, 1919ko abuztuak 25, in *Letters (1913–1927)*, Kahnweilerrek bildu baitzuten; ingelesezko ed. eta itzulpena Douglas Cooper, edizio pribatua, Londres 1956, 65, aip. in Silver, *Esprit de Corps*, *op. cit.*, 314. [itzuli]
39. Daniel-Henry Kahnweiler, *Juan Gris, His Life and Work*, ingelesezko itzulpena Douglas Cooper, Londres, Lund Humphries, 1947, 92. [itzuli]
40. Grisek Kahnweilerri, 1919ko abuztuak 25, *Letters*, 65. [itzuli]
41. *Ibid.*, 128. [itzuli]
42. Blaise Cendrars, “Pourquoi le ‘cube’ s’effrite?”, *La rose rouge*, 1919ko maiatzak 15, aip. in Silver, *Esprit de Corps*, *op. cit.*, 321. [itzuli]
43. Gino Severini, *Du cubisme au classicisme: Esthétique du compas et du nombre*, Paris, J. Povolozky et al., 1921, 121. [itzuli]
44. Carlo Carrà, “Our Antiquity”, *Pittura metafisica*, Florentzia, 1919, in Harrison eta Wood, *Art in Theory*, *op. cit.* 232-233. [itzuli]
45. De Chirico, “The Return to the Craft”, *op. cit.*, 238. [itzuli]
46. Crockett, *German Post-Expressionism*, *op. cit.*, 14. [itzuli]
47. *Ibid.*, 15. [itzuli]

48. Lehen Mundu Gerraren osteko arte alemaniarrari buruzko hurrengo atalerako, gaiari buruzko bi liburu onenak izan ditut oinarri, Michalski, *New Objectivity*, op.cit., eta Crockett, *German Post-Expressionism*, op.cit. [itzuli]
49. Crockett, *German Post-Expressionism*, op. cit., 17. [itzuli]
50. *Ibid.*, 19, eta 50. oharra in 169. or. [itzuli]
51. Paul Westheim, "Ausstellungen", *Das Kunstblatt*, 5, 1921eko ekaina, 192, aip. in Crockett, *German Post-Expressionism*, op. cit., 23. [itzuli]
52. Paul Westheim, "Ausstellungen", *Das Kunstblatt*, 6, 1922ko urria, aip. in Crockett, *German Post-Expressionism*, op. cit., 23. [itzuli]
53. *Ibid.*, 24. [itzuli]
54. Gustav Friedrich Hartlaub, *Kunstblatt*, 6, 1922, 369-414., aip. in Michalski, *New Objectivity*, op. cit., 18. [itzuli]
55. Crockett, *German Post-Expressionism*, op. cit., xix. [itzuli]
56. Jost Hermand, "Neue Sachlichkeit: Ideology, Lifestyle, or Artistic Movement?", in *Dancing on the Volcano: Essays on the Culture of the Weimar Republic*, Thomas W. Kniesche eta Stephen Brockmann (eds.), Columbia, Hego Carolina, Camden House, 1994, 57-58. Gerra arteko epeko errealismoari buruz edozein analisi egiteko testu zeharo baliagarria honakoa dugu: *Les réalismes, 1919-1939*, erak. kat., Paris, Centre Georges Pompidou, 1980; irudi eta testu antologia paregabea da, gehien-gehienak garai hartako iruzkin kritikoen laburpenak baitira. [itzuli]
57. Ben-Ghiat, *Fascist Modernities*, op. cit., 32. [itzuli]
58. "Idylliker des Proletarierlebens", in Leopold Zahn, "Münchener Ausstellungen", *Der Cicerone*, 12, 1920ko maiatza, 284, aip. in Crockett, *German Post-Expressionism*, op.cit., 102. [itzuli]
59. Izan ere Carlo Carràk, bere laudorio apalekin, Georg Schrimpf kritikatu zuen, zeharka, testu osoan zehar. [itzuli]
60. Franz Roh-en eskemaren ingelesezko itzulpena [lerrootan jaso gaztelaniazko edizioaren arabera da, honetan eman baitzuten: *Realismo Mágico: Post Expresionismo*, Madril, Revista de Occidente, 1927, 131], aldaketa batzuk izan arren, Nancy Roth-enean zegoen oinarrituta, hemen jaso baitzen: Rose-Carol Washton Long eta Ida Katherine Rigby (ed.), *German Expressionism: Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*, G. K. Hall, New York, Maxwell Macmillan, Toronto, Kanada, 1993, 295. [itzuli]
61. Franz Roh, *Realismo Mágico: Post Expresionismo*, op. cit., 45-46. [itzuli]
62. Wilhelm Hausenstein, "Alexander Kanoldt", *Die Horen*, 1, 1925, 39. or., aip. in Michalski, *New Objectivity*, op. cit., 84. [itzuli]
63. Alexander Kanoldtek inspirazio izan zituen, halaber, eta inolako zalantzarik gabe, 1910-14 inguruan André Derainek egin natura hil zeharo sinplifikatuak. [itzuli]
64. "Baina 'Quattrocento'k, bere koadrorik onenetan (...) kontrajartze lasaia ezartzen du azalera zabaltzearen eta sakontasun norabidearen artean", Roh, *Realismo Mágico: Post Expresionismo*, op. cit., 67-68. [itzuli]
65. Alexander Kanoldt, nazaretarren, hots, XIX. mendeko italiar alemanen taldeko pintore garrantzitsu azkenetakoa zen Edmund Kanoldten semea, Italian denboraldiak modu erregularrean igarotzen hasi zen 1924an. Ikusi Michalski, *New Objectivity*, op. cit., 84-87. [itzuli]
66. Ikusi Guenther, "Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic", op.cit., 33-73. [itzuli]
67. Roh, *Realismo Mágico: Post Expresionismo*, op. cit., 74. [itzuli]

68. Koadroari buruzko iruzkin bikaina ikusteko, Golan, *Modernity and Nostalgia*, *op. cit.*, 50, nahiz Golanek oker datatzen dituen obra eta lehen aldiz ikusgai jarri zuten urtea. [itzuli]
69. F. W. Seiwert, data gabe, aip. in Michalski, *New Objectivity*, *op. cit.*, 114. [itzuli]
70. Lynette Roth, *Painting as a Weapon: Progressive Cologne 1920–33*, erak. kat., Kolonia, Museum Ludwig, 2008, 34. [itzuli]
71. F. W. Seiwert, “Die Kunst und das Proletariat”, *Die Tat*, 15, 1923–1924, aip. in *ibid.*, 24. [itzuli]
72. Nancy Spector ed., *La colección permanente de los Museos Guggenheim*, Bilbo, Guggenheim Bilbao Museoa, 2007, 110. [itzuli]
73. Amédée Ozenfant eta Charles-Edouard Jeanneret, “El Purismo”, *Acerca del Purismo*, *op. cit.*, 72-73. [itzuli]
74. Jaiotza-tasari eta gerraosteko arteari buruz, ikusi Silver, *Esprit de Corps*, *op. cit.*, 81-84. [itzuli]
75. Jan Nelis-en testua, “Constructing Fascist Identity: Benito Mussolini and the Myth of Romanità”, *Classical World*, 100, 4. zk., 2007ko uda, 391-414, oso baliagarria izan da “Estatu berriari” eta “Gizon berriari” buruzko ideia faxistetan sakontzeko. Oinarrizko iturrietako bat honakoa dugu: Emilio Gentile, *Il mito dello stato nuovo dall'antigiolittismo al Fascismo*, Laterza, Erroma eta Bari, 1982; bikaina dugu, halaber, Jean Clair-en testua, *The 1930s*, *op. cit.* Ikusi, era berean, Laura Malvano Bechelloniren “Le mythe de la romanité et la politique de l'image dans l'Italie fasciste”, *Vingtème siècle. Revue d'histoire*, 78. zk., 2003ko apirila-ekaina, 111-120. [itzuli]
76. Mino Maccari, “Squadrisimo”, *Il Selvaggio*, 1924ko uztailak 13, aip. in Sandro Bellassai, “The Masculine Mystique: Antimodernism and Virility in Fascist Italy”, *Journal of Modern Italian Studies*, 10, 3. zk., 2005eko iraila, 317. [itzuli]
77. Benito Mussolini, *Scritti e discorsi di Benito Mussolini*, Milan, Hoepli, 1934–1939, 2. lib., 335, aip. in Simonetta Falasca-Zamponi, *Fascist Spectacle: The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*, Berkeley, University of California Press, 1997, 26. [itzuli]
78. Benito Mussolini, diskurtsoa, 1924, in Nelis, “Constructing Fascist Identity”, *op. cit.*, 412-413. [itzuli]
79. Simonetta Fraquelli, “All Roads Lead to Rome”, in Ades, *Art and Power*, *op. cit.*, 130. Saiakera hau eta katalogo bikain honetan argitaratutako beste batzuk oso irakasgarriak izan dira, baita David Elliott-en “The Battle for Art” eta Tim Benton-en “Speaking without Adjectives: Architecture in the Service of Totalitarianism” ere. [itzuli]
80. *Männerphantasien*, 1977–1978, Klaus Theweleit-ena, ingelesera *Male Fantasies* [1987] tituluarekin itzulia, kontzientzia faxistari eta gorputz esperientziari buruzko azterketa klasikoa da gaur egun —gorputz maskulino defendatua, sargaitza—; gerraosteko eskuin muturreko talde paramilitar alemaniarrek ziren Freikorps-i buruz egin obran oinarrituta dago. [itzuli]
81. Bellassai, “The Masculine Mystique”, *op. cit.*, 314. [itzuli]
82. Carrà, aip. in Mundy, “Arturo Martini”, in Cowling eta Mundy, *On Classic Ground*, *op. cit.*, 169. [itzuli]
83. Margherita Sarfatti, “Letter from Berlin: An Affirmation of Italian Art”, *Il Popolo d'Italia*, 1921eko apirilak 30, aip. in Catherine E. Paul eta Barbara Zaczek, “Margherita Sarfatti and Italian Cultural Nationalism”, *Modernism/Modernity*, 13, 1. zk., 2006ko urtarrila, 903. [itzuli]
84. Sarfattik *saloniste* gisa bete paperari buruz, ikusi Emily D. Bilski eta Emily Braun, *Jewish Women and Their Salons: The Power of Conversation*, erak. kat., Jewish Museum, New York; New Haven, Yale University Press, 2005, 99-112. [itzuli]
85. Sarfatti, “Letter from Berlin”, in Paul eta Zaczek, “Margherita Sarfatti”, *op. cit.* 903. [itzuli]
86. Braun, *Mario Sironi and Italian Modernism*, *op. cit.*, 99. [itzuli]

87. Tropa italiarrek Cireneko Venusa espoliatu zuten Libian 1913an egin indusketa batean; Silvio Berlusconi, Italiaren izenean, ofizialki itzuli zion Muammar al-Gadafiri, eta honek Libiaren izenean hartu zuen, 2008an. [itzuli]
88. F. T. Marinetti, *Secondo manifesto político*, 1911, aip. in *ibid.*, 69. [itzuli]
89. Izan ere, futurismoak bigarren fase bat eduki zuen faxismoan zehar, nahiz eragin mugatukoa izan. Ikusi Fraquelli, "All Roads Lead to Rome", in Ades, *Art and Power*, *op. cit.*, 133. [itzuli]
90. Filippo Tommaso Marinetti, "Manifesto of Futurism", 1909, in *Marinetti, Selected Writings*, R. W. Flint (ed.), ingelesezko itzulpena: Flint eta Arthur A. Coppotelli, Farrar, New York, Straus and Giroux, 1972, 41. [itzuli]
91. Margherita Sarfatti, "Nei dodici mesi dall'avvento: L'arte", *Il Popolo d'Italia*, 1923ko urriak 26, aip. in Ades, *Art and Power*, *op. cit.*, 100-101. [itzuli]
92. Margherita Sarfatti, "Arte, fascismo e antiretorica", *Il Popolo d'Italia*, 1927ko otsailak 25, aip. in Ades, *Art and Power*, *op. cit.*, 101. [itzuli]
93. Fausto Melotti, aip. in Fraquelli, "All Roads Lead to Rome", Ades, *Art and Power*, *op. cit.*, 134. [itzuli]
94. Esaldi hau Hildegard Schmidtekin eskulturaz egiten duen analitik dator, in Bruno Mantura, *Il corpo in corpo: schede per la scultura italiana 1920-1940/XXXIII Festival dei due mondi*, erak. kat., Erroma, De Luca, 1990, 58. [itzuli]
95. Braunek honakoa idatzi zuen: "Etruskoarekiko interesa piztu egin zen atzera 1916an Veyesen Apolo induskatu zutenean, eta 1930eko hamarkadaren hasieran iritsi zuen bere goia", in Mario Sironi and *Italian Modernism*, *op. cit.*, 196. Goraldi berri horrek Sironirentzat izan zuen garrantzirako, 194-196. [itzuli]
96. Ikusi Felicity St. John Moore, "New Light on *The Rape of Europa* by Henri Matisse", *Art and Australia*, 24, 4. zk., 1987ko negua, 476-477. [itzuli]
97. Ikusi Miriam Simon, "La sculpture d'André Derain", in *André Derain: le peintre du 'trouble moderne'*, Suzanne Pagé (ed.), erak. kat., Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1994, 317-318. [itzuli]
98. Robin Barber, "Classical Art: Discovery, Research and Presentation, 1890-1930", in Cowling eta Mundy, *On Classic Ground*, *op. cit.*, 393. [itzuli]
99. Ozenfant eta Jeanneret, "Después del Cubismo", *Acerca del Purismo*, *op. cit.*, 38-39. [itzuli]
100. Charles M. Joseph, *Stravinsky and Balanchine: A Journey of Invention*, Yale University Press, New Haven, 2002, 74. André Bauchant naif pintoreak Apoloren 1928ko produkziarako agertokiak eta jantziak diseinatu zituen; Coco Chanelek jantziak berregin zituen 1929ko produkziarako. [itzuli]
101. Madeleine Vionnet, aip. in Betty Kirke, *Madeleine Vionnet*, Chronicle, San Frantzisko, 1998, 41; garai hartako moda paristarra ulertzeko, testu honetara jo: Patricia Mears, *Madame Grès: The Sphinx of Fashion*, erak. kat., New Haven, Yale University Press, 2007. [itzuli]
102. Irene de Guttry eta Maria Paola Maino, "From Artists-Artisans to Architect-Designers", in *Il modo italiano: Italian Design and Avant-Garde in the 20th Century*, Guy Cogeval eta Giampiero Bosoni (ed.), erak. kat., Milan, Skira; Montreal, Montreal Museum of Fine Arts, 2006, 52. Ikusi, halaber, Penelope Curtis, "Deco Sculpture and Archaicism", in Charlotte Benton, Tim Benton eta Ghislaine Wood, *Art Deco 1910-1939*, erak. kat., Londres, V and A Publications, 2003. [itzuli]
103. Le Corbusier, "La leçon de Rome", *L'esprit nouveau*, 14. zk., 1922ko urtarrila, aip. in Silver, *Esprit de Corps*, *op. cit.*, 375. [itzuli]

104. Pepe Karmel, "Report from Milan: The '30s—Art and Culture in Italy", *Art in America*, 70, 1982ko urria, 43-47. Eskerrona adierazi nahi diot adiskide eta lankide dudan Pepe Karmeli, XX. mendeari buruz duen liburutegi zabaleko liburuak uzteagatik. [itzuli]
105. 1919an, Arturo Toscanini Milango hautagai faxista izan parlamenturako; ez zuen, baina, arrakastarik izan. [itzuli]
106. Ikusi Janina Nentwig, "Roma", in *Hannah Höch: Aller Anfang ist DADA!*, Ralf Burmeister (ed.), erak. kat., Berlinische Galerie, Berlin, Ostfildern, Alemania, Hatje Cantz 2007, 36-37. [itzuli]
107. André Breton, "Le surréalisme et la peinture", 3. zatia, *La révolution surréaliste*, 7. zk., 1926ko ekainak 15, 4. Ikusi analisisia in Silver, *Esprit de Corps*, op. cit., 394-396. [itzuli]
108. William Rubinek honakoa idatzi zuen: "Ikusi *"Le rappel à l'ordre"* esapidea ('ordenarako deia' edo 'ordenara itzultzea' gisa itzulia) inprimatuta agertu zen lehen aldia Rogier Bissière eta André Lhotek, hurrenez hurren, 1919ko martxoan eta ekainean erabili zutenean izan zela, [Georges] Braquek 1919ko martxoan Léonce Rosenbergen L'Effort Moderne galerian egin zuen erakusketari egin zizkioten kritiketan"; in William Rubin, "Reflections on Picasso and Portraiture", in *Picasso and Portraiture: Representation and Transformation*, William Rubin (ed.), erak. kat., New York, Museum of Modern Art, 1996, 59. oharra in 103. [itzuli]
109. Gerraostean eraikuntzari eta ondorioz kubismo analitikoa sintetiko bihurtzeari buruz izan ziren metaforei dagokienez, ikusi Silver, *Esprit de Corps*, op. cit., 186-214. [itzuli]
110. Flavio Fergonzi, *The Mattioli Collection: Masterpieces of the Italian Avant-Garde*, Milan, Skira, 2003, 235. [itzuli]
111. Braun, *Mario Sironi and Italian Modernism*, op. cit., 102. [itzuli]
112. Stanislaus von Moos, *Le Corbusier: Elements of a Synthesis*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1979, 79. [itzuli]
113. Rose-Carol Washton Long eta Maria Makela (ed.), *Of "Truths Impossible to Put in Words": Max Beckmann Contextualized*, Oxford, Peter Lang, 2009, 32. [itzuli]
114. Fritz Neumeyer, "Mies's First Project: Revisiting the Atmosphere at Klosterli", in Terence Riley eta Barry Bergdoll, *Mies in Berlin*, erak. kat., New York, Museum of Modern Art, 2001, 316-317. [itzuli]
115. *Ibid.*, 317. [itzuli]
116. Franz Schulze, *Mies van der Rohe: A Critical Biography*, University of Chicago Press, Chicago, 1985, 159. [itzuli]
117. Ikusi Ursel Berger eta Thomas Pavel (ed.), *Barcelona Pavilion: Mies van der Rohe and Kolbe, Architecture and Sculpture*, erak. kat., Jovis, Berlin, Georg-Kolbe Museum, 2006. [itzuli]
118. "Luxua, baretasuna eta atsegalea". Aipua Charles Baudelaireren "Bidaiarako gonbidapena" lanekoa da, *Les fleurs du mal* (1857), gaztelaniazko itzulpena Pedro Provencio, Madril, Edaf, 2009, 124. [itzuli]
119. Mies van der Rohek Bauhausen izan zuen historiaren eta naziekin izan zituen negoziazioen gaineko gure ulerkuntza zorretan dago Elaine S. Hochman-en testu bikain honekin: *Architects of Fortune: Mies van der Rohe and the Third Reich*, New York, Weidenfeld and Nicolson, 1989. Izan ere, Miesek lortu zuen gobernu nazionalsozialistak onartzea 1933ko udan eskola atzera irekitzea, baina uko egin zion eskaintzari, 156-158. [itzuli]
120. Oskar Schlemmerrek Christof Herteli, 1932ko uztailak 28, aip. in John-Paul Stonard, "Oskar Schlemmer's 'Bauhaustreppe,' 1932: part I", *Burlington Magazine*, 151, 1276. zk., 2009ko uztaila, 456-464. Aurreikusita dagoenaren arabera, Stonarden artikulua bikainaren ondotik *Bauhauseko eskailerari* buruzko beste bat izango da; 2009ko abenduan, oraindik argitaratzeko dago. [itzuli]
121. *Ibid.* [itzuli]

122. Lilian Tone, "Memorial and Manifesto: Oskar Schlemmer's *Bauhaus Stairway*", in *Bauhaus: A Conceptual Model*, erak. kat., Ostfildern, Alemania, Hatje Cantz, 2009, 312. [itzuli]
123. Andreas Huyssen, "Oskar Schlemmer: Bauhaus Stairway, 1932", in Barry Bergdoll eta Leah Dickerman, *Bauhaus 1919–1933: Workshops for Modernity*, erak. kat., New York, Museum of Modern Art, 2009, 321. [itzuli]
124. "Already There but Yet to Come: The New Man in Germany, 1918–45" lanean, Eric Michaudek honakoa diosku: "1928an, [Oskar Schlemmer] 'Gizakia' gaiari buruzko ikastaro bat ematen hasi zen Bauhausen, bertan gaitzat sartuz 'herentzia, arrazaren teoria, ugalketaren biologiaren etika, etab.', baina haren ereduak Grezia ideal baten irudian oinarritzen segitu zuen, etorkizunean proiektatzen zuen-eta hori: egiten zituen koadroetan gorputzen eta espazioaren arteko erlazioak giza organikotasunaren eta inguruaren abstrakzioaren arteko harmonia baten utopia islatu behar zuen, gizarte harmoniaren utopia bezalaxe", aip. in Clair, *The 1930s*, op. cit., 32. [itzuli]
125. Stonard, "Oskar Schlemmer's 'Bauhaustreppe'", op. cit., 464. [itzuli]
126. Ikusi Jennifer Mundy, "Massimo Campigli", in Cowling eta Mundy, *On Classic Ground*, op. cit., 48. [itzuli]
127. Ester Coen-ek Massimo Campigli ezagutu zuen iturritzat; horrelaxe aipatzen da lan honetan: A.T., "Massimo Campigli, *I costruttori*, 1928 (*Les Batisseurs*)", in Gabriella Belli, *Italia Nova: une aventure de l'art italien 1900–1950*, erak. kat., Paris, Grand Palais, 2006, 276. [itzuli]
128. Massimo Campigli in *L'amour de l'art*, 1928, aip. in Mundy, "Massimo Campigli", op. cit., 50. [itzuli]
129. Giovanni Gentile, "Discorso inaugurale dell'Istituto nazionale fascista di cultura", 1925, in Braun, *Mario Sironi and Italian Modernism*, op.cit., 103. [itzuli]
130. Emily Braun, "The Visual Arts: Modernism and Fascism", in *Liberal and Fascist Italy: 1900–1945*, Adrian Lyttelton (ed.), Oxford, Oxford University Press, 2002, 197. [itzuli]
131. Giuseppe Terragni, "La costruzione della Casa del Fascio di Como", *Quadrante*, 35–36, 1936, aip. in Benton, "Speaking without Adjectives", 40. Ikusi, era berean, Diane Yvonne Ghirardo, "Italian Architects and Fascist Politics: An Evaluation of the Rationalist's Role en Regime Building", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 39, 2. zk., 1980ko maiatza, 109-127. [itzuli]
132. Mussolini, aip. in Alex Scobie, *Hitler's State Architecture: The Impact of Classical Antiquity*, University Park, Pennsylvania State University Press for College Art Association, 1990, 112. [itzuli]
133. Richard A. Etlin, *Modernism in Italian Architecture, 1890–1940*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1991, 470. [itzuli]
134. Scobie, *Hitler's State Architecture*, op. cit., 112. [itzuli]
135. David Elliott, "A Life-and-Death Struggle: Painting and Sculpture", in Ades, *Art and Power*, op. cit., 274. [itzuli]
136. Paul Betts, *The Authority of Everyday Objects: A Cultural History of West German Industrial Design*, Berkeley, University of California Press, 2004, 68, 27. [itzuli]
137. *Ibid.*, 127. [itzuli]
138. *Ibid.*, 50. [itzuli]
139. Mino Maccarik "egiazko[tzat], benetako[tzat]" jotzen zuen pintura hori, "etxean egin[tzat] ogia olioarekin bezala", in "Giorgio Morandi", *Il Resto del carlino*, 1928ko ekainak 8, aip. in Emily Braun, "Speaking Volumes: Giorgio Morandi's Still Lives and the Cultural Politics of Strapaese", *Modernism/Modernity*, 2, 3. zk., 1995eko iraila, 97. [itzuli]
140. Schlemmer, aip. in Ann Thomas, "The Body Politic: Reality and Utopia", in *The 1930s*, op.cit., 69. [itzuli]

141. Oskar Schlemmer, *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer*, Tut Schlemmer (ed.), ingelesezko itzulpena Krishna Winston, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1972, 361, aip. in Constance Naubert-Riser, "Oskar Schlemmer", in Clair, *The 1930s*, op. cit., 226. [itzuli]
142. Ann Thomas, "August Sander", in Clair, *The 1930s*, op. cit., 254. [itzuli]
143. Nicholas Fox Weberren arabera, *The Street* urte hartan bertan ikusgai jarri zuten Parisen, *Minotaure* aldizkariak babestu zuen erakusketa batean. Ikusi Weber, *Balthus: A Biography*, New York, Knopf, 1999, 191. [itzuli]
144. Sabine Rewald, *Balthus*, erak. kat., New York, Metropolitan Museum of Art, 1983, 60. [itzuli]
145. Weber, *Balthus*, op. cit., 167. [itzuli]
146. Gerraosteko Parisko "commedia dell'arte"ri buruz, ikusi Silver, *Esprit de Corps*, op. cit., 158-161, 268. [itzuli]
147. *Ibid.*, 268, eta Martin Caiger-Smith, "Gino Severini: The Montegufoni Frescoes", maisutzako tesia, Courtauld Institute of Art, University of London, 1983. [itzuli]
148. Pierre Louis Duchartre, *La comédie italienne*, Paris, Librairie de France, 1924, 332. [itzuli]
149. Brigitte Werneburg, "Ernst Jünger and the Transformed World", ingelesezko itzulpena Christopher Phillips, October, 62, 1992ko udazkena, 56-57. [itzuli]
150. Ikusi Dirk Backes, *Heinrich Hoerle: Leben und Werk 1895-1936*, Kolonia, Rheinland-Verlag; Bonn, Habelt, 1981, 46-47. [itzuli]
151. Marieluise Fleisser, "Sportgeist und Zeitkunst: Essay über den modernen Menchentyp", *Germania*, 1929ko irailak 12, ingelesezko itzulpena "The Athletic Spirit and Contemporary Art: An Essay in the Modern Type", in *The Weimar Republic Sourcebook*, Anton Kaes, Martin Jay eta Edward Dimendberg (ed.), Berkeley, University of California Press, 1984, 688-689. [itzuli]
152. Fritz Wildung, "Sport ist Kulturwille", 1926ko maiatza, ingelesezko itzulpena "Sport Is the Will to Culture", in Kaes, Jay eta Dimendberg, *The Weimar Republic Sourcebook*, op. cit., 682. [itzuli]
153. Wolfgang Graeser, *Körpersin. Gymnastik, Tanz, Sport*, Munich, Beck, 1927, ingelesezko itzulpena *Body Sense: Gymnastics, Dance, Sport* in Kaes, Jay eta Dimendberg, *The Weimar Republic Sourcebook*, op.cit., 685. [itzuli]
154. *Ibid.*, 683-684. [itzuli]
155. *Ibid.*, 684. [itzuli]
156. *Ibid.*, 684-685. [itzuli]
157. *Ibid.*, 684. [itzuli]
158. Braun, "Speaking Volumes", op. cit., 89-115. [itzuli]
159. Carlo Carrà, "Il fascismo e l'arte", in *L'almanacco degli artista*, Erroma, 1933, aip. in Braun, *Mario Sironi and Italian Modernism*, op. cit., 163. [itzuli]
160. Waldemar George, aip. in B. A., "La Maison Rosenberg", in Belli et al., *Italia Nova*, op. cit., 240. [itzuli]
161. Waldemar George, "Appel du Bas-Empire: Georges de Chirico", *Formes*, 1930eko urtarrila, aip. in Belli et al., *Italia Nova*, 239. [itzuli]

162. Emily Braun, "Kitsch and the Avant-Garde: The Case of de Chirico", in *Rethinking Art between the Wars: New Perspectives in Art History*, Hans Dam Christensen, Øystein Hjort eta Niels Marup Jensen (ed.), Kopenhage, Museum Tusculum Press, 2001, 84. [itzuli]
163. Braunek esana da, in *Mario Sironi and Italian Modernism, op. cit.*, 17. Sironiri buruzko nire planteamendua, beste kritikari garaikide askorena bezala, Braunen liburu garrantzitsuan oinarritzen da. [itzuli]
164. *Ibid.*, 159. [itzuli]
165. *Ibid.*, 188. [itzuli]
166. Elliott, "A Life-and-Death Struggle", *op. cit.*, 275. [itzuli]
167. Nicolai, "Tectonic Sculpture", in *Art and Power, op. cit.*, 335. Ikusi, halaber, *Taking Positions: Figurative Sculpture and the Third Reich*, Penelope Curtis ed., erak. kat., Leeds, Erresuma Batua, Henry Moore Institute, 2001. [itzuli]
168. Ikusi Peter-Klaus Schuster (ed.), *Nationalsozialismus und 'Entartete Kunst': Die 'Kunststadt' München 1937*, Munich, Prestel, 1987, 230-241. *Lau elementuak: sua, ura eta lurra, airea (Die Vier Elemente. Feuer, Wasser und Erde, Luft, 1937 baino lehen)* horri dagokionez, ikusi J. C., in Clair, *The 1930s, op. cit.*, 217. [itzuli]
169. Adolf Hitler, diskurtsoa, 1933ko irailak 1, aip. in Scobie, *Hitler's State Architecture, op. cit.*, 16. [itzuli]
170. Adolf Hitler, Nurembergeko diskurtsoa, 1935eko irailak 11. Horri buruzko informazioa *Deutsche Allgemeine Zeitungek* eman zuen, 1935eko irailaren 13an, aip. in Peter Adam, *Art of the Third Reich*, New York, Abrams, 1992, 12. [itzuli]
171. Adolf Hitler, *Mein Kampf*, 1925-1927, 359, aip. in Adam, *Art of the Third Reich, op.cit.*, 11. [itzuli]
172. Elliott, "A Life-and-Death Struggle", *op. cit.*, 271-72. [itzuli]
173. Ikusi Stephanie Barron, "Modern Art and Politics in Prewar Germany", in *'Degenerate Art': The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Barron (ed.), erak. kat., Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art; New York, Abrams, 1991, 9-23. [itzuli]
174. Ikusi Jeanne Anne Nugentek katalogo honetan egin saiakera, 163. [itzuli]
175. Scobie, *Hitler's State Architecture, op. cit.*, 4. [itzuli]
176. Iain Boyd White, "National Socialism and Modernism", in Ades, *Art and Power, op. cit.*, 264. [itzuli]
177. *Ibid.*, 266. [itzuli]
178. Testu zeharo emankorra izan da honakoa: Steven Bach, *Leni: The Life and Work of Leni Riefenstahl*, New York, Vintage Books, 2007. [itzuli]
179. Hitler, aldaketatxo batzuekin zenbait itzulpenetan aipatua, in Nicolai, "Tectonic Sculpture", *op. cit.*, 335, eta Adam, *Art of the Third Reich, op. cit.*, 21. [itzuli]