

L'Art en guerre. Frantzia, 1938-1947

Picasso-tik Dubuffet-era

GUGGENHEIM BILBAO

ERAKUSKETA, IKERKUNTZARAKO GUNE.....	3
--------------------------------------	---

ERAKUSKETA, IKERKUNTZARAKO GUNE

LAURENCE BERTRAND DORLÉAC ETA JACQUELINE MUNCK

Denborak historiaren gainean dihardu. Gaur ez ditugu berdin ikusten urte ilunak. Gure ikuspegiaren eremua nabarmen zabaldu da, arazoen gaineko gure pertzepzioa aldatu egin da. Municheko 1938ko Itunetik 1947an Gerra Hotza hasi arte doan epeari dagokionez, jakintza metatuak tresnak eman dizkigu, horri buruzko analisian harago joateko. Ikerlanek, liburuek, erakusketek luze eta zabal hitz egin dute dagoeneko, totalitarismoak estatu mailetan finkatzearekin hasi zen eta 1914-1918ko Gerra Handiko bortizkeria premisatzat izan zuen Europako joera beltz horri buruz.

Dena dakigula uste dugu, eta ikusten duguna icebergaren, Roland Barthes-ek Frantziari buruz ari zela aipatu zuen “amesgaizto zoritzarreko eta izoztu”¹ horren punta da, ez besterik. Ezin deskribatuzko izugarrikeriak deskubritu ditugu deuseztatze-esparruei buruz, eta horien indarrez erlatibizatuta geratu dira besteak. Eta, gaur egun, are hobeto ulertzen dugu esparru horiek betiko irautea, izu-ikararen erdigune apokaliptiko gisa. Denbora askoan zehar aztertu dugu Frantziaren egoera, amildegi horrekiko. Artean, beste zenbait esparrutan bezala, eredu naziaren akasgabetasunak, zeuzkan barne-kontraesanak zirenak zirela, eragina izan zuen gure balorazioaren gainean. “Arte degeneratuaren” doktrina ezarri zuten, juduen kontrako eta “arrazo arioaren” berezkoa ez zen guztiaren kontrako arraza-gorrototik sortua baitzen, eta horrexek balio zuen geratzen zenerako baremotzat. Horri dagokionez Frantzia, nazismoak Alemanian —edo faxismoak berak ere Italian— erakusten zuen goraldi betearekin alderatuta, gorputz garaitua izan zitekeen, garrantzirik gabeko taupadaz ikaritzen zen gorputza. Frantzia urrun zegoen, inondik ere, politikaren estetizazioaren eta suntsiketaren eszenaratze artistikoaren arloan bere garailearen pare jartzetik. Hala eta guztiz, orain badakigu 1940ko udatik aurrera Vichyko Erregimeneko indar ezkutuek kontinuitate faltsu bat nabarmenarazi zutela, horren bitartez estali egin nahi baitzituzten Erregimena emergentziako estatu bihurtu zuten haustura garrantzitsuak.

Artearen munduan ere, seinale iragarleak gerra arteko epean antzematen ziren jada: batetik, porrotaren aurretik, jada zaku berean sartzen zituzten modernitatea eta “atzerritarrak”, eta horien bien kontrako gorroto diskurtsoen brutalizazioa iritsi zen, eta, bestetik, 1938tik aurrera atzerritar “jendailarentzako” lehenbiziko konfinamendu-esparruak zabaldu zituzten. Eta hain modu agerikoan antzematen ziren seinaleak ezen Europa osoan zehar *arrisku beltzaren* kontra borrokatu ziren berberak laster igaroko baitziren Parisko Beaux-Arts-en galeriako aretoetatik — André Breton, Marcel Duchamp eta bere lagunek han erakutsiak zituzten bere susmo edo bihozkada surrealista kezkarriak— jendarme frantsesek zaindutako konfinamendu-esparruetara. 1940ko maiatzeko porrot militarren frantsesen erabateko desilusia eragin zuen, frantziar ilustrazioaren lagunena bezalaxe, ezen epaituak eta kartzelatuak izateko egoeran zeuden, ez baina ekintza zehatz zigorgarriengatik, baizik eta nazioaren orekarako arrisku potentzial izateagatik. Badakigu zer ondore etorri zen horretatik.

Azpinarratu beharrekoak dira artista modernoak barne erresistentzian parte hartzera behartu zituzten hausturak, nazien presentziak zein Vichyko politikak, aldeko ugari zituztela biek, eraginak. Haustura horien zerrenda nahiko

luzea da, eta ezingo litzaioke soilik okupatzaileari atxiki; tartean ziren, esaterako, juduen eta juduei lotuen arbuioa, arte demokratikoa zigortzera zuzendutako diskurtso nagusia, arte horrek aurrera egitea eragozteko inbertitutako bitartekoak, Arte Ederren irakaskuntzaren erreforma handia, boterea akademia zeharo frantses eta normatibo bati itzultzea lortu nahi zuen ordena korporatibo baten proiektua, propaganda forma guztiak, edo/eta Pétain mariskalari berari lotutako Arte-Zerbitzu bat ezartzea, liderraren irudia seriean ugaltzea, arte-zeinuak zeinu politikozko kode bihurtzea, tradizionalki adierazpen askatasunarentzat gordetako lekuetan ere erregimeneko sinboloen bonbardaketa, arte-objektuak negoziazio-tresnatzat erabiltzea —naziek juduen bildumak arpilatu zituzten, frantsesek lagunduta, horien artean adituak eta arte-merkatariak baitzeuden, interesatuak inolaz ere orduan nahiko hondatuta zegoen artearen merkatuaren ekonomian—. Azken aldi honetan ikerkuntzarik aktiboenen xede izan direnetakoa dugu kausa hori, eta Rose Valland du bereziki erdigunean: heroi horrek nazien artxibo-lana ezkutuan kopiatzen eman zuen denbora; izan ere naziek milaka altxor pilatu zituzten, juduei lapurtuak (“arte degeneratua” barne), tratu finantzarioetara edo bere esteta plazera asetzera begira. Jakin badakigu borroka izugarri latza izan zela Abetz, Goebbels eta Ribbentrop agintarien artean, artearekiko maitasunak bultzatutako filibusteroak baitziren, baina guztietan aseezinena Goering zen, Rosenberg-ekin batera. Horiek guztiek aberastasunak bereganatu nahi izan zituzten, Hitler-en apetitu itzela baliatuta, ezen artista zoritxarrekoa genuen honen ametsa zen Linzen, bere jaioterrian, museoak zabaltzea, azken garaipenaren ondotik bertan erakustearren lapurretan bildutako maisulanak (Hitlerrek sekula ez zion buelta eman 1907an Arte Ederren Eskolan sartzeko egin azterketa gairiditu ez izanari). Hori ere munduko gauza onenez jabetzeko modu bat zen, eta europar kultur gerra zahar batean garaile ateratzeko halaber, Parisek irabazia baitzuen gerra hori gehiegitan; eta objektuen merkatu bat asmatzeko modua ere bazen, laster jabeen beren bizitzarekin negoziatuko zuten eta. Reichen ekonomia zikin miserableak ez zuen mugarik izan.

Gerra amaitu arte itxaron gabe, naziek bere suntsipen-politikaren arau komunak aplikatu zituzten toki guztietan. Garaituaren ondasunak eta mendekotasun-frogak erreklamatu zituzten, eta garaituari obligazioa ezartzen zioten, gainera, egokitu zedin, naziek garaituez egina zuten irudira egokitu behar zuen eta. *Propaganda Staffel* (Propaganda Eskoadroia) eta jendeak mendean hartu ahal izateko pentsa ditzakegun zerbitzu guztiak ezarriz, eta jende horiek kolaboraziora eta autozentsurara bultzatuz kultur baliabide orotan, Hitlerren aginduen pean okupatzaileak geroratu egiten zituen, azken garaipenera arte, hertsatze-politikak, Reichen bertan aplikatuen estilokoak, Frantzia “arte degeneratua” eta horren autoreak berak suntsitzeari dagokionez. Jarduerak atzera abiaraztea eskatzen zuen okupatzaileak, Parisen bereziki, eta egutegia “egun batetik bestera” bete zen atzera, museoak partzialki zabalduz berriro, erakusketa ugari eginez, galerietan batez ere, artearen merkaturia berrezarritik, eta marka guztiak husten zituzten Hôtel Drouot-eko salmentez. Frantsesak nahi beste “eror” zitezkeen arraza-higieneko politikaren mugen barnean, bestenez ere Vichyk berak ezarriarri Alemaniak eskatu baino ere lehenago. Era berean, arte modernoaren eta “dekadentetzat” jotako artisten kontrako politika akasgabeki antolatua zuten, bai erregimenak bai Reicharekiko kolaborazioan murgildu nahi zuten guztiek. De Gaulle 1940ko ekainaren 26an agirak ari zitzaion jada Pétaini: “Frantzia emana, Frantzia arpilatua, Frantzia menderatua”; Reichen Propaganda-Ministerioak arrazoia eman zion, zinismo betez, hurrengo uztailaren 9an: “Etorkizunean, Frantziak “Suitza handitu” baten eginkizuna beteko du European, turismo-herrialdea izango da, eta agian produkzio batzuk ziurtatu ahal izango ditu modaren sektorean. [...] European, Alemania da agintari bakarra”².

Vichyko Erregimenak halako autonomia bat mantentzeko egin zituen ahalegin guztiek are hutsalagoak ematen dute gaur egun, nazismoarekin bateragarria zen politika batean oinarritu zirelako, legedi antisemitarekin hasita. Arteari dagokionez, berriz, administrazioko pertsonal espurgatua ez zen aldatu: Mariskalaren aldeko sutsuak —non eta Laval bera ez zen, prest baitzegoen guztia, bilduma nazionalak barne, galduaz saltzeko—, ezkutuko erresistentzia-lanean ari ziren pertsonalitateak izan ezik, Museo Nazionalen buru Jacques Jaujard kasu. Adibide

gisa, nahikoa izango zaigu Georges Hilaire hartzea gogoan, poliziatik Arte Ederretara igaro baitzen. Vichyren espezialitateen artean, arteko desordenari amaiera jartzea *leitmotiv* bat izan zen, eta “modernoak” abandonatzeak eta irudi tradizionalak gorestetik igaro zen hori. Frantziar identitate irreal huts batera itzultzeko giroan, arte-bizitzak segitu egin zuen hala eta guztiz ere. Herrialdea kolaborazioan eta, horrenbestez, porrotean hondoratu zen uanean goratu zen, gogotsuen, arte frantsesaren handitasuna eta jarraipena.

Gerra Handiko urteez geroztik, frantziar guzti-guztiek tradizioa defendatzera jo zuten, erreferentziak kontraesanezkoak baziren ere, antzinakotik Erromanikora heltzen ziren eta. Krisia zen, dekretuz ezarria. “Lanbide ederraren” apologia marrazkitik igarotzen zen, ez baina koloretik, hau zigortua baitzen bai bere lotsagabekeriagatik bai desordenara bultzatzeagatik. “Humanismo berri” baterako dei faltsuak lotu egiten zituen erretratura itzultzea, sakratuarekiko gustua eta artearen eta herriaren arteko nahitaezko adiskidetzea —azken honek agerian lagatzen zuen bai Fronte Popularraren bai erregimen autoritarioen herentzia—. Urte goibelek ez zuten ezer asmatu, erradikalizazioa jo baizik, ihes-lerroak deuseztatuz ofizialki. Diskurtso ofizialak ezkutatu egiten zuen umiliazioa, batez ere okupatzaileak kultura frantsesarekiko interes handia erakusten zuelako, arte-espazioetarako ohiko bisitak tarteko. Itxura batean, ez zegoen baldintza horiei guztiei jada ihes egingo zien inor ez ezer. Ordena berri baten babesean, kaosa ongi banatu zuten. Inork ez zion ihes egin, ez arduradunek, ez bitartekari, kritikari, kudeatzaile, artista edo publikoak ere, artea, aldi berean, dekadentziaren arrazoi eta pizkundearen mirariaren xede bihurtzeko ilusioari. “Komunitate berreskuratua” izateko desirarekin, arteak babestu egin behar zuen, kontsolatu, “narkosia” izan behar zuen, Freud-ek aspaldi mugak finkatuak zizkion “narkosia” alegia.

Batzuk bikain egokitu ziren giro horretan —Henry de Montherlant dugu horietako bat, Henri Matisse-ri idatzi baitzion, haserre nonbait honekin, esanez garaiak bultzatu egiten zituela “espiritu askatasuna eta lana”³—, baina erraz antzeman daiteke horren alderdi miserablea, erraz antzeman daiteke horren alderdi tragikoa: denetik baztertuak eta berehala heriotza-zigorra ezarriak izan zirenez gain, artisten bizitzak ezin zuen jada zentzu bera izan. Baldintza izugarri horietan, artea jada ezin zen bere ohiko erregelen arabera garatu, horiek ezinbesteko zituzten-eta esperientziaren, norabiderik gabeko mugimenduaren, kritikaren, gatazkaren askatasunak. Hori nahiko ongi eta nahiko bizkor ulertu zen. Maurice Denis monarkiko eta katoliko tradizionalistak berak ere deitoratu egin zuen espirituen amiltzea, baita Institutuan bertan ere, denak nazka eragiten baitzion; eta horrek, bide batez, arte-baliabidearen lur-emaila izateari uko egiteko beharrezko adorea eta asmoen bikaintasuna eskaini zion. Hala, Louis Hautecoeur-ek etorkizuneko Arte Grafiko eta Plastikoen Korporazioaren buru izendarazi zuenean, horretarako baimena eman ez zuen akademiko zaharrak bere idazluma ederra zorroztu, eta moral bakartzat bere mariskalaren ondoan jarraitzea zuen goi mailako funtzionario ziniko hari erantzun zion, esanez kontuan hartzeko aukera ere ez zela hori, eta nahiago zuela “askatasun erregimenari” loturik jarraitu, horren onura jasoa baitzuten, ordura arte, arteak eta artistek. Kultura baten izenean egin errebelamendu indibidual horrek agerian jartzen du artista kopuru batek koiunturaren kontra erakutsi erresistentzia. Horrelako erreakzio subiranoak, begi-bistakoa da, gehienetan ezin ziren ofizial egin. Garai horretako historia, nagusiki, alde ikusgarriaren gainean dago oinarritua. Horrexegatik, hain zuzen, kolaborazioaren eta vichysmoaren historia Erresistentziarena eta Justuena baino lehenago idatzi zen —azken hauena, izan ere, idazten ari da oraindik—. Eta horixe da, halaber, gure erakusketaren arrazoa, honek, aldiz, lehentasuna ematen baitio, aipatu historia horrek ez bezala, gaur egun arte ilunpean geratu den alderdiari.

Orain arte inoiz ikusi gabeko kronologia duen erakusketa honek egungo kezkei erantzuten die, eta kezka horien berezitasunak xehatu behar ditugu. Prestaketaren hasieratik beretik, premiazko behartzat agertu da ikusezinari lehentasuna ematea, argitara atera den guztia baino egiazkoagotzat. Orduan, denbora hartan, izan ez zena aurkeztea, artelan nozioa zabaldu behararren arriskuaz izan arren, ezinbesteko osagarritzat ezarri zaigu Municheko

Itunetik Gerra Hotzaren hasiera arteko garai hari buruzko ezagutza izango badugu. Eta erakusketa oro, era berean, ikertokia ere badenez, ezagutarazi beharreko objektu berriak aurkitu ditugu; horien bitartez, lehen konklusio batera iritsi gara: zalantzarik gabe, eta urte haietan zehar bezala inoiz ez, militarizazio ahaleginek hain modu automatikoan eragin zuten artisten, ikertzaileen *erreakzioa* ezen etengabe berrituko baitzituzten munduaren egoera erakusteko tresnak. Artista horiek inoiz ez dute erakutsi artearen katarsi eginkizuna, arteak forma eta materialen bitartez gerrari gerra egiteko duen modu berezia, kulturaren baldintzak gero eta zalantzazkoagoak bihurtzen ari ziren unean bezain argi. Baita adierazpen askatasun ororentzat kontrakoan diren kartzelatze-guneetan, esparru, espetxe eta psikiatrikoetan ere. Kontua ez da ignominia gozatzea, baizik eta, aitzitik, horren garrantzia eta ia-ia gehienaren eta gehienaren gainean dituen eraginak erakustea, horretan salbuespentzat joz pentsamenduaren eta ekintzaren konfabulazioaren aurrean arte etsaia nabarmen iragazgaitz mantendu zen tokiak. Hasieran bizitza ofiziala nagusi izan bazen ere derrigorrean, artxibo faltagatik ezkutuen dauden zonak argitara aterako dira. Ere mu ahaztu —irakur bedi ‘ikusezin’— horiekiko interes berritua baliatuko dugu, gogoan hartzen baditugu populazio atzeritarrek —artista moderno horiek populazio horretakoak ziren— konfinatu zituzten lekuak.

Zertarako balio izan zuen arteak, edo nolatan ez zuen balio izan epe hartan zehar itzaropena gordetzeko baino? Artistek nola igorri zituzten larritasun, estutasun seinaleak, 1938ko *Surrealismoaren Nazioarteko Erakusketatik* urte ilunak igaro ondoren gorputzek eta espirituek ahultze ikaragarria erakusten duten gerraosteko obretaraino, urte ilun horietan zehar askatasunak galarazita zeudela ofizialki, miseriak ekintza eragozten zuela (ez baina *détournement*-a), norbera barrote atzean ez zegoela sinestearren ezkutatu beharra zegoela? Sorkuntzaren bidez bizi izateko eta heriotzari aurre egiteko zer behar intrantsigentek sorrarazi zuen lotura, arte “dekadentearen” sinboloa zela-eta erakustea debekatuta zegoen Picasso-ren obren eta konfinamendu-esparruetan edo kartzeletan bitarteko inprobisatuz lan egiten zuten artista ezagun edo anonimoen biziraupeneko objektuen artean? Eta Joseph Steib funtzionario alsaziar apalak pintatu zituen nazien kontrako fantasien eta erresistenteen babesleku izan zen Saint-Albango psikiatrikoko gaixoen ihes psikikoen artean? Izan ere, bazirudien harrezkero arrazoa bakar-bakarrik “zoroen” artean ezkuta zitekeela.

Horrelako galderak egitea, duen dimentsio historikorik gabe existitzerik izango ez lukeen artearen historia antropologiko bat kontuan hartzearen pareko da. Testuinguruak inoiz baino balio eta pisu handiagoa izan zuen sorkarrietan. Aukeratu dugun izenburua bitxi gertatuko zaie aipatu ditugun arrazoi guztiengatik artearen eta gerraren arteko lotura nagusitzen dela onartzen ez dutenei. Bestetik, gerrako arteak bere balioa du, Giacometti-k ezin bikainkiago adierazi zuenagatik: “Egjaz, pintura eta eskultura lantzen ditut, eta, marraztu edo pintatu nuen lehenbiziko alditik beretik, errealitateari hoska egiteko, nire burua defendatzeko, elikatzeko, hazteko; hazi, nire burua hobeto defendatzeko, hobeto erasotzeko, zain eta muin heltzeko, maila guztietan, norabide guztietan ahalik eta gehien aurreratzeko, gosetik, hotzetatik, heriotzatik begiratzeko, ahalik eta librean izateko; ahalik eta librean izan, inguratzen nauena hobeto ikusten, hobeto ulertzen saiatzeko —egun neureen ditudan baliabideen bitartez—; hobeto ulertu, ahalik eta librean izateko, ahalik eta gehien hazteko, gastatzeko, egiten dudana orotan dena emateko, nire abentura bizi izateko, mundu berriak aurkitzeko, nire gerra egiteko, gerraren plazeragatik (?), satisfazioagatik (?), irabazteko eta galtzeko plazeragatik”⁴.

Erakusketa honen zeregina zapalkuntzaren aurreko erresistentzia-moduak zer izan ziren erakustea da, eta horren zergatia ulertzeko, nahikoa da nazien okupazioaren eta Vichyko Erregimenaren aurretik, horietan zehar eta ondoren Frantziako lurretan izan zen artista modernoaren presentzia masiboa ikustea: bertan ziren bai Iparreko artista-multzoa, nazismoaren eta totalitarismoaren goraldia ikusia, bai Franco-ren kontra borrokatu ziren espainiarrak, tartean zirela, gainera, Ekialdeko Europako erbesteratuak, horiek ere askatasun politikorekin

identifikatzen baitzuten arte modernoa. Obretan beretan begiratu behar dugu zer izan ziren zigorrak, zer izan zen naziek dekretuz “degeneratu” jotako artearen kontra ezarritako politika, ezen estigmatizazioak gainditu egin zituen, nabarmen gainditu ere, zirkulu hitleriarrak. Picassok esan zuen artea etsaiaren kontrako gerra-tresna dela, eta leku egokian zegoen, munduak izugarrikeriarantz egin zezakeela jakiteko. 1944an, Liberazioaren ondoren eta berak Frantziako alderdi komunistarekiko atxikimendua erakutsi eta gero, heroitzat hartu zuten, besteek baino lehen ulertu zuelako eta bere obrarekin jarraitu zuelako, jarraitu behar hori ere erresistentziaren eginkizuntzat harturik, bai beretzat bai, era berean, etorkizunerako, obra hori erakustea galarazita zegoen eta. Picassoren obrek bikainki erakusten dute formetan eta materialetan jorratu zuen iraultza etengabea. Eta Leiristarren aretoan, Parisen, antzeztu zutenean Okupazio-garaian idatzi zuen *Buztanetik harrapatutako desira (El deseo atrapado por la cola)* izeneko antzezlana, Drancyko esparruan (Seine-Saint-Denis) hildako Max Jacob-en erretratuak zaindu egiten zituen oraindik bizirik zituen adiskideak, paretan zintzilik zela.

Picassok bezala, surrealisten besteek baino lehenago izan zuten arrazoa, Frantzia bere baitan ixtearen aurrekari izan zen gerraurreko nazioarteko azken erakusketa librean. Gure erakusketaren hasieran haren oroitzapena jaso dugu, garai hartako giro itogarriaren barnean, eta horren helburua zera da, Goya-ren oinordekotza azpimarratzea, Arrazoiaren itzalean sorginak marrazten baitzituen, mozturroak eta lapurrak *Kapritxoak (Los caprichos)* lanetan, *Gerraren hondamenak (Los desastres de la guerra)* sailaren aurretiko gisa. Surrealisten aurrekusi egin zituzten Munichen ondorioak, porrotaren aurretiko porrot hori, eta batzuek izugarriko prezioa ordainduko zuten gainera, berandu gabe sartu baitzituzten esparruetan, Ernst-en edo Bellmer-en kasuan bezala. 1914an ikusia zuten historia izugarrikeriarantz amiltzen. Eta, bere erara, haren ondorioak erakusten zituzten, inkontzientea, amesgaiztoa, gertaerak egun argiz baino hobeto ikusi ziren gau batean.

Handik aurrera, eta —zain dauden soldaduen eguneroko bizimoduari buruzko marrazki zehatzaz ez bada— apenas irudikatua izan den “gezurrezko gerraren” ondotik batez ere, porrota eta gero zenbaitek aukera izan zuten erbesteratzeko, baina horretan huts egindakoak ere izan ziren, bai bitartekorik ez zutelako, zenbait gorabehera fortunatu zitzaizkielako, zeuzkaten laguntzak ahulak zirelako, baina, batez ere, jendailari jazartzeko sarearen boterea beldurgarria zelako. Eta ezinegonezko infernu horretan sorkuntzak segitu egiten zuten, bizirik jarraitzen zutenei lagatuko karta kaskar eta Marseillan babestutako surrealisten marraztu zutenaren antzeko baten autorearen kasuan legez. Myriam Lévy-ren kasuan, horri buruz dakigun gauza bakarra esparru batean sarraskitu zutela da, dama pika baino ez zaigu geratzen, aurpegia bitan zatitzen diola kartzela bateko harrizko paretak, bihotzean aittoa duela sartuta, eta bertatik odola dariola putzua egin arte. Lekukotasun beldurgarria, berez nahikoa erakusketa hau legitimatzeko, eta besteen arteko beste artelantzat ageri dena bera. Horien artean baitira Auschwitz sarraskitu zituzten Charlotte Salomon-en, Felix Nussbaum-en, Horst Rosenthal-en edo Tita-ren obrak; edo Lüblin-Majdanek-eko esparruan erail zuten Freundlich-ena, besteak beste.

Beste artisten obra txiki etengabeak ere jaso dira, nahiz maisulanak ez diren egiaz (ez behintzat duten aseguruaren balioaren arabera neurtzen baditugu). Guretzat, ekaitzaren erdian gizateriak laga dizkigun lekukotasun baliotsuak dira, 1914-1918ko lubakietan setiatutako soldadu trebeek lehenago utzi zituztenekin alderatzeko modukoak. Inoiz ez dugu behar beste azpimarratuko totalitarismoaren patologiei aurre egiteko sorkuntzak duen indarra, asmamenak ezerezetik guztia egiteko dituen altxorrak. Begiratzea nahikoa da: Picassok bizikleta-zela bat eta eskulekua desbideratu zituen munduan [zezen-buru bat](#) sartzeko; Brauner-ek argizariak irudikatu zituen, etsaiek zorotua zeukaten arren beti erne baitzebilen bere jazarleen txakur beltzari desafioa botatzeko moduan; Grasse-n ezkutututako Magnelli-ren kordelak, non eta ez zituen bere lagunekin (Hans Arp-ekin, Sophie Taeuber-ekin eta Sonia Delaunay-rekin) obra kolektiboak konposatzen, formen asmakuntzan bertan ere elkartasuna erakutsiz;

Hausmann-en argazkiak ezen, bere gazteluan erretiratua zegoela, Dadaismoaren suari eutsi zion, baita Gerra Handiko hondamendian jaiotako mugimendua erabat bazterrean geratu zenean ere 1920, 1930 eta 1940ko hamarkadetan zehar. Garbi dago ez zela Dadaismoarentzako unerik egokiena, baizik eta Ball, Tzara, Arp, Janco, Taeuber eta beste hainbat kezkatu zituen masen entusiasmoaren arrisku guztien gorakadarena. Azken batean, izan ere, inperatibo kolektibo eta autoritario horrixe egin zion uko Joseph Steibek, bere sukaldean eldarnio naziak eta Errepublika frantsesaren berrezartzea pintatu zituenean; edota Jeanne Bucher-ek, ia-ia modu eskusiboan erronka egin zionean modernitatearen eta atzerritarren kontrako diktadurari, Kandinsky, De Staël, Domela edo Léger erakusteko. Are zoro dekretatutako guztiek ere, Artaud-ekin hasi eta garai hartan bakar-bakarrik bere patologiaren izena zuen poloniar anonimoraino helduta. Historian dagokion lekua hartu du atzera, munduko psikiatriko gordeetan ezkutatutako altxorak ongi asko ezagutzen dituzten Dubuffet-ek edo Michaux-ek bezala.

Sainte-Anne ospitaleko erakusketak, 1946an, René Drouin galeriako Dubuffet-en *Mirobolus, Macadam eta konpainia* (*Mirobolus, Macadam et Cie.*) figura primitiboek baino oihartzun txikiagoa izan zuen. Alabaina, artista ugarik ikusi zuten, eta begia eta espiritua freska ziezaikeen oro interesatzen zitzaenez, haren garrantziaz jabetu ziren. Haurren marrazkietan ere bildu zen interesa, Pétain mariskalak bere pertsona ilustratzea eskatu zien haur horiexenetan —1940ko Eguberritik aurrera ehunka mila marrazki iritsi ziren Vichyra, eta horietako “onenak” herriko kasinoan jarri zituzten ikusgai...

Liberazioaren ondoren, tentsioa askatzeko unea iritsia zen azkenean. Denak balio zuen propagandak erabilitako hizkera perbertitzeko. Horixe da letragileen lehen adierazpenei eman behar zaien zentzua, edo Atlantikoko Murrutik hurbil aurkitutako alanbre-zatiz egindako [Villeglé-ren eskultura](#) ñimiñoari eman beharrekoa. Eskultura horrexek ematen dio amaiera gure erakusketari ezen, batez ere, ikusezinaren alderdia erakutsi nahi du, alderdi hori minoritarioa izan zen garaioa: klandestinitatean segitu zuen guztia, itxurazko sarerik gabe baina ondasun, material eta, batez ere, askatasun gabezia handiko epe horretatik sortutako gogortasuna zuen guztia. Musée National d'Art Moderne-ren aurkezpen ofiziala, 1942ko udaren erdialdean ireki zituen ateak, nahikoa dugu garai hartako gustu nagusia, obra herratu horietako bakoitzak euskarri aurkitzen zuen araua, erakusteko. Gure erakusketatik metro gutxira, egungo Palais de Tokyo-ren harresien barnean, mentalitate jakin batez zabaldu zuten okupatzaile naziaren beste erreikisa bat saihesteko aurreikusitako adierazpena. Egiaz, denbora bat lehenago Tuileries-en Lorategiko Orangerie-n arrandia handiz ezarritako Arno Breker-en supergizakien erakusketaren baliokide frantsesa izan zen. Aurkaritza horrexek eman zuen artearen beste alderdiaren, hots, garai hartako iritziaz zeharo bestela gaur egun garrantzitsu deritzogun artearen askatasuna ebaluatzeko neurria.

Katalogo honekin batera doan eta berau garatzen duen erakusketak, beraz, argia egingo du, gertakarien indarrez eta historiaren itzalean leku eta lantegietan, babeslekuetan, esparruetan, karteletan eta psikiatrikoetan gordean egon zen guztiaren gainean.

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]

Oharrak

1. Gérard Miller, “Prefacio”, in *Les Pousse-au-joir du maréchal Pétain*. Seuil, Paris, 1975, 2004ko berrarg., orri zenbakirik gabe. [\[itzuli\]](#)

2. Eberhard Jäckel-ek aipatua in *La France dans l'Europe de Hitler*; itzul. Denise Meunier. Fayard, Paris, 1968, 87. or. [\[itzuli\]](#)
3. Montherlant-ek Matisse-ri igorri gutuna, 1942ko apirilak 3. Henri Matisseren artxiboak. [\[itzuli\]](#)
4. Alberto Giacometti, Pierre Voldboudt-en “À chacun sa réalité” galdetegiari eman erantzuna, in *XX^e siècle*, 9 zk., 1957ko ekaina, 35. or.; berrarg. in *Escritos*, itzul.: Miguel Etayo eta José Luis Sánchez-Silva. Síntesis, Madril, 2009, 131. or. [\[itzuli\]](#)