

# Oskar Kokoschka

Vienako errebeldea

GUGGENHEIM BILBAO



HITZAURREA.....	4
OSKAR KOKOSCHKA: ERREBELDE, HUMANISTA ETA EUROPAR.....	7
PINTZELA ETA LUMA.....	18
KOKOSCHKAREN PANPINA.....	27
“MUNDU ERRALDOIA” <sup>1</sup> .....	34
ERBESTEALDI ARTISTIKOA ETA HITLERREN AURKAKO BORROKA. PARIS, PRAGA ETA LONDRES ARTEAN.....	41
GERRAREN ZEINUPEAN.....	50
OSKAR KOKOSCHKA, EUROPA BATERATUAREN AITZINDARI.....	55
LUTXO BAT KARPEN URMAELEAN, EDO KOKOSCHKA ETA BERE PERTSONAIAREN ERAIKUNTZA.....	61
KRONOLOGIA.....	70

# HITZAURREA

Fabrice Hergott

Oskar Kokoschkari atzerabegirako bakarra eskaini zazio Parisen; 1974an izan zen, Musée d'Art Moderne-n, eta grabatuak eta akuarelak bakarrik erakutsi ziren. Garai hartan, artista bizirik zegoen, eta Jacques Lassaigne-k, instituzioaren zuzendaria bera, hau idatzi zuen katalogoaren hitzaurrean: "Gizona gugana etorri da. Gure hiriarren paisaia-erretratu zabalak margotu ditu, eta gauza bera egin du Venezian, Pragan eta Londresen, bihotz-bihotzez margotuz. Artistaren izaera zirrargarriak txundituta uzten ditu harekin topo egiten duten guztiak. Haren izena ospetsua da mundu osoan. Oso altua da, urrutitik nagusitzeko modukoa. Formula deigarrien bidez adierazten ditu bere pentsamenduak, eta polemika sortu izan dute; alabaina, haren obra ulertezinki ezezaguna da oraindik". Berrogeita hamar urte joan dira ordutik, eta Kokoschka, oraindik ere, Vienako Sezesioko artista nabarmenetako bat izan arren, Gustav Klimt eta Egon Schiele artisten parekoa, haren ospea murriztu egin da —bizi zela, oso famatua izan zen—, eta haren obrak "ulertezinki ezezaguna" izaten segitzen du.

1983an erakusketa handi bat antolatu zen, Kokoschkari eskainia, Bordeleko Arte Ederren Museoa: hori izan zen Frantzia artistari antolatu zaien azken atzera begirakoa, egiazko atzera begirako bakarra ere bai, eta ez zuen ezer aldatu. Kokoschka hil eta hiru urtera izan zen: beranduegi iritsi zen, edo agian goizegi. Egia da 1986an Centre Pompidou-n erakutsi zirela haren lanak, *Vienne 1880-1938. L'Apocalypse joyeuse* erakusketan, eta haren margolanek arreata handia piztu zutela, "ez baitziren errepresentazio objektibora mugatzen; [aitzitik] artistak bere gaien arima agerrarazteko duen gaitasun miragarriaren lekukotasuna ematen dute". Baina Frantzia zaila da Kokoschkaren margolanen originaltasun izugarria behar duen neurrian estimatzea, izan ere, nahiz eta haren obra oso garrantzitsua den eta hori ezin den ukatu, bilduma publikoetan ez dago ale bakar bat ere; ahaztu egiten dugu, artistak edo haien lana deskubritzeko orduan, erakusketa oso bat bezain eraginkorra dela artistaren piezak museo bateko paretan erakusgai egotea, aldi baterako bada ere. Batzuetan, absentzia bera da misterioaren jatorria, eta absentzia, zenbaitetan, obrarekin zerikusirik ez duten faktoreei dagokie.

Lehen Mundu Gerraren ostean, Kokoschkak artista aleman gisa aurkeztu zuen bere burua Veneziako Biurtekoan; horrek urrundu al zuen ikusle frantziarrendik, kontuan hartuta Alemaniako prentsak artista "atzeritartzat" jotzen zuela? Ala, bestela, Frantzia lotura gutxi zituelako izan ote zen? Denboraldi luzeak egin zituen bertan hogeiko hamarkadan eta hogeita hamarrekoaren hasieran, eta Jules Pascin-en eta Brassai-ren adiskidea izan arren, ez zuen lortu mundu artistikoan txertatzerik. John Berger arte-kritikari britainiarrak atsekabe-izpi batez dioenaren arabera, artistak "ez zuen mintzaira berririk eratu". Baina hori ez al da hautemate-kontua? Zer da mintzaira berri bat artean? Kokoschkak ikuspegi zabal-zabala zuen artearen inguruan —ondo erakusten dute hori bere idatziek eta, zehazki, 2021ean frantsesez argitaratutako saioek—, eta, hortik abiatuta, ez zuen uste arteak errotik alda zezakeenik gizartea. Hala, Antzinate klasikoaz geroztik margolaritza gutxi garatu zela iruditzen zitzaion.

Gainera, 1914. urtea baino lehen Vienan sortutako artea oso gutxi ezagutu zen Frantzia Bigarren Mundu Gerrara arte, eta hortik aurrera apurka-apurka eman zen ezagutzera. 1986an Centre Pompidou egindako erakusketa izan zen Frantzia lorturiko aitortzaren gailurra; nolahi ere, erakusketa eta bilduma nazionaletan ez dago garai horretako lanen funtsik. Egoera guztiz bestelakoa da beste herrialde batzuetan, hala nola Austria, noski, baina baita Alemanian,

Herbehereetan, AEBn eta Britainia Handian ere: herrialde horietan erakusketak antolatu dira, aldizka, Kokoschka hil eta gero, eta hango museoek, haren obraz ondo hornituta egoteaz gain, harro erakusten dute.

Hitlerren erregimenetik ihesi zihoala, Ingalaterran hartu zuten Kokoschka —Austrian gerra aurretik baino hobeto hartu zuten, egia esan— eta britainiar herritartasuna ere eman zioten. Ernst Gombrich historialariak hantxe ezagutu zuen, lagunak egin ziren, eta hainbat aldiz Kokoschkaren artea zein izaera goretsi zituen: artistak bazuen independentzia berezi bat, guztiz bat zetorrena ingelesan izaerarekin. Londresko Tate Gallery-n gordeta dago berrogeiko hamarkadan Kokoschkak egindako obra politiko guztia, eta han dago, orobat, artistaren azken autoerreturatu, margolan txundigarria: [Time, Gentlemen Please](#).

Kokoschkaren bizitza sutua izan zen, alderdi pertsonalean zein ikuspuntu sozial eta historikotik begiratuta, eta oso nomada ere bai. Gertaera suntsigarriak bere hezur-haragitan pairatzea egokitu zitzaion, bai gerra bai amodioaren pasioa, eta, hala, soberan asetu zuen behaketarekiko eta ikuspegiarekiko zuen zaletasuna. Bizitza luzea izan zuen, eta, horri esker, XX. mendeko obrarik liluragarrienetako bat sortu zuen, baina haren lanaren muina bere gaztetako ekoizpenaren jarraipentzat hartu izan da; ziur aski hautemate-akats horrek zerikusia du errealismoarekiko zuen loturarekin.

Haren erretratuen antzekotasuna harrigarria da, eta halako lanek artistaren begirada zolia erakusten dute; arte modernoko erretraturik erakargarrienetakoak dira. Egiaren errepresentazioaren bilaketan, Kokoschkaren jarduna bat dator Karl Kraus-en formula honekin: artearen gezur handiak egia esatea lortzen du.

Natura hilen eta paisaien (hirikoak zein bestelakoak) erretratu nabarmenak egin zituen Kokoschkak, eta margolan historikoak ere sortu zituen; gainera, amodio-pasioaren margolaririk onenetako bat izan zen —ondo ikusten da hori Alma Mahlerri buruzko sailean—, eta artista politiko kementsua. Gizartea izan zen bere gai zentrala, baina margolan alegorikoak ere egin zituen, askatasun handiz. 1937an, "[Artista degeneratu](#)" baten [autorretratu](#) (*Selbstbildnis eines "entarteten Künstlers"*) margotu zuen, Hitlerrek arte modernoaren aurka antolatutako propaganda-erakusketari erantzunez, eta lan horrek erakusten du Kokoschkak ez zuela asmorik bere independentziari uko egiteko. Bere bizialdiaren erdian margotu zuen mihise hori, arrisku goreneko une batean; margolan horrek artista baten autokontzientzia baieztatzen du, modu baketsuan: norbanakoari eskainitako ereserki bat da, aldi berean sentikorra eta harria bezain sendoa, artistak margotzeko zein ikusteko zeukan artea bezalaxe.

Bere artelanak itzelak dira, bai, baina ezin dugu ahaztu erraldoi intelektual bat izan zela Kokoschka, eta oso presente egon zela era askotako konpromisoetan, bere existentziaren mailan: zurrunbilo bat amildegia gainean. Bere bizitza luzeak zalantzan jartzen du, ezbaierik gabe, harako premisa hori, zeinaren arabera, hain maila gorenean hasita, artistaren obra ezin izango baitzen hain urrutira iritsi. Kokoschka, bizialdi bateko artista ez ezik, bizitzaren artista zen, eta existentziaren oparotasuna erakutsi nahi zuen kosta ahala kosta. Horrez gainera, pintura ez zen aski berarentzat. Margolanak eta lan grafiko ikaragarriak egiteaz aparte, antzerkigile emankorra, idazlea, hizlari nabarmena eta arte-irakasle bikaina izan zen. *Mein Leben* (Nire bizitza) eta *Spur im Treibsand* (Arrastoa harea mugikorretan) liburuak ditugu inoiz artista batek bere buruari buruz idatzitako testurik interesgarrienetako batzuk; gainera, Kokoschkaren zenbait idatzi frantsesera itzuli dira duela gutxi, eta horri esker are gehiago aberastu ahal izango dugu gizonaren eta obraren gainean dugun ikuspegia.

Bere pintzelkadak seguruak dira batzuetan, eta beste zenbaitetan, berriz, dardartiak; gainera, koloreen tratamendu aberatsa erakusten du, eta bi ezaugarri horiek direla medio bere garaiko artista barroko nagusizat har genezake. John

Bergerrek, adibidez, Peter Paul Rubens-ekin alderatu zuen, justizia osoz; munduari buruzko ikuspegi bera izanik, simbolismoa sortzeko gai ziren biak, gaitik urrundu gabe. Bi artisten arteko antzekotasunak modu sinesgarrian zerrendatu zituen Bergerrek, eta, azkenik, zera gehitu zuen: Rubensek bezala Kokoschkak ere, “lorategi bat balitz bezala margotzen du giza haragia, eta pintzelkada bakoitza loratze bat balitz bezala”.

Gaur egun, artistek eta publikoak etorkizunera begiratzen dute, eta artearen iraganean bilatzen dute norabide egokian jotzeko modua. Horretarako baliagarriak dira Kokoschkaren lanak. Zergatik? Bada, ziur aski, suntsipena gertutik bizi izan zuelako, pairatu ere pairatu zuelako, eta ondoren hura konjuratzeko modua izan zuelako. Haren lanek ausart eta aske izatea proposatzen digute, esatea eta ikustea, gutxitan lotzen diren bi ahalmen. Oso bat datoz autobaieztapenarekin: norberak munduan duen existentzia fisikoa baieztatzea dekadentziaren eta ahanzturaren aurka.

Erakusketa hau hainbat aldiz atzeratu da 2020an eta 2021ean, pandemiaren ondorioz, eta ezin izango genuen egin gure bazkide eta lagun ugarien egonarririk eta babesik gabe. Lehenik eta behin, Oskar Kokoschka Fundazioa, Vevey hirikoa, erreferentzia iraunkorra izan da erakusketa antolatu bitartean. Jakina, Europako eta AEBko museo nagusi gehienak ere aipatu behar ditugu, Kokoschkaren lan askoren jabe baitira, eta ia beti erakusgai izaten baitituzte; gogoan ditugu, halaber, hainbat bilduma garrantzitsu, egundoko artista honen margolaritza azkenean Parisen eta Bilbon erakusteko beharrezko urratsak eman dituzte-eta.

Erakusketa honen abiapuntua simple-sinplea da: Paris Frantziako hiriburua izan arren, eta Kokoschka artista guztiz garrantzitsua, hari buruzko erakusketa gutxi egin dira hirian. Proiektuaren katalizatzailea, dena den, duela ia 10 urte Dieter Buchhart-ekin izan nuen elkarrizketa bat izan zen. Hark bi erakusketa gogoangarri sortuak zituen, elkarren segidan, Musée d'Art Modernen: bata Jean-Michel Basquiat-i buruzkoa, eta bestea, berriz, Keith Haring-en gainekoa. Bizi-bizi aritu ginen hizketan, erakusteko moduko beste artista interesgarri batzuen inguruan. Kokoschka aipatu nuenean —betidanik gustatu izan zait artista hori, baina Frantzian ez da oso ezaguna—, hau azaldu zidan Buchhartek: haurra zela, Kokoschkaren erakusketa bat ikustera joan zen bere gurasoekin, Vienan; horri esker deskubritu zuen arte modernoa, eta erakusketa-komisario izan nahi zuela konturatu zen.

Eskerrak eman behar dizkiot ideiarri jarraipena emateagatik eta gauzatzen jarduteagatik, Anna Karina Hofbauer-ekin batera eta Cedric A. Huss-en laguntzarekin. Erakusketa hau ez litzateke posible izango Parisko komisario Fanny Schulmann gabe —Musée d'Art Moderneko kontserbatzaile burua—, zeinari asko interesatzen baitzaizkio Europako abangoardiak: horren erakusgarri da 2016an Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme museoa antolatutako Arnold Schönberg. Peindre l'âme erakusketa bikainari egin zion ekarpena. Eskerrak eman nahi dizkiot, halaber, Anne Bergeaud-i, Hofbauerrekin batera proiektu zirraragarri hau kudeatzen aritu baita; orain, zenbat hilabete geroago, egitasmoaren bigarren etapa abiatu da, Guggenheim Bilbao Museoa. Eskerrak eman nahi dizkiet Parisko Musée d'Art Moderne, Paris Musées eta Guggenheim Bilbao Museoko lantalde guztiei, bai erakusketa antolatzeagatik bai katalogoa argitaratzeagatik; izan ere, katalogoak, kolaboratzaile guztien lanari esker —autoreak, diseinatzaile grafikoak, Paris Musées-eko argitalpen-zerbitzua—, begirada berri bat eskaintzen du obra gero eta biziago baten inguruan.

Fabrice Hergott

Parisko Musée d'Art Moderneren Zuzendaria

# OSKAR KOKOSCHKA: ERREBELDE, HUMANISTA ETA EUROPAR

Dieter Buchhart

“Kokoschka berandu sortutako maisu zaharra da, prodijio ikaragarria”<sup>1</sup>.

Else Lasker-Schüler, 1911ko abendua

Oskar Kokoschka erradikal bat zen. Hogeita hiru urte besterik ez zituela, Viena konkistatzera abiatu zen — Habsburgotarren monarkiaren hiriburu zen orduan Viena—, “basatietan basatien” (*Oberwildling*) eta kaskamotz abiatu ere. Gustav Klimt-en babespean, gaztetatik nabarmendu zen Vienako eszena artistikoan, eragina izan zuen Egon Schiele gaztearengan, eta nazioarteko onespena lortu zuen bi mundu-gerra izugarrien ondoren. Bigarren Mundu Gerra amaituta, Europaren batasunaren alde mintzatu zen beti, eta haren beranduko lanak inspirazio- iturri izan ziren *fauve* berrien korronteko kideentzat, Austrian eta Alemanian. Hura hil ondoren —1980ko otsailaren 22an hil zen—, Kokoschkak pizten zituen pasioak baretzen joan ziren (hala ere, haren margolan bat, Konrad Adenauer kantziler ohiaren erretratua, Angela Merkelen bulegoan egon zen eskegita, hura boterean egon zen hamasei urteetan). Oskar Kokoschkaren izena laster lotu zen Gustav Klimt, Egon Schiele eta Koloman Moser artistenekin, 1900. urte inguruko Vienako bizitza artistikoari buruzko azterlanetan. Hori aleman hiztunen eremutik kanpo da batez ere hala, 2005ean Parisko Grand Palaisiko galeria nazionalan antolatu zen erakusketak erakutsi zuen bezala<sup>2</sup>. Baina, zergatik da margolari hori, bere lehen urratsak Viena inperialean egin ondoren Dresdenera aldatu zena, hainbat urtetan bidaiatzen ibilia, Txekoslovakiara emigratua, Britainia Handira artista “degeneratu” gisa erbesteratua eta 1951tik aurrera Villeneuve (Suitzan, Lemana aintziraren ondoan) finkatua, berriz diot, zergatik da margolari hori artearen historiako handienetako bat? Zein izan ziren haren lorpen aipagarrienak? Zer neurritan lagundu zuen artearen historia konfiguratzeko? Nolako eta zenbaterainoko eragina izan zuen bere garaikideetan eta ondoko artisten belaunaldietan? Bada, orain, galdera horiei erantzuten saiatuko gara, zazpi hamarkadako ibilbide luzean egin zituen lan nagusietako batzuk aztertuz.

## Vienako “basatietan basatiena”, berritzaile erradikal bat

1907an, Art Nouveau-ren eraginpean, Kokoschka posta-txartelak diseinatzen hasi zen Wiener Werkstätte edo Vienako tailerra zeritzon. Hala ere, haren Mutiko ameslariak (*Die träumenden Knaben*) kontakizun-liburuan bertan, “Gustav Klimti, mirespen osoz” eskainia egon arren, gerora estilo horrekin haustera eramane zuten arrazoiak zantzu batzuk suma daitezke. Urte horretan bertan, zenbait biluzi margotu zituen, baina lan horietako trazuek — kanpoko ingerada-lerroa eta barneko marra soil batzuk baino ez gehienetan, eta ertz askokoak batzuetan— kontraste handia egiten dute mentore izan zuenaren lerro bihurtu eta sentzualetan. Soiltasun gordineko gorputz horiek (haurrak zein adin guztietako emakumeak eta gizonak) Klimten karga erotikoa handiko biluzi lizunak beste muturrean kokatzen dira. Izan ere, Kokoschkaren [Neskatxa biluzia dantzan \(Titiriteroaren alaba\)](#) [*Tanzender Mädchenakt (Tochter des Gauklers)*] obrako lerro sendoak eta ur-kolore mehez azpimarratutako neskaren soineko zein gorputz-adar bihurrikatuak, edo are *Bi neskatxa gazte janzten (Zwei junge Mädchen beim Ankleiden)* obrako esku uzkuak ere ez dute ez edertasuna ez harmonia helburu; haien ingerada zorrotzak eta azpimarratutako keinu-lerroak, berriz, bere gordintasun osoan nabarmenak dira paperaren zurian. Kokoschkak Art Nouveaurekin eta Klimtekin haustea, emakumeak, haurrak eta etxe “proletarioak” marraztera bultzatu zuen Schiele<sup>3</sup>. Baina Kokoschkaren arkatx-marra

lodiekin eta margo soilekin kontrastean, Schielek, hasiera batean behintzat, zehaztasun garbiagoz moldatu zituen bere modeloen hazpegiak eta adatsak. Denborarekin, Schielen marrazkietako irudien ingerada “paperaren zuriaren eta beren gutxieneko izatera murriztutako gorputzen arteko muga-lerro hutsa bilakatu zen”, Kokoschkaren lehen marrazkietan bezala<sup>4</sup>.

Carl Emil Schorske kultur historialariak “mende amaierako” Vienari buruz ondutako azterlanak Kokoschkaren garrantzi artistikoa eta eragina berresten ditu. Klimt eta Kokoschka —Vienako Sezeseioaren eta espresionismoaren artista enblematikoak biak— abiapuntutzat hartuta, egileak Vienako 1900. urte inguruko krisia eta agitazioa izan zituen aztergai aipatu lan horretan. Haren iritziz, Klimtek —“bizitza publikoarekin konprometitutako gizon bat”— bere kanon estetikoari irimo eutsi izana —Vienako Unibertsitateko haren “Fakultateko margolanak” errefusatua izan ondoren— goi-mailako burgesiaren identitate-krisia estetikoki konpentsatzeko ahalegina izan zen<sup>5</sup>. Schorskeren arabera, Kokoschkak, espresionismoaren ordezkari gisa, egiaren postulatu gorpuzten du arte modernoan, eta lengoaia berri eta kontzesiorik gabeko batean adierazten ditu bizitzaren oldarra eta arimaren benetakotasuna<sup>6</sup>. Werner Hofmann arte-historialariaren ustez, Vienako mende-aldaketa “beren kontraesanak modu produktiboan erabiltzen jakin zuten banakoek markatuta egon zen. Ikuspuntu espiritual eta artistikotik begiratuta, haien intuizio-eskala, ahotsen aniztasunari zabalik egoteaz gain, aniztasun horren esanetara egon zen”<sup>7</sup>. Hofmannen eta Schorskeren gogoetak ez datoz bat bi puntutan: Hofmann-ek bereetan txertatzen du Schiele, eta, gainera, modernitatearen paradigma nagusi gisa garatzen du “polimorfismoa” delakoaren ideia<sup>8</sup>. Wolfgang Welsch-en ustez, berriz, Vienako mende-amaierako ahots-aniztasun hori “fenomeno postmoderno” bat izan zen<sup>9</sup>. Jean Clair eta Kirk Varnedoe arte-historialariek, berriz, modernitatea bera eta, batez ere, Vienako 1900. urtearen bueltako egoera berriro aztertu beharra aldarrikatu zuten<sup>10</sup>. Varnedoek bereziki arbuaitu zituen horri lotutako “gainbehera” eta “jenio” nozioak, baina baita “defentsa-abangoardia” kontzeptua bera ere, garai hari buruzko klixe zaharkituak zirela esanez<sup>11</sup>. 1990ean, Jacques Le Rider historialariak Vienako modernismoaren izaera “antimoderno” ekarri zuen gogora; haren arabera, hura izan zen gizabanakoaren “nortasun-krisia” delakoaren jatorria, zeinak iragarri baitzuen “1970–80ko hamarkadetakako postmodernitate”<sup>12</sup>. Egile horiek 1980ko hamarkadan Vienako modernitatea berriz aztertu zutenean, aro hartan Kokoschkaren gaztetako obrak hartu zuen lekua ere aztertu zuten, batez ere “antimoderno”, “identitate-krisi” eta “ahots-aniztasun” terminoez den bezainbatean. Schiele lehen lerroa igaro zen orduan, “gertaera garaikideek beren ikurra aurkitu zuteneko foku-puntu” gisa<sup>13</sup>.

Kokoschkak 1908an izan zuen bere lehen erakusketa, 1908an Vienan antolatutako Kunstschau arte-erakusketan, hain zuzen, eta orduz geroztik izendatu zuten “enfant terrible”<sup>14</sup> eta “basatietan basatiena”<sup>15</sup>; “Kokoschka eroa”<sup>16</sup> izengoitia ere jarri zioten. Bere lehen biluzi eta tintazko marrazkiekin, gero bere “erretratu psikologikoekin”, modernotasunaren ikur eta berritzaile erradikal gisa hartua izan zen, baita bere trazu gordinarengatik eta ezohiko pintura- teknikarengatik ere. Emakumeen kontrako indarkeria hiltzailearen apologia egiten duen *Zoro hiltzailea (Amokläufer)* lanak —1908an margotua eta bere *Hiltzailea, emakumeen itxaropena (Mörder, Hoffnung der Frauen)* piezarekin lotua— hiltzailearen zantarkeria, oldarkortasun mugagabea eta odol-egarria erakusten du. Ikuspegi formaletik begiratuta, obrak nolabaiteko lotura du Mutiko ameslariak lanarekin, baina Art Nouveaurekiko haustura erabatekoa da jada. Maorien estatua tradizionalak tatuajeen eraginez<sup>17</sup>, Kokoschkak, gero, altzairuzko lumaz egindako marra xeheetara mugatu zituen bere tintazko marrazkiak, eta “marradura hautsien, kaligrafiazko apaingarrien eta gorputz deformazioen” arteko konbinazioaren bidez erakutsi zuen bere gaien basakeria gordina<sup>18</sup>. Kokoschkak bere lehen erretratuak egiteko ere baliatu zuen marraduraz betetako egitura hori. Hirurogeitik gora egin zituen, 1909–12 bitartean gehienak, Adolf Loos arkitekto itzal handikoaren bitartekaritzari esker<sup>19</sup>. Azken horren babesari eta nazioarteko artisten lanak aztertzeke aukerari esker (Vincent Van Gogh eta Edvard Munchen lanak, adibidez, 1909an ezagutu zituen, beranduen jota, Vienako Nazioarteko Arte Erakusketan), bere garaiko artista berritzaile handienetakoa bat izatera iritsi zen berehala.

Hans eta Erika Tietze-ren erretratu bikoitzean —1909ko abenduan datatua dago—, Kokoschkaren pintura-teknika bereziak goia jo zuen lehen aldiz. Erika Tietze-Conratek horri buruz adierazi zuenez: “Kokoschka pintzelarekin margotzen hasten zen, baina berehala pintzela alde batera utzi eta hatz-mamiekin margotzen jarraitzen zuen. Azazkalekin azpiko geruza urratu eta lerro bitxiak marrazten zituen”<sup>20</sup>. Bere tintazko marrazkien ildotik, Kokoschkak urradura xehez osatutako bilbe trinko bat gehitu zien orduan oihalei, kolore lausoko (gorrixka, hori-berdea, urdina) hondo aldakor baten gainean ezarritako mintz baten antzekoa. Egin-molde horrek erretratututako pertsonak nabarmentzen zituen, eta paisaia moduko bat zirrimarratzen zuen haien inguruan.



Aurpegiaren eta eskuen zati desberdinak bereizteko, toki batzuetan pintura geruza lodia gehitzen zuten, eta beste batzuetan mihisearen bilbea biluz uzten, pintura karrakatu eta ezabatuz. Hans Tietzeren esku gorri nabarmenduek margolanaren erdigunea hartzen dute diagonal bat osatuz eta erabat kontrastatzen dute Erikaren esku-aurpegiaren zurbiltasunarekin.

Izan ere, Kokoschkak pintzelaren puntarekin moldatu zuen margolana, baina baita hatzekin, azazkalekin edo oihaletzekin ere, azpian zegoena, hau da, “nerbioen ibilbidea, giharrak, tendoiak”<sup>21</sup>, azalera fisikoki atera nahiz. Pinturarekin esperimendatzeko bere nahi hori agerikoa da, halaber, Auguste Forel zientzialari ospetsuaren erretratuan. Modeloaren alaba Martak azaldu zuen bezala, “Kokoschkak ia eskuekin bakarrik margotu zuen koadro osoa, eta pintura-geruza mehea azazkalekin urratuz moldatu zuen ilea”<sup>22</sup>. Materiarekin harreman zuzenean eta azkartasunez lan egiteko modu horregatik bereizten dira, hain zuzen, haren lehen lanak; eta ezaugarri komun hauek dituzte: ozta-ozta zirriborrotutako gorputz-atalak, pinturaren erabilera xuhurra, norabide guztietan emandako pintzelkadak, hatzekin eta azazkalekin —modu arbitrarioan zein ordenatuan— margotutako zatiak.

Kokoschkak gizakia eta haren psikea atzeman nahi zituen horrela, hark ezkutuan gordetzen zuena azalatu. Albert Ehrenstein-ek oso modu egokian deskribatu zuen haren lana: “Ez da harakina, arima-urratzailea baizik.

Jendearen eskuak eta buruak margotzean, haien eskeleto mentala azalarazten digu, modu fantasmagoriko batean. ‘Psikotomia’ ilun moduko horrek bibisekzio bat gogorarazten digu”<sup>23</sup>. Kokoschkak iragazkortasuna eta gardentasuna eman zizkion horrela Forelen gorputzari, eta aldi berean argiak zeharkatua eta desagiteko bidean margotu zuen hura. Modeloaren buruan jarri zuen bereziki arreta, espiritua sinbolizatzen duen neurrian, eskuak adierazpen-euskarri soiltzat hartuta. Bestelakoa da Julius Szeps kazetariaren kasua [Kudeatzailea](#) (*Der Rentmeister*) izeneko erretratuan: Kokoschkak oihean harramazkak eginez eta hatz-mamiak inprimatuz moldatu zuen haren irudi sendoa eta aurpegi mamitsua.

Kokoschkak garai hartan erretratuekiko zuen interesa berresten duen obra bat [Hirsch aita](#) (*Vater Hirsch*) dugu, zeina Berlingo Paul Cassirer galeriako hormetan eskegi baitzen lehenbizikoz, 1910ean, *Bereko basatia* (*Ein brutaler Egoist*) izenburupean. Kokoschkak Hirschen semea —Ernst Reinhold izengoitiz ezaguna— ere margotu zuen, haren esku mamitsu bat, bereziki espresiboa, eta begi urdin distiratsuak nabarmenduta. Margolan hori beste era batera izendatu zuten aurrerago: *Trantzelaria* (*Der Trancespieler*). Kokoschkak margotzeko modu asko eta askotarikoak saiatu zituen. [Herwarth Walden](#) izeneko obran, adibidez, zuzenean hoditik aplikatutako pinturak halako dinamismo bat ematen dio konposizioari toki batzuetan, futurismoaren eraginpean moldatua izan balitz bezala. Paul Westheim arte-kritikariaren hitzetan, artistak “gizakiaren mekanismo konplexuaren ikuspegi azkar eta berehalako bat” eskaintzen du beti<sup>24</sup>. Kokoschkaren obra batzuek kristal arrokaren antzeko estetika zatikatu dute<sup>25</sup>; kubismoaren eta futurismoaren aurrean artistak izan zuen erreakzio guztiz pertsonalaren nolabaiteko isla dira. Horietako bat *Egon Wellesz* konpositorearen erretratua da (1911). Modeloak honela deskribatu zuen margolanaren sorkuntza-prozesua: “Kokoschka lanean hasi zen eta ni, bitartean, pianoa jotzen aritzen nintzen, edo idazmahaietan lanean, edo gelan atzera-aurrera ibiltzen. Lehen egunean galdetu nion ea mugitu nintkeen bera margotzen ari zen bitartean. ‘Hain margolari txartzat naukazu —erantzun zidan—, eserita bakarrik margotu zaitzakedala uste duzula? Egin nahi duzuna’. Mihisearen markoa —hondoa jada margotua— besaulki batean jarri eta nire aurpegia eta nire eskuen mugimendua aztertzen jardun zuen. Gero, pintzelik gabe, eskuin eskuko hatz erakuslearekin pintatzen hasi zen”<sup>26</sup>.

Werner Hofmannek dioen moduan, estetikaren berrikuntza erabakigarri bat gertatu zen garai hartan, bai musikan, bai arkitekturan, bai literaturan, bai arte plastikoetan. Hofmannek Adolf Loosen Vienako Michaelerplatzeko eraikinari buruz egindako hausnarketak Kokoschkaren obraren disonantziari ere aplikatu ahal zaizkio: “Aurrean daukagun osotasun horretako atal batzuek eta besteek, modu autonomoan jokatzear gain, elkar ukatzen dutela dirudite. Haien arteko loturak, batere loturarik baldin badago behintzat, etenda dirudite”<sup>27</sup>. Horrek guztiak “disonantziaren emantzipazioa” noziora eramanez zuen Hofmann<sup>28</sup>. Eta nozio hori, Arnold Schönbergek sortua, “1910eko hamarkada-aldaketaren ezaugarritzat har daiteke”. Artearen ideien hedapena, kontsonantziatik disonantziara zabaltzea, “askatze eta irekitze prozesu bat” iruditzen zaio egileari, 1910. urte inguruan pinturan eta musikan aldi berean gertatu zen prozesu bat<sup>29</sup>. Hala, Welleszek azken konposizioetan musika dodekafonikoaren disonantziari aurre egin behar izan zion bezala, Kokoschkak ere disonantzia hori bilatu zuen “gizakia berez den mekanismo konplexu horretan”.

Margolariak kaskamotz probokatzaile gisa ere erretratatu zuen bere burua, bai Der Sturm aldizkarirako kartel baten diseinuan kristau ikonografiako *Doloreetako Gizona* gogora ekartzean, bai Franz Liszt pianista erromantikoaren erliebedun erretratu baten gainetik bere profila margotzean. 1911tik aurrera, konposizio piktoriko gero eta konplexuagoak egin zituen —*Deikundea* (*Verkündigung*) ospetsua dugu horren adibide—, zeinak Alma Mahlerri eskaini baitzizkion (1912ko apirilaren 12an ezagutu zuen Alma), harekin izandako maitasun- harreman sutsuari eta harremanaren porrotari. Bere obraren fase “kristalinoan” tonu argiak erabili ondoren, 1913. urtearen amaieran margo ilunagoen eta pintzelkada adierazkorren aldeko hautua egin zuen berriz ere. Carl Moll margolariaren erretratuan, adibidez, trazu kementsuak eta testura oretsua dira nagusi. Lehen aldiz, Kokoschkak barrualde bat zirriboratu zuen eta irudikatutako ingurune horretan argiak hartzen zuen norabidea islatu. *Presoa* (*Der Gefangene*, 1914) obran ere, argiaren intzidentziak sortzen du aurpegi-eskuen zurbiltasunaren eta gelaren iluntasunaren arteko kontraste nabarmen hori. 1917. urtera arte koadroak ez zuen izenburu hori hartu. Izan ere, Albert Ehrenstein idazlearen poema bati egiten dio erreferentzia izenburuak<sup>30</sup>, zeina, atzera begira, Lehen Mundu Gerraren hurbiltasun adierazpen gisa interpreta daitekeen. Kokoschkak boluntario gisa aurkeztu zuen bere burua armadan, 1915eko urtarilaren hasieran, eta larri zauritua suertatu zen abuztuaren 29an, Ukrainako ipar-mendebaldean. Osatu zenean, gerrako pintore gisa jardun zuen lanean denboraldi batez<sup>31</sup>, baina gero borrokarako ezgai izendatu zuten, berriro zauritu zutelarik. 1916ko irailaren hasieran, egonaldia egin zuen Berlinen, eta Mechtilde Lichnowsky printzesaren eta Nell Walden margolariaren erretratuak egin zituen. Margolan biek zenbait ezaugarri komun dituzte: estilo urduria, are nahasia ere batzuetan, argitasunaren eta iluntasunaren arteko kontrastea, eta bizitzaren eta heriotzaren, goren unearen eta gainbeheraren arteko disonantziak.

## Dresdeneko urteetako espresionismo koloretsua

1916ko abenduan, Oskar Kokoschka Dresdenera iritsi zen, eta han bizi izan zen hurrengo zazpi urteetan, Vienen hilabetetako egonaldiak egiten jarraitu bazuen ere. Dresdeneko urteak inflexio-puntu bat izan ziren haren arte-ibilbidean. Hans Tietzeren arabera, “azterketa psikologikoak” “bizitasun indartsu” bati eman zion bide, pixkana-pixkana<sup>32</sup>.

1917ko autoerretratuan, gerrak markatutako gizon bat da aurrez aurre begira duguna. Eskuin eskuko hatzarekin, bihotz-aldea seinatzen du, Doloreetako Gizonaren irudi kristaua gogorarazten duen keinu batekin. Pintzel-ukitua Mechtilde Lichnowsky printzesaren erretratuari darionaren antzeko disonantzia-inpresioa ematen du. Gizona lur jota dago, fisikoki eta moralki; haren “kemena eta gaztetasuna galduak dira, [...] osasuna bezala”, hilabete gutxi batzuk geroago Ehrensteini idatzi zionez<sup>33</sup>. 1910an Der Sturm aldizkarirako egin zuen karte-leko Doloreetako Gizonak bere zauriak seinatzen zituen bezala, oraingo honetan Kokoschkak ez ditu agerian jarri nahi bere zauriak (ezta gerrako zauriak ere, itxuraz ez behintzat), bere psikea baizik.

Hondo urdin-beltz aldakor baten gainean, pintzelkada gordinek aurpegiaren, eskuen eta gorputzaren hondamendia iradokitzen dute; margolariaren begitarreak, berriz, abaildura, bakardadea eta etsipena erakusten ditu.

Era berean, *Lagunak* (*Die Freunde*) talde-erretratuan, artista, eriondo, ia desagertu egiten da —lehen planoan, bizkarrez— Dresdeneko lagunaren artean. Margolaneko konposizioari dagokienez, bi lagun nabarmen dira: batetik, Käthe Richter antzezlea, ezkerrean eserita, zeinak “oso harreman estua” baitzuen Kokoschkarekin<sup>34</sup>; eta, bestetik, Walter Hasenclever poeta espresionista, erdian. Beste behin ere, Kokoschkaren obra horretan disonantzia da nagusi, bai kolorearen, argiaren eta iluntasunaren artean, bai bizitzaren eta heriotzaren artean, artistak Hans Tietzi idatzitako gutun batean adierazi zuenez: “Orain, giza aurpegiak itxuratzen aritzen naiz [...], haiekin konposizioak moldatzeko: izateak izateari egiten dio aurre eta kontraesan gogorrean kontrajartzen zaio, gorrotoa eta maitasuna bezala. Orain, espiritu indibidualak goragoko ordena batera batzen dituen akzidente dramatiko horren bila aritzen naiz koadro bakoitzean”<sup>35</sup>.

Lehen Mundu Gerraren ondoren, Kokoschka ordura arte erabilitako tonu ilun eta kontrastatuak argiagotzen hasi zen, 1918–19ko neguan egin zuen Katja margolanak erakusten duen bezala. Bertan, artista bere lagun Käthe Richter (Katja izenez ere ezaguna) gaztearen erretratu margotzen ageri da. Koadroaren barruko koadroaren protagonista ere Katja bera da, gainera. Neska gaztea —gaixorik, segur aski, txabusina urdina soinean, lo-txanoa buruan eta baso bat

ur eskuan— margolariari begira ageri da, margolariak, haren aurrean belaunikatuta, hura margotzen duen bitartean. Pintzelkada biziek eta konposizio diagonalak dinamikoagoa egiten dute eszenatoki estatikoa, pintorearen eta modeloaren motibo klasikoa, Kokoschkak Dresdeneko egonaldian hainbatetan tratatu zuena. Egoera bera dugu 1923ko [Margolaria eta modelo II](#) (*Maler und Modell II*) obran: margolanak pintzel-ukitu urduri batetik kolore lauak nagusi dituen espresionismorako trantsizioa erakusten du, eta aldi horren amaiera markatu zuen. Eszena bera asaldatzaileria da: artistak, Arte Ederren Akademiako irakasle orain, bere burua irudikatzen du bere gaztetako erretratu margotzen, doloretako gizon eta “basatietan basatien” gisa, begira ari zaion modelari ez ikusia eginez. Bertan darabilen lengoaia pikturikoak atentzioa ematen du bere zurruntasunagatik. Erdian, hondo berde baten gainean, margolaria bera ageri zaigu: soingaineko urdin bat darama jantzita, haren aurpegia espresiorik gabekoa da, maskara bat bezain zurruna, eta esku erraldoiak ditu. Haren lagun Anna Kallin, kolore hori biziko soineko jantzia, eszenaren bazter batera zokoratua dagoela dirudi. Artistaren eta modeloaren arteko harreman horretan, Kokoschka bakarriketa batean murgilduta ageri da, bere baitan bilduta, eta modelo, berriz, bazterrean utzita.

Katja margolaneko pintzelkada dardaratsuetatik hasi eta kolore espresionistek geldiarazita dirudien pintorea eta modeloaren irudikapen horretaraino, Kokoschkak askotariko lanak egin zituen urte horietan, estilo aldetik desberdinak; hori bai, “lan-erritmoa moteldu” behar izan zuen, “gehiegizko lanaren” ondorioz<sup>36</sup>. Eten sakon hori agerikoa da Kokoschkaren funtsezko lanetako batean: [Musikaren indarra](#) (*Die Macht der Musik*), 1918–20 bitartean margotuta. Lan horren jatorrizko izenburuak, *Indarra eta ahulezia* (*Kraft und Schwäche*)<sup>37</sup>, argiaren eta ilunaren, hotzaren eta beroaren, zarataren eta isiltasunaren arteko —edo gaixotasunaren, eriondoaren eta osasunaren arteko— polaritate batera igortzen gaitu oraindik ere, egitura aldetik. Ezkerrean, emakume batek, berdez jantzita, tronpeta jotzen du, eskuinean makurtuta dagoen pertsonaia bat esnatzeko-edo. Eskuineko pertsonaiak, horiz eta gorritz jantzita, begiak ireki eta besoak altxatzen ditu protesta seinale gisa. Bi protagonisten artean lili morexka bat ageri da, eta atzealdean eskuinean, zaldi bat lauhazka. Lagunak eta Katja erretratuekin alderatuta, 1917tik 1919ko hasierara bitarteko aldiko pintzelkada urduria lasaitu egin da, eta Carl Georg Heise eta Hans Mardersteig-en erretratu bikoitzak ere, pintzelkada zabalek eta kolore-orbanek dinamizatuak, oso bestelako estilo batean moldatuta dirudi. “Kolorearen musikaren indarra baino ez zen, berez”<sup>38</sup>, esan zuen Kokoschkak, hiru hamarkada geroago margolana berrikusi zuelarik, era horretan bi pertzepzio modu desberdin batzen saiatuz, sinestesiak bezala.

Dresdenen zegoela, Kokoschkak enkargu berezi bat egin zion Hermine Moos txotxongilo-egileari: tamaina naturaleko panpina bat, Alma Mahlerren irudira egina. Olio-pintura bat ere utzi zion artisauari, modelo gisa, harekin Alma Mahlerren irudirik ahalik eta errealea birsor zezan, Kokoschkak “hari begiratzean, hura ukitzean, bizi- bizi”<sup>39</sup> sentitu zezan hura. Baina Moosen fetitxeak “ez zituen bete nonbait Kokoschkaren aurreikuspenak”<sup>40</sup>, eta halaxe jakinarazi zion margolariak txotxongilo- egileari berari: “Zure panpinak osoki etsiturik utzi nau”<sup>41</sup>. Geroago, ordea, margolariak zurrumurruek zabaltu zituen “emakume isila” deitzen zuenaren inguruan, esanez, adibidez, “zaldi karroza bat alokatu [ziola] haizea hartzera ateratzeko egun eguzkitsuetan, eta palko bat Operan, jendaurrean erakusteko”<sup>42</sup>, eta arte abangoardistako objektu bihurtu zuen panpina, bere hasierako asmoaren kontra. Ildo horretan, beraz, bat dator dadaismoarekin: “antiarte” gisa, “zentzuaren aurretiko” arte gisa<sup>43</sup> —hau da, “zentsurik gabekoa” baina ez “zentsugabekeria”<sup>44</sup>—. Dadaismoa oso kritikoa zen gizartearekin, eta gerraren aurka zegoen; aldi berean, goitik behera birdefinitu zituen artearen edukiak eta helburuak, eta arte-genero tradizionalen arteko mugak ezabatu zituen, lehen aldiz<sup>45</sup>. Vienako “basatietan basatiena” bere ibilbidearen hasieratik lotu zitzaion erradikalismo horri, eta berriro probokatu zuen orduan. Bestalde, berriro agerrarazi zuen panpinaren gaia hainbat lanetan: [Natura hila maskarekin](#) (*Maskenstillleben*), [Ama eta haurra](#) (*Mutter und Kind*), [Esklaboa](#) (*Die Sklavin*), [Paganoak](#) (*Die Heiden*), [Neskatxa panpinarekin](#) (*Mädchen mit Puppe*), [Neskatxa buztinezko panpinarekin](#) (*Mädchen mit Tonpuppe*), [Margolaria panpinarekin](#) (*Maler mit Puppe*) eta [Autorretratu asto aurrean](#) (*Selbstbildnis an der Staffelei*).

[Margolaria panpinarekin](#) lanean, Kokoschkak pintzel-ukitu arinagoak erabiltzen ditu, eta eszena bera dinamikoagoa da: artista panpinaren gorputz potoloaren ondoan eserita ageri da, haren hankartea —gorritz markatua— seinalatuz. Ezker eskuarekin, panpinaren ezker izterra baztertzen du, haren jaun eta jabe eginda. Kokoschkak Pigmalion porrot eginaren papera ere jokatu zuen —bere sorkuntzaz maitemintzen den eskultoreari erreferentzia eginez— [Autorretratu asto aurrean](#) lanean: panpina —margolanaren ezker ertzean zangalatrau jarrita— haragi-koloreko izterra zimikatuz ageri da margolaria. Keinu horrek eta pintorearen jarrerak (gorputza konkortuta, eskuak uzurtuta) kontrastea egiten dute haren estudio bikainarekin (Arte Ederren Akademian kokatua, Dresdeneko hiri berria,

Neustadt, begipean duela); eta artista bere buruaz barre egiten ari dela pentsa liteke. 1919–23 bitartean, artistak hamar aldiz betikotu zuen Dresden gaineko txori-ikuspegi hori. Kokoschkak bere buruaz eman zuen irudi horren beste muturrean, [Autorretratuak besoak gurutzatuta](#) (*Selbstbildnis mit gekreuzten Armen*) izeneko lanak Dresdenen hasitako estiloaren garapenaren azken eta goren puntuan erakusten du artista, traje urdin dotorea eta gorbata gorria jantzita, koloretako pintura- orban handi batzuen aurrean. Haren aurpegiak argi-itzak zizelkatua dirudi, baina haren begitarte serioak, haren galderazko begiradak Dresdeneko egonaldia amaiara iragartzen digula ematen du. Izan ere, 1922ko udazkenean jada, honela galdetzen zion Kokoschkak bere buruari: “Nola liteke batzuk Miarrizten bizitzea eta ni Dresdenen?”<sup>46</sup>.

### “Goi-goitik” ikusitako bidaiak eta animalien erretratuak”

1923ko udan Dresden utzi ondoren, Kokoschka bidaiak bidai ibili zen Europan zehar, Afrikako iparraldean eta Ekialde Hurbilean, 1931. urtera arte. 1924tik 1925era bitarteko epe laburrean toki hauetan guztietan egon zen: Venezia, Bordele, Miarritze, Avignon, Marseilla, Monte-Carlo, Niza, Madril, Sevilla, Toledo, Lisboa, Haga, Paris, Londres, Amsterdam. Paisaia zabaletan, hiri-ikuspegietan eta animalien irudikapenetan, haren pintzelkada fin arinak Dresdeneko urteetako estiloaren guztiz kontrako norabidea hartu zuen orduan. “Eraikin altuenetatik edo mendietatik, on the top, goi-goitik” besterik ez zuen begiratu nahi, “hirietan zer gertatzen den, jendea nola bizi den ikusteko”<sup>47</sup>. Hain zuzen, haren begirada hiri gainean pausatzen da, literalki, goitiko ikuspegiak eginez beti. Batzuetan, ikuspegi beraren bi bertsio egin zituen —Parisko Tuileriak lorategia, Marseillako portua—, koloreak (argiangoak edo ilunagoak) eta enkoadraketa aldatuta. Bi kasuetan, artistak aurrez aurre jarri zuen hiriaren eta zeruaren ikuspegi hiriko bizitzaren ikuspegiarekin. Pintzelkada lasaia baten bidez, koloretako gainazal trinkoak arindu eta konposizio dinamikoak lortu zituen, arintasun ia inpresionista dutenak.

Bestalde, animalien bost erretratu handi ere egin zituen 1926–27 bitartean. “Erretratu” hitza guztiz egokia da kasu honetan, Kokoschkak “animalia indibidualak, espresio jakin batekin” margotu baitzituen<sup>48</sup>. George izeneko mandrilaz gain, [Tigoia](#) (*Tigerlöwe*), lehoi baten eta tigre baten arteko Ranji izeneko gurutzatze arraroa, Kokoschkaren animalien margolan ikusgarrienetakoen artean dago. Lan horretarako, Londresko Regent’s Parkeko zoologikoan margotzeko baimena lortu zuen artistak. Sekulako “zirrara” sentitzen omen zuen egunero, “katu erraldoia, kolore horiko bonba balitz bezala, iluntasunetik argirantz —askatasunerantz— jauzi egin eta niregana oldartzen zelarik, kaiolako atetik hain gertu ikusten zuen gizona txiki-txiki egiteko asmoz”<sup>49</sup>. Tobias G. Natter arte-adituak ere erretratutzat dauka margolan hori: “Piztia bat margotu ordez, ‘arima-pintore’ ospetsuak fenomeno natural baten erretratu dotore eta basati bat egin du”<sup>50</sup>. Ilunpetik sortua, tigoia koadroaren markoa apurtzeko zorian dagoela ematen du, bere soin gihartsua eta aurreko eta atzeko hankak elkarren ondoan ezarrita. Aurrekoek antilope bat zatikatu berri dute, agidanean, eta gorputzak, marra zeharrargiz margotua eta hondo ilunaren gainean nabarmendua, une batetik bestera ikuslearen gainera oldartuko dela iradokitzen du.

### Artista degeneratua, erbesteratua eta humanista

Urte askotako bidaien ondoren, Kokoschka Vienara itzuli zen, 1931ko udazkenean, eta hurrengo urteko udaberrira arte egon zen han. Garai hartakoak dira Trudl izeneko neskatxa bati —auzoko gazte bati— eskainitako pinturak, hala nola *Pan* (*Trudl ahuntz batekin*) [*Pan* (*Trudl mit Ziege*)], handik berehalako obra alegorikoen konplexutasuna iragartzen bide duena. Parisen urtebete luzeko egonaldia egin ondoren —ordukoa da Constantin Brancusiren erretratu—, Kokoschka Vienara itzuli zen, 1933ko udan, eta orduko asaldaketa politikoen izugarri ikaratu eta hunkitu zuten. 1934ko uztailaren 4an, ama hil zitzaion. Gauza bat eta beste, jada ez zuen arrazoirik ikusten Vienan geratzeko —erregimen austrofaxistak ezarritako Estatu korporatiboan, gerra zibilak urratutako hiri batean—, eta Pragara emigratu zuen, hangoa baitzuen aitaren aldeko familia. Pragan egon zen lau urteetan, hiriaren hainbat ikuspegi margotu zituen —berak “hiri-organismoak”<sup>51</sup> eta “bizidunak”<sup>52</sup> deitzen zituenak—, baita zenbait erretratu ere. Pragan ezagutu zuen emazte izango zuen Olda Palkovskà ere. Urte horietan, artistak konbentzimendu osoz ohartarazi zuen extremismoa Europan izaten ari zen hazkundeaz.

1936an, Bakearen aldeko Batzar Unibertsalean parte hartu zuen, Bruselan, txekiar ordezkartzaren kide gisa, eta indarkeria politikoa salatu zuen, faxismoari berariaz zuzendutako hitzaldi batean. “Arriskuan dagoen paradisu”<sup>53</sup> horren

harira, margolan alegoriko batzuk ondu zituen berehala. Urtebete geroago, laurehun eta hamazazpi lan konfiskatu zizkioten Alemaniako bilduma publikoetatik<sup>54</sup>. Hor hasi zen haren jarrera-hartze politiko eta artistikoa: [Lagundu euskal haurrak!](#) (*Pomozte baskickým dětem!*) izeneko litografia, adibidez, Espainiako Gerra Zibilaren aurka zuzenduta dago. Ondoren, Municheko Entartete Kunst (Arte degeneratua) erakusketan bere bederatzia obra aurkeztu zituztela salatzeke, ["Artista degeneratu" baten autorretratu](#) (*Selbstbildnis eines "entarteten Künstlers"*) margotu zuen; margolana Londresko Twentieth Century German Art (Alemaniako XX. mendeko artea) erakusketan aurkeztu zuen, 1938an, Alemaniaren politika nazional-sozialistaren aurkako protesta gisa. Era berean, "herri-fronte" antifaxista baten sorreran parte hartu zuen, eta nazien kontrako zuzeneko borrokan sartu zen hala. 1938ko urriaren 19an, Adolf Hitlerrek "Txekiar Errepublikaren azken hondarrak" suntsitzeko isilpeko agindua eman baino bi egun lehenago, ozta-ozta lortu zuen ihes egin eta Londresera joatea, Oldarekin batera. Behin Ingalaterran, nazional-sozialismoaren kontrako borrokan jarraitu zuen, nekazekin, idazki eta hitzaldien bidez. Izaera politiko-satirikoko hainbat margolan alegoriko egin zituen orduan, hala nola [Loreley](#), [Karramarroa](#) (*Die Krabbe*) eta [Anschluss – Alizia Lurralde Miresgarrian](#) (*Anschluss – Alice im Wunderland*), "gerrari buruzko bere ikuspegia besteei ikusarazteko"<sup>55</sup>. Obra horietan, paradisia galdua zen betiko. Gizateriaren hondamendia, artearen eta kulturaren desintegrazioa eta askatasunaren amaiera klase politiko nagusiaren diru-gosearen eta botere-nahiaren ondorioztat tratatzen ditu haietan.

## Europarra eta fauve berrien aitzindaria

1945eko Eguberrietan, Bigarren Mundu Gerra amaitu eta gutxira, Oskar Kokoschkak kartel bat egin zuen egoera ekonomiko larriaren kontzientzia harrarazteko jendeari. Kartel horretan, Kristo gurutziltzatu bat bere oinetan erreguka dituen haurrak kontsolatzera makurtzen da. Eta honela dio urkabeko idazkunak: "IN MEMORY of the CHILDREN of EUROPE / WHO HAVE to DIE of COLD and HUNGER this / Xmas" ("Eguberrietan gosez eta hotzez hilko diren Europako haurren omenez"). Kartel probokatzailer hori Londresko metro- geltokietako hormetan ezarri zen. Hau idatzi zuen Kokoschkak horri buruz: "Propaganda komunistaren egileek ez bezala, nik ez neukan neure burua ideologia batez jantzi beharra jendearengana iristeko; nik giza kontzientziara jotzen nuen zuzenean, besterik gabe. Ni one man underground movement (kide bakarreko mugimendu klandestino) moduko bat nintzen"<sup>56</sup>. [Titiritero-familia](#) (*Gauklerfamilie*) izeneko lanean ere egoera ekonomikoaren larriaz ohartarazi zuen, eta 1947ko [Energia atomikoaren askapena](#) (*Entfesselung der Atom-Energie*) izenekoan, berriz, hastear zegoen garai berriaren arriskuak ekarri zituen gogorra. Mehatxu nuklearraren alegoria gisa, gainbehera doan mundu horren une bat irudikatzea aukeratu zuen: lehoi handi bat (bere tigoia) titiritero irribarretsu batek ireki berri duen karabanako atetik jauzi egitear dago. 1948ko autoerretratuak, berriz, erbesteak, gerrak, goseak eta miseriak markatutako Kokoschka bat erakusten digu, begitarte ilunekoa eta begi urdin bizikoa. Makila eskuetan, bi mundu-gerrek traumatizatuta, ikuslearengandik urruntzen da artista.

Garai hartan, Kokoschkak Europako Estatu Batuen ideia sustatu zuen<sup>57</sup>, eta, aldi berean, Ameriketako Estatu Batuetako museo garrantzitsuenek (New Yorkeko Museum of Modern Art barne) antolatutako atzera begirako erakusketa handi batek haren lanak nazioarteko mailan zuen garrantzia berretsi zuen<sup>58</sup>.

1951ko uztailaren 31n, Kokoschkak gaztaroko probokazioaren bidea berrartu behar zuela ematen zuen, esan zuelarik, ziurtasun handiz: "Ni naiz oxigenoa. Artea bizirik mantentzen duena"<sup>59</sup>. Beti ikusi zuen bere burua supiztaile gisa — oxigeno hori erasorako tresna eta bizi-baliabide zuela, ezinbestekoa bere salbatzaile-zeregin horretan—, baina baita mago gisa ere. Hain zuzen, paper horretan betiketuko zuen Sven Simon argazkilariak —Axel Springer prentsako magnatearen semeak— Eltern aldizkarirako egindako argazki batean; baita berak ere bere burua Bassa doktore gisa irudikatu zuelarik *Bassa doktorearen forma magikoa* (*Dr. Bassa's magische Form*) lanean. Azken margolan horretan, Kokoschka mago itxura hartua agertzen da, itzal- antzerkia egiten, azala zuri-zuri eta begiak odol-koloreko bi zirrikitu gorri. Pintzelkada nahasiak eszenaren deskonposizioarekin bat datozela dirudi. Titulua mihisearen behealdean agertzen da, letra larritan idatzita, berrogei urte lehenago margotu zuen Carl Leo Schmidten erretratuko hartako "1911 OK Vormittag [goiza]" idazkun haren antzera. Handik aurrera, hainbat artistak txertatu zituzten hitzak eta esaldiak beren lanetan: Michel Basquiat, Martin Kippenberger eta fauve berrietako batzuek, besteak beste.

Antzeko erradikalismo piktorikoa darie Kokoschkak hiru urte geroago egin zituen bi erretratu: Pablo Casals biolontxelo-jole, konpositore eta orkestra-zuzendariaren bi erretratu dira. Angelu desberdinetatik, musikan erabat



94. or.
9. W. Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, op. cit., 177. or.
  10. Jean Clair, "Une modernité sceptique", hemen: Jean Clair (zuz.), *Vienne 1880–1938. L'apocalypse joyeuse*, erak. kat., Centre Pompidou, Paris, 1986, 46. or. eta hur. Kirk Varnedoe, *Vienne 1900. L'art, l'architecture, les arts décoratifs*, Jeanne Bouniort (itzul.), Taschen, Kolonia, 1989, 17. or.
  11. Ibid.
  12. Jacques Le Rider, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, PUF, Paris, 1990, 39–40. or.
  13. Werner Hofmann, "Oskar Kokoschka", hemen: W. Hofmann (zuz.), *Experiment Weltuntergang*. Wien um 1900, erak. kat., Hamburger Kunsthalle, Hanburgo; Prestel, Munich, 1981, 150. or.
  14. Richard Mutter, "Die Kunstschau", *Die Zeit*, 2049. zk., 1908ko ekainak 6 (goizeko edizioa), 1. or.
  15. Ludwig Hevesi, "Kunstschau 1908, 31. Mai 1908", hemen: L. Hevesi, *Altkunst – Neukunst. Wien 1894–1908*, Konegen, Viena, 1909, 313. or.
  16. Karin Michaelis, "Der tolle Kokoschka", *Das Kunstblatt*, 2. urtea, 12. libk., 1918, 361. or.
  17. Ikus Alice Strobl, "Kokoschka, der Klimttöter", hemen: Gerbert Frodl eta Tobias G. Natter (zuz.), *Oskar Kokoschka und der frühe Expressionismus* (konferentziako aktak), Österreichische Galerie Belvedere, Viena, 1997, 20. or.
  18. Alfred Weidinger, "Oskar Kokoschka. Träumender Knabe – Enfant terrible", hemen: Agnes Husslein-Arco eta Weidinger (zuz.), *Oskar Kokoschka. Träumender Knabe – Enfant terrible*, erak. kat., Österreichische Galerie Belvedere, Viena; Bibliothek der Provinz, Weitra, 2008, 196. or.
  19. Horri buruz ikus Werner J. Schweiger, *Der junge Kokoschka. Leben und Werk 1904–1914*, Christian Brandstätter, Viena eta Munich, 1983, 116–23. or.
  20. Erika Tietze-Conrat, "Ein Porträt und nachher", hemen: Josef Paul Hodin (zuz.), *Bekennnis zu Kokoschka. Erinnerungen und Deutungen*, Florian Kupferberg, Mayence eta Berlin, 1963, 70. or.
  21. Oskar Kokoschka, *Mein Leben* (1971), hemen: Oskar Kokoschka, *Ma vie*, Michel-Francois Demet (itzul.), PUF, Paris, 1986, 66. or.
  22. Hemen aipatua: Karl Gruber, "Zur Entstehung von Kokoschkas Forel- Bildnis", *Mannheim heute*, 1. urtea, 3. libk., 1949, 1. or.
  23. Hemen aipatua: Otto Breicha (zuz.), *Oskar Kokoschka. Vom Erlebnis im Leben. Schriften und Bilder*, Verlag Galerie Welz, Salzburgo, 1976, 46. or.
  24. Hemen aipatua: W. J. Schweiger, *Der junge Kokoschka [...]*, op. cit., 9. or.
  25. Horri buruz ikus T. G. Natter, "Kubismus, wenn er richtig verstanden wird", hemen: G. Frodl eta T. G. Natter (zuz.), *Oskar Kokoschka und der frühe Expressionismus*, op. cit., 45–53. or.
  26. Egon eta Emmy Wellesz, *Egon Wellesz. Leben und Werk*, Franz Endler (ed.), Paul Zsolnay, Viena eta Hanburgo, 1981, 81–82. or.
  27. Werner Hofmann, "Die Emanzipation der Dissonanz", hemen: Dietrich Worbs, *Adolf Loos, 1870–1933. Raumplan – Wohnungsbau*, erak. kat., Akademie der Künste, Berlin, 1983, 103. or.
  28. Arnold Schönberg, *Traité d'harmonie* (1911), Gérard Gubisch (itzul.), Jean- Claude Lattès, Paris, 1983, 27–28. eta 480. or. Hofmann-ek *Körner Musiklexikon* (Körnerren Musika Hiztegia) ere aipatzen du. Bertan honela definitzen da disonantzia zer den: "hotsak elkarrengandik urrundu edo bat egiteko joera gutxi duten bitarteen soinu-ezaugarria, elkarren antzik ez dutelarik eta bibrazio- erlazio konplexuen mende daudelarik gertatzen dena".
  29. W. Hofmann, hemen: D. Worbs, *Adolf Loos, 1870–1933*, op. cit., 106 eta 107. or.
  30. Ikus Johann Winkler eta Katharina Erling, *Oskar Kokoschka. Die Gemälde 1906–1929*, Galerie Welz, Salzburgo, 1995, 63. or.
  31. Ikus Anna Karina Hofbauer-en testua liburu honetan.

32. Hans Tietze, "Oskar Kokoschka", hemen: Ulrich Thieme eta Felix Becker (zuz. et sortz.), baita Hans Vollmer ere (zuz.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XX. libk., W. Engelmann, Leipzig, 1927, 216. or.
33. Oskar Kokoschkak Albert Ehrensteini idatzitako gutuna, 1917ko urria, hemen: Olda Kokoschka eta Heinz Spielmann (ed.), *Oskar Kokoschka, Briefe I: 1905–1919*, Claassen, Düsseldorf, 1984.
34. O. Kokoschka, *Ma vie, op. cit.*, 167. or.
35. 1917 edo 1918ko gutuna, hemen aipatua: M.-A. zu Salm-Salm (zuz.), *Vienna 1900 [...]*, *op. cit.*, 158. or.
36. T. G. Natter, hemen: G. Frodl eta T. G. Natter (zuz.), *Oskar Kokoschka und der frühe Expressionismus, op. cit.*, 37. or.
37. Ikus Katharina Erling, "Die Macht der Musik", hemen: Werner Schmidt eta Birgit Dalbajewa (zuz.), *Kokoschka und Dresden*, erak. kat., Albertinum, Dresden; Österreichische Galerie Belvedere, Viena; E. A. Seemann, Leipzig, 1996, 114. or.
38. Oskar Kokoschkak Josef Paul Hodini idatzitako gutuna, 1958ko maiatzaren 12koa. Hemen aipatua: J. P. Hodin, *Oskar Kokoschka. Sein Leben, seine Zeit*, Florian Kupferberg, Mayence eta Berlin, 1968, 245. or.
39. Oskar Kokoschkak Hermine Moosi idatzitako gutuna, 1918ko uztailearen 22koa. Hemen: *Oskar Kokoschka, Briefe I, op. cit.*, 291. or.
40. Ikus Bernadette Reinholden testua liburu honetan.
41. O. Kokoschkak H. Moosi idatzitako gutuna, 1919ko apirilaren 6koa. Hemen: Oskar Kokoschka, *Briefe I, op. cit.*, 312. or.
42. O. Kokoschka, *Ma vie, op. cit.*, 189. or.
43. Gottfried Boehm, "'Die Härte der Großen Dinge'. Arp und Schwitters in ihren frühen Jahren", hemen: Hartwig Fischer (zuz.), *Schwitters / Arp*, erak. kat., Kunstmuseum, Basilea; Hatje Cantz, Ostfildern, 2004, 12–13. or.
44. Hans Arp, *Unserm täglichen Traum... Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren. 1914–1954*, Zurich, Arche, 1955, 50. or.
45. Ikus Leah Dickerman (zuz.) *DADA*, erak. kat., Centre Pompidou, Paris, 2005; Astrid von Asten, "Zum Œuvre von Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp", hemen: Klaus Gallwitz, *Arp Museum Bahnhof Rolandseck. Ein Museum und seine Geschichte*, Landesstiftung Arp Museum Bahnhof Rolandseck, Remagen, 2008, p. 79–80. or.
46. Oskar Kokoschkak Anna Kallini idatzitako gutuna, 1922ko iraila/urria. Hemen: *Oskar Kokoschka, Briefe II: 1919–1934*, Claassen, Düsseldorf, 1985, 59. or.
47. Hemendik hartua: Heinz Spielmann, "Kokoschkas Bilder der europäischen Städte", hemen: Gabriel Koller eta Oswald Oberhuber (zuz.), *Oskar Kokoschka. Städteportraits*, erak. kat., Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Viena; Locker, Viena eta Munich, 1986, 8. or.
48. Beatrice von Bormann, "Tierporträts", hemen: Markus Brüderlin (zuz.), *Oskar Kokoschka. Humanist und Rebell*, erak. kat., Kunstmuseum, Wolfsburg; Hirmer, Munich, 2014, 212. or.
49. O. Kokoschka, *Ma vie, op. cit.*, 206. or.
50. T. G. Natter, "Tigerlöwe", hemen: *Kokoschka und Wien*, erak. kat., Österreichische Galerie Belvedere, Viena, 1996, 64. or.
51. Klaus Albrecht Schröder, "Alles floriert, nur ich sterbe aus. Anmerkungen zu Oskar Kokoschka aus Anlass der retrospektive im Kunstforum Länderbank", *Kunstpresse*, 4. urtea, 2. zk., 1991ko apirila, 32. or.
52. Edwin Lachnit, "Kein Gesicht, bloß Dynamik. Die Städtebilder ab 1934", hemen: Antonia Hoerschelmann (zuz.), *Oskar Kokoschka. Exil und neue Heimat 1934–1980*, erak. kat., Albertina, Viena; Hatje Cantz, Ostfildern, 2008, 31. or.
53. Katharina Erling, "Das bedrohte Paradies – Kunst als Gegenentwurf. Zu den figürlichen Bildern der Dreissigerjahre", hemen: Cathérine Hug eta Heike Eipeldauer, *Oskar Kokoschka – Expressionist, Migrant, Europäer. Eine Retrospektive*, erak. kat., Kunsthaus, Zurich, eta Leopold Museum, Viena; Kehrer Verlag,



- Heidelberg, 2018, 200–06. or.
54. Ikus Gunhild Bauer, “Biografie Oskar Kokoschka”, hemen: Hoerschelmann (zuz.), *Oskar Kokoschka* [...], *op. cit.*, 302. or.
  55. O. Kokoschka, *Ma vie*, *op. cit.*, 253. or.
  56. *Ibid.*, 261. or.
  57. Ikus Régine Bonnefoiten testua liburu honetan.
  58. Ikus *Oskar Kokoschka, A Retrospective Exhibition*, erak. kat., The Institute of Contemporary Art, Boston, The Museum of Modern Art, New York, Phillips Memorial Gallery, Washington, City Art Museum, Saint Louis, M.H. De Young Memorial Museum, San Frantzisko; Chanticleer Press, New York, 1948.
  59. Aldizkariko lerroburu batetik hartutako aipua: *Der Spiegel*, 31. zk., 1951ko uztailak 31.
  60. T. G. Natter, *Kokoschka und Wien*, *op. cit.*, 74. or.
  61. Werner Spies (zuz.), *Picasso. Malen gegen die Zeit*, erak. kat., Albertina, Viena; Kunstsammlung Nordrhein- Westfalen (K20), Dusseldorf; Hatje Cantz, Ostfildern, 2006, 3. or.
  62. Ikus Jean-Paul Sartre, “Penser l’art. Entretien”. Berriz inprimatua: Michel Sicard, *Essais sur Sartre. Entretiens avec Sartre (1975–1979)*, Galilée, Paris, 1989, 231. or.
  63. Sven Simon, argazkiaren atzealdeko esaldia: *Oskar Kokoschka bemalt ein Osterei, Villeneuve 1967* (Oskar Kokoschka Pazko arrautza bat margotzen 1967). Hemen erreproduzitua: Tobias G. Natter eta Franz Smola, *Kokoschka. Das Ich im Brennpunkt*, erak. kat., Leopold Museum, Viena; Brandstätter Verlag, 2013, 310. or.
  64. Horren harira, erakusketa hau aipatu behar da: *Junge Wilde. Arbeiten auf Papier. Kunst der 1980er Jahre aus der Sammlung*, Lentos Kunstmuseum, Linz, 2010eko azaroak 26–2011ko urtarrilak 9 (katalogorik gabe).
  65. Hemen aipatua: *Kokoschka. Ein Selbstportrait*, Hannes Reinhardtek idatzi eta zuzendutako dokumentala, Norddeutscher Rundfunk, 1966, 53 min.
  66. *Ibid.*

# PINTZELA ETA LUMA.

## KOKOSCHKA: ADOLF LOOS ETA KARL KRAUS- ENETIK

Jacques Le Rider

Oskar Kokoschka, bere garaiko beste bi margolari austriar bezala —Alfred Kubin eta Albert Paris Gütersloh—, leku onean dago literaturaren historian (Egon Schiele-ren idatzi apurrek, berriz, ez dute halako aitortza ahobatezkorik jaso). Antzerki espresionistaren hastapenak aurkitzeko, derrigor ekarri behar dugu gogora *Hiltzailea, emakumeen itxaropena* (*Mörder, Hoffnung der Frauen*): obra hori 1909ko Internationale Kunstschau erakusketaren harira sortu zen, eta ekitaldi burrunbatsua izan zen. 1916an, belaunaldi espresionistako autore vienar nagusietako batek, Albert Ehrenstein-ek, Kokoschkaren adiskidea bera, hau esan zuen, artikulu baten hasieran, belaunaldi berriaren antzerkiari buruz: “Hasieran, Kokoschka izan zen. Badirudi hark, margolariak, irakatsi behar izan diela idazten autore gazteei”<sup>1</sup>. Ehrensteinek zalantzarik egin gabe jartzen du Kokoschkaren teatroa Walter Hasenclever eta Georg Kaiser-en lanaren parean.

Kokoschkaren talentu literarioa *Mutiko ameslariak* (*Die träumenden Knaben*) obran agertu zen lehendabiziko aldiz. 1907aren amaieran, Wiener Werkstätte edo Vienako tailerra zeritzonoko kideek ipuin- liburu baterako ilustrazioak egiteko eskatu zioten Kokoschkari —garaian, Kokoschka ikasten zebilen Kunstgewerbeschule edo Arte Aplikatuaren Eskolan—. “[...] haurrentzako liburu bat izan behar zuen, koloretako litografiekin”, dio Kokoschkak bere memorietan. “Lehen marrazkian bakarrik eutsi nion nire buruari. Hurrengoak, aldiz, nire bertsoekin jaio ziren, irudi bidezko poema libreak balira bezala. Liburuak, nolabait ere, nire arimaren aldartea jasotzen zuen hitzez eta irudiz, garai hartako aldartea noski, eta horregatik jarri nion izenburu hori”<sup>2</sup>. *Mutiko ameslariak*, lehen begiratuan, haur eta gazteentzako liburu bat baino ez da. Helduei zuzenduta dago, ordea; konnotazio sexual gehiegi biltzen du “burgese filistiarren umeen”<sup>3</sup> eskuetan jartzeko. 1908ko ekainaren amaieran argitaratu ziren bostehun ale (batzuk baino ez daude koadernatuta; besteak sorta gisa aurkezten dira): koloretako zortzi litografia dira, eta ez zuten arrakasta komertzialik izan. Wiener Werkstättek ez zuen Kokoschkaren hurrengo liburu ilustratua argitaratu: *Animalia-hiltzaile zuria* (*Der weisse Tiertöter*). Aldiz, 1909ko abenduan, Karl Krausen aldizkarian —*Die Fackel* izena zuen—, ezohiko iragarki bat agertu zen: “Oskar Kokoschkaren *Animalia-hiltzaile zuria* editatuko duenaren bila gabiltza. Bidali eskaerak *Die Fackel* argitaletxera”<sup>4</sup>.

Kokoschkaren testua —bertso librean idatzitako poema bat, letra larririk gabe eta barra zehar puntuazio gisa—, sehaska- kanta baten moduan abiatzen da, indarkeria-, heriotza- eta mutilazio-irudi artegagarritz beteta; horrela, narratzailearen “nia” amesgaiztoz jositako loan murgiltzen du.

“arrain txiki gorria / arrain gorri txikia, / zula hadi hiru ahoko aitzoarekin, eta hil zatitu hadi bitan nire hatzekin / amai dadin zurrumbilo mutu hau / [...] erori nintzen zorura eta amestu nuen / hainbat patrika ditu patuak / zain nago arbola perutar harritu baten alboan / haren hostozko beso hatz-ugariek oratu egiten dituzte beso eta hatz kezkatuak nola figura horixka / meheak”<sup>5</sup>

Irudiak bata besteari kateatzen zaizkio ametsaren logika itxura irrazionalaren arabera. Apur bat geroago, “nia” eraldatu egiten da, eta gizotso bihurtzen: gizon-emakumeak irensten ditu. Ondoren, beste estrofa batean, autoanalisi baten hasiera zirriborratzen da:

“amets egiten du nire baitan eta nire ametsak Iparraren modukoak dira / non mendi elurtuek ezkututzen dituzten antzinako ipuinak / nire burmuinean barna dabilta nire pentsamenduak, haiei esker hazten naiz / inork ez daki inork ez du ulertzen /”<sup>6</sup>

Iparraldea aipatzen duenean, Lilith Lang suediar gazteari buruz ari da; gerora, poeman bertan “Mädchen Li” deitzen dio. Kunstgewerbeschuleko ikaskide baten arreba zen Lang, eta Kokoschka maiteminduta zegoen harekin. *Mutiko ameslariak* izan zen “nire lehen maitasun-gutuna”, *Mein Leben* (Nire bizitza) liburuan dioen bezala “baina neska hura jada nire bizitzaren zerumugatik alde eginda zegoen liburua plazaratu zenerako”<sup>7</sup>. Jarraian, honela zehazten da poemaren gaia:

“nire baitatik igarotzen diren hauek ez dira haurtzaroko gertaerak / ezta nerabezarokoak ere / mutil bat zer da ba / desira zalantzakor bat / hazten den horren lotsa arrazoirik gabea / eta gaztetasuna / gainezkatzea eta bakardadea / ni neu eta nire gorputza ezagutu nituen / maitemindu nintzen, eta maitasuna amestu”<sup>8</sup>

*Mutiko ameslariak* liburuan, testuak ez dira iruzkinak edo litografiei buruzko azalpenak; aldiz, beren autonomiari eusten diote. Poema horretan, kontraste handia dago ikuspegi oniriko nahiz ametsetako irudien iradokizun-indarraren eta pasarte “autoanalitiko” artean, zeinak misterioitsuagoak baitira, baita ilunagoak ere. Kokoschka gaztea ez da, inondik ere, hitzen bertuosoa. 1912ko urtarrilaren 26an, “Ikuspegi kontzientzia” izeneko hitzaldia eskaini zuen Kokoschkak Vienan, Literaturaren eta musikaren elkarte akademikoak eskatuta (erakunde hori 1908an sortu zen; 1910eko urtarrilean Adolf Loos gonbidatu zuten, *Ornament und Verbrechen* (Apaindura eta krimena) saiakera lehen aldiz jendaurrean irakurtzera, eta urte bereko maiatzean, berriz, Karl Kraus gonbidatu zuten, lehen aldiz jendaurrean irakurtzera); bada, Kokoschkaren hitzaldiko entzuleek argi ikusi zuten, haren esaldi bakoitzak isiltasunaren kontrako borroka latzen ostean konkistatua zirudien.

Eugenie Schwarzwald pedagogoak abiatu zuen neska gazteentzako lehen lizeoa Vienan, eta eskola horretan pintura-eta marrazketa- eskolak eman zituen Kokoschkak 1911–12 ikasturtean; bada, Schwarzwaldek gogoan duenez “adeitasunez adi zegokion publiko isilaren aurrean, koloreari, amodioari eta arteari buruzko pentsamendu sakon ugari jaurti zituen Kokoschkak. Bi aldiz, hitz-jarioa eten, eta ezin izan zuen segitu. Behin, aretotik irten zen, azalpenik eman gabe. Bere hitzen desordenean, lanak izan genituen zer esan nahi zuen ulertzeko”<sup>9</sup>. Lekukotasun horrek iradokitzen duen moduan, Kokoschkaren zailtasun erretorikoek txunditu egiten zituzten entzuleak, hala nola gertatzen zaigun liluragarria haren testu poetikoen trinkotasun lakonikoa eta apaindurarik gabea, izan ere, artistaren barne-premiei erantzuten diote. 1912ko urtarrilaren 16ko hitzaldiaren laburpen batek agerian jartzen du Kokoschkaren ideiak oso originalak direla, kostata adierazi zituen arren: “Arimaren espazioa arakatu nahi du. Aski izan behar dugu, material artistiko minimoarekin, gure baitan halako barne-ikuspegiak dauzkagulako kontzientzia pizteko. Gizateria nahikoa asetu da Leonardo da Vincik erakutsi digun gorputz- espazioarekin; hortaz, espazio psikikoa erakutsi behar diogu”<sup>10</sup>.

Ikuspegi horren arabera, Kokoschka gaztearen anbizioa bere barne-bisioak adieraztea zen, hitzen, formen eta koloreen bidez adieraztea, zehazki. 1912ko hitzaldian, kontzientziaren terminoak inkontzientea esan nahi zuen, paradoxikoa iruditu arren: bisioak, Kokoschkarentzat, artistaren, margolariaren, marrazkilararen eta poetaren amets itzarriak ziren. Era berean, erretratugileak bere senari jarraituz margotzen zuen, pertsonaren atzean ezkututzen den

subjektibotasuna erakusteko, gorputzaren barnealdea ikusarazten digun erradiografia bezala, pertsonaiaren intimitatean barneratzen den idazlea bezala.

Adolf Loosk garrantzia handia izan zuen Oskar Kokoschkaren ibilbidean, gauza jakina da hori. “1908ko erakusketan ezagutu nuen” dio Kokoschkak bere memoriatan, “eta erabakigarria izan zen, ez soilik nire ibilbidearentzat, nire bizitza osoari dagokionez ere bai. Ez nuke handinahia izan nahi, baina Dantek Virgiliori buruz esan zuena, neronek ere esan dezaket niri eta Loosi buruz. Lagun fidela, bizitzako paradisu eta infernu guztietara jarraitu nau”<sup>11</sup>. Dante eta Virgiliorekiko konparazioa —konparazio handinahia, dudarik gabe— oso esanguratsua da. Loosk, Kokoschkaren ibilbide artistikoa hauspotu eta hartan eragiteaz gainera, zirkulu literarioetan sartu zuen: Vienan, Karl Krausen zirkuluan, eta Berlinen, berriz, *Der Sturm* abangoardiako aldizkari espresionista eta laster futuristaren zirkuluan (1909ko urrian bertan Loosk Kokoschkaren izena gomendatu zion Herwarth Walden-i)<sup>12</sup>; gainera, erreparorik gabe defendatu zuen Kokoschkaren literatur ekoizpena, bereziki Karl Kraus adiskidearen aurrean; izan ere, Krausek, *Allos Makar* poema argitaratu zenean, zera esan zuen —Altzeste misantropoak Oronteren sonetoaren aurrean erantzun zuen antzera—: “Egia esan, komunetik behera botatzeko egokia da”.

Bestalde, Adolf Loos famatua zen arte modernoari buruzko saiakerak idazten zituelako, zeinetan ideia antikonformistak eta gogotik probokatzailak adierazten baitzituen forma originalak baliatuz, eta bere arkitekturalanengatik —ez ziren asko—. *Der Sturm* aldizkariaren lehen zenbakirako, 1910eko martxoaren 3an argitaratua, Loosk fabula bat eman zuen, “Gizon aberats gajoa” izenekoa<sup>13</sup>: fikzio narratibo horretan biltzen ziren *Ornament und Verbrechen* entseguko tesiak. Vienarrek presentzia nabarmena zuten *Der Sturm* aldizkarian: horren erakusgarri, aldizkariaren 1. zenbakian, Loosen fabularen aldamenean Karl Krausen saio bat kaleratu zen, “Opereta”. Loosk, bere fabulan, etxearen dekorazioa arkitekto xehetasun-zale baten eskutan utzia zuen gizon aberats baten istorioa kontaktzen zuen. Narrazioan, altzari bakoitza da artelan total bat, eta etxeko nagusiak figurantea dirudi: azkar asko, hilkutxa batean itxita dagoela irudituko zaio. Loosk, hala, kritika egin zion Ringstrasseko estilo historiakoari, zeinetan guztia baitzen neogotikoa, neoerrenazentista edo neobarrokkoa, baina jomugan jarri zuen, orobat, Sezesioko Jugendstil apaindura zalea eta Wiener Werkstätteren estiloa (nahiz eta esan genezakeen Wiener Werkstätten hautsi egin nahi izan zuela Jugendstileren apaintze-joerarekin, eta, aldiz, materialaren forma purua eta berezko apainduralabioa lehenetsi). Kokoschkarentzat, Loosen mezua argi askoa zen: “Nire talentuan sinetsi zuen, Kunstgewerbeschuletik askatzen lagundu zidan, eta, handik gutxira, Wiener Werkstätten ere askatu nintzen”<sup>14</sup>.

Karl Krausek guztiz eta zeharo bat egin zuen Adolf Loos lagunaren gurutzadarekin, artea apaindurara eta dekoraziora murrizten zuen korrontearen kontra. Esate batera, 1907ko azaroan argitaratutako artikulu batean, burla egin zion Wiener Werkstätteren sorkuntza bati: Cabaret Fledermaus (Saguzar Kabareta; arkitektoa: Josef Hoffmann; barneko dekorazioaren koordinatzailea: Carl Otto Czeschka). Krausen arabera, kabaret hori artelan total bat zen miniaturan, Vienako esnoben topaleku berri bihurtua<sup>15</sup>. Kabaret berri horren programazio-eskuorriko marrazkiak Kokoschkak egin zituen eta, 1907ko urriaren amaieran, berriz, kabaret horretako oholtzan bi obra aurkeztu zituen: Arrautza pikardatua (Das getupfte Ei), figura artikulatuen teatro mekanikoa, ispilu batean islatua; eta Esfingea eta txorimaloa (Sphinx und Strohmann), fartsa grotesko bat.

*Hiltzailea, emakumeen itxaropena* pieza 1909ko uztailearen 4an sortu zuen Kokoschkak, aire zabaleko antzoki batean, zeina Franz Lebesch arkitektoak atondu baitzuen Internationale Kunstschauen lorategian; bada, pieza horretan gauzatu zuen Kokoschkak Sezesioko estilo dekoratiboarekiko eta Wiener Werkstätteren estiloarekiko haustura. Beste behin ere, sexuen arteko gerra eta libidoaren oldar suntsikorra dira piezaren gaia; gai hori lehenago ere agertu zen *Mutiko ameslariak* lanean, haurrentzako ipuinen ustezko goxotasunarekin kontrastea sortuz. *Hiltzailea, emakumeen itxaropena* lanean, beste obra batera hurbildu zen Kokoschka, *Pandoraren kutxa* izeneko obrara hain zuzen, Frank

Wedekind-en *Lulu* lanaren bigarren zatira. Karl Krausek pieza horren emanaldi pribatu bat antolatu zuen Vienan 1905eko maiatzean, eta honela aurkeztu zuen Lulu: “guztiek bera suntsitu ostean guztia suntsitzera datorren emakume bat da”<sup>16</sup>. Libidoaren indar suntsitzailearen mende sexuek elkar birrintzearen gaia lantzen du, halaber, Karl Krausen saiakera honek: “Txinako harresia”<sup>17</sup>. 1909ko uztailaren 27an kaleratu zen, *Hiltzailea, emakumeen itxaropena* sortu eta egun gutxira.

“Txinako harresia” testua hilketa batean oinarritzen zen: New Yorken, klase altuko emakume gazte bat erail zuen bere amoranteak, zerbitzari txinatar batek hain zuzen. 1913an, Kokoschkak zortzi litografia osatu zituen “Txinako harresia”<sup>18</sup> jantzeko, eta irudi-sorta horretako lehendabizikoak sekulako antza du 1910ean *Der Sturm* aldizkarian *Hiltzailea, emakumeen itxaropena* obraren ondoan kaleratutako marrazkiarekin<sup>19</sup>. Artistak hiltzaile gisa erakusten du bere burua, aiztoa ezker eskuan, oina emakumearen ezkerreko bularraren gainean, O K inzialak eskuineko besoan tatuatuta, eta eskuineko eskua emakumearen ezker masailean bermatuta.

Kokoschak afixa bat sortu zuen *Hiltzailea, emakumeen itxaropena* obraren emanaldiak iragartzeko, eta afixa horrek *pietà* baten tankera du: emakumeak, hilotza bezain zurbil, besoetan eusten dio gizon baten gorpu gorriari; gizona larrutu egin dutela ematen du. *Hiltzailea, emakumeen itxaropena* ilustratzeko beste marrazki bat argitaratu zuen Kokoschkak *Der Sturm* aldizkarian<sup>20</sup>, *pietà*ren motiboa alderantziz emanda: gizonak —margolariaren autoerretratu bat da— eusten dio besoetan emakume biluzi eta hilari.

Antzezlanean, konnotazio kristauak apenas nabaritzen diren. Kritikari garaikideek beste alderdi batzuen garrantzia nabarmendu dute: kolore biziak, argi-jokoak eta pantomima, sonoritate kirrinkaria lagun. Testua oso atzean geratzen da; hainbeste, non emanaldiari buruzko artikulu zenbaitetan “estasi-oihu ulertezinak”, “garai arkaikora itzultzea” eta “onomatopeia eta adierazpen bitxiak”<sup>21</sup> aipatzen baitira. Joera primitibista hori sarri agertzen da Kokoschka gaztearen ekoizpenean: “Historia Naturalaren museoa zegoen [Artearen Historiako museoko] artelanen parean, eta obra haiek ulertu egin nitzakeen... [...] Oraindik ez nintzen aski heldua Tizianoren edo Rembrandten obrak behar bezala estimatzeko [...]. Aldiz, Polinesiako maskara bati begiratzen nionean, tatuajeen lekuan ebakiak zituena, hura guztia kolpetik ulertzen nuen [...]”<sup>22</sup>.

Kokoschkak ez zuen gogoko Paul Zinner-ek *Hiltzailea, emakumeen itxaropena* obrarako egin zuen musika. Halaber, Kokoschkak bere memorietan adierazten duenez, Paul Hindemith-ek gutun bat bidali zionean antzezlaneko testuari musika jartzeko baimena eskatuz, artistak ez zion batere sutsu erantzun, eta ez zuen sekula entzun Hindemithen ekitaldi bakarreko opera, *Hiltzailea, emakumeen itxaropena* izenburu berekoa, 1919an sortua. Kokoschkak hau gehitu zuen: “Aldiz, *Orfeo eta Euridize* piezaren estreinaldira joan naiz; nire pieza horri musika jarri dio Ernst Křenek-ek Kassel-en. Nolanahi ere, ez nago batere seguru nire lan literarioek interpretazio musikalei bide ematen dioten gaur egun”<sup>23</sup>. *Hiltzailea, emakumeen itxaropena* obra *Gesamtkunstwerk* bat dela esan nahi badugu (hau da, “artelan total” bat), nabarmendu genezake Kokoschkak, arteen sintesia bilatzen duenean, ez duela estilo postwagneriarrean bilatzen, hau da, ez du musikaren zeinuaren mende jartzen. Artistak, oroz gain, literatura dramatikoaren eta arte bisualen sintesia du amets.

Obra bost atalez osatuta dago, tragediaren ekitaldi bakoitzeko bana (dena den, Kokoschkaren testuan, zeina 1910ean argitaratu baitzen, ez dira argi bereizten bost zati horiek). Pertsonaien hitzez gain, didaskalia xeheak ere erantsi zituen autoreak, eta, bereziki, dekoratuak deskribatzen zituen: dorre bat (sinbolo falikoa); horren oinetan, kaxa bat, itxita, metalezko ate gorri batekin, sexu femeninoaren ikur. Ilunpetan garatzen da eszena, zuziak argi bakar. Piezaren hasieran, emakume ilehoria gorritz jantzita dago: odolaren, haragiaren eta bizitzaren kolorea; haren aurrean gizon bat agertzen da, aurpegia zuri, armadura urdina soinean, buruko zauriak lotuta, eta emakumeak garrasi egiten du haren

aurrean, bi aldiz segidan (gizonak gerlari-koru bat du alboan, eta emakumeak, berriz, neska gazteen koru bat): “Nire arnasak dir-dir eginarazten dio eguzkiaren disko horiari, nire begiak gizonen bozkarioa dakusa ingurumarietan, haien desira zezela nire inguruan herrestaka dabil piztiaren antzera”<sup>24</sup>.

Emakumea su goriz markatzeko agintzen du gizonak, eta, orduan, andreak mendeku hartzen du, eta aizto-kolpe batez zauritzen du. Gizona, ahul, kaxan giltzapetzen dute, eta emakumeak kaxa inguratzen du bueltaka, zauria lotzeari ekin aurretik. Gizonari iruditzen zaio emakumeak odola zurrupatu nahi diola; emakumeak, berriz, gizonaren desiraren preso dagoela dio. Hala dio, oihuka: “Ez dut nahi zu bizitzerik, nire odolaz elikatzen zaren banpiroa, ahuldu egiten nauzu, zoritxarra zuretzat, hil egingo zaitut — lotu egin nauzu. Harrapatu egin zaitut — eta zuk eusten didazu — burdinezko kateekin — ito egiten nauzu — aska nazazu — laguntza. Preso zintuen giltza galdu dut”<sup>25</sup>. Azken eszenan, gizona zutitu egiten da; emakumea, berriz, lurrera erori, eta hil. Ondoren, gizonak masakratu egiten ditu gerlariak eta neska gazteak, eta oholtzatik ateratzen da sugarren erdian. Antzezlanaren amaieran, gizonak kolore gorria hartu dio emakumeari, eta hortik aurrera emakumeari egokituko zaio heriotzaren zurtasuna.

Oskar Kokoschkak lau erretratu egin zizkion Karl Krausi. Lehena, olio-pinturaz egina, 1909an margotu zuen, eta 1944an suntsitu zen Kolonian, bonbardaketa batek Wallraf-Richartz-Museum kaltetu baitzuen. Kokoschkaren hitzetan, “Karl Krausen erretratua egin nuen bere apartamentuan”. “Bere begiek dir-dir egiten zuten, sukarrez, oheburuko lanpararen atzean. Halako gaztetasun-itxura bat zerion, bere betaurreko trinkoen atzean lubakituta, gortina beltz baten atzean bezala, bere esku urduri eta finak astintzen. Bere ahotsa zorrotza zen. Loosek, entzumena galtzen hasia zen arren, hitz guztiak ulertzen zituen. [...] Biek ahazten zuten ni margotzen ari nintzela”<sup>26</sup>. 1909ko erretratua erakusketa baterako zenez, ez zuen Karl Krausek jaso, eta Kokoschkak beste erretratu bat margotu zion 1925ean: gaurlu egun Vienako Museum moderner Kunst museoan dago ikusgai.

Kokoschkak, 1910ean, Krausen erretraturik famatuena egin zuen, gehien erreproduzitu dena: *Der Sturmen* argitaratu zen, Else Lasker-Schüler autorearen “Karl Kraus” testuaren harira: “Apaiz onginahia, atzaparez armatua, katar handia, aita santuaren moduko oinak, botekin, musukuatua izateko zain. Batzuetan bere aurpegian dalai-lamaren katu-ezaugarriak agertzen dira, eta supituan hotza zabaltzen da gelan, beldurren nahasketa bat [...]. Karl Kraus aita santu bat da. Bere justizia-zentzuak hotza hedatzen du gelan zehar, atsekabe-epidemia bat hedatzen du gizartean”<sup>27</sup>. Kokoschkak Krausi egindako azken erretratua 1912koa da: idazlearen eskuak nabarmentzen ez dituen erretratu bakarra. Krausek miretsi egiten zuen Kokoschka erretratugilea, baina *Pro domo et mundo* (1912) lanean kaleratutako aforismoa nahasgarri samarra da: “Kokoschkak nire erretratu bat egin du. Ezagutzen nautenek, beharbada, ez naute erretratuan ezagutuko. Baina ezagutzen ez nautenek, ordea, erretratuan ezagutuko naute ziur aski”<sup>28</sup>.

Krausek indar handiz hauspotu zuen Kokoschka artista, 1911ren amaieratik hasita, eta leial agertu zitzaion 1920ko hamarkadan; nolahi ere, ez zuen inoiz estimatu *Hiltzailea, emakumeen itxaropena* obraren autore. 1910ean eta 1911n, *Die Fackel* aldizkarian, artikulu batzuk idatzi zituen Franz Grüner<sup>29</sup> eta Ludwig Erik Tesar<sup>30</sup> goresteke, eta Kokoschkaren alde jarri zen, su eta gar, plagio baten harira liskarra piztu zenean margolariaren eta haren arerio Max Oppenheimer-en artean<sup>31</sup>. Bestalde, Kokoschkak Krausen bitartez ezagutu zuen belaunaldi espresionistako margolaririk iaioenetako bat: Albert Ehrenstein. 1911n, *Tubutsch*, Ehrensteinen maisulan bat, argitaratu zen Jahoda & Siegel etxean, hau da, Karl Krausen aldizkariaren argitaratzaile vienarrean, eta argitalpen hartan Kokoschkaren hamabi marrazki biltzen ziren.

Baina Krausek ez zituen inoiz estimatu Kokoschkaren ekoizpen literarioak. Luzaroan ez zuen ezer esan haren testuen harira, baina 1914tik aurrera sutsu adierazi zuen ez zitzaizkiola gustatzen. Lehenik, Albert Paris Gütersloh idazle eta margolariari eskainitako ohar labur batean aipatu zuen zeharka, bi artistei leporatu baitzien beren “bitzita bikoitz ez-

baimendua”talentu bikoitz gisa aurkezten saiatzea<sup>32</sup>. Bien bitartean, Der Sturm aldizkaritik eta Herwarth Waldenen zirkulu berlingarretik urrundu zen Kraus (1912tik aurrera zirkulu hori futurismoarekin liluratu zen, eta Krausek gaitzetsi egiten zuen), baina orobat alde egin zuen abangoardia literario espresionistaren aldamenetik (Else Lasker-Schüler ez zuen baztertu, besteen ginetik zegoela iruditzen baitzitzaion). Gainera, Krausek Kokoschka idazlearekiko erakutsitako zorroztasuna, ziur aski, honako faktore honekin lotuta zegoen: Kokoschkak bere borondatez eman zuen izena armadan, eta gainera (Loosen esku-hartzearen bitartez) zalditeria-erregimentu ospetsu batera esleitu zuten; horrek guztiak inspirazio gisa balio izan zion Krausi gerraren kontra inoiz egindako adierazpenik itzelenetako bat idazteko: *Gizateriaren azken egunak*.

Krausek sumina agertu zuen berriro ere Gütersloh eta Kokoschkaren “poesia txarra”<sup>33</sup> jomugatzat hartuta 1919ko uztailan. 1920ko apirilean, *Das Tribunal* aldizkari espresionistako kideek testu bat eskatu zioten Krausi: Kokoschkaren aldeko zenbaki bat plazaratzeko asmoa zuten, izan ere, *Job* eta *Hiltzailea*, *emakumeen itxaropena* piezak Frankfurteko Neues Theater antzokian estreinatu eta biharamunean Kokoschkaren aurkako kritika gogor-gogorak kaleratu ziren. Eskaeraren aurrean, Krausek erantzun zuen ez zuela *Job* ezagutzen, baina Kokoschkaren beste pieza zera iruditzen zitzaiola, “modako diletantismoak sortutako lardaskeria literariorik erdipurdikoena”<sup>34</sup>.

Ulertzekoa da, beraz, zergatik aurkezten duen Kokoschkak bere burua, modu ironikoan, Karl Kraus maisuaren eskolako alferrontzi gisa; honela dio bere memorietan: “[bere aldizkariaren] zenbaki bakoitza argitaratu eta gero, mundu guztiak bere iritzia ematen zuen iluntzean bi adiskideen [Kraus eta Loos] mahaian, eskolako azterketa bereziki zorrotz bat balitz bezala [...]. Ni izan nintzen hala ez egiteagatik barkamena eskatu zuen bakarra; esan nuen ez nuela zenbakia irakurri. [...] Karl Krausek ez zuen gupidarik [...]. Azken batean, margolari hutsa nintzen, eta Ekialdean ergelak sakrosantutzat jotzen dituzten bezalaxe, neuk ere besteekin batera mahaian esertzeko baimena neukan, ‘Mutu’ gisa”<sup>35</sup>.

Kokoschkak idatzitako *Allos makar* (αλλως μακαρ)<sup>36</sup> poemaren harira, Krausek muturreraino eraman zituen bere kritikak, ulergaitz gertatzeraino. Izan ere, Kokoschkaren testu hori bere obra literarioko lanik landuenetako eta pertsonalenetako bat dugu. 1914ko martxoan, artean ere beren maitasun- harremana berpiztea espero zuenean, Oskar Kokoschkak poemaren lehen bertsioa bidali zion Alma Mahlerri, *Wehmann und Windsbraut* izenburuarekin (*Sufritzailea eta urakana* edo *Sufritzailea eta haizearen andregai*; izan ere, *Windsbraut* hitzak zentzu bikoitza du, eta Kokoschkak hitz horrekin izendatu zuen 1913ko azaroan Georg Trakl poetaren begiradapean margotzen hasitako mihisea, zeinak “urakana besarkatzea” aipatzen baitzuen, orobat, *Gaua* izeneko poeman)<sup>37</sup>. Oskarrek 1914ko udazkenean osatu zuen behin betiko bertsioa, askoz ilunagoa, Almak abortatzeko erabakia hartu eta gero — maiatzean— (“klinika batean sartu zen, eta umea har zezaten utzi zuen, nire umea”)<sup>38</sup>. *Allos makar* (αλλως μακαρ) izenburuak —Alma eta Oskar izenen anagrama—, grekeraz, honelako zerbait esan nahi du: “Zoriontsu, beste zerbait da”. Poemaren hasieran, maitale baten izena da αλλως, eta pasioa hain da fusiozkoa, non Oskar eta Alma nahasi egiten baitira, eta izate bakarra osatzen baitute, αλλως:

“Bai modu miragarrian aztoratu nauen, lanbroetatik atera eta gero,

haren bila, hegazti zuri bat niri deika, Αλλως.

Αλλως ez dut inoiz ezagutu. Zeren, orduantxe,

bera nire izate bilakatzen da berehalako batean

atzeko ate batetik.”

Poemaren hurrengo ahapaldietan honakoak aipatzen dira: konkista ezinezkoa, krisia, maitaleen ontzia daroan urakana, sufrimendua eta dolua. Eta, azken bertsoan, Kokoschkak komatxo artean idazten du “Anders ist glücklich”, αλλως μακαρ esaldiaren itzulpena, geronek “Zoriontsu, beste zerbait da” gisa proposatzen duguna.

Kokoschkaren poema 1915ean argitaratu zen bost litografiako ziklo batekin batera<sup>39</sup>. Karl Krausi ez zitzaion batere gustatu; hain desatsegina gertatu zitzaion, non bere maitaleari —Sidonie Nádherný von Borutin— bidalitako gutun batean, seko birrintzen baitu Kokoschkaren testua: “Bertso hauen meritua ezagut dezadan saiatzen da L[os]” dio Krausek. “Baina argi dago ez duela tutik ulertzen. [...] Nik, aldiz, esaldiz esaldi erakutsi diot, hitzez hitz, komaz koma, akatsak direla, egia esan akats sinpatiko samarrak; adierazteko ezgaitasuna eta artisau on baten abilezia dira, berak sormenaren markatzat hartzen duena. Dilentaterik irrigarriena dela erakutsi diot, eta, leku ulergarrietan, topiko poetiko bat, gauza guztiz arrunt bat, mila bider aditua”<sup>40</sup>.

Krausek zergatik ez zituen onartu Oskar Kokoschkaren dohain literario ukaezinak, eta zergatik kritikatu zuen ia mespretxuraino? Egia esan, mintzaira poetikoaren bi ulerkerak bateraezin kontrajartzen dira hemen. Karl Kraus bere lehen poema- bildumaren argitalpena prestatzen ari zen: *Worte in Versen* (Hitzak bertsoan); 1916ko udaberrian argitaratu zuen, eta Goetheren tradizioari jarraitzen zion. Krausek gogoko zituen errima, metrika klasikoa eta muga formalak; inspirazioa hauspotzen ziotelakoan. Kokoschkak, berriz, nahiago zuen errima librea erabili, eta, bere emozioak zein afektuak adierazteko, lehen begi kolpean oinarrizkoa dirudien mintzaira baliatzen zuen (oinarrizko koloreak ere aipatu ohi ditugun zentzuan), nahiz eta *Allos makar* poemako joko bikoitza oso sotila den egiaz. 1918an, artearen historialari Paul Westheim-ek monografia bat eskaini zion artistari, eta, haren testu poetikoei buruz ari zela, *Sprechprache* kontzeptua erabili zuen: hizkuntza hitz egina<sup>41</sup>. Eta horrexen ondorioz heltzen zion Krausek posizio antimodernoari *Allos makar* poemaren harira. Haren zorrozkeria harrigarria egiten zaigu gaur egungo ikuspegitik.

Baina Kokoschkaren lan literarioei justizia egin nahi izatekotan, ez da aukera hobea haren lanak bihozberatasun onberaz hartzea, artista handi baten Ingresen biolinak sortzen duen moduko bihozberatasunarekin alegia. Obra horrek arreta handiagoz berrikus dezagun merezi du, ezbairik gabe.

[Itzulpena: Rosetta Testu Zerbitzuak;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Albert Ehrenstein, “Junges Drama”, hemen: A. Ehrenstein, *Werke*, Hanni Mittelman (ed.), 5. lib.: *Aufsätze und Essays*, Wallstein, Göttingen, 2004, 88–91. or (88. or).
2. Oskar Kokoschka, *Mein Leben* (1971), frants. ed.: *Ma vie*, Michel-François Demet (itzul.), PUF, Paris 1986, 52. or.
3. “Nicht für Philisterkinder” idatzi zuen Ludwig Hervesi kritikariak 1908ko Kunstchauri buruzko laburpenean, hemen aipatua: Werner J. Schweiger, *Der junge Kokoschka. Leben und Werk 1904–1914*, Brandstätten, Viena eta Munich 1983, 61. or.
4. Die Fackel, 292. zk., 1909ko abenduak 17, azaleko III. orrialdea.
5. Oskar Kokoschka, “Die träumenden Knaben”, hemen: Ernst Fischer eta Wilhelm Haefs (ed.), *Hirnwelten funkeln. Literatur des Expressionismus in Wien*, Otto Müller, Salzburgo, 1988, 169–76. or., hemen: 169. or.



- (egilearen itzulpena).
6. O. Kokoschka, "Die träumenden Knaben", *op. cit.*, 172. or.
  7. O. Kokoschka, *Ma vie*, *op. cit.*, 52. or.
  8. O. Kokoschka, "Die träumenden Knaben", *op. cit.*, 172. or.
  9. Eugenie Schwarzwald, "Der Redner Kokoschka", *Neue Freie Presse*, 1926ko abenduak 20, 10. or.; hemen aipatua: W. J. Schweiger, *Der junge Kokoschka* [...], *op. cit.*, 219. or.
  10. Otto Zoff, *Der Merker*, 3. urtea, 3. zk., 1912ko otsailak 1, 115. or. eta hur.; hemen aipatua: W. J. Schweiger, *Der junge Kokoschka* [...], *op. cit.*
  11. O. Kokoschka, *Ma vie*, *op. cit.*, 74–75. or.
  12. Ikus Peter Sprengel eta Gregor Streim, *Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen*, Böhlau, Viena, Kolonia eta Weimar, 1998, 599. or.
  13. Adolf Loos, "Vom armen reichen Mann", *Der Sturm*, 1. urtea, 1. zk., 1910eko martxoak 3, 4. or.
  14. Kokoschkaren adierazpenak 1962an Ludwig Goldscheider-ekin egindako elkarrizketa batean, hemen: L. Goldscheider, *Kokoschka*, Phaidon, Kolonia, 1963, 13. or.; hemen aipatua: W. J. Schweiger, *Der junge Kokoschka*, *op. cit.*, 116. or.
  15. Karl Kraus, "Eine Kulturtat", *Die Fackel*, 236. zk., 1907ko azaroak 18, 1–9. or.
  16. Hemen aipatua: Jacques Le Rider, *Karl Kraus. Phare et brulot de la modernité viennoise*, Seuil, Paris, 2018, 146. or.
  17. Karl Kraus, "Die Chinesische Mauer", *Die Fackel*, 285–286. zk., 1909ko uztailak 27, 1–16. or. "La muraille de Chine", Éliane Kaufholz (itzul.), hemen: Karl Kraus, *Cette grande époque*, Petite bibliothèque Rivages, Paris, 1990. Krausen testu honen harira, ikus halaber: J. Le Rider, *Karl Kraus* [...], *op. cit.*, 179–82. or.
  18. Karl Kraus, *Die Chinesische Mauer*, Oskar Kokoschkaren zortzi ilustrazioekin, Kurt Wolff, Leipzig, 1914.
  19. Oskar Kokoschka, *Mörder, Hoffnung der Frauen*, hemen: *Der Sturm*, 1. urtea, zk., 1910eko uztailak 14, 1–2. or. (Kokoschkaren marrazkia 1. or.).
  20. Oskar Kokoschka, *Mörder, Hoffnung der Frauen* ilustratzeko marrazkia, hemen: *Der Sturm*, 24. or., 1910eko abuztuak 10, 2. or.
  21. Hemen aipatua: W. J. Schweiger, *Der junge Kokoschka* [...], *op. cit.*, 111., 113. or. eta hur.
  22. O. Kokoschka, *Ma vie*, *op. cit.*, 51. or.
  23. *Ibid.*, 280. or.
  24. O. Kokoschka, *Mörder, Hoffnung der Frauen*, hemen: E. Fischer eta W. Haefs (ed.), *Hirnwelten funkeln* [...], *op. cit.*, 176–182. or., hemen 177–78. or. (egilearen itzulpena).
  25. *Ibid.*, 181. or.
  26. O. Kokoschka, *Ma vie*, *op. cit.*, 81. or.
  27. Else Lasker-Schüler, "Karl Kraus", Jacques Legrand (itzul.), *Europe*, 1021. zk., 2014ko maiatza (Karl Kraus dosierra), 48. or. eta hur. (49. or.).
  28. Karl Kraus, *Pro domo et mundo. Aphorismes et réflexions II*, Pierre Deshusses, Bibliothèque Rivages, Paris, 2015, 110. or.
  29. Franz Grüner, "Oskar Kokoschka", *Die Fackel*, 317–18. or., 1911ko otsaila, 18–23. or.
  30. Ludwig Erik Tesar, "Oskar Kokoschka. Ein Gespräch", *Die Fackel*, 298–99. or., 1910eko martxoak 21, 34–44. or. "Der Fall Oskar Kokoschka und die Gesellschaft", *Die Fackel*, 319–20. zk., 1911ko martxoak 31, 31–39. or.
  31. Ikus Karl Kraus, "Kokoschka und der andere", *Die Fackel*, 339–40. or., 1911ko abenduak 30, 22. or.
  32. *Die Fackel*, 391–92. zk., 1914ko azaroak 21, 23. or.
  33. *Die Fackel*, 514–18. zk., 1919ko uztailaren amaiera, 16. or.

34. Hemen aipatua: Leo A. Lensing, “‘Dies unbefugte Doppelleben’. Karl Kraus über die Doppelbegabung von Oskar Kokoschka”, *Kraus-Hefte*, 47. zk., 1988ko uztaila, 7-12. or., Hemen: 9. or.
35. O. Kokoschka, *Ma vie*, *op. cit.*, 81. or.
36. Kokoschkak azenturik gabe idatzi zuen ἄλλως μάκαρ.
37. “Uharri beltzkaren gainean / lehertzen da, heriotz-hordi, / urakan besarkatua”, *Gaua* poemako bigarren estrofako 3-5 bertsoak; Georg Traklen poema hori *Der Brenner* aldizkarian argitaratu zen, 1914ko uztailaren 15ean. Trakl 1913ko azaroan joan zen bisitan Kokoschkaren lantegira. Kokoschkak, hasieran *Tristan und Isolde* deitu zion; 1914ko udaberrian aukeratu zuen *Die Windsbraut* izenburua.
38. O. Kokoschka, *Ma vie*, *op. cit.*, 133. or.
39. Oskar Kokoschka, *Allos makar*, hemen: *Zeit-Echo. Ein Kriegs-Tagebuch der Künstler*, 1. urtea, 20. fasz., Graphik- Verlag, Munich, 300. or. eta hur.
40. Karl Kraus, *Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin 1913- 1936*, Heinrich Fischer eta Michael Lazarus (ed.), Friedrich Pfäfflin-ek berrikusitako eta zabaldutako edizioa, Wallstein, Göttingen, 2005, 1. lib., 398. or.
41. Paul Westheim, *Oskar Kokoschka*, Gustav Kiepenheuer, Potsdam eta Berlin, 1918, 39. or. eta hur.

# KOKOSCHKAREN PANPINA.

## EMAKUME ARTIFIZIALA, FETITXE ARTISTIKOA, ARTE-PROIEKTUA

Bernadette Reinhold

“[...] baina ordutik aurrera kezka handiarekin irudikatzen nuen panpinaren iritsiera, zeinarentzat Parisko barruko arropa eta soinekoak erosiak baintuen, Alma Mahler-en afera behingoz ordenatu nahian, eta berriro ere ez nendin izan hainbeste oinaze eragin zidan Pandoraren kaxaren biktima”<sup>1</sup>.

Oskar Kokoschkak, kontalari bikaina bera, bere autobiografian Pandora aipatzen du, jainkoek taxututako lehen emakumea, Alma Mahlerrekin izandako harreman sutsuaren berri emateko, harreman hori gertatu eta mende-erdi geroago. Zorigaiztoaren aipamen horrekin, badirudi autoreak bere buruarekiko erruki matxista adierazten duela maitasun- aferari dagokionez. Alabaina, Kokoschka ez litzateke Kokoschka izango baldin eta ez balu ironia erabiliko —Parisko barruko arropak hartzen ditu ahotan, fetitxismoz jositako taularatze baten sinbolo gisa— bere biografiako kapitulurik absurdoenetako baten inguruan mintzatzeko; artearen historiako atal absurdo bat ere bada “panpinaren komedia handia”<sup>2</sup>, zeina 1918–19 urteen bueltan garatu baitzen<sup>3</sup>.

“Haizearen andregai” vienarra

Jarrai diezaiogun Oskar Kokoschka artista eta antzerkigileari, eta barneratu gaitezen panpinaren komedian. Ekitaldi Nagusia Dresdenen jokatu zen; preludioa, berriz, Vianan. 1912ko apirilean, Kokoschkak Alma Mahler ezagutu zuen, goi-gizarteko emakume ezagun eta aberatsa, bera baino zazpi urte zaharragoa, Carl Moll margolariaren etxean: Mahlerren aitaordea zen Moll, eta Kokoschka *enfant terrible* haren mentore nabarmena ere bai. Mollek zirkulu sozialetan sartu nahi zuen berriro Gustav Mahler konpositorearen alargun gaztea: “Bazkariaren ostean, emakumeak ondoko gelara eraman ninduen, non piano bat baitzegoen, eta adierazkortasun handiz kantatu zuen Isolderen heriotza; niretzat bakarrik abestu omen zuen”<sup>4</sup>. Lehen topaketa berezia izan zen, eta argiki erabakigarria bientzat<sup>5</sup>.

Kokoschkaren maitasuna, bere obsesioa, bere jeloskortasuna eta Alma Mahlerren bi abortuk —gutxienez— eragin zioten etsipena sorkuntza artistiko ugaritan islatzen dira: marrazki eta akuarela asko egin zituen Kokoschkak, baita lau litografia-multzo ere, besteak beste *Kolon kateatua* (*Der gefesselte Kolumbus*, 1913). Sorta horretan arintasun dantzari erakusten da bi maitaleen topaketa aldi berean samur eta serioa; maitale kezkarik gabeak dirudite, baina itxura hutsa da. Era berean, Kokoschkak zazpi haizemaile margotu zituen bere kutunarentzat, amodio ero horren garraren erakusle<sup>6</sup>. Bigarren haizemailean, esate batera, maitaleak besarkada amorratu batean lotuta ikusten ditugu, su goriz inguratuta eta munstroak mehatxuka dituztela. Erosen eta Tanatosen arteko lotura arkaikoa nonahi agertzen zaigu, kasu honetan bezalaxe: heriotzari lotutako motibo asko agertzen dira, eta giroa, oro har, iluna izaten da. Oskar Kokoschkak itxaropen neurrigabeak ezarri zituen Alma Mahlerren gainean, eta emakumeak ezin zituen ase, ezta nahi ere. Artistak lauhun gutun bidali zizkion emakumeari, poema ilustratuak eta antzezlanak ere idatzi zizkion, eta horrek erakusten digu Alma Mahlerren jabea izan nahi zuela, hura kontrolatzeko premia sentitzen zuela eta hura galtzeko beldur zela. *Orfeo eta Euridize* (*Orpheus und Eurydike*, 1918, 1915etik aurrera sortua) dramatikoa —operarako

egokitu zuen Ernst Křenek-ek 1923an—, Kokoschkak antzinako mitologiako poetari buruzko interpretazio ilun bat adierazten du, hura maitale desleialaren biktima bihurtuta.

Kokoschkaren margolanen artean, sei behintzat Alma Mahlerren erretratuak edo erretratu bikoitzak dira zentzu hertsian; aipagarria da *Haizearen andregai* (*Windsbraut*, 1913) margolan itzela, Kokoschkaren lanik famatuenetako bat hain zuzen. Ezkon-hitza emateko margolan gisa sortua, mihisean bikotea ikusten dugu, itsasoan galdu izanaren itxurarekin, itsaso biziaren aurrean; motibo hori lehenago ere margotu zuen artistak, Alma Mahlerri eskainitako hirugarren haizemailean zehazki, biak batera Napolira bidaiatu eta gutxira. Alma lo sakonean dago Oskarren sorbalda gainean; Oskar, berriz, esna dago, begirada serioarekin, eta nahasmen afektibo betean dagoela ematen du: etsipen hori plano piktoriko formalean ere islatzen da, keinu nabarmen eta sutsuen bidez.

### Orfeotik Pigmalionera...

Kokoschka eta Alma Mahler elkarrekin egon ziren 1914ko urte zahar gauean; Alma Mahlerrek gerora idatzi zuenez, ordea, ordurako “ihes eginga zion [artistaren] eraginari”<sup>7</sup>. Udan atentatua gertatu zen Sarajevon, eta gerra piztu zen horren ondorioz; Danubioko monarkiak, lañoki, gatazkak labor joko zuela uste zuen. Adolf Loos adiskide eta babeslearen aholkuei segika, Kokoschkak armadan izena eman zuen bere borondatez, eta dragoi-erregimendu itzaltsua hautatu zuen. Ez zekienez zaldian ibiltzen eta ez zituenez menderatzen odol urdineko bere kideen jarrerakodeak, *Haizearen andregai* saldu behar izan zuen artistak, erloju bat eta neurrira egindako jantzi bat erosi ahal izateko. 1915ean, Errusiako frontean borrokatu zen, eta ozta-ozta atera zen bizirik, baioneta-zauri bat birketan eta bala bat lepatzean jasota. Hurrengo urtean, gerrako margolari gisa ziharduela Isonzoko batailaren garaian, han hurbilean zubi bat lehertu, eta nahasmendu larria eragin zion.

1916an, frontera itzuli beharrekin arduratuta, depresioak jota eta aldi berean bizi- eta maitasun-egarriz, Kokoschka Dresdenera herrestan ekarri zuen Walter Hasenclever poeta lagunak. Elbaren ertzeko hiria modernitatearen ostatu zen, han biltzen ziren abangoardiaren ordezkari ugari. Artistak eta bakezaleak adiskide zituela, ostatu bohemio batean bizi zen, Felsenburg-en hain zuzen; han sortu zen Alma panpinaren ideia. Kurt Pinthus idazleak, zeina margolariaren gelakidea izan baitzen bolada batez, hala oroitu zuen gerora: “Garai hartan, Kokoschka ez genuen sekula ikusten; Hasencleverrek haren gelara eramaten ninduen, eta edozein unetan iristen ginela ere, hantxe zetzan ohean, argal eta aurpegi luze ubelarekin, paper txikietan jo eta su idazten, bere onetik aterata bezala. Ezer galdetzen ez bagenion ere, hala esaten zigun: ‘Hobe ez badakizue zer ari naizen idazten eta zer bihurtuko den’”<sup>8</sup>.

### ... eta haren “konplizera”

Artistak modu frenetikoan zirrimarratzen zituen “paper txikiak”, dudarik gabe, 1918ko udatik 1919ko udaberrira Hermine Moos-i bidali zizkion eskutitzak dira: emakume horren jarduna funtsezkoa izan zen panpina gauzatzeo garaian. Xehetasunik txikiena ere irudikatuz, Kokoschkak bere nahiak adierazi zizkion Hermine Moosi, edo, hobeto esanda, diktatu egin zizkion. Gutun-truke bizia garatu zuten, eta idatzi horietan zirriborroak, argazkiak eta maketak bidali zizkieten elkarri margolariak eta bere konplizeak. Kokoschkak zehatz-mehatz deskribatu zuen buruaren forma, eta Municheko Pinakotekara joatea eta, batez ere, Pierre Paul Rubens-en margolanak aztertzea gomendatu zion Moosi; bestalde, xehe-xehe azaldu zion non eta nola txertatu behar zizkion ileak panpinari —ez zizkion brodatu behar— eta orobat esplikatu zion zer zati koloreztatu behar zituen eta nola; azkenik, panpinaren ahoa ireki egin behar zen, eta mihia eta hortzak izan behar zituen. Badirudi egonezinez adierazten zuela dena, sukarrez. Alabaina, Kokoschkaren tonuari erreparatuta, argi ikusten dugu errespetu eta konfiantza handia zizkiola Moosi, baita harengan

itxaropen neurrigabe eta ametsezkoak zituela ere: “Arazo hau konpontzen badidazu, lortzen baldin baduzu magia-trikimailu itzel hau gauzatzea halako moduan non nire gogotik ateratako emakumea ukitzen dudanean bizirik dagoela uste izango duan, Moos andereño maitea, orduan eskerrak emango dizkizut zure asmamenagatik eta sentikortasun femeninoagatik [...]”<sup>9</sup>.

“Moos andereñoa” itzalean gordeta egon da luzaro artearen historian<sup>10</sup>. Hermine Moos (1888–1928) margolaria zen eta Munichen bizi zen, Schwabing auzo bohemioan; figura guztiz bereziak ekoizten zituen trebezia handiz, eta, 1920ko hamarkadan museoetarako eszenografoa berritzaileak garatu zituen<sup>11</sup>. Emazte artifiziala gauzatzeko, Kokoschkak artista bat bilatzen zuen espresuki; ez zuen txotxongilo-egile arruntik nahi. Lehenik, bada, Lotte Printzel-engana jo zuen, emakume mundutarra bera, zeinak harreman-sare bikaina baitzuen inguru artistikoetan. Gaur egun adituek bakarrik ezagutzen duten arren, Printzel artista estimatua zen garai hartan; horren erakusgarri, Rainer Maria Rilke liburu batean aipatu zituen Printzelen panpina lirainak<sup>12</sup>. Printzelek, gero, Kokoschkaren panpinaren berri eman zion Hans Bellmerri, zeina txundituta geratu baitzen, eta gero aholkuak eman zizkion *Panpina* (*La poupée*) saila sortzeko<sup>13</sup>. Kokoschkaren eskaerari uko egin arren, Printzelek Moos lankideari aipatu zion balizko txotxongiloaren proiektua. Panpinaren sei argazki gorde dira —argazkien erdian panpinaren sortzailea ere agertzen da—, eta irudi horiek erakusten dutenez<sup>14</sup>, Moosek arreta izugarri lan egin zuen. Nolanahi ere, Kokoschkak, 1919ko apirilean panpina jaso ostean, eskutitz batean esan zuen “egiazki izututa” zegoela<sup>15</sup>. Garaiko lekukoek, besteak beste lehen aipatutako Kurt Pinthusek, garrantzia kendu zieten hasierako zirrararen eraginez artistak aipatutako akatsei: “Panpinak ez zirudien ‘izaki ideal’ baten edo ‘kide irreal’ baten amets hezur-mamitua, baina ez zeukan poloetako hartzaren gorputzik eta haren gorputz-adarrak ez ziren belaxkak, Kokoschkak adierazi bezala; panpin bat zen, horixe baino ez, emakume baten itxura izateko ahaleginean”<sup>16</sup>.

## Panpina-antzerkiaren erakarmena

1919ko udaberrian, Alma Mahlerrek, apur bat ernegatuta, hau idatzi zuen bere egunkari intimoan: “[...] Dresdenen, Oskar Kokoschkak giza neurriko panpina bat eginarazi zuen, [...] eta nire hazpegiak jarri zizkion. Haren sofan etzanda egoten zen beti panpina. Kokoschka panpinarekin giltzapetzen zen eta egun osoak pasatzen zituen hura zaintzen. Hala, eskura ninduen, nahieran: tresna otzan bat, inongo borondaterik gabea”<sup>17</sup>.

Maitasunaren, umiliazioarekiko beldurraren eta neska-laguna —beste garaikide batzuek ere irrikatzen baitzuten— galtzeko beldurraren nahasketa hilgarri hori Kokoschkaren margolanetan eta idatzietan agertzen zaigu, eta Almani bidalitako eskutitzetan batez ere. Manikiak —“otzana, inongo borondaterik gabea”— objektu bilakatzen du emakumealdi berean gehiegizko eta beldurgarria. Nolanahi ere, panpina horretan galeraren mina<sup>18</sup>, fetixismo patologikoa edo “Almaren ordezkari simboliko hutsa” baino ikusten ez baldin baditugu, ikuspegi murriztaileegia erakutsiko dugu, Peter Gorsen-ek panpinari buruzko estreinako ikerketetan jada adierazi zuen moduan<sup>19</sup>.

Kokoschkak “Alma Mahlerren afera behingoz ordenatu” nahi zuen; ez dezagun ahaztu aferak hiru urte zituela jada. Gauza asko gertatu ziren anaratan! Kokoschkak ondo zekien moduan, Alma, 1915ean, Walter Gropius-ekin ezkondu zen, etorkizunean Bauhaus-eko zuzendaria izango zenarekin alegia, eta haur bat izan zuten; ondoren, harreman bat hasi zuen Franz Werfel idazlearekin, zeinarekin ezkonduko baitzen gerora. Kokoschkak, bere aldetik, traumatismo fisiko larriak eta depresioa zituen. Alabaina, 1916. urtearen ostean, Dresdenera joan eta berehala suspertu zen: haren antzezlanak argitara eman eta oholza gainean jokatzen ziren, eta arrakasta handia bildu zuten Alemanian; ez hori bakarrik, haren margolanak erosten zituzten museoek, eta arte-merkatari ospetsuek ere estimutan zituzten. 1918an kaleratu zen artistari eskainitako lehen monografia; 1919ko udazketetik aurrera, berriz, Dresdeneko Kunstakademie arte-eskolan irakasle hasi zen. Haren bizitza pribatuan ere gorabehera handiak izan ziren: Dresdenen bizitzen jarri eta

gutxira, Käthe Richter aktore famatuarekin harremanetan hasi zen, eta aldi berean ezin konta ahal aferara izan zituen Dresdeneko zein Berlineko giro bohemioko emakumeekin.

Horrenbestez, maitearen galera gainditzeko ahalegin bat baino gehiago da panpina. Kokoschkak ideia argi bat zuen, bere eskuez emakume bat sortzea, eta batzuetan haur artifizial bat sortzearen ideiarda ere zabaltzen zen —bere gogoan ernaldutako haurra—; bada, ideia horiek laztasunez agertzen dira gaztaroko bere obretan, bereziki drametan eta prosazko testuetan<sup>20</sup>. *Esfingea eta txorimaloa* (*Sphinx und Strohmann*) fartsa sadomasokista lehen aldiz 1909an erakutsi zuen, Vianan; 1917an, berriz, Alma panpinaren ideia piztu aurretik, Zuricheko Cabaret Voltaire-n aurkeztu zen, *Automatentzako komedia* (*Komödie für Automaten*) izenburuarekin, eta obra horrek Dada antzerkiaren gailur bat markatu zuen; orduko hartan, Tristan Tzara-k eta Hugo Ball-ek jokatu zituzten rol maskulino nagusiak<sup>21</sup>.

Lastozko buru erraldoi bat buruan egokituta, emazte ninfomana eta arimarik gabeak engainatutako senarrak txotxongilo bat aurkezten du, kautxuzko hatzekin, irudizko haur baten gisan. 1910. urtearen inguruan, Berlinen, gosearen goseaz eldarnioak jota zegoela, Kokoschkak neskato bat asmatu zuen, Virginia, eta izen bereko kontakizun bat eskaini zion<sup>22</sup>. Bestalde, artistaren eskutitzetan ere oso goiz agertu ziren fantasia demiurgikoak, erotismoz josiak<sup>23</sup>. Sexuen arteko harreman gatazkatsuen gaiak hari gorri batek bezala zeharkatzen ditu Kokoschkaren lan guztiak, eta Dresdenen, “panpinaren komedia handian” iritsi zen paroxismora. Kokoschkak, aurrez azaldu dugun moduan, etengabe transkribatu zituen Alma Mahlerrekin izandako harremana eta bikotearen banaketa bere artearen bitartez, eta xede horretan hainbat bitarteko baliatu zituen, baita hainbat genero ere, baldin eta aintzat hartzen badugu *Orfeo eta Euridizeren* opera-bertsio musikatua, Ernst Křenekena. Hala, prozesu bat abiatu zuen, “emakumeetan emakumeenaren [...] irudi ideal inkontzientea” sortzeari eskainia<sup>24</sup>.

Panpina, zeinak potentzial handia ematen baitzuen maila bisualean, ukimenean, antzerkian eta alderdi performatiboan ere, abiapuntu bat izan zen sorkuntza konplexu eta autonomo baterako. Lehen fasea, fase kontzeptuala, Hermine Moosi bidalitako gutunetan agertzen da: marrazkiak, Alma panpinaren neurri naturaleko zirriborro bat olio-pinturaz egina; maketak, etab. Kasu horretan, ukimena funtsezkoa zen; hala erakusten dute Kokoschkak xehetasun handiz proposatu zituen materialek eta sentsazio zehatzak eskuratzeko asmoek.

1919ko apirilean, azken emaitzaren aurrean, Kokoschkak desengainua eta “distantziamendu osasungarria” adierazi zituen<sup>25</sup>; ondorioz, fetitxea modelo bihurtu zen, modelo berezia halere. Lehen aipatu dugun olio-pinturaz aparte, beste hiru margolan, hogeita hamar marrazki inguru, eta elementu autobiografikoz jositako kontakizun-multzo bat sortu zituen artistak. Dresdeneko Kunstakademien irakasle izateko izendatu zutenetik, Zwinger pabiloian bizi zen Kokoschka; bizileku horretan, tarteka, neskame bat izaten zuen, Hulda izeneko emakume bat, zeinari “Reserl” esaten baitzion artistak, izen austriarrragoa zelakoan. Neskamea, Hermine Moosekin batera, Alma panpinari buruzko komedia dadaista- surrealisten protagonista nagusietako bat izan zen: “Reserlek eta biok ‘emakume isila’ deitzen genion. Reserlek ‘emakume isilari’ buruzko zurrumurruak zabaldu behar zituen, haren xarma eta jatorri misteriotsua hizpidean hartuta; besteak beste halakoak azaltzen zituen: alokairuzko auto bat hartua nuela, egun eguzkitsuetan [panpina] egurastera eramateko, bai eta Operan palko bat hartu nuela ere, hura erakusteko”<sup>26</sup>.

Ez dakigu [Margolaria panpinarekin](#) (*Maler mit Puppe*, 1922) koadroa Kokoschkaren autoerretratu bat den ala ez. Aldiz, panpinaren ezaugarriak argi eta garbi ikusten ditugu modeloaren gorputz biluzi eta neurrigabeen, zeina posizio bihurrituan agertzen baitzaigu. Eskuak bularrean jarrita ditu, trakets, eta jarrera hori beldur-keinutzat har genezake<sup>27</sup>, baina baita bere buruaren gaineko kontzientziaren baieztapentzat ere. Ikuslearengana zuzentzen du begirada bizia, eta mamu-maskara baten antzeko aurpegia du; hala, ahalegin voyeurzale orok huts egingo du, eta asmo hori zirriborro gisa baino ez da azalduko. Margolan honetan, gai batzuk, hala nola begirada, erakustaldia —sabelpea ere

bai, kromatismo nabarmenez agertzen baitzaigu— eta ukitzea nahastu egiten dira, eta anbiguotasun zirrargarri bat eratzten dute. Segur aski, obra hori sortzeko unean Alma panpina jada ez zen existitzen. Gaur egun ere, ez dakigu zehazki noiz libratu zen Kokoschka bere fetitxeaz, baina nola egin zuen zehazki ezagutzen dugu. Izan ere, artistak berak —kontalari eta istorio-asmataile aparta— azaldu zigun, kontakizun umoretsu baten bidez: “Nire kidearen existentzia amaitu nahi nuen, zeinaren inguruan hamaika txutxu-mutxu bitxi zabaldu baitziren, eta hori egiteko festa handi bat antolatu nahi nuen [...]. Ganbera- orkestra bat eskatu nuen Operan; musikariak, zeremoniako jantziak soinean, lorategiko iturri barroko uraskan jarri ziren jotzen, eta urez betetako lubanarroek freskatzen zuten iluntze sargoria [...]. Poliziak atea jo zuen biharamunean, goizean goiz [...]: antza abisu eman zieten, lorategian hilotz bat zegoela-eta [...] eta han jaitsi ginen, lo-jantzitan denok, lorategira, non baizetzan panpina, odolez blai balego bezala, bururik gabe [...]. Garbiketa- zerbitzuak, goiz grisean, Euridiziren itzuleraren ametsa jaso zuen. Panpina esfinge bat zen, inongo Pigmalionek bizitzara ekarri ez zuena. Garai hartan, Dresdenen, benetan edozer gauza egiten nuen, edozer”<sup>28</sup>.

1922ko [Autoerretatua asto aurean](#) (*Selbstbildnis an der Staffelei*) margolanean, Kokoschkak muturreraino eraman zuen berriro ere bere buruaren gaineko iseka. Margolari itxuragabearen begirada mutu geratu da, halako irrika ergel bat erakusten duela, eta uki delikatua atximur amorratu bihurtu da. Bere “ametsetako printzesa”, erotismoz kargatua, Hermine Moosi bidalitako gutun batean oraindik ere desiratzen zuen hori, lantegiko osagarri bat baino ez da orain, burusoila eta bizirik gabea. Bitarteko guztiak landu ostean, Kokoschka margolariak abandonatu egin du, pailazokeria samin eta zalapartari batekin, amodiozko desengainuaren eta sexuen arteko gatazkaren gaia, “panpinaren komedia handiak” islatzen zuen gaia alegia. Trantsizio-objektuaren zeregina bete du panpinak, bere efektu terapeutiko eta guzti, eta hortik aurrera jada ez da beharrezkoa. Alabaina, geroagoko adierazpen autoironikoetan, fikziozkoak zein autobiografikoak direla ere, Kokoschkak zutarriak jarri zizkion bere emakume artifizial liluragarriaren harira etorkizunean eratuko zen legendari.

[Itzulpena: Rosetta Testu Zerbitzuak;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Oskar Kokoschka, *Mein Leben* (1971), frants. ed.: Oskar Kokoschka, *Ma vie*, Michel-Francois Demet (itzul.), PUF, Paris, 1986, 188. or.
2. Oskar Kokoschka, “Dresden 1920”, hemen: Heinz Spielmann (ed.), *Oskar Kokoschka. Erzählungen. Das schriftliche Werk*, II. lib., Hans Christians, Hanburgo, 1974, 153–206. or. (188.or); lehen aldiz hemen argitaratua: Oskar Kokoschka, *Spur im Treibsand*, Atlantis, Zurich, 1956, 86–120. or.
3. Ikus Bernadette Reinhold, “L’art pour l’artiste ? Überlegungen zu Kokoschkas Puppe, ihrer Genese und Mythenbildung/L’art pour l’artiste ? Reflections on Kokoschka’s Doll, Its Genesis, and Myth Making”, hemen: Régine Bonnefoit eta Bernadette Reinhold (ed.), *Oskar Kokoschka. Neue Einblicke und Perspektiven/ New Insights and Perspectives*, De Gruyter, Berlin eta Boston, 2021, 244–71. or. (ingl.: 264–91. or.).
4. O. Kokoschka, *Ma vie*, *op. cit.*, 127. or.
5. Ikus Alfred Weidinger, *Kokoschka and Alma Mahler. Testimony to a Passionate Relationship*, Prestel, New York, 1996.
6. Ikus Heinz Spielmann, *Kokoschkas Fächer für Alma Mahler*, Die Bibliophilen Taschenbücher 462. zk., Harenberg, Dortmund, 1985.
7. Alma Mahler-Werfel, *Mein Leben* (1990), frants. ed.: Alma Mahler, *Ma vie*, Gilberte Marchegay (itzul.), Hachette, Paris, 1985, 80. or.

8. Kurt Pinthus, "Frau in Blau". *Geschichte eines Bildes oder Oskar Kokoschka und die Puppe oder Magie der Wirklichkeit*, Deutsches Literaturarchiv Marbach, succession Kurt Pinthus, 715481, B. Reinhold-ek aipatua, "L'art pour l'artiste ? [...]", *op. cit.*, 255. or. (ingl.: 283. or.).
9. Oskar Kokoschka eta Hermine Moosi bidalitako gutuna, Dresden, Weißer Hirsch, 1918ko uztaileak 22, hemen: Olda Kokoschka eta Heinz Spielmann (ed.), *Oskar Kokoschka, Briefe I : 1905–1919*, Claassen, Düsseldorf, 1984, 291. or. Ikus, halaber, Claude Jamain, *Le Regard trouble, précédé de Oskar Kokoschka, Lettres à Hermine Moos*, L'improviste, Paris, 2006, 44. or.
10. La Poupée de Kokoschka (Paris, Gallimard, 2010) eleberrian, Hélène Frédérick-ek ahotsa ematen dio txotxongilo sortzaileari, fikziozko eguneroko baten bitartez.
11. Ikus Justina Schreiber, "Hermine Moos, Malerin. Anlässlich eines bisher unbekanntes Fotos von Kokoschkas Alma-Puppe/Hermine Moos, Painter. On the Occasion of Discovering a Hitherto Unknown Photograph of Kokoschka's Alma-Doll", hemen: Bernadette Reinhold eta Patrick Werkner (ed.), *Oskar Kokoschka – ein Künstlerleben in Lichtbildern/ An Artist's Life in Photographs. Aus dem Oskar Kokoschka-Zentrum der Universität für angewandte Kunst Wien/From the Oskar Kokoschka-Zentrum of the University of Applied Arts Vienna*, Ambra, Viena, 2013, 87–90. or. (ingl.: 91–95. or.); ikus, halaber, Bernadette Reinhold, "[...] sonst wird es kein Weib, sondern ein Monstrum' Anmerkungen zu Mythos und Rezeption der Kokoschka-Puppe", hemen: Bernadette Reinhold eta Eva Kernbauer (ed.), *zwischenräume zwischentöne*. Wiener Moderne. Gegenwartskunst. Sammlungspraxis. Festschrift für Patrick Werkner, De Gruyter, Berlin eta Boston, 2018, 179–85. or.
12. Ikus Rainer Maria Rilke, *Puppen*, Lotte Pritzel-en marrazkiekin, Hyperion, Munich, 1921.
13. Ikus Sigrid Metken, "Pygmalions Erben. Von erdachten, gemalten, modellierten und genähten Puppen in den 20er Jahren", hemen: Klaus Gallwitz (ed.), *Oskar Kokoschka und Alma Mahler. Die Puppe. Epilog einer Passion*, erak. kat., Städtische Galerie in Stadel, Frankfurt, 1992, 79–83. or., hemen: 81. or.; Sara Ayres, "At The Uttermost Limit of Vision: the Wax Dolls of Lotte Pritzel (1887–1952)", hemen: Kamil Kopania (ed.), *Dolls and Puppets as Artistic and Cultural Phenomena (19th– 21th Centuries)*, Institute of Art History, University of Warsaw, Varsovia, 2016, 10–17. or. (online bertsioa: [http://www.takey.com/LivreE\\_12.pdf](http://www.takey.com/LivreE_12.pdf)); B. Reinhold, "L'art pour l'artiste ? [...]", *op. cit.*, 246. or., (ingl.: 274. or.).
14. Hemen erreproduzituak: J. Schreiber, "Hermine Moos, Malerin. [...]", *op. cit.*, 86., 89., 93., 95. or., hemen: B. Reinhold eta E. Kernbauer (zuz.), *zwischenräume zwischentöne [...]*, *op. cit.*, 183–85. or., eta hemen: B. Reinhold, "L'art pour l'artiste ? [...]", *op. cit.*, 264–66. or.
15. O. Kokoschka eta H. Moosi bidalitako gutuna, Dresden, Weißer Hirsch, 1919ko apirilak 6, hemen: O. Kokoschka eta H. Spielmann (ed.), *Oskar Kokoschka, Briefe I : 1905-1919*, *op. cit.*, 312. or., eta C. Jamain, *Le Regard trouble*, *op. cit.*, 71. or.
16. K. Pinthus, hemen aipatua: B. Reinhold, "L'art pour l'artiste ? [...]", *op. cit.*, 260. or. eta hur. (ingl.: 289. or.).
17. Mahler, *Ma vie*, *op. cit.*, 140. or.
18. Panpina "trantsizio-objektu gisa" —Donald D. Winnicott-en adieran— hartzen duen ikuspegiari dagokionez, ikus B. Reinhold, "L'art pour l'artiste ? [...]", *op. cit.*, 258. or. (ingl.: 287. or.).
19. Peter Gorsen, *Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1987, 188. or.
20. Txotxongilo-antzerkiak Vienako modernitatean izandako garrantziaren harira, ikus Nathan J. Timpano, *Constructing the Viennese Modern Body. Art, Hysteria, and the Puppet*, Routledge, New York eta Londres, 2017; Kokoschkaren gaztaroari buruzko erreferentziatzko lana hau da oraindik ere: Werner J. Schweiger, *Der junge Kokoschka. Leben und Werk 1904–1914*, Christian Brandstätter, Viena eta Munich, 1983.
21. Ikus Gerhard Johann Lischka, *Oskar Kokoschka : Maler und Dichter. Eine literarisch-ästhetische Untersuchung einer Doppelbegabung*, Peter Lang, Berna eta Frankfurt, 1972, 56. or.; Anna Stuhlpfarrer, "Er war da, bevor es einen Expressionismus gab'. Oskar Kokoschka – ein Pionier des expressionistischen Theaters/He was There before Expressionism Even Existed'. Oskar Kokoschka – a Pioneer of Expressionist Theater", hemen: R. Bonnefoit eta B. Reinhold (ed.), *Oskar Kokoschka [...]*, *op. cit.*, 294–317. or. (ingl.: 309–32. or.).
22. Oskar Kokoschka, "Geschichte von der Tochter Virginia", 1947–1956, hemen: H. Spielmann (ed.), *Oskar*



- Kokoschka. *Erzählungen. Das schriftliche Werk*, II. lib., *op. cit.*, 95–101. or.
23. Ikus Bernadette Reinhold, “Adolf Loos und Oskar Kokoschka – eine außergewöhnliche Männer- und Künstlerfreundschaft”, hemen: Markus Kristan, Sylvia Mattl-Wurm eta Gerhard Murauer (ed.), *Adolf Loos. Schriften, Briefe, Dokumente aus der Wienbibliothek im Rathaus*, Metroverlag, Viena, 2018, 275–80. or., hemen: 277. or.
  24. P. Gorsen, *Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert*, *op. cit.*, 188. or.
  25. *Ibid.*, 255. or.
  26. O. Kokoschka, *Ma vie*, *op. cit.*, 189. or.
  27. Voir K. Gallwitz (ed.), *Oskar Kokoschka und Alma Mahler [...]*, *op. cit.*, 36. or.
  28. O. Kokoschka, *Ma vie*, *op. cit.*, 189–90. or. O. Kokoschka H. Moosi bidalitako gutuna, Dresden, Weißer Hirsch, 1918ko urriak 16, hemen: O. Kokoschka eta H. Spielmann (ed.), *Oskar Kokoschka, Briefe I : 1905–1919*, *op. cit.*, 298. or., eta C. Jamain, *Le Regard trouble*, *op. cit.*, 55. or.

# “MUNDU ERRALDOIA”<sup>1</sup>.

## HAMARKADA BETE BIDAIA

Fanny Schulmann

1923ko urrian, Oskar Kokoschkak Dresdenetik alde egin zuen korrika eta presaka —irakasle ziharduen hiri horretako Kunstakademie zentroan, 1919tik—, aita hil hurrenaren oheburura joateko; hala amaitu zuen, tupustean, Saxoniako egonaldia. Artistaren lanak aitortza handia zuen Alemanian, eta, bestalde, irakaskuntzaren alderdi administratiboak apur bat gogaitzen zuen; ondorioz, irakasle-jardueratik urrundu zen. 1922an, Veneziako Biurtekoa berriro irekitzearen harira, bere lanak erakutsi zituen Max Liebermann, Max Slevogt eta Lovis Corinth artisten obren aldamenean, Alemaniako Pabiloian; areto oso bat eskaini zioten, margolanentzako errail beltzekin, eta haren hamabost mihise erakutsi zituzten. Austrian ez zioten eskaintzen berak espero bezalako aitortzarik; Alemaniako museo-instituzio handiek, berriz, margolan asko erosi zizkieten. 1923. urtearen bukaeran beste etapa bat hasi zen artistaren bizitzan: bizi-erritmoa biziagotu zuen, eta hara-hona ibili zen European, Afrika iparraldean eta baita Ekialdean ere; lehen begi-kolpean, badirudi ibilbide horrek ez duela batere zentzurik, baina Parisera eta Londresera behin eta berriro joan zen.

### Paisaiak, proiektu kultural eta politikoa

Garai hartan, Kokoschkaren margolanetan hirien eta paisaien erretratuak nagusitzen ziren, gutxi-asko neurri berekoak (batez beste, 70 × 100 cm): egun edo aste gutxi batzuen buruan sortzen zituen, bere lekualdaketen harira. Genero hori 1908an agertu zen lehen aldiz artistaren ibilbidean: [Hungariako paisaia](#) (*Ungarische Landschaft*) lanaren bidez; lan horren ezaugarriak behin eta berriro errepikatzen dira, modu nabarmenean: talaia altu batetik begira egindako margolanak dira, hegazti baten ikuspegia antzeratuz; bestalde, begia desbideratzen dute, ihespuntu bat baino gehiago baitaukate, eta ikuspegi atmosferiko eta mugikorra hobesten dute. Dresdenen, Elbaren hamaika ikuspegi margotu zituen 1919tik 1923ra bitarte, Kunstakademieko bere lantegitik; horrela, ibaiertzaren eta zeruaren arteko elkarrizketaren ñabardura guztiak erakusteko modua izan zuen. Alabaina, mihise horietan, enpaste plastiko batek estaltzen du margoaren geruza, eta kolore biziak eta kontrasteak lau-lau ageri dira; aldiz, geroagoko obretan, hala nola Venezia, Florentzia edo Parisen ikuspegietan (1924), modu deigarrian nabarmentzen dira. Materia fluidoa da, koloreen arteko harreman berriek paleta zabaltzen dute, eta ukituak altxatu egiten dira, lurraldeok azkar zehartzen dituen oihartzunaren antzera.

Nola ulertu behar dugu Kokoschkaren alderdi berri hori, margolari bidaiari eta paisajista bihurtua? 1962an, Andrew Forge kritikariarekin izandako elkarrizketa batean, artistak adierazi zuen harreman zuzena zegoela ihes egiteko desiraren eta Lehen Mundu Gerra bizi izanaren traumaren artean: “Garai hartan, zera pentsatu nuen: ‘Inoiz lortzen baldin badut bizimodu nardagarri honetatik alde egitea, paisaiak margotuko ditut’. Oso gutxi ezagutzen nuen mundu zabala; beraz, joan nahi nuen nire kulturaren eta nire zibilizazioaren erroak dauden leku guztietara, eta grekoekin eta erromatarrekin hasi zirenez, hura guztia ikusi behar nuen”<sup>2</sup>. Deskubrimendu-egarria, bada, bat dator mundua ezagutzeko nahiarekin, eta, horren harira, aipagarria da *Orbis Sensualium Pictus* lanak margolariaren gainean izandako eragina. Jan Amos Komenský, ezizenez *Comenius*, pedagogoa moraviarra sortu zuen ikasliburu hori; 1658an argitaratu zen, genero horretako lehendabiziko lanetako bat izan zen, eta hainbat gauza biltzen zituen aldi berean: abezedariora, ilustrazioak, ikaspenak... lruziek, izan ere, irakatsi nahi zena islatzeko helburua zuten. Kokoschkari

haurra zela oparitu zion aitak, eta *Orbis Sensualium Pictus* hura obra fundatzailea izan zen margolariarentzat: lehendik ere, ikusmena zuen gauzak ulertzeko lehen iturria, eta liburuak harreman hori berretsi zuen. Dimentsio kontenplatibo hutsetik edo emozioaren bektore izatetik harago, mundua ikustea eta margolaritzaren bitartez haren berri ematea ezagutza-ekintza bat zen, eta artistari betekizun argiki politikoa eman zion; Kokoschkak, aurrerantzean, etenik gabe jorratu zuen bide hori.

Hans Tietze arte-historialari austriarrak (1880–1954) norabide horretan bideratu zuen artistaren bidaia-margoei buruzko analisia. 1909an, Tietzeren eta haren emaztearen erretratu bat egin zuen Kokoschkak, eta arte-historialariak, bestalde, hainbat artikulu idatzi zituen artistaren inguruan, margolari ezezagun hura Frantzian aurkezteko asmoz. Artikulu batean dioenez, Kokoschkak “uko” egin zion bere herentzia austriarrari, eta estilo aleman bati heldu zion 1918tik aurrera; aldiz, 1924tik aurrerako bidaia-margoek beste etapa bat markatzen dute: “Beste behin ere, zabaldu egin du interesgarri gertatzen zaizkion gauzen eremua; beste behin ere, bere estiloa aldatu du. Gaur egun, estilo alemanetik urruntzen ari da, europarrerantz jotzeko”<sup>3</sup>. Bat dator Paul Westheim (1886–1963) arte-kritikari eta Kokoschkaren biografoa ere, 1935ean, nazismotik ihesi Parisen errefuxiatuta dagoela: “Espresionismo alemana Europako testuingurura eramaten saiatzen da Kokoschka, eta hortxe datza haren lanaren garrantzia”<sup>4</sup>. Heinz Spielmann arte-historialariak ere ikuspegi europar horri eutsi zion, gerora, bidaia-margoen corpusa aztertu zuenean, artistaren bizitzaren amaieran harekin izandako elkarrizketatik abiatuta. Spielmannen arabera, Kokoschkak kontinentea erakutsi nahi zuen, gerraren katastrofearen aurretik zen moduan, eta ikusgai jarri nahi zuen, irudien bidez jarri ere, bazegoela kultura europar bat<sup>5</sup>. Dena den, Spielmannek, artistaren garai hartako estrategiari buruz ari dela, garrantzia kentzen dio alderdi merkantilarari, eta adierazten du ezen, bildumagileen artean zein erakundeetan izandako arrakastari esker, Kokoschkak independentzia finantzarioa eskuratu zuela.

## Babes berrien bila, Pariserantz

Esan behar da, nolana ere, Kokoschkak harremanak izan zituela galeristekin, eta harreman horiek funtsezkoak izan zirela haren lekualdatzeen erritmoa ulertzeko. Bestalde, maiz joaten zen Parisera eta Londresera, eta horrek erakusten du margolariak babesak bildu nahi zituela nazioartean. Beraz, testuinguru horretan ulertu behar dugu 1924an Parisera estreinako aldiz joan zenekoa. Bidaiaren aurretik, Kokoschkaren erakusketa pertsonal bat antolatu zuen Otto Nirenstein-Kallir galeristak Vienako Neue Galerie-n<sup>6</sup>: Vienan egindako azkenengo erakusketatik 13 urte igaroak ziren ordurako. Urriaren 13an abiatu zen erakusketa, baina handik bi astea itxi behar izan zuten, izan ere, bisitari batek, haserre, mihisetako bat moztu zuen: [Haurrak jolasean](#) (*Spielende Kinder*). Ekintza bortitz horren aurrean, Kokoschkak gutun ireki bat plazaratu zuen *Neues Wiener Journal* egunkarian 1924ko urriaren 26an: “Ekintza hau sintomatikoa da gizarte honetan: gizarte hau, izan ere, gloria antzu eta debaldekoaren irrikaz bizi da, sormen-izpirik txikiaren kontra agertzen den prentsak elikatuta, zeinak, 1907an, pozoia jariatzeari ekin baitzion margolan hauexen gainean hain zuzen, eta publikoak, berriz, zikindu egin zituen; salatu egin ninduten, nahiz eta ni, kosta ahala kosta, nire irakasle-lanak betetzen saiatu eskola-haurren, aprendizen, arte-ikasleen eta agintarien artean”<sup>7</sup>. Urriaren 28an, egunkari berean, Hermann Menkes kritikariak zera adierazi zuen: “Oskar Kokoschkak [...] apur bat bortizki uko egin dio Vienari eta bertako publikoari, gertaera deitoragarri baten ondotik kaleratutako gutunaren bidez”<sup>8</sup>.

Kokoschkak, bada, Vienatik alde egin, eta Parisera jo zuen, Adolf Loos arkitektoarekin (1870–1933) eta Sebastian Isepp margolariarekin (1884–1954). Idatzizko iturriak aztertuta —artistaren kontakizun autobiografikoak eta eskutitzak—, Kokoschkak halako mesfidantza bat erakusten zuen Parisekiko eta hiriak artistentzat esan nahi zuenarekiko. Horren aurkako jarrera argia agertzen zuen berak: “Ez nintzen joaten Café du Dôme-ra ezta Deux Magots kafetegira ere. Garai hartan, hantxe egoten ziren, zaleen erlauntza batek inguratuta, Ilja Ehrenburg eta Hemingway, beren nobelak idazten. Ez nuen atsegin jenioaren merkatu hura, zeinetan modako artistak bezero

estatubatuarren zain egoten baitziren”<sup>9</sup>. Egonaldiari buruzko kontakizunean hamaika pasadizo azaltzen dira, egiazkoak, puztuak zein asmatuak, eta iniazio-eleberri bateko pasarte petoak dirudite: Vienako liburutegi inperialeko zuzendari ohi Jan Śliwiński-ren Parisko apartamentu hondatuan ostatu hartuta, Kokoschkak errefuxiatu politikoak eta anarkistak ezagutu omen zituen, gaixotu egin zen gabezien eta hotzaren eraginez, Louis-Ferdinand Céline medikuak zaindu zuen —zeinak, txantxa gisa, eskeleto bat sartu baitzion ohe barruan—, etab. Esan behar da Opéra Garnier eraikinaren bi ikuspegi margotu zituela 1924an, zenbait hilabete lehenago Veneziako Danieli Hotelean erabilitako moldeari jarraituz: Grand Hôtel-eko azken solairuan instalatu zuen bere lantegia, hainbat leihotako gela batean, angeluak biderkatzeko xedez. Bi margolanetako batean Opera plaza ikus daiteke oso-osorik, perspektiban, kale anonimoen inurritegi eta guzti; beste margolana, berriz, posizio beretik margotua den arren, *Poesia* (*La Poésie*) eskultura-multzoan zentratzen da: Charles-Alphonse Gumery-k zizelkatu zuen hori eraikuntzaren gailurrean, aurrealdearen eskuin-eskuinean.

### Artista joria ala abenturazalea?

Familiari bidalitako eskutitzek erakusten dutenez, Kokoschkak, Parisko egonaldia baliatuta, erakusketa bat antolatu nahi zuen Bernheim-Jeune galerian —azkenean, ez zuen lortu<sup>10</sup>— eta, bestalde, Jakob Goldschmidt-ekin elkartu zen; merkataria horrek lotura zuen Kokoschkaren galerista berlingar Paul Cassirer-ekin (1871–1926), zeinarekin negoziolak egiten baitzituen 1916tik. Azken horrek, 1925eko otsailean, kontratu bat eskaini zion artistari, oso kontratu eskuzabala garai hartarako: Europar barnako bidaiak ordainduko zizkion, gastu guztiak barne, eta urtean 30.000 markoko soldata bat ere bai, espedizio horretan margotutako mihiseen trukean. Kontratu hori aukera bikaina zen artistarentzat, izan ere, bere familiaren premiak bere gain hartu behar zituela iruditzen zitzaion, are gehiago aita hil eta gero. Jakob Goldschmidt-ekin batera bidaiatuko zela erabaki zuten, hartara merkataria arduratuko baitzen logistikaz eta margolanak bideratzeaz. Lehen etapa 1925eko otsailean hasi zuten, Monte-Carlon; segidan Nizara, Marseillara, Avignonera, Montpellierrera, Aigues-Mortesera, Vernet-les-Bainsera, Bordelera eta Miarrizera joan ziren; ondoren, Portugalera eta Espainiara muga pasata, Lisboa, Madril, Toledo eta beste hainbat lekutara joan ziren.

Kokoschkak, bere mihiseetan, toki bakoitzeko monumenturik edo ikuspegiarik aipagarrienak erakusten zituen, eta margolan haien bereizgarriak dira —[Marseilla, portua I](#) (*Marseille, Hafen I*) obrak ondo erakusten duen moduan— zeru adierazkorrak eta zeruertzerro zertxobait hanpatuak, zeinek perspektibari bizia ematen baitiete lanei; obra horiek, bada, gogora dakarte paisaia aleman historikoen lirismoa, bereziki Albrecht Altdorfer margolariaren lanena, zeinak maiz ikusi baitzituen Kokoschkak. “Altdorferren obra tarteko, Mendebaldearen kapitulu bat salbatu zen: ‘*appur si muove*’, Lurra biraka ari da margolan horretan, Galileok Lurraren mugimendua deskribatu aurretik margotu bazen ere. Lehenik eta behin mugimendua nabaritzen dugu, eguzki-sugarraren zirimola, Lurraren errotazio-espazio astuna, munduari errealitatea ematen diona”<sup>11</sup>.

1925eko maiatzaren 11n itzuli zen Parisera Kokoschka, eta ordurako hamasei margolan eginak zituen; Cassirerrek Berlinen aurkeztu zituen denak, eta arrakasta merkantila lortu zuten, baita ikusleen estimua ere: erreazio horrek halako harrotasun- sentipen bat eragin zion artistari, baina baita garrantasun-puntu bat ere. “Berlinitik esan didatenaren arabera, Bode eta Friedländer jaun txit agurgarriak samurtu egin dira, eta maiz begiratzen dituzte nire paisaia berriak. Beharbada horrek nire alde egingo du baldin eta beste pertsona batzuek —eta norbanako gero eta lasai eta patxadatsuagoek— interesa agertzen badute nire bidaia hauekiko, zeinak oso gogorrek gertatzen baitzaizkit, eta, hasiera batean, neure oinazea lokartzeko abiatu baintuen. Miseria bat irabazi dut; aldez, bitartekariak automobil bat erosi du Alemanian goxo-goxo geratuta lortu duen dirutzari esker”<sup>12</sup>. Edonola ere, 1926ko urtarrilaren 6an Cassirerrek bere buruaz beste egin zuenean dibortzio-prozesu batean, Kokoschka astinduta geratu zen barrenean. Cassirer hil eta gero, haren lankide Grete Ring eta Walter Feilchenfeldt-ek hartu zuten galeriaren ardura, eta artista

babesten segitu zuten.

Egiaz, Kokoschkaren bidaien erritmoa apenas moteldu zen hurrengo hilabete eta urteetan. “Garai hartan, ezizen gutxiesgarri bat jarri zidaten: ‘ohe-bagoietako margolaria’. Etiketa horrek luzaro iraun zuen nirekin”<sup>13</sup>. Herbehereetara, Suitzara, Italiara eta Londresera joan zen; hiri horretan sei hilabete igaro zituen 1926an, eta Tamesis ibaiaren hainbat ikuspegi margotu zituen, baita animalien erretratu aipagarriak ere. Inoiz baino erritmo biziagoan bidaiatu bitartean, parez pare topatu zituen Regent’s Parkeko Lorategi zoologikoan giltzapetutako bi animalia exotiko: mandril bat eta tigo bat (tigrearen eta lehoi-emearen arteko gurutzaketa), zeinek etsai-jarrera nabarmena erakusten baitzuten gizakien aurrean; margolaria, ordea, animaliekin identifikatuta sentitu zen. Alabaina, dekorazio natural batean margotu zituen, mihisearen bitartez ihesbide bat eskaini ahal balie bezala: bulkada hori bat dator, argi eta garbi, hasieran paisaiak egitera bultzatu zuen bulkadarekin. Kokoschkak dioenez, astoa non kokatuko, eta tigoiaien kaiola eta publikoarentzako hesia banatzen zituen tartean jarri omen zuen, piztiaren erpeak erraz irits zitezkeen lekuan. Bere obretarako ikuspegiarik egokienak eta ikusgarrienak bilatu nahian, abentura arriskutsuetan abiatzen zen beti; hala, 1927ko urrian, Alpeak eskalatu zituen, margotzeko materiala aldean hartuta, Mont-Blanceko glaziarra margotzeko; gero, zenbait hilabete geroago, Atlaseko larretan bereberrekin elkartzen zen egunero, zaldiz, herri horretako kide batzuen erretratuak egin nahi zituen eta. Alderdi epiko horrek beste norabide bat hartu zuen 1928aren hasieran, Afrikako iparraldean barrena bidaiatu ahala: Tunez eta Aljeria zeharkatu zituen artistak, eta Transatlantique izeneko luxuzko hotelen kate kolonialean hartu zuen ostatu; bidaiak horren harira, deskribapen orientalistak idatzi zituen, zeinek XIX. mendeko zenbait artistaren ildo berean kokatzen baitute, esate batera, Edgar Degas-en ildoan. Dena den, Rüdiger Görner-ek duela gutxi argitaratu duen biografian azpimarratzen denez, Kokoschkak, gerora, gerra-krimen kolonialei buruzkoak ezagutu nahi izan zituen, eta horren erakusgarri dira bere liburutegiko izenburuak, hala nola George Padamore panafrikaniaren idatziak eta Abd el-Krim kapitainak Rifeko gerraren inguruan idatzitako memoriak<sup>14</sup>.

## Krisiak astinduta

Ondoren, beste bidaiak batzuk egin zituen, hala nola Palestinara, Albert Ehrenstein adiskide eta poetarekin, eta Eskoziara, Walter Feilchenfeldt galeristarekin; horien ostean, Kokoschkaren bidaiak ez ziren izan lehen bezain sistematikoki emankorrak, eta horrek kezka eragin zion galeristekiko harremanean: “Bihar etxera itzuliko naiz, eta han zain dauzkat zerga-auzibide bat eta finantzari batek zenbait margolanen harira aurkeztutako salaketa bat. Feilchenfeldtek eta Ringelnatter-ek berandu baino lehen jakingo dute ez dudala mihise berririk ekarri, eta lepoa bihurrituko didate”<sup>15</sup>. 1929ko burtsa-krisia azkar-azkar zabaldu zen artearen merkatura, eta artistaren finantza-egonkortasuna kolokan geratu zen apurka. 1929ko neguan, Parisen zegoen artista; ez zen margolanik sortzen ari, baina harremanak egin zituen artearen munduko zenbait pertsona itzaltsurekin: Jules Pascin margolariarekin eta Brassai argazkilariarekin, zeina Berlinen ezagutu baitzuen hamar urte lehenago; Brassai, gainera, erretratu-sorta bat egin zion Kokoschkari.

“Espero nezakeenaren kontrara, Kokoschka nitaz oroitzen zen eta besoak zabalik hartu ninduen. Bai izaera liluragarria! Bizitasunez betea, bizipoz aseegin batekin, beti dago prest maitatzeko, ondo pasatzeko, edateko, parranda egiteko [...]. Gizonak txundituta nengoen; indar natural bat zen, eta, horretaz aparte, negozio guztiz atsegin bat”<sup>16</sup>.

1920ko hamarkadaren amaieran Kokoschka sarri joan zen Parisera; hala ere, hirian ez zen haren obrarik erakutsi 1931. urtera arte. Urtarrilaren 17tik otsailaren 10era, Jacques Bonjean galeriak<sup>17</sup>, Paul Strecker artistaren babesean, arte alemanaren erakusketa bat antolatu zuen: tartean ziren Kokoschkaren sei lan; ondoren, martxoaren 18an, artistari

eskainitako erakusketa bat zabaldu zuten Georges Petit galerian. Erakusketa hori, zeinak oihartzun kritiko ederra jaso baitzuen, Cassirer eta Bernheim-Jeune galerien arteko elkarlanaren fruitua izan zen egiaz: 1920an, Georges Petit galeria berrerosi zuen Bernheim- Jeunek galeriak, eta haren kudeaketa Étienne Bignou-ren eskutan utzi<sup>18</sup>. Erakusketan berrogeita lau margo biltzen ziren, eta atzera begirako baten tankera zuen, 1908ko Hungariako paisaia lanetik 1930–31ko *Suediarra* (*Die Schwedin*) bitarteko lanak biltzen baitziren han. Edonola ere, azken bidaietako obrei erreparatu zitzaizen bereziki, ez bakarrik asko zirelako, ezpada harrera ona izan zutelako erakusketari buruzko aipamenetan. Badirudi azken bolada horretako lanak bereziki egokiak zirela publiko frantziarraren espektatibak asetzeko: “Kokoschkak sentsualitatea gehitu dio espresionismoari. Horren erakusgarri da koloreekiko duen maitasuna [...]. Izen bakarra aipa liteke honen harira, Van Goghen izena hain zuzen: haren margolaritza-magia txundigarriak eragina izan du, ezbairik gabe, Kokoschkaren gainean”<sup>19</sup>, adierazi zuen Robert Valançay-k bere kronikan, *Revue d'Allemagne* egunkarian, 1931n.

Bestalde, Marie Gispert-ek, bere tesian, gerrarteetako garaian arte alemanak Frantzian izandako harrera aztertu du, eta, ikertzailearen arabera, 1931. urtea “izan zen arte alemanak Frantzian jasotako ordezkartzaren gailurra, kopuru aldetik behintzat”<sup>20</sup>. Kokoschkaz gainera —austriarra izan arren, kultura germanikoaren ordezkartzat hartzen zuten<sup>21</sup>—, lehen mailako beste bi margolari alemanen lanak erakutsi ziren Parisen: otsailaren 13tik martxoaren 10era Georg Grosz-en lanak erakutsi ziren N.R.F. galerian; martxoaren 15etik apirilaren 25era, berriz, Max Beckmann-en lanak izan ziren Renaissance galerian. Erakusketei buruzko kritikak alderatuz gero, haustura-lerro estetikoak zein politikoak nabaritzen dira, tentsio nazionalisten gainean. Esate batera, Waldemar-George kritikariak, zeinak jada esana baitzuen Benito Mussoliniren faxismoa miresten zuela, bereizi egin zituen, batetik, Beckmannen “Alemania europarra”, eta, bestetik, Kokoschkaren “Alemania gaixotua”, “bere baitara bildua, zalantzak xehatua, pesimismora emana *ad vitam æternam*. [...] ‘Arrisku alemana’ da Kokoschka, hots, harmoniarik eskura ezin dezakeen nazio batek beretzat zein mundu guztiarentzat dakarren arriskua [...]”<sup>22</sup>. Pierre Berthelot-ek, berriz, Grosz eta Kokoschkaren erakusketak alderatuz, guztiz bestelako ondorioak adierazi zituen: “Bi artista germaniko hauen eraldaketak hobeto zehaztu nahi baditugu, esan behar dugu Grosz, sekulako talentua izanda ere, tokiko artista bat dela, espezifikoki alemana; Kokoschka, ordea, eskola vienar zein berlingarretik askatuta, arte handian sartu da, zeinak ez baitu aberirik”<sup>23</sup>.

Georges Petit galeriako erakusketak arrakasta handia bildu zuen kritikaren aldetik; alabaina, arte-erakundeek ez zuten alerik erosi. Aipamen batean baino gehiagotan esaten denez, Kokoschkaren margolan bat egon omen zen Jeu de Paume museoko hormetan 1933an<sup>24</sup>, baina ez da inbentario bakar batean ere agertzen. Bizirik dauden artisten elkarrekin artxiboetan aipatzen denaren arabera, Kokoschkaren obrak erosteko aukerari buruzko proiektuak izan ziren 1931ko maiatzean eta ekainean, baina bertan behera utzi omen ziren, obren prezioak garestiegiak zirela irizita<sup>25</sup>. 1931ko apirilean, artistaren arrakastatxoak behea jo zuen bortizki; garai hartan, Georges Petit galeriako erakusketa martxan zela, Kokoschkaren eta Cassirer galeriaren arteko harremana hautsi zen: Feilchenfeldtek artistaren kontratua berriro negoziatu nahi izan zuen, eta haren soldata nabarmen jaitsi<sup>26</sup>. Halatan, artista sosik gabe geratu zen bat-batean, eta bere existentzia birpentsatzeko premian, gainera. Pascin lagunaren lantegia alokatu zuen —Pascinek bere buruaz beste egin zuen apur bat lehenago—, eta Frantzian geratzea erabaki zuen. “Halakoxea da bizitza: hemen nago, berriro ere erbesteratuta, bakar- bakarrik eta adiskiderik gabe. Nire hirugarren erbestea da Austria utzi ostean; orain, Alemania ere utzi dut”<sup>27</sup>.

Azkenean, 1931ko irailean Vienara itzuli zen, udal sozialistak lehiaketa publiko bat plazaratu baitzuen, hiriko harrera-aretoa dekoratzeko xedez, eta Kokoschkak parte hartu zuen. Wilhelminenberg jauregia irudikatu zuen, bere gurasoen etxetik gertu zegoen palazio habsburgar bat, udal agintarien ekimenez hurrei harrera egiteko egoitza bihurtua. Egundoko paisaia bat margotu zuen, zeina ez zetorren bat bidaietan egindako lanen ildoarekin; hala ere, haurren jolasen bidez, askatasuna goretu zuen, eta ezaugarri horrek islatzen duen eran, Kokoschkaren lanek kutsu argiki

politikoagorantz jo zuten etorkizunean, Europa inarosten zuten gertakarien oihartzun gisa: ondorioz, Kokoschkak konpromiso-modu berri bati heldu zion handik aurrera.

[Itzulpena: Rosetta Testu Zerbitzuak;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Oskar Kokoschka, *Mein Leben* (1971), frants. ed.: *Ma vie*, Michel-Francois Demet (itzul.), PUF, Paris, 1986, 94. or.
2. Hemen aipatua: Richard Calvocoressi eta Werner Hofmann (zuz.), *Oskar Kokoschka 1886–1980*, erak. kat., Tate Gallery, Londres, 1986, 114. or.
3. Hans Tietze, “Oskar Kokoschka”, *L'Amour de l'art*, 10. zk., 1929, 363. or. Marie Gispert-en doktore tesian aipatua, “*L'Allemagne n'a pas de peintres*”. *Diffusion et réception de l'art allemand moderne en France durant l'entre-deux guerres, 1918–1939*, Philippe Dagen (zuz.), Paris 1 unibertsitatea, 2006, 751. or.
4. Paul Westheim, “L'impressionnisme et l'expressionnisme en Allemagne”, hemen: Rene Huygue (zuz.), *Histoire de l'art contemporain. La peinture*, Librairie Felix Alcan, Paris, 1935, 427. or. Hemen aipatua: M. Gispert, “*L'Allemagne n'a pas de peintres*” [...], *op. cit.*, 758. or.
5. Ikus Heinz Spielmann, Oskar Kokoschka. *Leben und Werk*, DuMont Buchverlag, Kolonia, 2003, 240. or.
6. Otto Kallir, jaiotza-abizenek Nirenstein (1894–1978), arte-historialaria, galerista eta editorea; 1923an, Neue Galerie zabaldu zuen Vienan, eta hiri horretako zein Europako abangoardialanak erakutsi zituen. 1939an, Estatu Batuetara joan zen, nazismotik ihesi; han, arte aleman eta austriarraren mugalari nagusietako bat izan zen St. Etienne galeriaren bitartez.
7. Hemen aipatua: Rudiger Gorner, *Kokoschka. The Untimely Modernist*, Debra Marmor eta Herbert Danner itzultzaileek alemanetik ekarria, Haus Publishing, Londres, 2020, 109. or.
8. Hermann Menkes, “Romako, Kokoschka, Masereel. Drei Ausstellungen”, *Neues Wiener Journal*, 1924ko urriak 28, 4. or. (<https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19241028&seite=4&zoom=33>)
9. O. Kokoschka, *Ma vie*, *op. cit.*, 199. or.
10. Ikus Oskar Kokoschkak Romana eta Bohuslav Kokoschkari bidalitako eskutitza, 1924ko azaroaren 4koa, hemen: Olda Kokoschka eta Heinz Spielmann (ed.), *Oskar Kokoschka, Briefe II : 1919–1934*, Claassen, Dusseldorf, 1985, 100. or.
11. Oskar Kokoschka, “Das Auge des Darius”, *Schweizer Monatshefte*, 36. urtea, I. koadernoan, Zurich, 1956ko apirila, 32–36. or.; hemen aipatua eta itzulia: Oskar Kokoschka, *L'Œil immuable, L'Atelier contemporain*, Estrasburgo, eta Fondation Oskar Kokoschka, 2021, 125. or.
12. Oskar Kokoschkak Anna Kallin-i bidalitako eskutitza, Hotel Savoy, Paris, 1925eko maiatza edo ekaina, hemen: *Oskar Kokoschka Letters 1905–1976*, Olda Kokoschka eta Alfred Marnau-ren hautaketa, Thames and Hudson, Londres, 1988, 111. or. Wilhelm von Bode (1845–1929) eta Max Jakob Friedlander (1867–1958) arte-historialari eta museo-gizon aleman nabarmenak izan ziren. Bitartekaria, kasu honetan, Paul Cassirer da.
13. O. Kokoschka, *Ma vie*, *op. cit.*, 224. or.
14. R. Gorner, *Kokoschka. The Untimely Modernist*, *op. cit.*, 127. or.
15. O. Kokoschkak A. Kallini bidalitako gutuna, Zurich, 1929ko uztailak 29, hemen: *Oskar Kokoschka Letters 1905–1976*, *op. cit.*, 128. or.
16. Brassai, *Les Artistes de ma vie*, Denoel, Paris, 1982, 184. or.

17. 1928tik 1936ra, Jacques Bonjean-ek (1899–1990), hasieran Christian Diorekin bat eginda, galeria bat izan zuen Boetie kaleko 34an, Parisen.
18. Etienne Bignou (1891–1950) artemerkatariaren eta Bernheim-Jeune galeriaren arteko lankidetzaz zela medio, beste erakusketa monografiko handi batzuk antolatu ziren 1930ko hamarkadaren hasieran: Matisse 1931n eta Picasso 1932an; urte horretan itxi zen galeria.
19. Robert Valançay, “Kokoschka”, *Revue d’Allemagne*, 43. zk., 1931ko maiatza, 461. or. Kokoschka beti urrundu zen bere margolaritza eta Van Goghena lotzen zituzten ikuspegietatik.
20. M. Gispert, “L’Allemagne n’a pas de peintres” [...], *op. cit.*, 595. or.
21. Ikus *ibid.*, 596. or.
22. Waldemar-George, “Les deux Allemagnes. Kokoschka et Max Beckmann”, *La Revue mondiale*, 1931ko apirila, 312. or.
23. Pierre Berthelot, “Les expositions”, *Beaux-Arts*, 3. zk. (8. urtea), 1931ko martxoa, 7. or.
24. Ikus M. Gispert, “L’Allemagne n’a pas de peintres” [...], *op. cit.*, 637. or.
25. Association des Artistes Vivants-en artxiboak, 1931ko aktak, Archives nationales, 20144707/42.
26. 1931ko apirilaren 4ko gutun luze batean, Kokoschkak xehe azaltzen du Cassirer galeriarekin izan duen harremana, eta zergatik ez zaizkion egokiak iruditzen kontratu berriaren baldintzak. Ikus O. Kokoschka eta H. Spielmann (ed.), *Oskar Kokoschka, Briefe II : 1919– 1934*, *op. cit.*, 228–33. or.
27. O. Kokoschkak Alice Lehmann-i bidalitako gutuna, Paris, 1931ko ekainak 11, hemen: *ibid.*, 234. or.



# ERBESTEALDI ARTISTIKOA ETA HITLERREN AURKAKO BORROKA. PARIS, PRAGA ETA LONDRES ARTEAN

Ines Rotermund- Reynard

1942. urtearen hasieran, Oskar Kokoschka margolariak gutun bat idatzi zion bere aspaldiko lagun Paul Westheim-i (1886–1963), zeina arte-kritikaria baitzen eta artistari buruzko lehen monografia idatzi baitzuen; hala zioen eskutitzak:

“Paul Westheim bihotzekoa, oraintxe jakin dut berri ona, Fred [Uhlmann-en] bitartez: faxistei ihes egin diezu, onik zaude, eta onik iritsi zara Mexikora. Mirarietan sinesten hasi beharko dugu! Izan ere, arrazoiak ez garamatza inora mundu honetan (gure mundua, ai!) [...]”

Zurekin biltzen saiatu nintzen Frantzian, gogotik saiatu ere, baina tamalez ezin izan nuen aurkitu zu zeunden kontzentrazio-esparrua Parisko polizia heroikoak zu naziei entregatu aurretik. Kalitatezko jendea, gero, kultura zaharrekoak! Eta esker ona, halabeharrez, boluntario espainiarrek eta Hirugarren Reichetik kanporatutako pentsalari eta poetek Frantziara ekarritako laguntzagatik, egiazko aitortza herrialde honetara ekarri zuten maitasunagatik [...]. Maitasunez, zure O. Kokoschka zaharra<sup>1</sup>.

Varian Fry-ri eta hark antolatutako Larrialdiko Erreskate Batzordeari (Emergency Rescue Committee, ERC) esker Mexikora ihes egitea lortu zuen Westheimek, eta ozta-ozta eskapu egin zion Europako gerrari<sup>2</sup>. 1940 eta 1941 bitartean, ERCK, Marseillako basetik, nazien aurka zeuden bi mila errefuxiatu baino gehiago askatu zituen Frantziako kontzentrazio-esparruetatik —intelektualak eta artistak, batez ere—, eta bisak lortu zizkieten Atlantikoaren beste aldera igarotzeko<sup>3</sup>. Haietako asko aspalditik ari ziren Berlineko botere nazionalsozialistaren aurkako borrokan, beren idatzien eta obren bitartez. Izan ere, erregimenaren pean hildako lehendabizikoak artista, aditu, idazle eta kazetari alemanak izan ziren. Askok herrialdetik alde egin behar izan zuten 1933an, eta erbestean ere eutsi zieten beren iritzi kritikoei; halaber, nazioarteko publikoaren aurrean azaltzen saiatu ziren zertan zetzan politika nazionalsozialista. Horrela iritsi zen Alemanian zentsuratutako informazio ugari Parisera, Pragara eta Londresera.

## Artista eta arte-kritikaria: adiskidetasun luzea

1930eko eta 1940ko hamarkadetan, Paul Westheim kritikariaren eta haren aspaldiko lagun eta begiko Oskar Kokoschkaren arteko harremana gutun bidez gauzatu zen: nazionalsozialistek bereizi zituzten.

Kokoschkaren konposizio ilun eta artetegarriak defendatu zituztenen artean, lehenengoetakoa izan zen Westheim, eta, ez hori bakarrik, bultzada erabakigarria eman zien: “Laguntzaile sortzailea izan nahi dut, idatzizko hitzak astintzeko balio dezakeen neurrian lagundu [...], munduari dagokionez, berak sor dezan, ororen gainetik [...]”<sup>4</sup>, idatzi zuen Kokoschkari buruzko estreinako monografiaren hitzaurrean, zeina 1918an argitaratu baitzen. Artista —30 urte inguru zituen garai hartan— eta arte-kritikaria lagun minak ziren, baina ez hori bakarrik. Lehenak kimikaria izan nahi zuen hasieran, eta margolan dramatikoetan islatzen zuen alderdi bisualaren indarra, elementuen arteko gatazka. Bigarrenak, berriz, artistei beharrezko bitartekoak eskaintzen zizkien ikusiak eta adituak izan zitezten; 1917an sortu zuen *Das Kunstblatt* hilabetekariaren bidez egiten zuen hori, 1933. urtera arte egin ere. Argitalpen horrek espresionismoa

hauspotu zuen, eta publikoari ezagutzera eman zizkion abangoardia modernoaren espekto osoko sinesmen demokratikoak; hala, Europako kultur argitalpenik garrantzitsuenen artean nabarmendu zen.

Paul Westheimek psikoanaliaren begiradatik aztertu zituen Kokoschkaren lanak: “Kanpoko mundua kontzientzian ikustea eta txertatzea izugarriko esperientzia bilakatzen da, bizitako esperientzia”, dio bere liburuan<sup>5</sup>. Artistak “X-izpiekin” behatuko balitu bezala margotzen zituen garaikideak (Adolf Loos), baina, hezurak erakutsi ordez, pertsonen emoziorik sakonena agerrarazten zituen, haien sentsazioak eta zauriak; margolariak, bada, pinturaren gainazalera ekarri nahi zituen borroka existentziala eta heriotzaren beldurra.

“Gauzak ez daude ordenatuta, kontua ez da gauzak konektatzea. Nahastuta daude, elkarri gainjartzen zaizkio, eta etenik gabe elkartzen dira [...]. Ez dago batasunik ez espazioaren ez denboraren aldetik”, zioen Westheimek Kokoschkaren margolanen inguruan. “Testuinguru piktorikoak baztertzeko baditugu”, Kokoschkaren margolanak “gertaera disoziatuen berehalako idazketa gisa”<sup>6</sup> agertzen omen zaizkigu.

Kokoschka margolariari buruz hitz egiten dugunean, “idazketa” hitza modu literalean ulertu behar da. Pintzela ez baita Kokoschkaren ekintza-bitarteko bakarra. Lan piktorikoez gainera, hainbat eratako testuak idatzi zituen —batez ere bere ibilbidearen hasieran—: antzezlan espresionistak, hitzaldiak, testu pedagogikoak, saiakerak eta poemak. Artista gisa jazarpena pairatu zuen aldetik, hitza hartu zuen bere posizio estetikoak zein politikoak defendatzeko, 1933tik aurrera batez ere, nazionalsozialismoari aurre egiteko. Vienatik Pragara joan zen, eta hasiera batean “ihesaldi” bat izan zela esan zen, baina hura ez zen erbestealdi bat izan; gaur egungo ikerketek ideia hori ezeztatzen dute. “Iturrietan ikusten denaren kontrara, behin eta berriro errepikatzen da, temaz, 1934an Kokoschkak Pragara ihes egin zuela Austriako erregimen faxistari ihes egiteko. Argi eta garbi, bazituen lotura batzuk Viena gorriarekin, baina ez zen inoiz hain agerian jarri [...], ez behintzat ihes egin behar izateko beste [...]. Garai horretako gutunetan, zeinak iturri zuzentzat hartu ahal baititugu, ez zuen inoiz esan Pragara joatea ihesaldi bat zenik”<sup>7</sup>.

Arrazoi pribatuengatik eta ekonomikoengatik atera zen Kokoschka Vienatik 1934an, eta Txekoslovakiako hiriburura aldatu —Pragan bere obrak saltzeko merkatu hobea topatzea espero zuen—.

## Paris: erbeste liberalaren mitoa

Paul Westheimek, ordea, Alemaniatik atera behar izan zuen derrigor 1933an, beste hainbat intelektualek bezala. Judua zen, eta abangoardia modernoaren bozeramailea ere bai: Berlineko agintari berriek heriotza-arriskua zekarkioten. Arte-kritikariak Parisera ihes egin zuen 1933ko udan, Suitzatik pasatuta. Adolf Hitlerren agintaldiaren lehen hilabeteetan, aleman hiztunen erbeste-guneetako bat bilakatu zen Frantziako hiriburua. Baina menderakuntza naziaren hasieran, alderdirik harrigarriena ez zen izan errefuxiatu-kopurua, baizik eta haien maila intelektuala<sup>8</sup>. Alemaniaren kulturaren defendatzaile eta ekintzaile askok jo zuten erbestera hilabete gutxiko epean: “Ehunka milaka ikertzaile, poeta eta idazlek ihes egin zuten diktadura nazitik 1933an. Reichstag eraikina erre eta gero, izualdia hasi zen, atxiloteta eta eraso basatiak; horrekin batera abiatu zen intelektual aleman aurrerakoien exodoa. Erbestearen bideak hartu behar izan zituzten, modu bortitzean, eta bien bitartean haien liburuak kiskaltzen zituzten [...], SAK haien etxebizitzak arpilatzen zituen [...], eta haien lagunak zein senideak lintxatzen. Ezbairik gabe, baziren komunista, sozialista, judu, errepublikar, bakezale eta antifaxista ugari, baina denek ez zuten Alemania utzi soilik bizia salbatzeko. Batzuek nahita hautatu zuten erbestea, giro hartan ezin zelako arnasarik hartu. Konplize izateari uko egin zioten, omisioagatik izanik ere, eta beren herrialdeari uko egin zioten, izua eta sadismoa naturalizat jotzen zituzten legeak bultzatzen zituen neurrian. Heinrich Mann-ek esan bezala, kultura alemanaren ohorea eta duintasuna ez ezik,

'Alemaniarik onena' ere gorpuztu zuten, gogo eta bihotzarena"<sup>9</sup>.

## Literatura, prentsa eta arte alemaniera-hiztunak Frantzian

1933tik 1940ra, Parisen eta Frantziako hegoaldean hartu zuen babes literatura alemaniera-hiztunak. Garai hartan, lehen mailako literatur lan ugari idatzi ziren Frantziako lurraldean, baina gertakari hori hobeto ulertzen da aintzat hartzen badugu hainbat autorek herrialde horretan pasa zutela beren erbestealdiaren puska bat; hauek, besteak beste: Heinrich Mann, Klaus Mann, Lion Feuchtwanger, Joseph Roth, Walter Hasenclever, Franz Hessel, Carl Einstein, Gustav Regler, Alfred Döblin, Walter Benjamin, Anna Seghers eta Franz Werfel.

Hasieran, intelektual gehienek uste izan zuten erbestealdia ez zela asko luzatuko. 1933an, inork ezin zuen aurreikusi Hitlerren agintaldiak hamabi urte iraungo zituenik eta erbesteratu asko ez zirenik Alemaniara itzuliko inoiz. Migratzaileek hainbat egunkari sortu zituzten, idatzizko hitzaren bitartez Hitlerri aurre egiteko. Ikuspegi laño eta baikor batetik abiatuta, Weimarreko Errepublikako prentsa-giroa Parisera eramaten saiatu ziren. Hala, *Weltbühne* agerkariaren ordez *Die neue Weltbühne* sortu zuten, *Berliner Tageblatt*-en ordez *Pariser Tageblatt*, eta *Tage-Buch*-en ordez *Neue Tage-Buch*. Hasieran, migratzaileek nolabaiteko jarraipena eman nahi zioten Berlinen zuten jardunari, baina berandu gabe onartu behar izan zuten erbesteari datzekion salbuespen-egoeran ezin zutela prentsa liberal eta pluralistaren tradizioa elikatzen segitu<sup>10</sup>.

1934ko maiatzaren 10ean, Alemanian liburuak erre baino urtebete beranduago, Deutsche Freiheitsbibliothek (Askatasunaren Liburutegi Alemana) sortu zen Parisen, Arago kaleko lantegi batean. Hantxe bildu zituzten Hirugarren Reichen zentsuratu, debekatu eta erretako obra guztiak. 1935ean, berriz, Freie Deutsche Hochschule (Unibertsitate Aske Alemana) eratu zen. Dena den, egitasmo horiek erbesteko erbestearen ekitaldi sinbolikoak izan ziren, eta ez askoz gehiago: Frantziako publikoari gutxi interesatzen zitzaizkion errefuxiatu alemaniera-hiztunak, eta errefuxiatuak, berriz, isolatu egin ziren, eta Alemaniara begira jarraitu zuten, Hitler noiz eroriko zain. Migratzaile gutxi egin zuten bat harrera-herrialdearekin: hizkuntzaren muga gaindiezina zen, batez ere kazetarien eta idazleen kasuan. Erbesteratu alemaniera-hiztun gehienentzat, Frantzia ez zen behin betiko harrera-herrialdea, itxarongela baizik.

Hasieran, margolariak eta artista plastikoak zalantza gehiago agertu zituzten Berlineko erregimen berriaren aurrean. Agintari naziek hasieratik gauzatu zituzten errepresio-neurriak, hori egia da: zenbait abangoardia-eskola itxi zituzten, hala nola Bauhaus, eta *arte degeneratu* izendatu zituzten dadaismoa, surrealismoa eta abstrakzioa; buru-gaixotasunen fruitutzat jo zituzten, alegia. Alabaina, une hartan borroka politikotik at sentitzen ziren artista asko, hasierako nazionalsozialismoaren politika artistikoa kontraesankorra izan baitzen: Joseph Goebbels-ek, hasieran, espresionismo alemana babestu zuen (Emil Nolde-rena, esaterako); ondoren, ordea, Alfred Rosenberg-en "edertasun-ideal" gailendu zen: arteak, beraz, natura islatu behar zuen fideltasunez, eta aberria goretsi. Margolari eta eskultore batzuek —hala nola Ernst Barlach, Käthe Kollwitz, Karl Schmidt-Rottluff, Karl Hofer eta Otto Dix— "barne-erbestea" aukeratu zuten, eta ez ziren herrialdetik joan. Dena den, artista askok alde egin zuten. Frantziara joan ziren, tarte baterako edo betirako, Robert Liebknecht (Karl Liebknechten semea), Käthe Münzer-Neumann, Gert Wollheim, Eugen Spiro, Anton Räderscheidt, Hans Hartung, Max Beckmann eta Hans Bellmer, eta Alemaniatik alde egin zuten, halaber, bertakoak izan ez arren ordura arte herrialdean bizi eta lan egindako zenbaitek, hala nola Vasili Kandiski-k eta César Domela-k.

Beste margolari batzuk, alemanak zein kultura alemanetik gertu zeudenak, esate batera Max Ernst, Otto Freundlich, Ferdinand Springer, Hans Reichel, Max Lingner, Sophie Taeuber-Arp eta Hans Arp, 1920ko hamarkadan joan ziren

Parisera edo Frantziako beste leku batzuetara. Baldintza politikoak aldatu ostean, ezin ziren Alemaniara itzuli, eta, ondorioz, 1933an erbesteratu bilakatu ziren haiek ere. Baina margolari eta eskultore migratzaile gehienentzat oso zaila zen Parisen aurrera egitea, artearen meka nabarmena izanik, eta gutxihurtu zuten beren lanak erakustea<sup>11</sup>.

## Paris eta Praga artean

Diktadura- eta faxismo-garai hartan, Paul Westheimek jarrera politiko argia erakutsi zuen hautamen askearen alde, eta ironiaz eta zinismoz adierazi zuen hori bere testuetan<sup>12</sup>. Parisen zegoela, eta zazpi urteko epean, lauhundik gora arte-kritika idatzi zituen emigratio alemanak zuen egunkari bakarrean: *Pariser Tageblatt/Pariser Tageszeitung*<sup>13</sup>. Gertutik jarraitu zuen Alemania naziaren garapen politikoa eta kulturala, eta, Charlotte Weidler Berlineko adiskidearen gutun klandestinoei esker, ondo baino hobeto zekien zer gertatzen zen herrialdean. Edonola ere, Frantzia erbesteratuta, askoz ekintza-marjina txikiagoa zuen Berlinen *Kunstblatt* aldizkaria kaleratzen zuenean baino.

Kokoschkak Westheimi 1937an bidalitako gutun batean, bigarrenaren frustrazioen oihartzuna agertzen zaigu: lau urte zituen jada Parisen, eta oraindik ez zuen lortu bere bizitza bideratzea. Charlotte Weidler arte- arduraduna zen Carnegie Institute of Art erakundearen, eta, horren haritik, maiz ibiltzen zen bidaian, eta sarri joaten zen Pragara; hala, bi gizonen arteko lotura mantentzen lagundu zuen. “Harrituta nengoen ez neukalako zure berririk, eta azkenean Charlotteren bidez jakin dut neka-neka eginda zaudela Parisekin. Neuk ere oso bolada txarra izan nuen han, Feilchen, Guttman<sup>14</sup>, etab. enpresak haizea hartzera bidali nindueanean manera ezin finagoekin [...]. Pena da ezin zaitudala hona erakari; horretarako, ordea, denbora behar da, eta, batez ere, arte-aldizkari bat, eta zaila da armekin dirutza egiten duten bankariak azkar konbentzitzea [finantzazioa eman dezaten]”<sup>15</sup>.

Parisko errefuxiatu aleman hitzunen kontrakarrean, Kokoschkak, Pragan, arte-giro pizgarria<sup>16</sup> aurkitu zuen, bai eta bere obrentzako mezenasak ere. 1935ean, Txekoslovakiako presidente Tomáš Garrigue Masaryk-en (1850–1937) erretratua margotu zuen, eta, horri esker, Txekiako herritartasuna eskuratu zuen gerora<sup>17</sup>. Pragan igarotako urteetan, bere borroka politikoa honela gauzatu zen batik bat: ideia erreformazaleak garatu zituen, herri-eskolen eredu berri baten oinarriak finkatzeko, eta, horretarako, Jan Amos Komenský (Comenius, 1592–1670) filosofo eta pedagogo moraviarraren ildoak landu zituen<sup>18</sup>.

## “Arte degeneratua” delakoari buruzko 1937ko erakusketa eta Freier Künstlerbund

Kultur politika nazionalsozialistak 1937ko udan jo zuen goia. Liburuak erre eta lau urtera, uztailean, *Entartete Kunst* (Arte degeneratua) erakusketa antolatu zen Munichen: erregimenak abangoardia aske eta modernoa salatzen antolatu zuen propaganda-agerraldirik nabarmenena; horren ondorioz, Goebbelsek arte modernoko zazpiehun obra inguru kendu zituen Alemaniako hogeita hamabi museotatik, “babespean jartzeko”<sup>19</sup>. Ondoren, jendaurrean gaitzetsi zituzten, lehenik Munichen eta ondoren Alemaniako beste hiri batzuetan, Kandinskiren arte abstraktua, Dixen kritika soziala, Chagallen pintura poetikoa —kutsu judu nabarmeneko—, espresionista alemanen paleta eta Bauhauseko artisten sorkuntzak. Erakusketa doilor horrekin batera, pareko eraikinean harrabots handiz zabaldu zuten Haus der deutschen Kunst delakoa (Arte Alemanaren Etxea), zeinetan biltzen baitzen “arte herrikoi berri eta egiazkoa”<sup>20</sup>.

Charlotte Weidlerrek Municheko gertakarien berri eman ostean, Westheimek artikulu garratzak argitaratu zituen, sarkasmoz beteak, *Pariser Tageszeitung*<sup>21</sup> egunkarian, baina artearen arloko askatasunaren aldeko borroka Deutscher Künstlerbund (Artista Alemanen Batasuna) delakoaren barruan gauzatu zen batik bat: 1937ko irailaren 20an sortu

zen talde hori, eta kontraerakusketa bat antolatu zuen, artista ustez “degeneratu” haien obra haiexek bilduz —naziek debekatutako obrak, alegia—; hala, nazioarteko publikoaren aurrean aurkeztu nahi zuten beste Alemaniaren artea, gogoaren Alemaniarena.

1936tik aurrera, Max Ernst, Otto Freundlich, Heinz Lohmar, Hanns Kralik, Robert Liebknicht, Erwin Öhl, Horst Stempel, Paul Westheim eta Eugen Spiro berriro elkartu ziren Parisen, eta hala sortu zuten Kollektiv Deutscher Künstler (Artista Alemanen Taldea). Ondoren, erakunde horretatik sortu zen Deutscher Künstlerbund, zeinari izena aldatu baitzioten 1938ko apirilaren 20an —Oskar Kokoschka presidente zela—, eta *Freier Künstlerbund* (Artista Askeen Batasuna) deitu zioten, Austriako eta Txekoslovakiako artistak kanpoan gera ez zitezen<sup>22</sup>. Paul Westheim, zuzendaritzako kidea izanik, arte-politika nazionalsozialistaren aurkako mugimenduaren antolatzaile nagusietako bat izan zen.

### Londresko “Twentieth Century German Art” eta Parisko “L’Art allemand libre”

Dena den, Artista Askeen Batasunak zailtasun materialak zituen, eta, horretaz aparte, beste proiektu batekin lehia ari zen: Herbert Read arte-historialariak, Irmgard Burchard galerista suitzarrak eta Noel Evelyn Hugues arte-merkataria britainiarrak erakusketa bat antolatu zuten Londresen: hasieran, *Banned Art* (Arte debekatua) izena jarri zioten. Paul Westheim proiektu horretan parte hartzera gonbidatu zuten, eta hark, Charlotte Weidlerren bidez, arte moderno alemanaren bildumagileengana jo zuen, ekitaldi hartarako eta Parisko beste erakusketa baterako obrak laga zitzaizketelakoan. Baina londrestarrek, gerora, alde batera utzi zuten beren hasierako asmoa —politika ofizial nazia salatzea—, eta, garaikidetasunaren izenean, Hitlerren Alemaniak onartutako artisten lanak ere bildu zituzten erakusketan, adibidez, Georg Kolbe eskultorearenak. Gainera, polemika handia piztu zen Kokoschkaren margolan baten harira: lau zatitan moztu zuten Gestapokoek, eta Parisko migratzaileek obra hura erakusketaren erdian jartzeko eskatu zuten<sup>23</sup>. Londresko antolatzaileek, bestalde, izenburu neutralago bat aukeratu zuten, *Twentieth Century German Art*, eta laguntzaileen zerrendatik ezabatu zituzten Thomas Mass eta Albert Einstein, erbesteratuekiko eta juduekiko loturarik ez egoteko; une hartan, Westheimek proiektua utzi zuen, eta Kokoschkari eta beste batzuei proposatu zien ekitaldi hura boikoteatzeko. Dena den, azkenean, Kokoschkaren lanak Londresko New Burlington galerietan erakutsi zituzten, bildumagile pribatuek utzita, artistaren borondatearen kontra. Erakusketa 1938ko uztailaren 7an zabaldu zuten; guztira, arte moderno alemaneko hirurehun obra baino gehiago erakutsi zituzten, hirurogeita lau autore baino gehiagorenak<sup>24</sup>.

Parisen, berriz, Artista Askeen Batasunak erakusketa bat antolatu zuen bere aldetik, *Freie deutsche Kunst* (Arte aleman askea), Maison de la Culture izeneko zentroan, 1938ko azaroaren 4tik 18ra. Parisko erbesteratuek ez zuten, inondik ere, Londreskoek adina diru —Londreskoek laurogeita hamar mila franko suitzar zeuzkaten<sup>25</sup>—. Parisko erbesteratuek, bada, ehun eta hogeita obra inguru baizik ez zituzten bildu, hirurogeita hamar sortzailearenak, bestek beste, Max Ernst, Georg Grosz, Eugen Spiro, Paul Klee, Bruno Krauskopf, Gert Wollheim, Max Beckmann eta Ernst Ludwig Kirchner artistenak<sup>26</sup>. Erakusketaren dokumentu nagusiak ez dira gorde, beraz, hura gutxi gorabehera berreraikitzea beste erremediorik ez dugu. Ez zen katalogorik argitaratu, baina Josef Breitenbach<sup>27</sup> argazkilari erbesteratuak zenbait irudi egin zituen irekiera-ekitaldian, eta, halaber, Paul Westheimen iruzkinetan erakusketako artistei buruz hitz egiten da, baita ekitaldiaren izaera politikoa azpimarratzen ere. Erakusketaren erdigunean Kokoschkaren obra zatitua jarri zuten —Robert Freund doktorearen erretratu bat zen—, Auguste Renoir-en marrazki baten erreprodukzioarekin batera, Vienan kaltetutakoa hura ere; horrela, nazien politika suntsikorra nabarmendu nahi zuten<sup>28</sup>. Kokoschkaren obra postal batean inprimatu zuten, Gestaporen basakeria-ekintza hiru hizkuntzatan azalduz. Postala franko baten truke saltzen zioten nazioarteko prentsari, eta, irabaziekin, erbesteratuen kultur ekintzak ordaintzen zituzten<sup>29</sup>.

Prentsa frankofonoak adi-adi jarraitu zuen Artista Askeen Batasunaren erakusketa. Honako argitalpen hauetan azaldu zen: *Le Temps*, *L'Humanité*, *Le Populaire*, *Beaux-Arts*, *Messidor*, *Paris-Midi* eta *La Dépêche de Toulouse*. Regards aldizkariak, berriz, zera adierazi zuen: “Erakusketa hunkigarri hori ikustera joan behar duzue [...], beren zorigaiztoko herrialdetik alde egin duten margolari alemanen lanak; ondo dakigun moduan, herrialde horretan tiraniaren biktima dira artea eta ideiak, jazarpena pairatzen dute, eta kausarik izugarrienaren eskakizunetara moldatu behar izan dute”<sup>30</sup>.

Oihartzun positiboak jaso arren, Parisko erbesteratuen konpromiso politikoa agortu egin zen apurka-apurka, eta horrek etsipenari bidea eman zion. Erbesteko prentsaren artikuluetan ironia garratza sumatzen da; 1938ko gertaera politikoei, berriz, artisten aurreikuspen apokaliptikoak berretsi zituzten. Martxoan, Austrian sartu ziren alemanak, eta, Sudeteetako krisia okertu ostean, Txekoslovakia desegin zen 1939aren hasieran; hala, Hitler bere gerra-politika zehazten ari zela argi geratu zen.

Pragan harrapatuta, Kokoschkak Londresera ihes egitea lortu zuen azken unean, Olda Palkovská<sup>31</sup> lagunarekin batera.

## Frantziako erbestearen amaiera basatia

Westheimek 1938an eta 1939an argitaratu zituen bere azken kolaborazioak *Pariser Tageszeitung* egunkarian, baina nazionalsozialismoaren suntsipen-oldarraren berri ematen zuten adierazpenak baino ez ziren izan: autoreak etsipenez azaltzen zuen amaitu egin zela bere erbestealditik Hirugarren Reicharen erregimenaren aurka gauzatu zuen kazetaritza-borroka. Charlotte Weidlerrek bidalitako informazioari esker, “kristal hautsien gaua” delakoan gertatutako basakeriak azaldu zituen: 1938ko azaroaren 9tik 10era, ehunka judu erail zituzten, eta kontzentrazio-esparruetara bidali hogeita hamar milatik gora; gainera, judu alemanen bilduma pribatu baliotsuak arpilatu zituzten. Westheimek iragarri zuen “museo alemanak likidatuko” zituztela nazien “garbiketa-operazioen” ostean; izan ere, naziek arte modernoko hogeita mila obratik gora konfiskatu zituzten, mila eta laurehun artistarenak, herrialdeko ehun museotatik. Obra asko suntsitu egin zituzten; beste batzuk, aldiz, saldu<sup>32</sup>.

1939ko irailean, gerra hasi eta gutxira, Frantziara erbesteratutako alemanak atzerritar etsaitzat jo zituzten —gehienek herritartasun alemana galdua zuten aspalditik, naziek kendu zietelako—, eta esparruetara bidali. Besteak beste, Artista Askeen Batasuneko ia kide guztiei gertatu zitzaizkien hori. Nahiz eta sei urte luzez Hitlerren politikaren aurka borrokatu ziren beren artearen bidez, Frantzia gerran sartu ostean “etsai” gisa tratatu zituzten<sup>33</sup>. Paul Westheim hainbat esparrutan sartu zuten, hala nola Milles eta Gurs esparruetan, hamar hilabetez —etenaldiekin—, 1940ko abendura arte, eta maiz baldintza oso kaskarretan<sup>34</sup>. Hasieran esan bezala, ihes egitea lortu zuen Varian Fryren esku-hartzeari esker: Mexikora joateko modua egin zion, eta han Westheimek bigarren ibilbide profesional bati ekin zion arte prehispanikoaren arloan, arte historialari eta aditu gisa. Ez zuen inoiz gehiago ikusi Charlotte Weidler adiskidea<sup>35</sup> —New Yorkera joan zen hura 1939an—, ezta Oskar Kokoschka laguna ere.

[Itzulpena: Rosetta Testu Zerbitzuak;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharrak

1. Oskar Kokoschkak Paul Westheimi bidalitako gutuna, ziur aski 1942ko hasieran, Londresetik Mexikora, Akademie der Künste, Paul-Westheim- Archiv, Berlin. Ikus, halaber, Olda Kokoschka eta Heinz

- Spielmann (ed.), *Oskar Kokoschka, Briefe III: 1934– 1953*, Claassen, Düsseldorf, 1986, 109. or; Hermann Haarmann (ed.), *Abschied und Willkommen. Briefe aus dem Exil (1933–1945)*, Bostelmann & Siebenhaar, Berlin, 2000, 245–46. or.
2. Paul Westheimen Frantziako eta Mexikoko erbestealdiei buruz, ikus Ines Rotermund-Reynard “Dieses ist ein Land, in dem ein Kunstmensch leben kann”. *Der Kunstkritiker Paul Westheim im Prozess der Akkulturation während der französischen und mexikanischen Emigration 1933–1963* [“Herialde honetan, artistak ondo bizi daitezke”. *Paul Westheim arte-kritikaria Frantziako eta Mexikoko erbestealdian (1933–1963) bizitako akulturazioprozesuaz*], doktore-tesi binazionala, Freie Universität Berlin, Berlin; Ehess, Paris, 2007 (mikrofitxa–edizioa, 2012).
  3. Varian Fry, *Surrender on Demand* (1945), frants. ed.: *La Liste noire*, Plon, Paris, 1999.
  4. Paul Westheim, *Oskar Kokoschka*, Gustav Kiepenheuer, Potsdam eta Berlin, 1918, 9. or.
  5. *Ibid.*, 19. or.
  6. *Ibid.*, 20–21. or.
  7. Bernadette Reinhold, *Oskar Kokoschka und Österreich. Österreichische Kulturpolitik und Identitätskonstruktion im Spiegel einer wechselvollen Biografie*, tesia (argitaragabea), Vienako Unibertsitatea, 2017, 140. or.
  8. Barbara Vormeier, “Frankreich”, hemen: Klaus-Dieter Krohn, Patrik von zur Mühlen, Gerhard Paul eta Lutz Winckler (ed.), *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933–1945*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1998, 213 or. eta hur. Vormeierren testuak hala dio: “Hitlerren erregimenaren garaian Europan geratutako errefuxiatu gehienak Frantziara geratu ziren, zeina harrera-herialde gisa jo ohi baitzen, XIX. mendean asilopraktika liberalak erakutsi zituelako [...]. Frantziara ehun mila errefuxiatu iritsi ziren 1933tik 1939ra, eta horietako hemezortzi mila eta hogeita hiru mila bitarte geratu ziren bertan (ilegalak ere aintzat hartuta) [...]. Errefuxiatu-kopuruaren aldaketak zerikusia du Atlantikoaren veste aldera edo Europako beste harreraherialde batzuetara joandakoekin, eta aintzat hartu behar da, halaber, batzuk Alemaniara itzuli zirela, beste batzuk kanporatu egin zituztela edo egoitzabaimenak berandutu zein ukatu zitzaizkiela”.
  9. Jean-Michel Palmier, *Weimar en Exil. Le destin de l'émigration intellectuelle allemande antinazie en Europe et aux États-Unis*, Payot, Paris, 1988, 9. or.
  10. Lieselotte Maas, *Handbuch der deutschen Exilpresse 1933–1945*, 4. lib.: *Die Zeitungen des deutschen Exils in Europa von 1933 bis 1939 in Einzeldarstellungen*, Carl Hanser, Munich eta Viena, 1990.
  11. Ines Rotermund-Reynard, “Auf den Spuren des Kunstflaneurs Paul Westheim”, hemen: Hélène Roussel eta Lutz Winckler (ed.), *Rechts und links der Seine. Pariser Tageblatt und Pariser Tageszeitung 1933–1940*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2002, 261–67. or.; *idem*, “Topographie et réseaux du marché de l'art parisien pendant la première moitié du XXe siècle”, hemen: Hélène Ivanoff eta Denise Vernerey-Laplace (ed.), *Les Artistes et leurs galeries. Paris-Berlin. 1900–1950*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, Rouen, 2018, 62–80. or.
  12. Ines Rotermund-Reynard, “The Art Historian Charlotte Weidler, a Lost Voice Speaks from the Moscow Special Archive”, hemen: I. Rotermund-Reynard (ed.), *Echoes of Exile. Moscow Archives and the Arts in Paris 1933–1945*, De Gruyter, Berlin, Munich eta Boston, 2015, 105–22. or.
  13. H. Roussel eta L. Winckler, *Rechts und links der Seine...*, *op. cit.* Westheim arte-kritikari gisa hartu zuten *PTB/PTZ* egunkarian, baina erbesteko beste egunkari batzuetan ere idatzi zuen, hala nola *Die neue Weltbühnen*.
  14. Bi arte-merkatariri buruz ari da hemen: Walter Feilchenfeldt eta, ziur aski, Moritz Gutmann.
  15. Oskar Kokoschkak Paul Westheimi Parisera bidalitako gutuna, Charlotte Weidlerrekin batera idatzia, Praga, 1937ko martxoak 5 (Juliš Prague Hoteleko idazpuru), Sonderarchiv/RGVA, Fonds Paul Westheim, 602–1–2 dosierra, f. 96r–97r.
  16. Pragan zegoela, Kokoschka gogotsu joan zen, 1933–34 ikasturtean, “D” abangoardia-teatroaren emanaldietara, zeina Emil František Burian-ek sortu baitzuen. Hark, “D” letraren ostean, urtea gehitzen zuen, harik eta konpainia desegin zen arte: 1939an izan zen.

17. B. Reinhold, *Oskar Kokoschka und Österreich...*, *op. cit.*, 142. or.
18. Horren harira, ikus Régine Bonnefoit-en ekarpena liburu honetan.
19. Meike Hoffmann, “‘Deutsches Volk, gib uns die Zeit von 4 Jahren’. Die nationalsozialistische Kunstpolitik in ihrer Konsolidierungsphase von 1933 bis 1937”, hemen: Lucy Wasensteiner eta Martin Faas (ed.), *London 1938. Defending “Degenerate” Art. Mit Kandinsky, Liebermann und Nolde gegen Hitler*, erak. kat., Liebermann Villa am Wannsee, Berlin; The Wiener Library for the Study of Holocaust & Genocide, Wädenswil, Nimbus Kunst und Bücher, Londres, 2018, 22. or.
20. Ines Rotermund-Reynard “*Dieses ist ein Land, in dem ein Kunstmensch leben kann*”..., *op. cit.*, 156–62. or.
21. Paul Westheim, “Der Himmel lacht so blau, so blau”, *Pariser Tageszeitung (PTZ)*, 421. zk., 2. urtea, 1937 (8/8), 4. or.; *idem*, “Kultur-Nazismus”, *PTZ*, 45. zk., 2. ur, 1937 (13/9), 4. or.
22. Hélène Roussel, “Die emigrierten deutschen Künstler in Frankreich und Freie Künstlerbund”, hemen: Thomas Koebner et al. (ed.), *Erinnerungen ans Exil – kritische Lektüre der Autobiographien nach 1933 und Andere Themen, Ein international Jahrbuch*, 2. lib., Gesellschaft für Exilforschung erakundearen eskakizunari erantzunez argitaratua, edition text+kritik, Munich, 1984, 173–74. or.
23. Robert Freund editore vienarraren erretratua, Kokoschkak margotua eta Gestapok Vienan zatitua, oso kazetari gutxiren aurrean aurkeztu zuten Londresen, kazetariak eurek eskatuta egin ere: maila ofizialean ez zen erakusketaren parte.
24. Londresko erakusketa, *Twentieth Century German Art*, asko ikertu eta aztertu da duela hainbat hamarkadatik. Azken azterketa Lucy Wasensteiner-ek egin du: *The Twentieth Century German Art Exhibition. Answering Degenerate Art in 1930s London*, Taylor & Francis, Londres, 2018. Ikus, halaber, L. Wasensteiner eta M. Faas (ed.), *London 1938. Defending “Degenerate” Art...*, *op. cit.*
25. Christina Feilchenfeldt, “[...] meine Bilder zerschneidet man schon in Vienna’. Das Porträt des Verlegers Robert Freund von Oskar Kokoschka”, hemen: Uwe Fleckner (ed.), *Das verfermte Meisterwerk. Schicksalswege moderner Kunst im Dritten Reich*, Akademie Verlag, Berlin, 2009, 69. or.
26. *Ibid.*, 273. or. Ikus, halaber, Paul Westheimen erreseinak: “Die Ausstellung des Freien Künstlerbundes in der Maison de la Culture”, *PTZ*, 835. zk., 3. urtea, 1938 (6-7/11), 2. or. eta “Der Rundgang durch die Deutsche Kunstausstellung in der Maison de la Culture”, *PTZ*, 837. zk., 3. urtea, 1938 (9/11), 3. or.
27. Keith Holz eta Wolfgang Schopf, *Allemands en exil, Paris 1933–1941. Écrivains, hommes de théâtre, compositeurs, peintres photographiés par Josef Breitenbach*, Autrement, Paris, 2003.
28. P. Westheim, “Die Ausstellung des Freien Künstlerbundes in der Maison de la Culture”, *art. cit.*
29. Christina Feilchenfeldt, “[...] meine Bilder zerschneidet man schon in Vienna”..., *op. cit.*, 273. or.
30. “L’exposition des peintres libres allemands à la Maison de la culture”, *Regards*, 253. zk., azaroak 17, 1938, 16. or; hemen aipatua: “Die französische Presse über die Ausstellung of the FKB”, *Freie Kunst und Literatur*, 3. or., 1938. Paul Westheim izan zen “kartel cultural alemanaren komunikazio-organoa, Paris” omen zen hileroko argitalpen horren zuzendari editoriala.
31. Gloria Sultano, “Artists in Exile – Streiflichter aus dem Exil”, hemen: G. Sultano eta Patrick Werkner, *Oskar Kokoschka. Kunst und Politik 1937–1950*, Böhlau Verlag, Viena, Kolonia eta Weimar, 2003, 140. or.
32. *Die Beschlagnahme der “entarteten Kunst” 1937 und ihre Folgen* ([www.geschkult.fu-berlin.de/e/db\\_entart\\_kunst/geschichte/Beschlagnahme/index.html](http://www.geschkult.fu-berlin.de/e/db_entart_kunst/geschichte/Beschlagnahme/index.html)). Ikus, halaber, Paul Westheim, “Zerstörungen von Kunstwerken. Rembrandt, Rubens, van Dyck, Renoir vernichtet”, *PTZ*, 910. zk., 4. urtea, 1939 (3/2), 2. or.; *idem*, “Deutscher Kultur-Ausverkauf”, *PTZ*, 947. zk., 4. urtea, 1939 (18/3), 4. urtea; eta *idem*, “Die Versteigerung en Luzern. Großer Erfolg der ‘entarteten’”, *PTZ*, 1039. zk., 4. urtea, 1939 (4/7), 2. or.
33. 1939ko irailaren 1eko dekretua, etsaiarekiko harremanen debekuari buruzkoa (1939ko irailaren 4ko *Journal officiel*, 11091. or.); ikus, halaber, Barbara Vormeier, “La situation des réfugiés en provenance d’Allemagne (septembre 1939–juillet 1942)”, hemen: Jacques Grandjont eta Theresia Grundtner (ed.), *Zone d’ombres 1933–1944. Exil et internement d’Allemands et d’Autrichiens dans le sud-est de la*



France, Alinea, Aix-en-Provence, 1990.

34. Ines Rotermund-Reynard "*Dieses ist ein Land, in dem ein Kunstmensch leben kann*" ..., *op. cit.*, 169–225. or.
35. 2008an, Moskuko Artxibo Bereizetan aurkitu nituen Charlotte Weidlerrek Paul Weisthemi 1933tik 1940ra Parisera bidalitako gutunak. Gutunak edizio kritiko batean argitaratzekoak ziren, doktoradutza-osteko proiektu baten barruan, Moskuko Historia Alemanaren Institutuak diruz lagunduta eta Artearen Historiaren Zentro Alemanarekin (DFK) lankidetzan —Parisen dago—. Lege-arrazoiak tarteko, proiektua bertan behera geratu zen. Bien bitartean, Charlotte Weidlerren aurkako prentsa-kanpaina bat abiatu zen: Westheimen arte-bilduma desbideratu izana leporatzen zioten. Garai hartan, auzibide bat izan zen New Yorken, Paul Westheimen eta Charlotte Weidlerren ondorengoen artean, obren jabetzaren harira. Epaiketa-prozesua hainbat urtez luzatu zen, eta, azkenean, 2019an, Weidlerren oinordekoen aldeko ebazpena izan zen ([www.pryorcashman.com/news-and-insights/pryor-cashmans-art-law-group-secures-victory-on-bemid-of-good.html](http://www.pryorcashman.com/news-and-insights/pryor-cashmans-art-law-group-secures-victory-on-bemid-of-good.html)).

# GERRAREN ZEINUPEAN

Anna Karina Hofbauer

*Isonzoko frontea. Seloko eliza* (*Isonzo-Front. Kirche Selo*, 1916) obran, hesi bat ageri da lehen planoan, etsaiari eliz atarira iristea eragozteko altxatua bere garaian, orain erabat suntsituta. Baina hesiak, hari arretaz behatuz gero, tridimentsionaltasun-efektua eragiten du, eta oholek ikuslearen espazioa marrazten eta barrentzen dutelako inpresioa sortzen du. Eszenaren albo banatan —herri baten ikuspegia da—, bi zuhaitzek zedarritzen dute ikus-eremua. Tonu marroiak eta beltzak nagusi direla, paletak espazioa mugatzen eta begirada elizara bideratzen laguntzen du. Gu hesiaren aurrean jartzean, eta hesiak pantaila lana egiten duela kontuan hartua, Kokoschkak gerraren ikuspegi lazgarritik babestu nahi gaitu; modu sinbolikoan, behintzat. Marrazkiak ez du perspektiba positibo batetik aurkezten gatazka, ezta gerra-erreportaje bat osatzen ere. Aitzitik, eszena agertzeko moduak zeharkako mezu bat helarazten digu: begira ezazue, hala nahi baduzue, baina ez ikusi zer eragin duen gerrak gutako bakoitzarengan. Beraz, elizara daraman bide bakarti eta garbia erredentzio-zeinu gisa interpreta daiteke, azken irteera gisa. Garaipen loriatsuak betikotu beharrean, bakardadea eta suntsipena islatzen dituzte artistak gerra-margolari gisa egiten dituen lanek; hau da, gerraren ondorioak erakusten dituzte. Kokoschka, zeinak behar hutsagatik eta berriz mobilizatuko ote zuten beldurragatik onartu zuen postu gutzizatu hura, seguruago sentitzen zen horrela<sup>1</sup>. Ez zen saiatu bere lanetan gatazkaren basakeria erakusten, alderantziz baizik: 1916ko uztailaren erdialdetik abuztuaren amaierara arte egin zituen hogeita hamar marrazkiek Lehen Mundu Gerrako izugarrikerien irudi urardotu bat erakusten dute.

*Isonzoko frontea. Seloko eliza* marrazkia Isonzoko seigarren guduaren ondoren egin zuen Kokoschkak. Austrohungariarren eta italiarren arteko gudu hori 1916ko abuztuaren 6tik 16ra bitartean gertatu zen, Gorizia inguruan, Isonzo ibaiaren ertzean, eta hildako kopuru izugarria eragin zuen (40.000). Garai hartan, Kokoschkak gerrako prentsa-sailean (Kriegspressequartier, KPQ) ziharduen lanean, margolari gisa, Austria-Hungariako propaganda militarren zentroaren barruan. 1916ko martxoaren 29an eskuratua zuen lanpostua, Pálffy ospitalean suspertzeko egonaldi bat egin ondoren. Izan ere, 1915eko abuztuaren 29an, larri zauritu zuten buruan eta biriketan, Volodimir-Wolinski inguruan, Ukrainako ipar- mendebaldean. Fisikoki eta psikologikoki hondatuta itzuli zen gerratik, gatazka hartan parte hartu zuten beste asko bezala.

Kokoschka 1915eko urtarrilaren 3an sartu zen Lehen Mundu Gerran. Wiener Neustadt hirian deitu zuten soldadutzara, eta, Adolf Loosen bitartekaritzari esker, 15. dragoi-erregimentu entzutetsuan sartu zen, monarkiaren zalditeria-erregimentu ospetsuenean<sup>2</sup>. Bere autobiografian —*Mein Leben* (Nire bizitza), 1917an argitaratua—, honela azaldu zuen une hura artistak: “Soldadu joateko adinean nengoenez, pentsatu nuen hobe nuela neure burua boluntario aurkeztu, armadan izena ematera behartua izan baino. Ez zen emazterik edo seme-alabarik izango nire itzulera zorientsuaren zain. Bistan da ez nuela ezer galtzeko gerran, ezta defendatzeko ere”<sup>3</sup>. Hitz horietan ez zuen ez gogorik ez erreazio positiborik erakutsi borrokan parte hartzeko aukerari buruz; eta, hamarkada batzuk geroago, *Mein Leben* autobiografian jaso zituen fronteko esperientzia laburrean bizitako izugarrikeriak.

Margolariei ez zitzaion uzten gerrari buruzko ikuspegi kritikoa ematen, *Isonzoko frontea, Baka lubakietan* (*Isonzo-Front. Der Baka im Laufgraben*) marrazkiak aditzera ematen duen bezala. Agintariek —errukirik gabeko zentsore— pisuzko argudio bat zuten horretarako: frontera bidal zezaketen edozein artista baldin eta haren lanak ez baziren behar bezain baliagarriak gerra-makineriaren kausari laguntzeko. Askotan, soldaduek “desertore” (*Drückeberger*) edo “koldar”

(*Feiglinge*) moduan ikusten zituzten, eta beren marrazkiak, grabatuak, eskulturak edo pinturak armada inperial eta errearen propagandaren zerbitzura jarri beste erremediorik ez zuten izaten artistok<sup>4</sup>. Kasu hori da obra onena; izan ere, lehen begiratuan, Antzinatearen irudi idealizatu bat ematen du. Erdian, erortzeko zorian dagoen eraikin bat nabarmentzen da; zulo handi bat dauka alderik alde, eta zuloan zehar hondoko zeru urdina edo urrutiko mendiak ageri dira. Etxearen alboetan, beste eraikin batzuk eta zenbait zuhaitz antzematen dira. Lehen planoko soldaduen bost siluetengatik ez balitz, marrazkiak XIX. mendearen hasierako eszena erromantiko horietako bat ekarriko liguke gogora. Konposizioak antzekotasunak ditu Caspar David Friedrich-ek 1824–25ean margotu zuen *Eldenako abade-etxearen hondakinak*, *Greifswald-etik gertu* obrarekin. Bi margolan horietan, elementu arkitektoniko eta begetalen antolaketa edertasun ia idealeko paisaia bat osatzen du, eta pertsonaiak bigarren mailan geratzen dira. *Isonzoko frontea*, *Baka lubakietan* marrazkiko zuhaitzek palmondoen antz pixka bat ere badute; eskuineko lore urdinxkek, berriz, ukitu mediterraneo bat ematen diote marrazkiari, Kokoschka garai hartan bizi zen herria (Tolmin, Eslovenia) gogora ekarri nahiz bezala. Artistak behatzailea antzinako mundu desagertu batera lekualdatzea lortzen du, eta Erromantizismoko funtsezko hiru gai aurkezten ditu —nahi gabe, segur aski—: nostalgia, misterioa eta kutuntasuna.

Naturak funtsezko garrantzia du *Isonzoko frontea*. *Tolmin (Isonzo-Front. Tolmino)* marrazkian ere. Kokoschkak 1916ko uztailan marraztu zuen lan horretan, landarediaren berde distiratsua eta hondoko zeruaren urdinak bost soldaduren behin-behineko babeslekua inguratzen dute. Soldaduak, eszenaren erdian, atsedean hartzen —edo, akaso, eztabaidan— ari dira. Eskuinean, Kokoschkak margotutako muino eta mendiek tokia identifikatzen laguntzen dute. Haren gerra-irudi guztietan, izenburua, data eta argibide geografikoak agertzen dira. Zehaztasun muturreko horrek armada inperial eta errealeko goi-agintaritzak emandako jarraibideei erantzuten die: “Paisaia-pintoreek, posizioen eta gudu- zelaien marrazkiak egiten dituztenean, data, kokalekua eta beharrezko gainerako datuak zehaztu beharko dituzte”<sup>5</sup>. Marrazkian ez da Lehen Mundu Gerrako basakerien eta ondorio izugarrien arrastorik ageri. Kontuan hartzen badugu Kokoschka bera ere soldaduen artean zegoela eta izugarrikeria haien lekuko izan zela —eta gerra-margolari gisa lan egin zuen bitartean ere izugarrikeriak gertatzen jarraitu zutela—, argi dago haren marrazkiak ez datozela errealtatearekin bat. Artistak bizitako basakerien testigantza eman zuen aurrerago. Gogora ekarri zuen nola topatu zuten lagun bat “zuhaitz batetik buruz behera zintzilik eta biluzik”<sup>6</sup>. Gudu-zelaietan bizitako beste esperientzia beldurgarri batzuk ere deskribatu zituen: “Kolerak jota zeuden gizonak baso- herrixka haietako batera eraman eta egurrezko etxe abandonatu batzuetan utzi zituzten; hantxe hil ziren gehienak”<sup>7</sup>.

Hala, bada, Kokoschkaren marrazkiek, lekuan bertan —gudu-zelaietan— eginak izan arren, ez dute inola ere islatzen margolariak, soldadu gisa, bere haragitan bizi izan zuena, ezta gerra-margolari gisa ikusi zuena ere. Artisten lanak “gerrako irudiei buruz emandako jarraibideak” errespetatu behar zituen, “Alemanian eta atzerrian [...] propaganda eraginkorra izateko [...], indar armatuen arrakastak behar bezala ilustratzeko”<sup>8</sup>.

Kokoschkaren marrazkiak, garai hartan, ez ziren erakusgai jarri, segur aski. Bere autobiografian, bizitzako garai horri buruzko kontakizuna errealtatetik urruntzen da: azaltzen du “lotura-ofizial” gisa “kazetari, margolari eta marrazkilari batzuk” Ljubljana eraman eta “tokiko agintari militarren esku utzi” zituela, bera ere gerra-margolari zela zehaztu gabe<sup>9</sup>. Reguline Bonnefoit-ek eta Gertrud Held-ek ohartarazi dutenez, Kokoschkak frontean amaitutako lanak pastelekin, akuarelekin eta gouacherekin egindakoak izan ziren<sup>10</sup>, baina, itxura guztien arabera, artistak ez zituen inoiz agintarien esku utzi marrazkiok<sup>11</sup>.

Aitzitik, 1917ko marrazkiek gertaeren berrikuspen moduko bat erakusten dute. Irudi txikiak eta kolore bakarrekoak dira gehienak, une jakin bat erakusten duten irudikapen sinplifikatuak: arkatx gorri zirriborrotutako *Soldaduak arpilaketan (Plündernde Soldaten)* da horren adibide bat. Kolore bakarrekin lan egiteko erabaki horrek esan nahi izan dezake Kokoschkak bere oroitzapenerako egindako apuntetzat hartzen zituela marrazkiok. Giza irudi bat ageri da

marrazkiaren diagonalean luze etzanda, baina zaila da jakitea ahoz behera edo ahoz gora datzan. Besoak zabalik ditu eta belo batek aurpegia edo burua estaltzen dio. Segur aski hilda dago, eta haren jarrerak, ezinbestean, Kristoren irudia ekartzen digu gogora. Marrazkiaren goiko aldean, bi gizon ageri dira, gurutze baten garraioan, eta txakur bat haien atzetik. Azpian, bi soldaduk zaku batean sartzen dute harrapakina. Gerra-eszena horrek —marra azkarrekin moldatua, antzeko beste batzuk bezala— etsipena, atsekabea eta krudelkeria islatzen ditu; artistak gouachez egindako marrazkien naturaltasunaren eta erromantizismoaren atzean ezkututzen diren sentimenduak dira horiek, Kokoschkak gerra- margolari gisa zuen eginkizuna amaitu ondoren bakarrik azaldu zituenak<sup>12</sup>.

Horren ondoren, artista Berlinen bizi izan zen denboraldi labur batez, eta handik Dresdenera aldatu zen, 1916ko abenduan. 1919an, irakasle-postua lortu zuen Arte Ederren Akademian. Bere irakasle-jardunaren zazpigarren urte aldera —garrantzi handiko urteak izan zituen haiek bilakaera pertsonalean eta artistikoan—, Akademiaren bitzitza ordenatuan harrapatuta sentitu zen Kokoschka, eta bi urteko eszedentzia hartu zuen. Bidaiek egin zituen European barrena eta Ipar Afrikara eta Ekialde Hurbilera, eta 1934ko irailaren 25ean Pragan jarri zen bizitzen. 1938ko urriaren 17an, Olda Palkovská neska- lagunarekin batera, nazismotik ihes egin zuen, Ingalaterrarako azken hegaldia hartuta. Croydoneko aireportuan lurreratu ziren, Londrestik gertu.

Hala, Kokoschkak Ingalaterrako erbestetik egin zion aurre Bigarren Mundu Gerrari. Londresen, [Anschluss – Alizia Lurrealde Miresgarrian](#) (*Anschluss – Alice im Wunderland*) margotu zuen, 1942an: “Garai hartan, koadro ‘politik’ batzuk egin nituen, ez ni politikoki konprometituta nengoelako, baizik eta gerrari buruzko nire ikuspegia ezagutarazi nahi nuelako”<sup>13</sup>. Alizia, konposizioaren eskuinean biluzik ageri den emakumea, alanbre arantzadunez inguratuta dago. Eskuin eskuko hatz erakuslea behatzaileari zuzenduta, tinko begiratzen dio, begi akusatzailez, esanez bezala: “Zergatik onartu zenuen Austriaren anexioa (*Anschluss*)?”. Austriaren pertsonifikazio horrek Gurutze Gorriaren besokoa darama eskuin besoan, eta xalotasunaren beraren irudia da; hankartea ezkututzen dion parra-hostoak areagotu egiten du irudi hori. Nork salbatu zain dagoen xalotasuna da, nolabait esateko. Eszena Vienan gertatzen da, atzean sutan dagoen eraikinaren idazkunak adierazten duenez: “Wien”. Eskuinean, Aliziaren atzean, aldare barroko batean, Ama Birjina eta Haurra daude, burua moztuta biak. Hori du Kokoschkak ama-emeak beren nortasunaz gabetzeko modua, Elizaren botere- eta autoritate-galera gogora ekarriz. Nolanahi ere, egoera horretan, Jainkoaren ama santuak ez dauka Austria salbatzeko modurik. Aliziaren ondoan, hiru gizon ageri dira, altzairuzko kaskoz jantzita. Jantzkerak salatzen du nor zein herritakoa den: abituz jantzitako apaiz frantses bat; Wehrmacht-eko soldadu bat, granada bat daramana; eta trajez jantzitako ingeles bat, bere gorbata, aterki eta guzti. Ekialdean jakinduriaren sinbolo diren hiru tximino jakintsuen keinuak imitatzen dituzte, belarriak, ahoa eta begiak estalita, hurrenez hurren. Artista kontu eske ari zaie haiei ere: zergatik ez zenuten ezer egin Adolf Hitlerren aurka? Margolanaren ezkerreko izkinan, emakume bat Alizari begira dago; magalean daukan haurrak gas- maskara bat darama jantzita. Esperantza eta fede guztia galdu dute, haien ondoan lurrera erortzen den Bibliak erakusten duen bezala.

Kokoschkak Austriari eta *Anschlussen* kudeaketari egindako kritika zorrotza da, beraz, obra hori, baina baita nazismoak eragindako hilketen salaketa gogorra ere. Margolariak ez ditu beren erantzukizunetatik libratzen aliatuak, bere herria itxaropenik eta salbabiderik gabe hondoratzen ari dela ikusita. *Anschluss – Alizia Lurrealde Miresgarrian* Kokoschkak Bigarren Mundu Gerraren aurrean hartu zuen jarrera ezagutarazteko asmoz margotutako margolan- sail bateko alea da. Aipatu beharra dago obra horretan ez dela zalantzan jartzen, inola ere, Sobietar Batasunak gatazkan jokatu zuen papera. Hori bera nabarmendu zuen Régine Bonnefoitek: “Londresko erbestean, Kokoschkak Sobietar Batasunaren aldeko adierazpen sutsuak egin zituen, inolako zentzu kritikorik gabeko apologia batean”<sup>14</sup>.

Bestalde, artistak gogor salatu zuen bere adopzio-herria ere, Ingalaterra, [Loreley](#) (1941–42) obran ikus daitekeenez.

Itsaso zakarrak eta tximistek urratutako zeruak —pintzelkada indartsu adierazkorrez margotuak biak— osatzen dute lehen planoan agertzen diren protagonisten eszenatokia. Ezkerraldean, nabarmen, Viktoria erregina ageri da, Britainia Handia munduko lehen itsas potentzia izatera eraman zuena. Haren irudia trazu zabalekin eta koloretako margo-geruza lodiekin moldatua dago, itsasoa eta zerua margotzeko moduarekin kontrastean. Infernu horren erdian, erregina eta igel berdea (Irlandaren sinboloa) dira, itxuraz, apokalipsitik bizirik aterako diren bakarrak<sup>15</sup>. Atzean, itsasontzi bat ageri da, enbataren aurka borrokan, eta olagarro bat hiruhortzeko batekin. Uste izatekoa da olagarroak Viktoria erreginari kendu diola hiruhortzekoa, hau da, alegoria politiko honetan Ingalaterrako ontzigintzaren nagusitasunaren sinbolo denari. Hala eta guztiz ere, erreginak marinelen gorputzak jaurtitzen dizkio ondoan duen marrazo odol- goseari, era horretan bere boterea osorik eta indartsu berretsiz. Eskuinean, gorpu bat ageri da, uretan flotatzen, eta atzean, olatu artean, beste pertsona bat itota dagoela iradokitzen dute marra zuriek. Kokoschkaren interpretazioaren arabera, erreginak eta Britainia Handiak sufrimendu handia eta heriotza ugari eragin zituzten. Dena dela, beste batzuen ustez (Gloria Sultano, Patrick Werkner), obra horretako itsasontzia SS Arandora Star izan daiteke, naziek 1940ko uztailen torpedoz eraso eta hondoratu zuten bidaiari-ontzi britainiarra<sup>16</sup>.

[Marianne - Makiak - "Bigarren frontea"](#) (*Marianne - Maquis - "Die zweite Front"*, 1942) obra ere aliatuen aurkako kritika bat da. Marianne —Frantziako Errepublikaren pertsonifikazioa— eszenaren erdian ageri da, ondoan bi ingeles dituela: Winston Churchill lehen ministro britainiarra eta Montgomery jenerala, tea edaten Café de Parisen, Londresko Soho auzoan. Ekialdeko frontean oste sobietarrak nazien aurka borrokan ari ziren bitartean, mendebaldeko potentziek lasai hartu zituzten gauzak, eta hori da, hain zuzen, Kokoschkak alaituei leporatzen diena: bigarren frontea antolatu ez izana Ardatzeko indarren aurka egiteko. Bakarrik utzi zuten Sobietar Batasun horrekiko bere begikotasuna erakusten duten bi sinbolo komunista daramatza Mariannek: izar gorri bat blusa horian, eta igitai-mailu gorri-urdinak zapien. Mariannek bat egiten du, halaber, makiakin, hau da, erresistentzia frantsesarekin, eta hori ere Kokoschkaren kritikaren adibide gisa ulertu behar da.

Ingalaterran egin zituen lanen artean, batez ere Bigarren Mundu Gerra bitartean, *Loreley*, *Anschluss - Alizia Lurralde Miresgarrian* eta *Marianne - Makiak - "Bigarren frontea"* margolanek, baina baita 1940–41eko *Arrautza gorria* (*Das rote Ei*) izeneko obrak ere, garbi erakuste dute Kokoschkak erabakita zuela gerrari buruzko bere ikuspegia mugarik eta zentsurarik gabe irudikatzea. Hala ere, Kokoschak adierazi zuen margolan horiek ez zirela inolako konbikzio politikotik sortuak; aitzitik, helburu zutela “gerra, behingoz, barrikaden beste aldetik”, Mantxako kanalaren beste ertzetik erakustea, nazien erregimenak “artista degeneratua” izendatu zuenean jasan behar izan zuen zentsuratik libre<sup>17</sup>. Kokoschkak asko preziatzen zuen Ingalaterran zuen askatasuna, pinturaren bidez bere iritziak eragozpenik gabe adierazteko libertate hura. Gerrari buruzko bere ikuspuntua munduari erbestetik eskainiz, “kide bakarreko mugimendu klandestino” bateko partaide modura ikusten zuen artistak bere burua<sup>18</sup>.

[Itzulpena: Rosetta Testu Zerbitzuak;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharra

1. Walter F. Kalina-ren arabera, hemen: Nina Schedlmayer, “1. Weltkrieg: Propagandamalerei im Schützengraben”, *Profil*, 2014ko martxoak 7 ([www.profil.at/gesellschaft/1-Weltkrieg-propagandamalerei-Schuetzengraben-373278](http://www.profil.at/gesellschaft/1-Weltkrieg-propagandamalerei-Schuetzengraben-373278)).
2. Ikus Alfred Weidinger, “Oskar Kokoschka. Träumender Knabe – Enfant Terrible”, hemen: Agnes Husslein-Arco eta Alfred Weidinger (ed.), *Oskar Kokoschka. Träumender Knabe – Enfant Terrible, 1906–1922*, erak. kat., Österreichische Galerie Belvedere, Viena; Bibliothek der Provinz, Weitra, 2008, 252. or.
3. Oskar Kokoschka, *Mein Leben* (1971). Gazt. ed.: *Mi vida*, Tusquets Editores, Bartzelona, 1988.

4. Ikus Walter Albrecht, "Nach der Schlacht", Heeresgeschichtliches Museum, 2019ko abuztuak 20 (<https://blog.hgm.at/2019/08/20/nach-der-schlacht-2/>).
5. Régine Bonnefoit eta Gertrud Held, "Oskar Kokoschka 1915–1917. Vom Kriegsmaler zum Pazifisten", hemen: Uwe M. Schneede (zuz.), 1914. *Die Avantgarden im Kampf*, erak. kat., Bundeskunsthalle, Bonn; Snoeck, Kolonia, 2013, 249–50. or.
6. O. Kokoschka, *Mein Leben* (1971). Gazt. ed.: *Mi vida, op. cit.*, 138. or.
7. *Ibid.*, 143. or.
8. R. Bonnefoit eta G. Held, "Oskar Kokoschka 1915–1917. Vom Kriegsmaler zum Pazifisten", *op. cit.*, 249. or.
9. O. Kokoschka, *Mein Leben* (1971). Gazt. ed.: *Mi vida, op. cit.*, 150. or.
10. R. Bonnefoit eta G. Held, "Oskar Kokoschka 1915–1917. Vom Kriegsmaler zum Pazifisten", *op. cit.*, 250. or.
11. *Ibid.*
12. 1916ko abuztuaren amaieran, Kokoschka gaixotu egin zen, "obus- shockak jota": "[...] Isonzo ibaia zeharkatzen zuen zubira hurbiltzera menturatu nintzen. Haitzarteko zubi bat da, erromatarrek eraikitzen zituzten horiek bezalakoa. Bat- batean, leherrarazi egin zuten, eta shockak jota geratu nintzen" [O. Kokoschka, *Mein Leben* (1971). Gazt. ed.: *Mi vida, op. cit.*, 151 or.]. Gertaera horrek estres posttraumatikoa eragin zion, eta, ahuleziak jota, bertan behera utzi behar izan zuen gerra-margolari lana.
13. O. Kokoschka, *Mein Leben* (1971). Gazt. ed.: *Mi vida, op. cit.*, 245. or.
14. Régine Bonnefoit, "Kokoschkas Anerkennung in England und den USA", hemen: Cathérine Hug eta Heike Eipeldauer (ed.), *Oskar Kokoschka. Expressionist, Migrant, Europäer. Eine Retrospektive*, erak. kat., Kunsthaus, Zürich; Leopold Museum, Viena; Kehrer Verlag, Heidelberg, 2018, 212. or.
15. Ikus O. Kokoschka, *Mein Leben, op. cit.*, 253–54. or.
16. Ikus Patrick Werkner, "Allegorische Gemälde", hemen: Gloria Sultano eta Patrick Werkner (ed.), *Oskar Kokoschka. Kunst und Politik, 1937– 1950*, Böhlau, Viena, 2003, 178. or.
17. Ikus O. Kokoschka, *Mein Leben, op. cit.*, 247. or.
18. *Ibid.*, 252. or.

# OSKAR KOKOSCHKA, EUROPA BATERATUAREN AITZINDARI

Régine Bonnefoit

Adolf Hitlerren garaipenaren, Municheko akordioen eta Bigarren Mundu Gerrako triskantzen ondoren, eta are gehiago Gerra Hotzeko superpotentziek hasitako arma- lasterketaren ondoren, Oskar Kokoschka garbi ikusi zuen Europa batu eta indartsu baten beharra zegoela. Pragan, Londresen eta geroago Alemanian, harremanak izan zituen europar erkidego berri baten beharra aldarrikatzen zuten politikariek, hala nola Tomáš Garrigue Masaryk-ekin, Theodor Heuss-ekin eta Konrad Adenauer-ekin. Urteak lehenago, Jan Amos Komenský (Comenius, 1592–1670) moraviar hezitzailea pertsona garrantzitsua izan zen ahalegin horretan, Europako nazio guztien arteko batasun baketsu baten aldeko ideiarengatik, eta “Europa modernoaren sortzaile intelektualetako bat” izan zela uste da gaur egun ere<sup>1</sup>.

Kokoschka Europaren sorrera historikoarekiko zuen interesa argi ikusten da hil ondoren utzi zuen liburu-sortan, non Christopher Dawson-en *The Making of Europe* (Europaren eraikuntza, 1932) ezaguna eta Richard von Coudenhove-Kalergi austriar politikari eta pentsalariaren hainbat lan baitaude, beste liburu askoren artean<sup>2</sup>. Coudenhove-Kalergik, adibidez, Vienako Mugimendu Paneuroparra sortu zuen, 1922an, Austriaren anexioa gertatu arte egoitza Vienako Hofburg jauregian izan zuena<sup>3</sup>. Hasieran, austriar politikari horrek “Europako estatu guztien batasun politiko eta ekonomiko” gisa ulertzen zuen “Pan-Europa” terminoa<sup>4</sup>. Coudenhove-Kalergik Tomáš Masaryk nahiko zukeen bere ametsetako Europako Estatu Batuen buru gisa, 1922an kontinentearen etorkizunerako funtsezko testu bat —*Das neue Europa. Der slavische Standpunkt* (Europa berria, eslaviar ikuspegia)<sup>5</sup>— argitaratu zuen Masaryk hori bera. Era berean, *Prager Tagblatt* egunkariak 1935ean argitaratutako elkarrizketa batean, Kokoschka biziki goraiatu zuen Masaryk, “europar on” baten eredu gisa aurkeztuta<sup>6</sup>.

Kokoschka beraren obra batzuetako gaiak ere Europaren batasunaren aldeko ideia zabaltzeko ahaleginaren lekuko dira: *Termopilak* (*Thermopylae*) triptiko ikusgarriak, adibidez, margolariaren “bizitza, esperientzia eta europar zaletasuna” laburbiltzen du, haren emazte Oldaren hitzetan<sup>7</sup>.

## Kokoschka: Europari buruzko txekiar ikuspegia

Guztien arteko lehen paneuroparra Comenius izan zela azaldu zuen behin Masarykek, Karel Čapek-ekin izandako elkarrizketa batean<sup>8</sup>. Ohartarazpen hau egin zuen, moraviar hezitzailearen heriotzaren 250. urteurrenean egindako hitzaldi batean: “Bai, iritsi da unea Europako nazio guztiek giza arrazaren batasun unibertsalaren beharraz kontzientzia hartzeko. Izan ere, Comeniusek esan zuen bezala: ‘Denok gara mundu bereko herritarrak; are gehiago, odol berekoak’”<sup>9</sup>. Edvard Beneš-ek ere —Masaryken ondorengo lehendakari Txekoslovakian— europar eredugarri gisa aurkeztu zuen Comenius<sup>10</sup>. Bere *De rerum humanarum emendatione consultatio catholica* lanean, moraviar hezitzaile eta bakegile horrek bakearen mundu- mailako gailur bat antolatzea (*Consistorium oecumenicum*) eta bake-auzitegi bat sortzea (*Dicasterium pacis*) proposatu zuen, herrien arteko gatazkak eta tirabirak konpontzeko. Baina hiru mende geroagora arte ez zitzairen berriro heldu ideia horiei, Nazioen Ligaren eta Nazio Batuen bidez heldu ere<sup>11</sup>.

Kokoschkak “Komenskyren (Comenius) ondorengo duina” bezala ikusten zuen Masaryk. 1935ean egin zuen haren erretratu, Lányko gazteluan<sup>12</sup>. Erretratu horretan lanean ari zela, margolariak Comeniusek hezkuntza-lanari buruz hitz egin zuen estatuburu zaharrarekin; are gehiago, erretratuan bertan irudikatu zuen Comenius bera ere, eta ez kasualitatez, Masaryken eskuinaldean. Margolariak Albert Ehrenstein lagun poetari gutun batean azaldu zionez, presidentearen eta haren bide-aurreko Comeniusek erretratuak “Nazioen Ligaren jauregiko horma” bat merezi zuen, gutxienez gutxienez<sup>13</sup>. 1935ean, “Zer ondorio aterako ditu Nazioen Ligak Abisiniako abenturatik?” gaiari buruzko saiakerarako idatzitako lehen bertsioan, honela azaldu zuen Kokoschkak zer espero zuen Genevako erakundetik: “Nazioen Ligak bere ondoan izango ditu itxaropena berarengan jartzen duten borondate oneko pertsonak, baldin eta beraren mende uzten bada, erabat, gizateriaren hezkuntza publikoa; Europako tradizioari, gizateriari eta bere buruaren zaintzari erantzungo dion hezkuntza publiko bat”<sup>14</sup>.

## Kokoschkak, Londresko egonaldian, Europaren etorkizunari buruz egindako gogoetak

1942an, Comenius Ingalaterrara iritsi zeneko hirugarren mendeurrena ospatzeko argitaratutako oroitzapenezko liburu batean, honela idatzi zuen Kokoschkak: “Zibilizazio industrial modernoak nazio, herri eta azal-kolore guztietako pertsona guztiak elkarrekin bizitzen eta lan egiten ikastea eskatzen du; bestela, desagertu egingo dira. Herrialdeen arteko mugak anomalia bihurtu dira, gosaltzeko eta afaltzeko orduen artean hegazkin batek Atlantikoa alderik alde zeharka dezakeen garaiotan”<sup>15</sup>. Coudenhove-Kalergik *Pan-Europa* liburuan egindako gogoetei heldu zien berriro Kokoschkak hemen: garraioan egin diren aurrerapen teknologikoei esker, “herrien arteko hurbilketa tenporal eta espazialari hurbilketa politikoak” jarraitu behar dio nahitaez<sup>16</sup>; izan ere, “Europa hogeita zortzi aduana-sektoretan banatuta egotea zentzugabekeria hutsa da, kontuan harturik, gaur egun, hegazkinez joanda, aise zeharkatu daitekeela muga eta aduana-eremu horietako dozena bat egun bakar batean”<sup>17</sup>.

Ingalaterran, Comeniusi buruzko antzezlan baten —Pragan idazten hasia— ingelesezko bertsio bat lantzen jardun zuen Kokoschkak. Testuan, honela dio Comeniusek ikasle De Geertek, Hogeita hamar Urteko Gerraren zoritxarren erdian ikuspegi itxaropentsu bat zabaldu nahiz: “A federal Europe will come into being!”<sup>18</sup>. Kokoschkak agerian utzi zuen horrela, Londresko bonbardaketaren erdi-erdian, Europako nazioen arteko baterako existentzia baketsuan jarria zuen itxaropena.

Britainia Handia Europako Erkidegoari atxikitzeko kanpaina sutuak egiten zituzten britainiarrekin ibiltzen zen sarritan artista. Horietako bat Edward Bedd-Behrens izan zen, haren mezenas leialena, 1920ko hamarkadaren hasieratik Nazioen Ligan Britainia Handiaren ordezkari izan zena eta 1954an Europar Mugimenduaren Kontseilu Britainiarreko lehendakari izendatu zutena<sup>19</sup>. Haren laguntza ekonomikoari esker, Londresko biztanleak Europar gose ziren haurren egoeraz kontzientziazteko kanpaina bat egin ahal izan zuen Kokoschkak, kartelen bidez, 1945eko gabonetan<sup>20</sup>. Litografian, Kristo gurutziltzatu bat agertzen da, eskuineko eskua oholetik askatuta, bere aurrean laguntza bila bildutako haur pobreei hitz egiten. Testuak honela dio: “INRI / EN MEMORIA de los NIÑOS de VIENA que MORIRÁN de HAMBRE y FRÍO este año 1946 (INRI / 1946 honetan gosez eta hotzez hilko diren Vienako haurren omenez)”. Kartela hormetan, autobusetan eta metro-geltokietan egon zen ikusgai, eta bertan ez zen laguntza humanitariorako kanpainarik aipatzen, ezta dirua biltzeko banku-konturik agertzen ere<sup>21</sup>. Artistaren kezka bakarra, Gabonetako ospakizunen erdian, britainiarren arreta bereganatzea zen, Kanalaren beste aldeko lurretan gosea pasatzen ari zen jendea zegoela ikusarazteko<sup>22</sup>.

Ez zen izan Kokoschka Londresen haur gosetuaren aldeko aktibismoa egin zuen bakarra. Victor Gollancz ere “ingeles



herriari hondamendiaren dimentsioen berri” ematen saiatu zen “Save Europe Now” kanpainaren bidez<sup>23</sup>. Britainiar editore sozialdemokrata eta aktibista humanitario horrek Kokoschkaren babes osoa zuen, margolariak berak bilera batean jakinarazi zionez<sup>24</sup>. 1947an “Europako Estatu Batuen ideia” defendatzeko antolatutako manifestazio batean, Gollanczek Alemaniako eta Frantziako kulturen balio komunak gogoratu zituen: “Frantzia kristaua eta Alemania kristaua daude, Voltaireren Frantzia eta Aufklärungeko Alemania [...] Eta hori guztia gogora ekarrita, frantziarrek eta alemaniarrek, azkenean, eskua emango diote elkarri, mundua salbatzeko eta adiskidetzeko ekitaldi handi batean [...]”. Gollanczen iritzi, “Europa bateratua” litzateke munduko bakearen berme nagusia<sup>25</sup>.

## Europako kultura-balio komunetara itzultzea

*Prometeo* (*Prometheus*, 1950) triptikoaren erdiko panelean, Kokoschkak pertsonaia mitologikoak eta biblikoak margotu zituen: Gaia Lurraren jainkosatik hasi eta ezker- goiko izkinako gurutze dirdiratsuraino, Noe bera ere ahaztu gabe. Artistak gizateriaren historia europar bat irudikatzen du obra horretan, bere sustraiak Antzinate klasikoan eta kristautasunean dituena. Hala ere, eskuinaldean galopa bizian inguratzen zaizkigu Apokalipsiaren lau zaldizkoak, gerraren eta heriotzaren ikurrak<sup>26</sup>. 1963an, Josef P. Hodinek —Kokoschkaren biografoa— “Europako kulturari eta kultura hori mehatxatzen duten arriskuei buruzko ikuspegi bat” antzeman zuen obra horretan<sup>27</sup>. “Europa Biblia eta Antzinatea da” esana zuen Karl Jaspersek 1946an Genevan<sup>28</sup>. Kokoschkak ere hezkuntza humanistako plan baten bi oinarri nagusitzat hartu zituen herentzia klasikoak eta kristautasuna, 1945etik aurrera. Hiru gako-hitzez definitzen zuten programa hori (klasizismoa, kristautasuna, humanismoa), zeina gerraostean jarri baitzen abian, Alemaniako eta Austriako mendebaldeko okupazio-eremuetan, Mendebaldearekiko atxikimendua lortzea eta Europako herriak komunitatera itzultzea helburu<sup>29</sup>. Theodor Heussek [Kokoschkak 1950eko abenduan egin zuen haren erretratua, Bad Godesberg hiri-barrutian] hau aldarrikatu zuen 1956an bere *Gaztediari hitzaldiak* lanean: “Mendebaldeak hiru mendimuno ditu sorleku: Kalbario mendia, Atenasko Akropolia eta Erromako Kapitolioa. Hori da Mendebaldearen sare intelektuala, eta unitate bakartzat har ditzakegu hirurak, edo, hobeto esanda, unitate bakartzat hartu behar ditugu hirurak”<sup>30</sup>.

1951n Alemania Federaleko presidenteari bidalitako gutun batean, Kokoschkak esaten zuen gerraosteko Alemanian filologia klasikoaren eta arkeologiaren azterketa sustatzea eraginkorragoa zela “azaleko desnazifikazio-ahalegin guztiak” baino, ahalegin horiek, “munduko borondate onenarekin ere, ez baitira gai izango elementu organikoak ezabatzeko, espiritu europarren eraketa erabat ezabatzen bada Alemanian”<sup>31</sup>. Kokoschkarentzat Europa ez zen “kontinente geografiko bat, kulturala baizik”<sup>32</sup>, Antzinate grekoarekin eta erromatarrekin lotura zuena. Zahartzaroan, bere memoriaren, biziki deitoratu zuenez, Europan “ezabatzen ari dira, pixkanaka, antzinako hizkuntzen ikasketa hezkuntza-sistemetatik, gizartearentzat alferrikakoa delakoan, bai eta garaiko espirituarekin —zientzia nagusi duen horrekin— kontraesanean dagoela eta, beraz, gazteriarentzat oztopo bat baino ez dela iritzi. Egunen batean, gazteak, lastarik gabe, inolako pisurik gabe, korrante guztien mende gera daitezkeela pentsatzeak ez du, nonbait, inor kezkatzen”<sup>33</sup>. Ondare klasikora itzultzearen aldeko alegatu horrekin, zeinak adostasun kulturala sortzen baitzuen bi mundu-gerretako sarraskiaren ondoko Europa batu baterako oinarri gisa, Kokoschkak erabat babestu zuen Heussek eta Adenauerrek defendatzen zuten hezkuntza-politika. “Aro klasikotik sortutako irakaskuntza eta prestakuntza zama bat” zela irizten zionak gauza bakarra erakusten zuen, Adenauerrek 1964an adierazi zuenez, “aro klasikoaz ezer ez zekiela”, alegia. Adenauerren iritzi ere, “Atenasko Akropolia eta Erromako Kapitolioa askatasunaren eta ordenaren sinbolo intelektualak” ziren<sup>34</sup>. 1966an, Kokoschkak kantziler federal ohiaren erretratua egin zuen, hark Cadenabbian (Italia) zeukan udako egoitzan. Comoko aintzirako topaketaren ondoren artistak eta Adenauerrek beren artean izan zuten gutun-truke oparoak garbi erakusten du begikotasun-sentimendu zintzoa sortu zela bien artean, partekatutako balioen sistema batean oinarritutako sentimendu bat<sup>35</sup>.

## Europako Defentsa Erkidegoren aldeko alegatua pinturatik

1954ko urtarrilaren 1ean, Villeneuveko bere etxe berrian, Leman aintziraren ertzean, Kokoschka *Termopilak* triptikoa lantzen hasi zen, Hanburgoko Unibertsitaterako. Obrak gazteei helarazten dien mezuak badu berezitasun bat: erdian ez da heroia agertzen, Leonidas, baizik eta gudari akaiar bat, estu eta larri bi fronteen artean duda-mudan: Kokoschkak “zalantzata” deitu zuen<sup>36</sup>. Zalantza horrek Europako mendebaldeko herrialdeek Europako Defentsa Komunitate bat sortu aurreko negoziazioetan izan zuten portaera zalantzarriari egiten dio erreferentzia. Negoziozuek porrot egin zuten 1954ko abuztuaren 30ean, artistak triptikoa amaitu eta hilabetera, Frantziaren ukoa tarteko<sup>37</sup>. Europa indartzeko urrats garrantzitsu hori planteatzen zuen dilema orokorraren aurrean, Kokoschkak parabola klasiko batekin erantzun zuen, ohartarazpen gisa: K.a. 481. urtean greziarrak, inbaditzaile persiarren presioaren aurrean, liga pan-helenikoan elkartu ziren bezala, orain Mendebaldeko Europako herrialdeek indarrak batu behar zituzten Ekialdeko mehatxua uxatzeko. Termopiletako gudua gaia bereziki egokia zen Europa batuaren ideia defendatzeko. Honela zioen Coudenhove-Kalergik *Pan-Europa* liburuan: “Helade izan zen lehenbiziko Europa. Heladeren eta Persiaren arteko gatazkak tentsioa sortu zuen Europaren eta Asiaren artean, *Europaren ideia* ernaraziz”<sup>38</sup>.

Kokoschkarentzat, Leonidas eta haren hirurehun espartarrak *humanitas* delakoaren ordezkariak ziren, eta Xerxes erregearen mendeko persiarrak, berriz, ekialdetik heldu ziren “barbaroak”. Margolariak Herodotoren *Historiak* obratik hartu zuen ikuspegi hori (triptikoaren erdiko panelaren ezker aldean ageri da kronista grekoa). Obra horri eskainitako saiakera batean, hau idatzi zuen Kokoschkak Herodotori buruz: “Baina Herodotok aurreikusi ezin zuena zen *humanitas* eta basakeriaren arteko dilema horrek ez duela etenik izan geroztik, kultura deitzen diogun gudu-zelai honetan”<sup>39</sup>. Esaldi horrekin, margolariak lotura bat ezarri zuen mendebaldeko potentzien eta Errusiaren arteko egungo gatazka-lekuarekin. Termopiletako gudua, beraz, Ekialde-Mendebalde arteko behin eta berrizko gatazkaren metafora bihurtu zen. 1954ko otsailaren erdialdean, Kokoschkak lagun bati idatzi zion, triptikoak duen mezu politikoa azalduz: “Hartu gogoan Europako errusiarrak, eta hobeto ulertuko duzu gaurkotatua [...]”<sup>40</sup>.

Baina Kokoschkak ez zuen bere burua europartzat bakarrik, baizik eta, modu orokorragoan, munduko herritartzat. Hitler boterera iritsi eta hilabete batzuetara *Frankfurter Zeitung* egunkarian argitaratu zioten gutun ireki batean, artistak ohartarazpen hau egin zuen Alemaniako nazionalismoaren erradikalizazioari buruz: “Ez dezagun ahantz aberri guztiek, arbasoen lur guztiek, Ama Lurraren sabelean dituztela errotuta sustraiak”<sup>41</sup>.

Kokoschka hil eta berrogeita bi urtera, munduko bakearen alde batutako Europa baten beharri buruzko bere gogoetek eta Termopilei buruzko triptikoaren bere mezuak ez dute garrantzi izpirik galdu.

[Itzulpena: Rosetta Testu Zerbitzuak;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

### Oharrak

1. Walter Sparrn, “Zur Einführung: Johann Amos Comenius und das Modern Europa”, hemen: Norbert Kotowski eta Jan B. Lášek (ed.), *Johannes Amos Comenius und die Genese des modernen Europa*, Comeniusi buruzko nazioarteko mahai-inguruaren aktak (Bayreuth, 1991ko irailak 26–29), Bayreuth eta Praga, Studio GTS, 1992, 20–22. or.
2. Kokoschkak oinordetzan utzitako liburu-sorta Oskar Kokoschka Zentrum erakundearen dago, Vienako Arte Aplikatuaren Eskolan.

3. Ikus Anita Ziegerhofer-Prettenthaler, *Botschafter Europas. Richard Nikolaus Coudenhove-Kalergi und die Paneuropa-Bewegung in den zwanziger- und dreißiger Jahren*, Böhlau, Viena, Kolonia eta Weimar, 2004, 18. or.
4. Richard N. Coudenhove-Kalergi, *Pan-Europa* (1923). Gazt. ed.: *Pan-Europa*, Félix de la Fuente (itzul.), Ediciones Encuentro, Madril, 2010, 31. or.
5. Tomáš Masaryk, *Das neue Europa. Der slavische Standpunkt*, C. A. Schwetschke, Berlin, 1922. Coudenhove-Kalergiren eta Masaryken arteko harremanez, ikus A. Ziegerhofer-Prettenthaler, *Botschafter Europas...*, *op. cit.*, 79. or.
6. Kurt Juhn, "Kokoschka über das Bild", *Prager Tagblatt*, 210. zk., 1935eko irailak 8, Zentralbibliothek Zürich (ZBZ), Nachl. O. Kokoschka 60.10.
7. Ida Kokoschkak Carl Georg Heise-ri idatzitako gutuna (1954/XI/1), ZBZ, Nachl. Olda Kokoschka 329.17.
8. Karel Capek, *Gespräche mit Masaryk*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart eta Munich, 2001, 281. or.
9. František Hýbl, "J. A. Comenius – Inspirator der Friedensbewegung in der tschechischen Lehrerschaft während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts", hemen: N. Kotowski eta J. B. Lášek (ed.), *Johannes Amos Comenius und die Genese des modernen Europa*, *op. cit.*, 191–97. or. (192. or).
10. Edvard Beneš, "The Place of Comenius in History as Good European", hemen: Joseph Needham (ed.), *The Teacher of Nations. Addresses and Essays in Commemoration of the Visit to England of the Great Czech Educationalist Jan Amos Komenský*, The University Press, Cambridge, 1942, 1–9. or.
11. Ikus Walter Eykmann, "Friedenspädagogische Aspekte im Reformprojekt des Comenius", hemen: Erwin Schadel (ed.), *Johann Amos Comenius. Vordenker eines kreativen Friedens. Deutsch-Tschechisches Kolloquium anlässlich des 75. Geburtstages von Heinrich Beck* (Universität Bamberg, 2004ko apirilak 13–16), Peter Lang, Frankfurt, 2005, 174. or.
12. Kurt Juhn, "Oskar Kokoschka erzählt: Erlebnis mit einem Gesalbten"; prentsaebakinaren iturria eta data eskuz idatzita daude: *Zeit im Bilde*, 1935eko urtarrilak 17, ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 60.10.
13. Oskar Kokoschkak Albert Ehrensteini idatzitako gutuna, 1935eko udakoa, hemen: Olda Kokoschka eta Heinz Spielmann (ed.), *Oskar Kokoschka, Briefe III: 1934–1953*, Claassen, Düsseldorf, 1986, 20. or.
14. Oskar Kokoschka, "Was wird der Völkerbund vom Abessinien-Abenteuer lernen?", Kokoschkak berak zuzendutako eta zenbakitutako galeradak, ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 4.9, 243. or.
15. Oskar Kokoschka, "Comenius, the English Revolution, and our Present Plight", hemen: J. Needham (ed.), *The Teacher of Nations...*, *op. cit.*, 61–69. or. (67. or.).
16. R. N. Coudenhove-Kalergi, *Pan-Europa*, *op. cit.*, 22. or.
17. R. N. Coudenhove-Kalergi, *Kommen die Vereinigten Staaten von Europa?*, Paneuropa Verlag, Glaris, 1938, 24–25. or.
18. "Europa federal bat sortuko da!". Kokoschkaren eskuizkribu autografoa, obraren ingelesezko bertsiorearen aurreko lana, ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 1.2.
19. Ikus Edward Beddington-Behrens, *Look Back, Look Forward*, Macmillan, Londres, 1963, 40. eta 50. or.; E. Beddington-Behrens, *Is There Any Choice? Britain Must Join Europe*, Penguin Books, Londres, 1966, 139. or.: "Britainia Handia Europako beste herrialde batzuekin elkartu behar da Europa bateratu bat sortzeko". Edward Beddington-Behrensek Oskar Kokoschkari idatzitako gutuna, 1954ko abenduak 1, ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 31.11.
20. 1961eko maiatzaren 24an Kokoschkari bidalitako gutun batean (ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 31.11), Beddington-Behrensek proiektuari emandako laguntza gogorarazten zuen: "Nire bizitzan inoiz ez ditut hain gustura gastatu milaka libra batzuk. Zure ideia izan zen, eta oso eskertuta nago zurekin, bioi hainbeste axola zaigun zerbaitetan laguntzeko aukera emateagatik".
21. Ikus E. Beddington-Behrens, *Look Back, Look Forward*, *op. cit.*, 167. or.
22. Ikus Oskar Kokoschkak Josef P. Hodini idatzitako gutuna (1945eko azaroak 20) hemen: O. Kokoschka eta H. Spielmann (ed.), *Oskar Kokoschka, Briefe III: 1934–1953*, *op. cit.*, 159–60. or.

23. Victor Gollancz, *Stimme aus dem Chaos*, Julius Braunthal (ed.), Nest, Nurenberg, 1948, 213. or.
24. Gollanczen eta Kokoschkaren arteko harremana agerian geratzen da 1948ko martxoaren 12ko gutun batean. "SAVE EUROPE NOW" izenburuean, honela hasi zuen gutuna Gollanczek: "Kokoschka maitea, gogoan izan, elkar ezagutu genuenean, Enoch's-eko gau zoragarri hartan, esan zenuela ahal zenuen guztia egingo zenuela gure zeregin honetan laguntzeko" (ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 371.7).
25. Victor Gollancz, "Ein freies Vereinigtes Sozialistisches Europa", hemen: *Stimme aus dem Chaos*, op. cit., 23–28. or. (26–28. or.).
26. Iks Régine Bonnefoit, "Der 'Apokalyptische' Prometheus – Neue Quellen zur Deutung von Kokoschkas Deckengemälde Die Prometheus Saga", hemen: Brigitte Salmen (ed.), *Max Beckmann. Die Apokalypse. Visionen der Endzeit en Überlieferung und Moderne*, erak. kat., Schloßmuseum Murnau, Gotteswinter, Munich, 2010, 70–80. or.
27. Josef P. Hodin, *Bekenntnis zu Hellas. Erinnerungen und Deutungen*, Florian Kupferberg, Berlin eta Mainz, 1963, 145. or.
28. Karl Jaspers, "Conférence du 13 septembre 1946", hemen: Julien Benda et al., *L'Esprit européen*, Genevako Nazioarteko Topaketetan antolatutako hitzaldi eta elkarrizketetako testuak, Éditions de la Baconnière, Neuchâtel, 1946, 296. or.
29. Iks Hubert Cancik, "Antike – Christentum – Humanismus. Ein Versuch zu Grundbegriffen von Heers europäischer Religions- und Geistesgeschichte", hemen: Richard Faber (ed.), *Offener Humanismus zwischen den Fronten des Kalten Krieges. Über den Universalhistoriker, politischen Publizisten und religiösen Essayisten Friedrich Heer*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2005, 151. or.
30. Vienako Oskar Kokoschka Zentrumen Kokoschkak legatuan utzitako liburutegian aurkitutako ediziotik aipatua: Theodor Heuss, "Dankbares Erinnern" (1956), hemen: T. Heuss, *Vorspiele und Gestalten*, hautaketa eta hitzaurrea: Fritz Fröhling, Fribourg-en-Brigau, Hyperion, d. g. [1966], 18–23. or. (20. or.).
31. Oskar Kokoschkak Theodor Heuss-i idatzitako gutuna, 1951ko uztailak 31, ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 25.12.
32. Oskar Kokoschka, "Die Prometheus Saga" (1952), hemen: O. Kokoschka, *Das schriftliche Werk*, Heinz Spielmann (ed.), III. libk.: *Aufsätze, Vorträge, Essays zur Kunst*, Hans Christians, Hanburgo, 1975, 313–19. or. (318. or.).
33. O. Kokoschka, *Mein Leben* (1971). Gazt. ed.: *Mi vida*, Tusquets Editores, Bartzelona, 1988, 274. or.
34. Konrad Adenauer, "Anfang 1964: Über die Rolle of the griechischlateinischen Geisteserbes in der Bildungsgesellschaft von morgen", hemen errepikatua: Rudolf Morsey eta Hans-Peter Schwarz (ed.), *Adenauer. Die letzten Lebensjahre 1963–1967. Briefe und Aufzeichnungen, Gespräche, Interviews und Reden*, I. libk.: *Oktober 1963–September 1965*, Ferdinand Schöning, Paderborn, 2009, 103–04. or.
35. Gutunak hemen: ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 301.18.
36. Walter Kern, hemen: W. Kern (ed.), *Oskar Kokoschka, Thermopylae. Ein Triptychon*, BW-Presse, Winterthur, 1955, 8–14 or. (11. or.).
37. Iks Gerhard Brun, *Die Europäische Einigung von 1945 bis Heute*, Reclam, Stuttgart, 2002, 93. or. eta hur.
38. R. N. Coudenhove-Kalergi, *Pan-Europa*, op. cit., 55. or.
39. Oskar Kokoschka, "Zu meinem Triptychon 'Die Thermopylen' (1955)", hemen: O. Kokoschka, *Das schriftliche Werk, vol. III: Aufsätze, Vorträge, Essays zur Kunst*, op. cit., 323. or.
40. Oskar Kokoschkak Leopoldo Zorziri idatzitako gutuna, 1954ko otsailak 15, hemen: O. Kokoschka eta H. Spielmann (ed.), *Oskar Kokoschka, Briefe IV: 1953–1976*, Claassen, Düsseldorf, 1988, 20. Or.
41. Oskar Kokoschka, "Die fehlende Stimme. Für Max Liebermann", *Frankfurter Zeitung*, 1933ko ekainak 8. Artikuluaren galeradak, hemen: ZBZ, Nachl. O. Kokoschka 5.15.

# LUTXO BAT KARPEN URMAELEAN, EDO KOKOSCHKA ETA BERE PERTSONAIAREN ERAIKUNTZA

Aglaja Kempf

[...] Horrela bihurtu nintzen ondasun publiko edo jabetza pribatu dei daitekeen zerbit. Pertsonalki, horixe besterik ez nuke nahi besteek nitaz esatea<sup>1</sup>.

“Lutxo bat karpn urmaelean”<sup>2</sup>: horrela deitzen zion Oskar Kokoschkak bere buruari 1971n argitaratutako *Mein Leben* (Nire bizitza) autobiografian, *Hiltzailea, emakumeen itxaropena (Mörder, Hoffnung Frauen)* antzezlanak eragindako erreakzioez ari zela; izan ere, 1909an estreinatu zenean, burgesia —horrelako lanetara gutxi ohitua— eskandalizatu zuen, gogorraren gogorraz. Kokoschkak lutxo bat bezala ikusten du bere burua, hau da, arrain noble eta menderatzaile, naturaz gaindiko izaki bat bezala, bertutez eta boterez jantzia, ur uharretan ibiltzen den karpa arrunt eta distirarik gabeko hori ez bezalako; eta, konparazio horrekin, hasieratik markatzen du tonua. Eszena artistikoan agertu bezain laster, bere ezaugarri bereziek kideengandik bereizten zuten artista gisa azaldu zuen bere burua Kokoschkak. Gainera, ez zuen zalantzarik izan arrainaren metafora bere sorkuntza-lan espresionistetara zabaltzeko: arrain “pilotu”<sup>3</sup> deitzen zien bere lanei, bide-urratzaile izaera zutelako edo.

Gaztetatik bere irudi publikoaz arduratuta, Oskar Kokoschkak berehala aprobetxatu zituen eskura zituen mekanismo sozialak bere burua nabarmentzeko eta ospea lortzeko. Beste batzuek baino askoz lehenago, funtsezkotzat jotzen zuen jendeak berari buruz hitz egitea, gaizki- esaka jarduteko bazen ere<sup>4</sup>. 1908an Vienako Kunstschau edo Arte Erakusketan lehen aldiz parte hartu zuenez geroztik, ez zuen onartu epaimahaiak —besteak beste, Gustav Klimt zegoen epaimahaikideen artean— alde bakarrez epaitzea haren lana, erabakia inork hartzekotan prentsak hartu behar zuela argudiatuta<sup>5</sup>. Austriako prentsa kontserbadoreak ez zuen, jakina, bazter- nahasle gaztea masakratzeko aukera galdu, eta epiteto ez oso atseginak eskaini zizkion<sup>6</sup>, baita *enfant terrible* eta burgesen zigor fama eman ere<sup>7</sup>. Kokoschka zorutzen zegoen, bere helburua lortuta. Eskandaluaren estrategia dei zitekeen hura oso eraginkorra suertatu zen: artista gazte guztien artean, harena zen berri-paperetan agertzen zen izen bakarra. Kokoschkak berehala bereganatu zuen inkonformistaren rola: larru-arras moztu zuen ilea, baztertuen moduan<sup>8</sup>, baina, aldi berean, eta horrekin kontrastean, frak burges dotorea jantzita posatu zuen hainbat argazkitan<sup>9</sup>. 1910ean, une horiei buruzko sinbolo bisuala gauzatu zuen, *Der Sturm* aldizkarirako autoerreturatu ospetsua egin zuelarik, bere burua *ecce homo* gisa irudikatuta, bularreko zauria seinalatuz, aurpegia zurbil eta oldarkor, hondo gorriaren gainean<sup>10</sup>.

Bere ibilbide artistikoaren hasieratik, Kokoschkak independentzia- eta kontrol-gogo bizia erakutsi zuen, bere lehen gutunetan jada adierazi moduan<sup>11</sup>. Urteetan, artista inkonformista eta autonomoaren irudia lantzen ahalegindu zen, eta adskripzio edo etiketa oro saihesten<sup>12</sup>. Horrela, apurka- apurka, berari buruz zabalduz zihoan kondaira perfekzionatu zuen, hau da, joeren kontra zihoan gizona eta bazterrekoa zela zioen kondaira. Bigarren Mundu Gerraren ondoren, ez zuen zalantzarik izan bere burua arte figuratiboaren heraldo gisa azaltzeko eta arte abstraktuari gupida gabe eraso egiteko, gizatasuna kentzeko prozesuan zegoen gizarte baten sintomatizat hartuta. Sortzaile bakartuaren, estigmatizatuaren ospe hori<sup>13</sup> nahitako probokazioaren gainean eraiki zen<sup>14</sup>. Vianan, Kunstgewerbeschule edo Arte Aplikatuaren Eskolan ikasle zela, kode burgesak<sup>15</sup> urratzen saiatu zen, “Vienako gizarte agerian jartzen”<sup>16</sup>, transgresioaren bidez. Bere erradikalismoak bultzatuta, sorgortasunaren aurka egiten zuen

moderno bakartzat, iraultzaile bakartzat har zezaten nahi zuten<sup>17</sup>. Urte asko geroago, 1968an, argazki-erreportaje batean eszenifikatu zituen bulkada goiztiar horiek, artista haurrak bere burua heldu gisa nola ikusten zuen erakutsi nahiz: eskuan zuzi bat zuela, Kokoschkak zioen “su-emaila” izan nahiko zukeela<sup>18</sup>. Ildo beretik, mugimenduan zeuden modeloekin lan egiten aitzindari izan zela defendatu zuen, jakina denean Auguste Rodinek —Kokoschkak ondo ezagutzen zuen, baita miretsi ere, haren lana— praktika hori hark baino askoz lehenago erabili zuela. Eta ez zuen zalantzarik izan gaztetako lan batzuk oker datatzeko, bi edo hiru urteko errorearekin, aitzindari izaera hori mantentzearren<sup>19</sup>.

Anbizioa zen Kokoschkaren berezko habitata, eta hori aldarrikatu zuen, ez maltzurkeriarik gabe, are eta benetako itxurakeriaz. 1922an Anna Kallin maitaleari idatzitako gutun batean, Alexandro Handia, Zesar edo Giuseppe Verdi pertsonaia mitikoen ospea izatera iristeko asmoa adierazi zuen<sup>20</sup>. Maite zuen emakumea txunditzeko iruzkin efektista baino izan ez arren, oso seinale adierazgarria da 1941ean, Kallini idatzitako beste gutun batean, Kokoschkak, ingelesek egin zioten harrera hotzarekin minduta, “*greatest living painter*” (margolari bizi onena) izendatu zuen bere burua<sup>21</sup>. Ildo beretik, 1944an, bera bezalako artista berezi eta bikainak merezi zuen ezagutza jaso ez izana deitoratu zuen<sup>22</sup>. Hala ere, urte batzuk geroago, 1947an, Basileatik arrebati idatzitako gutun batean —atzeratu begirako erakusketa garrantzitsu bat eskaini zioten Suitzako hiri horretan—, esan zuen bere handitasun eta dimentsio artistikoa eztabaidaekin zirela mundu osoarentzat<sup>23</sup>. Gutun horretan bertan, iraulketa hiperboliko natural bat egin zuen, “artista bizi handiena” zela aldarrikatzeraino<sup>24</sup>. Gainera, bere helburua hil ondorengo ospea lortzea zela aitortu zuen<sup>25</sup>. Haren jarrera nartzisistaren lekukotasun horiek, bizitza pribatutik hartuak izan arren, garbi erakusten digute zer estimu handitan zeukan Kokoschkak bere burua, eta horrek ematen ziola, hain zuzen, bere buruarenganako konfiantza eta segurtasuna, “mundu zabalaren” aurrean<sup>26</sup>. Autobiografian, pozik kontatzen du nola, Bigarren Mundu Gerran, Ingalaterran, bere burua ezagutzera emateko eginahalak eta bi egiten ari zela, indarberrituta sentitu zela “Kokoschka ospetsua” gisa ezagutu zutelarik<sup>27</sup>.

1910eko hamarkadaren amaieran, Dresdengo Arte Ederren Akademiako irakasle zela, Kokoschkak bere iraultzaile-izaeraz gozaten jarraitu zuen<sup>28</sup>, eta egoerak nahierara manipulatzeko, bere ekintzei nabarmentasuna ematearren. 1918an Berlingo gurasoei idatzi zion gutun batean, herri-altxamendu bat ikusi ondoren, paralelismo bat ezarri zuen matxinadaren eta hiriko bere erakusketaren inaugurazioaren artean, bat-etortze horrekin pozarren<sup>29</sup>. 1920ko martxoaren amaieran, berriro ere Dresdenen, besteak beste Peter Paul Rubensen mihise batean albo-kalteak eragin zituzten sediziozko altxamendu batzuk tarteko zirela, bere izena gehitu zion kaleko agitazioari, egunkarietan dei publiko bat egin zuelarik<sup>30</sup> —herriarrei zuzendutako gutun ireki bat, “sarkasmo moduan” kale guztietan zintzilikatu zuena—, jendeari eskatuz ez sortzeko istilu gehiago Gemäldegalerie aurrean<sup>31</sup>. Kokoschka askotan baliatzen zen prentsa bere ideiak zabaltzeko. Bere korrespondentziak erakusten duenez, etengabe ahalegindu zen horretan, bere testuak aldaketarik eta zentsurarik gabe argitaratu zitezela eskatuz<sup>32</sup>. Pertsona boteretsu asko ezagutzen zituen, baita mugez bestaldeko korrespondentsal ugari ere<sup>33</sup>, eta maiz jotzen zuen haiengana, artista-aktibista gisa, bere eskaera tematiak —ia exijentziak— helarazteko, hau da, beren herrialdeetako hedabideetan plataforma bat lor diezaioten eskatzeko<sup>34</sup>.

Haren jarrera indartu egin zen gerra ondoren, Britainia Handiko erbestealdia amaituta artista berriz ere fama bila hasi zelarik. Kokoschka panfletarioa hitzaldi gehiago ematen ere hasi zen, batzuetan ehunka laguneko entzuleriaren aurrean<sup>35</sup>. Bere komunikazio-egari aseezin hori irakaskuntzaren eremura ere iritsi zen. Gazteak argitzeko edo gidatzeko grina horrek 1953an iritsi zuen gailurra, Salzburgon nazioarteko akademia bat sortu zuelarik: Begiradaren Eskola. Hainbat udatan, eskolak eman zituen han, bai eta, munduari buruzko bere ikuspegiak gain, bizitzarako aholkuak ere, eta arte-hezkuntzaren bidezko irakaskuntza-berrikuntzan aitzindari izan zen<sup>36</sup>. Kokoschkak ezin zuen berezi bere artegintza gertaera sozial eta politikoetatik, eta bere konpromisoaren transmisio-uhaltzat zeukan bere

lana.

1922an, Veneziako Bienalaren Alemaniako Pabiloian aurkeztu zuen erakusketa monografikoan, Kokoschkak “plater nagusi” gisa definitu zuen bere burua, ez zegoelakoan beraren pareko beste artistarik<sup>37</sup>. Oihal beltzez estalitako areto zabal batean, amaitu berriak zituen hamabost mihise aurkeztu zituen, bai eta kritikaren arreta bereganatu ere. “Pinturaren Lenin” gisa hartzen zutela jakiteak, hau da, bere izena terminologia iraultzailera lotuta ikusteak, izugarri poztu zuen. Nolabait esanda, kritika abantaila bihurtzen zuen<sup>38</sup>. Laburbilduz, Kokoschkarentzat “dena izatea ala ezer ez izatea” zen kontua<sup>39</sup>.

Jakina, bere pertsonaiaren eraikuntzak autoerretratu ugari ere behar zituen, eta asko egin zituen, hala Dresdengo urteetan<sup>40</sup>, nola, batez ere, 1910eko eta 1920ko hamarkadetan. Baina gerora ere erretratugintzak garrantzi handiko tokia izaten jarraitu zuen haren obran. Hain zuzen, haren pintura-lanaren irudi-gai nagusietako bat izan ziren erretratuak, bai kopuruagatik, bai —batez ere— beren dimentsio sinbolikoagatik. Bere burua irudikatzeke, beste teknika batzuk ere erabili zituen artistak, hala nola, arkatzezko marrazkia, urmargoa, grabatua eta litografia. Lehen Mundu Gerraren aurretik egindako sail guztietan (dozenaka pieza), lehen planoan ageri da beti bera, bere giza izaerari nabarmentasuna emanez<sup>41</sup>. Bere lehen autoerretratu margotuan (1911), San Sebastian martiriaren itxuran ageri da bera, 1910eko kartelean erabili zuen ikonografia erlijiosoa azpimarratuz<sup>42</sup>. Izaera alegoriko hori funtsezkoa da haren obran, bai bere burua margolari gisa irudikatzen duenean<sup>43</sup>, bai Alma Mahlerrekin<sup>44</sup> izan zuen maitasun-istorio iskanbilatsuan —edo are genero-eszenetan ere— nahasita agertzen denean<sup>45</sup>. Mezu alegorikoen zale izanik, eta bere historia pertsonalean oinarri hartuta, Kokoschkak gidari artistiko eta politiko gisa kokatu zuen bere burua, hitzaren jatorrizko zentzu grekoan. Bizi zituen pozak eta drama pertsonalak artistaren izaerari eta haren ingurune estetiko, sozial edo politikoari buruzko irakaskuntza zabalagoak ateraz gaintzeko bere ahalegin horretan, konnotazio sinbolikoz betetako lengoia adierazkor bat garatu zuen<sup>46</sup>. Azken finean, bere burua bere garaiko arazoekin kezkatuta zegoen artistaren epitome gisa kokatzean<sup>47</sup>, bere herrikideen begirada zolitzeko helburua hartu zuen bere gain.

Autoerretratuaren gaia manifestu batean gauzatu zen: Kokoschka, “artista degeneratua”. 1937an izen horrekin egin zuen koadroa erregimen nazionalsozialistak eragindako umiliazio eta basakerien aurkako ikur bihurtu zen. Era berean, Vienako prentsa kontserbadoreak definitutako testuinguru kritikoaren barnean sartzen zen. Izan ere, prentsak bere erasoen jomuga bihurtu zuen Kokoschka, eszena publikoan lehen aldiz agertu zenetik. Artistaren ustez, bi une horiek eskutik helduta zetozen: “‘Lotsaren aretoa’ deitu zuten hartan 1908an aurkeztu nituen pinturei Vienako prentsak egin zizkien kritika iraingarriak hutsaren hurrengoak izan ziren nire antzerki- emanaldiaren ondoren sortu zen ekaitzaren aldean: ‘artista degeneratu’, ‘burgese-izutzaille’, ‘gazte-galtzaille’, ‘espetxe-bazka’... eta gisako hitz goxoak eskaini zizkidaten; Hitlerren garaian ohikoak izan ziren adierazpenak erabili zituzten berripaperek”<sup>48</sup>. Vienako Gestapok Kokoschkaren lehen erretratuetakoa bat —*Robert Freund*<sup>49</sup>— hartu eta lau zatitan txikitu<sup>50</sup> izanaren helburua margolariaren izen ona suntsitzea izan zen. Margolana posta-txartel formatuan inprimatu zen gero, eta, 1949an, artistak berak zaharberitu zuen. 1938an, Londresen erakutsi ziren Kokoschkaren zenbait margolan, *Twentieth-Century German Art Exhibition* erakusketan. München 1937an arte degeneratuari buruz antolatu zen erakusketa handiaren aurkako erreakzio gisa ulertu behar da Londresko erakusketa hori.

Bigarren Mundu Gerraren hasierak pentsamendu soziopolitikoan gero eta gehiago inplikatzera eramanean zuen Kokoschka, bere adierazpen ugariak, ahoz zein idatziz, bere burua artista humanista, konprometitu eta bakezale gisa definituz egindako adierazpenek, erakusten duten bezala. Bere garaiko intelektualekin hiperkonektatuta zegoen Kokoschka, eta bere mundu-sareko hariak mugitu zituen ondo informatutako eta bere garaiaz kezkatutako artista gisa zeukan irudia indartzeko<sup>51</sup>. Hil zen egunera arte, gizartearen teknologizazio gero eta handiagoa kritikatu zuen, bere burua arte figuratiboaren defendatzaile irmo bihurtuta<sup>52</sup>. Gatazka armatuak gehien kaltetutako haurrekin ere

konprometitu zen<sup>53</sup>. Zenbaitetan, dirua biltzeko lanak egin zituen; horretarako, lan horietako batzuen milaka kopia egin eta metroko hormetan jartzen zituen, propaganda egiteko asmoz<sup>54</sup>.

Hogeita hamarrek hamarkadatik aurrera, Kokoschkak egoskorkeria are handiagoz jokatu zituen bere kartak taula politikoa. Gerran margotu zituen irudi alegorikoak<sup>55</sup> dira “besteen begiak gerrari buruzko [bere] ikuspegira zabaltzeko” erabili zituen tresnetako bat<sup>56</sup>. Pertsona ezagunei egiten zizkien erretratuak ere (ondo pentsatuta aukeratutako pertsonak izan ziren) zabal dokumentatuta daude<sup>57</sup>. Egunkariak, tirada handikoek batez ere, arreta handiz jarraitzen zituzten pintura horiek burutu arteko etapak, ilustrazio ugariz hornitutako erreportajeen bidez. Patrick Werknerrek artearen instrumentalizazio politikoaz hitz egiten zuen, eta *Spiegel* aldizkariko artikulu bat (1951ko martxoaren 27koa) jarri zuen horren adibide gisa, non Kokoschkak Alemaniako Errepublika Federaleko presidente Theodor Heussi egindako erretratu goraipatzen baitzen<sup>58</sup>. Erretratu hori Kokoschkak jasandako umiliazioaren kalte-ordain publiko gisa egindako enkargu bat izan zen, antza. Kokoschkak berak behin baino gehiagotan adierazia zuen bere ohorea lehengoratu izatea espero eta desio zuela<sup>59</sup>.

1966an, *Quick*<sup>60</sup> aldizkariak artistaren argazki ugari argitaratu zituen, zeinetan Konrad Adenauer kantziler alemanaren erretratu margotzen agertzen baita, iruzkin argigarri hau lagun: “Politikari ospetsuaren eta margolari ospetsuaren arteko ohiz kanpoko topaketa bat da. Baina garbi erakusten dute argazkiek, eta hala aitortu du Konrad Adenauerrek berak ere: berehala ulertu genuen elkar, iritzi berekoak gara”<sup>61</sup>. Erretratu aldizkari ezagun horren enkargu bat izan zen —milioi bat zazpiehun mila aleko tirada zuen orduan—<sup>62</sup>, Parlamentuaren kontura egina. Kokoschkak berrehun mila marko alemanen kopuru errekorra jaso zuen lanaren truke, eta beharrez zeuden haurrei laguntzeko eman zuen dena<sup>63</sup>. Ulertzekoa da lankidetzaren horiek berekin zekarten prestigioa. Estatu-politikariak ohoretzat zeukaten “erretratugile bizi handienaren”<sup>64</sup> aurrean posatzea, eta, trukean, artistak ospea eta begirunea bereganatzen zituen estatuburuak margotuz.

Kokoschkak beretzat nahi zuen botere hori berari buruz idatzitako eta bizirik zela argitaratutako monografiak kontrolatzen ere bazetzan, hala nola Paul Westheimena (1918, 1925), Edith Hoffmannena (1947), Hans Maria Winglerrena (1956), Ludwig Goldscheiderrena (1963) edo Josef Paul Hodinena (1966). Edith Hoffmann<sup>65</sup> biografoarekin izan zituen —eta kontrolatzen saiatu zen— topaketak ikerketa-gai hartu zituen Régine Bonnefoitek<sup>66</sup>, eta azaldu zuen Kokoschka nola saiatu zen artearen historialariaren eskuizkribuan bere egia inposatzen. Topaketak hainbat hilabetetan egin ziren, Londresen, eta denbora horretan, Kokoschkak, bere jarrera autokratikoa sendotzen zuen adiskidetasunezko loturatik inoiz aldendu gabe, behin eta berriz adierazi zion editoreari eskuizkribua kontrolatzeko nahia, inprimatzeko azken oniritzia eman arte. Esan eta egin: proiektuaren azken fasea berrikustean, ikusitakoak sumindu egin zuen, eta halaxe adierazi zion ikertzaileari, argi eta garbi, idatziz. Ondoren, goitik behera berrantolatu zuen testua, “lan honek argia ikus ahal dezan [niri] kalte handirik egin gabe”<sup>67</sup>, hainbat hilabeteetan lanean jardunda, kereila-mehatxuak tarteko zirela. Azkenean, hamar urteko ernatze-prozesu luzea behar izan zuen lanak, erabat bukatutzat emateko. Hori gutxi balitz, Kokoschka obraren autoretza bereganatzen saiatu zen, esanez berak diktatu zuela eskuizkribua, hasi eta buka. Izan ere, ba ote kontakizun objektiboagorik nork bere buruaz eman dezakeena baino?<sup>68</sup>

Kokoschkak etengabe landu zuen bere irudi publikoa, argazki bidez bereziki<sup>69</sup>, baina baita idatziz ere. Hala, 1971n, *Mein Leben* (Nire bizitza) argitaratu zuen, maisu-jokaldi bat, artistari balio izan ziona bere ibilbidearen amaieran bere biografiaren kontrola hartzeko. Liburua pasadizoz josita dago, batzuetan gehiegikerietara eta baieztapen arrisksuetara emana da, eta edukia luze eta zabal azalduta dago, Kokoschkak etorkizunerako utzi nahi zuenaren araberrako ordena kronologikoa. Azken kapituluek, halaber, kontsiderazio artistiko eta intelektual orokorragoak azaltzeko balio izan zioten, non margolariak eredu zaharraren nagusitasuna azpimarratu baitzuen. Hala, artista bere



irudia moldatuz joan zen, bere buruari halako izaera mitiko bat eman nahiz. Bere idazlanen lau liburukiak (1973–75) prestatzeko prozesuan ere gogotsu parte hartu zuen. Argitalpen hori haren korrespondentzia ugariaren gutun-sorta batekin osatu zen aurrerago, Kokoschka hil ondoren hain zuzen, beste lau liburuki gehiago gehituta (1984–88). Azkenik, Kokoschka, emaztearen laguntza erabakigarriarekin, bere laneko artxiboak antolatzen aritu zen, haiek zerrenden bidez sailkatzen eta egiaztapenei buruz iritzia ematen.

Tentagarria zen “*arima-urraztaile*” (*Seelenaufschneider*) gisa kalifikatu zuten pertsona hura ispiluaren aurrean jartzea. Kokoschkak bere irudia lantzeko egindako ahalegin horretan agertzen diren ertzak aztertuz, ohartzen gara zenbateraino gozatzen zuen margolariak, santifikatua bezain kalumniatua zenak, bere buruaren gorazarre eginez. Kokoschkak gaztetatik jardun zuen bere mitoa eraikitzen, gogotik jardun ere, originaltasunaren eta apartekotasunaren *topoi* direlakoetan oinarri hartuta. Bere handinahi horretan, eraikitzaile izan nahi zuen, bai, baina baita eraikuntza ere.

Hala ere, oldarraldi nartzisistetatik haratago, bere identitatearen bilaketan harrapatuta zegoen gizon baten aurrean gaude<sup>20</sup>. “Gaur egun ere [hirurogeita hamarreko hamarkadaren hasieran], batzuetan pentsatzen dut —amets batetik esnatzean begiak hatz-koskorrekin igurztzen ditugun uneetan bezala— haurtzaroko mundu hark aingura bat bezalakoa izaten jarraitzen duela niretzat; eta jakin-mina, goranahia, asmo materialak eta sentsualtasuna, berriz, nire bizitzaren ontzia bultzatzen duten belak puzten dituen haizea direla. Bi norabide desberdin, nire barne-gatazken sorburu bana”<sup>21</sup>. 1948an hauxe idatzi zuen: “Inoiz ez nuen asmorik izan nire garaikideak malabarismoak eginez entretenezko, izaki berezizat har nintzaten. Neure mundua sortzen saiatzen nintzen, besterik gabe, mailaz maila mundu osora hedatu ziren hausturetatik bizirik irauteko. Nire mundua nirekin desagertzen ez bada, are hobea izango da. Baina nik ezin dut *patua zuzendu*”<sup>22</sup>.

[Itzulpena: Rosetta Testu Zerbitzuak;  
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

## Oharra

1. Oskar Kokoschka, hemen: Heinz Spielmann (ed.), *Oskar Kokoschka. Erzählungen. Das schriftliche Werk*, III. libk.: *Vorträge, Aufsätze, Essays zur Kunst*, Hans Christians, Hanburgo, 1975, 257. or.
2. Oskar Kokoschka, *Mein Leben*, Bruckmann, Munich, 1971, 66. or.: “Intellektuelle, aber bloss auch Neugierige wollten sich nicht entgehen lassen, was der Hecht im Karpfenteich anstellen würde”. Gaztelaniazko edizioaren araberrako itzulpena: “Baziren intelektual batzuk, baita kuxkuxero batzuk ere, bazter-nahasle hark sortuko zuen eskandalua galdu nahi ez zutenak”. [Oskar Kokoschka, *Mi vida*, Joan Parra Contreras (itzul.), Tusquets Editores, Bartzelona, 1988, 48. or.].
3. “Gaur egun esaten da nire obrak benetako pilotuak izan zirela espresionismoarentzat, pilotu hitza baleen aurretik ibiltzen diren arrain txiki horiei aplikatzen zaien zentzuan erabilita. [...] Nire lana ez zen sortu irakurria izateko, antzeztua izateko baizik, eszenaratua izateko, gaur egun antzerkiaren munduan nagusi den lozorroaren aurkako erremedio gisa bizia izateko”. Oskar Kokoschka, *Mein Leben* (1971). Gazt. ed.: *Mi vida*, op. cit., 49–50. or.
4. Ikus, adibidez, O. Kokoschka, *Mein Leben* (1971). Gazt. ed.: *Mi vida*, op. cit., 59. or.: “Jakina, prentsa guztia eta gizarite osoa kontra neuzkan —zorionez—, niregatik gaizki-esaka”.
5. Gertaera honi buruz, ikus: O. Kokoschka, *Mein Leben* (1971). Gazt. ed.: *Mi vida*, op. cit., 34–35. or.
6. Ikus O. Kokoschka, *Mein Leben* (1971). Gazt. ed.: *Mi vida*, op. cit., 52. or.
7. Alemanezko *Bürgerschreck* hitzak [“basapiztia”, hemen: O. Kokoschka, *Mein Leben* (1971). Gazt. ed.: *Mi vida*, op. cit., 35. or.] *Oberwildling* (basatietan basatiena) esanahia ere (salbaia hezigabearen forma perfekzionatu bat) bereganatzen du, Ludwig Hevesi kritikariak Kokoschkarekin lotu zuena, eta ez preseski margolariaren atsekaberako; hemen aipatua: Werner J. Schweiger, *Der junge Kokoschka. Leben und*

- Werk, 1904–1914, Christian Brandstätter, Viena eta Munich, 1983, 63. or.
8. “Gaizkile bat bezala tratatua sentitzen nintzenez, larru-arras moztu nuen ilea, eta ahal nuen guztia egin nuen baztertu baten itxura emateko”. O. Kokoschka, *Mein Leben* (1971). Gazt. ed.: *Mi vida, op. cit.*, 47. or.
  9. Vienan 1909an hartutako zenbait argazkitan, bera bakarrik edo Max Oppenheimer eta Ernst Reinholdekin batera agertzen da. Ikus *Kokoschka. Das Ich im Brennpunkt*, erak. kat., Leopold Museum, Viena, 2013; Bernadette Reinhold eta Patrick Werkner (ed.), *Oskar Kokoschka. Ein Künstlerleben in Lichtbildern/An Artist's Life in Photographs*, Ambra, Viena, 2013.
  10. “Kartel horretan, buruko ilea larru-arras moztuta agertzen naiz, preso bat bezala, eta hatz batekin bularrean irekitako zauri bat seinalatzen; Vienarren kontrako mezu bat zen; baina kontua da, urte batzuk geroago, soldadu errusiar batek bular pare horretan bertan zulatu zidala birika baionetarekin”, O. Kokoschka, *Mein Leben* (1971). Gazt. ed.: *Mi vida, op. cit.*, 99. or.
  11. Ikus, adibidez, Olda Kokoschka eta Heinz Spielmann (ed.), *Oskar Kokoschka, Briefe I: 1905–1919*, Claassen, Düsseldorf, 1984, 6. or.; bertan, 1906an bere banakotasuna berresteari ematen zion garrantzia azaltzen zion bere irakasle Leon Kellner jaunari.
  12. Gaztetan Berlinen emandako urteez, honela dio: “Ez nengoen prest nire independentzia, hainbeste kostata irabazitakoa, inork murrizt zezan”, O. Kokoschka, *Mein Leben* (1971). Gazt. ed.: *Mi vida, op. cit.*, 105. or. Halaber, *Der Sturm* aldizkarirako egin zituen marrazkiak “guztiz berritzaileak” zirela esan zuen hemen: O. Kokoschka, *Mein Leben* (1971). Gazt. ed.: *Mi vida, op. cit.*, 44. or. Eta gaineratu zuen: “Nahiago nuen besteak izatea programen eta teorioren eragina jasotzen zutenak. Zalantzarik gabe, fenomeno artistiko berriek interes handia pizten zuten, aitzindari gisa zuten funtzioagatik, baina nik ez nuen nahi nirekin kontu zezaten beren zeregin plastikoa definitzeko eta une historikoak, guztioi bezala, planteatzen zizkien arazoak konpontzeko”, O. Kokoschka, *Mein Leben* (1971). Gazt. ed.: *Mi vida, op. cit.*, 185–86. or.
  13. 1911n, Herwarth Waldeni idatzitako gutun batean, Vienako kritikak “Jainkoaren zigorra” (*Gottesgeißel*) eta “gizartearen gorotza” (*Räudiger der Gesellschaft*) deitu ziola aipatzen du, hemen: O. Kokoschka eta H. Spielmann (ed.), *Oskar Kokoschka, Briefe I: 1905 – 1919, op. cit.*, 19. or.
  14. “Bi urte geroago, 1919an, *Sasia sutan* (*Der brennende Dornbusch*) eta *Job* (*Hiob*) taularatu nituen, Berlinen, Max Reinhardten ganbera-antzokian, eta horrek bere garaian Vienan lehertu zenaren pareko eskandalua sortu zuen. [...] Antzezpeneraren amaieran, iskanbila hasi zenean, agertokira irten eta erreberentzia bat egin nuen, eta, Joben burezur hutsa jendaurrean erakutsiz, hatz-koskorrez jo eta oihu egin nuen, burlaizez: ‘Hau bezain hutsa duzue zuek burua’”, O. Kokoschka, *Mein Leben* (1971). Gazt. ed.: *Mi vida, op. cit.*, 158. or.
  15. Ikus O. Kokoschka, *Mein Leben* (1971). Gazt. ed.: *Mi vida, op. cit.*, 47. or. Burgesen gaitzespenari buruz (Kokoschkak txotxongilotzat zeuzkan), ikus halaber O. Kokoschka eta H. Spielmann (ed.), *Oskar Kokoschka, Briefe I: 1905–1919, op. cit.*, 7. or.
  16. “*Die Fackel* (Zuzia) aldizkariko editore Karl Krausen erretratua (aldizkariaren beldur izaten zen Viena osoa) ez zen izan hura agerian uzteko saiakera bat, kritikak esan zuen bezala, Vienako gizarte osoa agerian uztekoa baizik”, O. Kokoschka, *Mein Leben* (1971). Gazt. ed.: *Mi vida, op. cit.*, 55. or.
  17. Max Oppenheimerren jeloskor, bere lana plagiatzea leporatu zion, era horretan bere burua aitzindari eztaba daezin gisa agertzeko borondatea erakutsiz. Ikus O. Kokoschka eta H. Spielmann (ed.), *Oskar Kokoschka, Briefe I, op. cit.*, 19–20. or.
  18. Patrick Werkner-ek aipatua, “Zwischen Dokumentation und Medienprodukt. Bemerkungen zu den biografischen Fotos von Oskar Kokoschka und zur Rolle seiner Frau Olda”, hemen: B. Reinhold eta P. Werkner (ed.), *Oskar Kokoschka. Ein Künstlerleben in Lichtbildern...*, *op. cit.*, 58. or.
  19. Ikus Regine Bonnefoit, “Kunsthistoriker vom Künstler zensiert – am Beispiel der Kokoschka- Monography von Edith Hoffmann (1947)”, hemen: Beate Böckem, Olaf Peters eta Barbara Schellewald (ed.), *Die Biography – Mode oder Universalie? Zu Geschichte und Konzept einer Gattung in der Kunstgeschichte*, De Gruyter, Berlin eta Boston, 2016, 177 eta 179. or.
  20. Ikus O. Kokoschka eta H. Spielmann (ed.), *Oskar Kokoschka, Briefe II: 1919– 1934*, Düsseldorf, Claassen, 1985, 53. or.
  21. O. Kokoschka eta H. Spielmann (ed.), *Oskar Kokoschka, Briefe III: 1934– 1953*, Düsseldorf, Claassen, 1986, 108. or.

22. Ikus *ibid.*, 130. or.
23. *Ibid.*, 182. or.
24. *Ibid.*, 183. or.
25. *Ibid.*, 108. or.
26. Ikus O. Kokoschka eta H. Spielmann (ed.), *Oskar Kokoschka, Briefe IV: 1953–1976*, Claassen, Düsseldorf, 1988, 30. or.
27. “[...] eta hori dela eta, Walter Neurath editore vienarra ikustera bidali ninduten, gerora Thames and Hudson argitaletxe garrantzitsuen sortzaileetako bat izan zena bisitatzeraz. Iritsi ginela eta gelaurrean zain geundela jakin zuenean egin zigun harreraren ideia bat izateko, balio bezate Oldaren ohar hauek: ‘Bat- batean, Walter Neurath presaka agertu zen gelan, esanez: “Zer da hau, baina? Kokoschka ni ikustera etorri, ni haren bila joan beharrean?”. Lehen aldia zen Kokoschkak lehen bezalako arreta jasotzen zuela berriro. Izan ere, Walter Neurathentzat, gizon hura ez zen beste edozein eskatzaile haietako bat bezalakoa, Kokoschka ospetsua baizik”, O. Kokoschka, *Mein Leben* (1971). Gazt. ed.: *Mi vida, op. cit.*, 245. or.
28. “Dresdengo Arte Plastikoen Akademiako ikasle-batzordeak institutu horretan sartzeko eskatu zidan, ordena pixka bat jartzeko. [...] eta berehala agertu nintzen haien eskaria betetzeko prest”, O. Kokoschka, *Mein Leben* (1971). Gazt. ed.: *Mi vida, op. cit.*, 167. or.
29. Ikus O. Kokoschka eta H. Spielmann (ed.), *Oskar Kokoschka, Briefe II: 1919–1934, op. cit.*, 9. or.
30. *Ibid.*, 12. or.
31. “Kontua ez zen hainbeste bala galdu batek Rubensen koadro bat —ez oso garrantzitsua, bestalde— kaltetu zuelako suminduta nengoela adieraztea; gorrotoari sarkasmoz aurre egitea baizik”, O. Kokoschka, *Mein Leben* (1971). Gazt. ed.: *Mi vida, op. cit.*, 169–70. or.
32. Ikus, adibidez, O. Kokoschka eta H. Spielmann (ed.), *Oskar Kokoschka, Briefe III: 1934–1953, op. cit.*, 115. or., edo O. Kokoschka, *Mein Leben* (1971). Gazt. ed.: *Mi vida, op. cit.*, 217. or. Kokoschkak zioenez, baita ere, berarentzat oso garrantzitsua zen bertan, New Yorken, artikuluak luzeak izatea, haiei pisu handiagoa ematearren. [O. Kokoschka eta H. Spielmann (ed.), *Oskar Kokoschka, Briefe III, op. cit.*, 230. or.]. Ikus H. Spielmann (ed.), *Oskar Kokoschka. Erzählungen. Das schriftliche Werk*, IV. libk.: *Politische Äusserungen*, Hans Christians, Hanburgo, 1976.
33. Hiru bat mila korrespondentsal zenbatu dituzte! Koschkaren korrespondentziari buruz, ikus Marlis Stähli, “Der schriftliche Nachlass Oskar Kokoschkas in der Zentralbibliothek Zürich”, hemen: *Oskar Kokoschka – aktuelle Perspektiven*, Hochschule für angewandte Kunst, Viena, 1998; Régine Bonnefoit eta Ruth Häusler (ed.), “*Spur im Treibsand*”. *Oskar Kokoschka neu gesehen. Briefe und Bilder*, Michael Imhof Verlag, Petersberg, 2010.
34. Ikus, adibidez, O. Kokoschka eta H. Spielmann (ed.), *Oskar Kokoschka, Briefe III: 1934–1953, op. cit.*, 139. or. Ikus O. Kokoschka, *Mein Leben* (1971).
35. Gazt. ed.: *Mi vida, op. cit.*, 259. or., eta O. Kokoschka eta H. Spielmann (ed.), *Oskar Kokoschka, Briefe III, op. cit.*, 217–62. or.
36. Ikus, adibidez, O. Kokoschka eta H. Spielmann (ed.), *Oskar Kokoschka, Briefe III: 1934–1953, op. cit.*, 137. or., eta *Oskar Kokoschka, Briefe IV: 1953–1976, op. cit.*, 28. or.
37. Ikus O. Kokoschka eta H. Spielmann (ed.), *Oskar Kokoschka, Briefe II: 1919–1934, op. cit.*, 39. or.
38. *Ibid.*, 44. or.
39. *Idem.*
40. Ikus Katharina Erling eta Walter Feilchenfeldt, online katalogoa ([www.oskar-kokoschka.ch](http://www.oskar-kokoschka.ch)), CR1916/9, CR1917/1, CR1917/6, CR1918/3, CR1918/4, CR1922/3, CR1922/4, CR1922/7, CR1922/8, CR1922/11, CR1922/13, CR1923/1, CR1923/9.
41. “[...] Baina nire litografia-sailak, *jugendstil* mugimenduaren, inpresionismoaren eta ekoizpen garaikide osoaren artearekin kontrastean beti, mito bat izaten jarraitzen du niretzat, sinbolo baten konfigurazioa, topaketaz, sorkuntzaz eta banaketaz ernaldua”, O. Kokoschka, *Mein Leben* (1971). Gazt. ed.: *Mi vida, op. cit.*, 123. or. Ikus serie hauek: *Die träumenden Knaben* (1906–08), *Die chinesische Mauer* (1913, 1914an

- argitaratua), Der gefesselte Columbus (1913, 1916an argitaratua), O Ewigkeit, du Donnerwort (1914, 1916an argitaratua), Allos makar (1914, 1915ean argitaratua) eta Die Passion (1916).
42. Gai erlijiosoak ondorengo autorretratuetan ere landu zituen, hauetan batez ere: CR1922/8 (*Kokoschka, Lot gisa*), CR1922/12 (*Kokoschka, Jacob gisa*), CR1966/1 (*Kokoschka, Saul gisa*), CR1972/2 (*Kokoschka, Kristo gurutziltzatu gisa*). Margolariak irudimenezko pertsonaia enblematiko batzuekin ere lotu zuen bere izaera: Henrik Ibsenen Peer Gynt eta Knut Hamsun-en *Pan* eleberriko Glahn teniente antiheroiekin, adibidez.
  43. CR1913/6, CR1914/11, CR1918/3, CR1922/3, CR1922/4, CR1922/11, CR1923/9, CR1937/8, CR1948/7, CR1951/3.
  44. CR1912/12, CR1913/2, CR1913/10, CR1914/5, CR1915/2.
  45. Hauek bereziki, CR1916/9 eta CR1917/6.
  46. Bakardadea eta etsipena behin baino gehiagotan agertzen dira haren erretratuetan. Ikus, adibidez, O. Kokoschka, *Mein Leben* (1971). Gazt. ed.: *Mi vida, op. cit.*, 167–89. or.
  47. Pentsa dezagun, halaber, eskuek presentzia handia dutela zenbait obratan, zerbait seinalatuz edo adieraziz, mezu bat bidaltzeko prest agertuz.
  48. O. Kokoschka, *Mein Leben* (1971). Gazt. ed.: *Mi vida, op. cit.*, 52. or.
  49. CR 1909/2.
  50. Ikus O. Kokoschka, *Mein Leben* (1971). Gazt. ed.: *Mi vida, op. cit.*, 109. or.
  51. Ikus, adibidez, Frauke Kreutler, “Vom Bürgerschreck zum Königsmaler. Die Inszenierung des Künstlers Kokoschka in Fotografien”, hemen: B. Reinhold eta P. Werkner (ed.), *Oskar Kokoschka. Ein Künstlerleben in Lichtbildern...*, op. cit., 75. or. Bertan deskribatzen da nola posatzen zuen artistak bere biblioteka oparoan eta bere objektu-bildumarekin —antigoaleko gauzak batez ere—, bere irudia —pertsonaia intelektual zein artistiko garrantzitsuaren irudi hori— zabaltzeko.
  52. Ikus O. Kokoschka eta H. Spielmann (ed.), *Oskar Kokoschka, Briefe III: 1934–1953, op. cit.*, 268. or.
  53. *Ibid.*, 167. or.
  54. “Asaldatzaile komunizengandik bereizten ninduen zera zen, ez nintzaiela masei zuzentzen ideologia baten bidez, baizik eta giza kontzientziara jo nahi nuela soil-soilik. Ni *one man underground movement* moduko bat nintzen”, O. Kokoschka, *Mein Leben* (1971). Gazt. ed.: *Mi vida, op. cit.*, 252. or. Ikus, halaber, *Helft den baskischen Kindern!* (1937) kartela, hemen aipatua: O. Kokoschka, *Mein Leben* (1971). Gazt. ed.: *Mi vida, op. cit.*, 226. or.
  55. CR1939/6, CR1940/2, CR1941/1, CR1942/1, CR1942/2, CR1942/3, CR1943/3.
  56. O. Kokoschka, *Mein Leben* (1971). Gazt. ed.: *Mi vida, op. cit.*, 245. or.
  57. CR1936/2 (Tomáš Garrigue Masaryk), CR1943/2 (Ivan Maiski), CR1949/3 (Theodor Körner), CR1950/6 (Theodor Heuss), CR1951/2 (Max Brauer), CR1959/2 (Ludwig Erhard), CR1960/5 (Israel Sieff), CR1966/2 (Konrad Adenauer). Beste erretratu batzuk, hala nola Leninena edo Gandhirena [ikus O. Kokoschka eta H. Spielmann (ed.), *Oskar Kokoschka, Briefe III: 1934–1953, op. cit.*, 192], asmo hutsean geratu ziren.
  58. P. Werkner, “Zwischen Dokumentation und Medienprodukt...”, hemen: B. Reinhold eta P. Werkner (ed.), *Oskar Kokoschka. Ein Künstlerleben in Lichtbildern...*, op. cit., 48–69. or.
  59. 1951an Will Grohmann arte- historialari idatzitako gutun batean, hemen: O. Kokoschka eta H. Spielmann (ed.), *Oskar Kokoschka, Briefe III: 1934–1953, op. cit.*, 258. or.
  60. Quick, 1966ko maiatzak 1, 8 eta 15.
  61. F. Kreutler, “Vom Bürgerschreck zum Königsmaler...”, hemen: B. Reinhold eta P. Werkner (ed.), *Oskar Kokoschka. Ein Künstlerleben in Lichtbildern...*, op. cit., 76. or.
  62. P. Werkner, “Zwischen Dokumentation und Medienprodukt...”, hemen: *Ibid.*, 56. or.
  63. Ikus O. Kokoschka, *Mein Leben* (1971). Gazt. ed.: *Mi vida, op. cit.*, 281. or.

64. O. Kokoschka eta H. Spielmann (ed.), *Oskar Kokoschka, Briefe IV: 1953– 1976*, op. cit., 101. or.
65. Edith Hoffmann, *Kokoschka – Life and Work*, Faber and Faber, Londres, 1947.
66. R. Bonnefoit, "Kunsthistoriker vom Künstler zensiert [...]", hemen: B. Böckem, O. Peters eta B. Schellewald (ed.), *Die Biographie [...]*, op. cit., 169–82. or.
67. O. Kokoschka eta H. Spielmann (ed.), *Oskar Kokoschka, Briefe III: 1934– 1953*, op. cit., 126. or.
68. *Ibid.*, 140. or.
69. B. Reinhold eta P. Werkner (ed.), *Oskar Kokoschka. Ein Künstlerleben in Lichtbildern...*, op. cit.
70. Ikus *Mein Leben*, op. cit., 313. Eta 318. or.
71. *Mein Leben*, op. cit., 125. or.
72. Oskar Kokoschka, *Briefe III*, op. cit., 205. or.

# KRONOLOGIA

“Enfant terrible” bat Vienan, 1904–1916 Margolari, baina baita poeta, idazle, saiakeragile eta antzerkigile ere, Oskar Kokoschka (1886–1980) Vienako XX. mendearen hasierako mugimendu artistiko eta intelektualekin lotuta dago, baita garaikide zituen Gustav Klimt (1862–1918) eta Egon Schiele (1890–1918) margolarien obrarekin ere. Haren lehen lanak eskandalagarritzat jo zituzten ikusleek zein kritikariek, eta *Oberwildling* ezizena jarri zioten artistari: basatietan basatiena.

Arteen batasuna aldarri zutela, Vienako Sezesioari eta Wiener Werkstätte ekoizpen-tailerrari (1903–32) atxikitako sortzaileek, aukeran, nahiago zituzten forma leun eta begetalak —oso ugariak garai hartan, bai pinturan, bai altzarigintzan eta bai arkitekturan—. Kokoschkak eszena artistikoan egin zuen sarraldia erloju-bonba baten eztanda bezalakoa izan zen, espresionismoak jada iragarria zuen gordinkeria bera erakutsi baitzuen bere marrazki eta idatzietan.

1886

Oskar Kokoschka martxoaren 1ean jaio zen, Pöchlarn-en (Austria). Lau anaiatan gazteena zen. Haren aita, Gustav Josef Kokoschka, urregilea zen formazioz, eta bitxi-saltzailea ogibidez. Ama, Maria Romana Loidl, basozain baten alaba, familia ugari batean hazitakoa zen. Oskar jaio eta urtebetera, familia Vienara lekualdatu zen. Handik gutxira, seme zaharrena hil egin zen. Oskarrek sei urte zituela, *Orbis Sensualium Pictus* liburua jaso zuen opari, haurrentzako lehen eskuliburu irudidunetako bat, Jan Amos Komenský (Comenius) hezitzaile txekiarrak 1658an idatzia. Artistak oso presente izan zuen liburu hura bere bizitza osoan.

1904

Maturität edo batxilergoa egin ondoren, kimika-ikasketak egin nahi izan zituen, baina marrazketarako zuen berezko talentuari esker, beka publikoa lortu ahal izan zuen Kunstgewerbeschule edo Arte Aplikatuaren Eskolan sartzeko. Ikastegia Vienako Museum für Kunst und Industrie, hau da, Arte eta Industria Museoarekin lotuta zegoen.

1906–07

Senideak marraztu eta margotu zituen, erretratuarekiko zaletasun goiztiarra erakutsiz. Eskolako Fachschule für Malerei-n (Pintura Departamentua) sartu zen, eta Berthold Löffler zuzendari berria bitarteko zela, bat egin zuen Wiener Werkstätte tailerrarekin. *Arrautza pikardatua (Das Getupfte Ei)* itzal- antzerkia aurkeztu zuen Cabaret Fledermaus aretoan. Wiener Werkstätte enkargu ugari egin zizkion (postalak, ilustrazioak, abanikoak).

1908–09

Zortzi litografiekin ilustratutako poema bat sortu zuen Wiener Werkstätte tailerrarentzat, Lilith Lang eskola-lagunari zion maitasunean inspiratuta: *Mutiko ameslariak (Die träumenden Knaben)* lehen obra espresionistetakoa bat- tzat hartzen da. Gustav Klimtek eta Josef Hoffmannek Vienan antolatutako lehen bi Kunstschau erakusketetan parte hartu zuen, eta haren lanak iritzi desberdinak sortu zituen artisten eta kritikarien artean. Han, Adolf Loos arkitektoa

ezagutu zuen. Hari esker, Wiener Werkstätte tailerretik ekonomikoki emantzipatzeko behar adina erretratu-enkargu jaso zituen. Garai hartan, halaber, Peter Altenberg poeta eta Karl Kraus idazlea ezagutu zituen, eta sarri jotzen zuen Vienako Akademischer Verband für Literatur Und Musik-era, Eugenie Schwarzwald pedagogoak eta haren senar Hermannek zuzentzen zuten Literatura eta Musikako Elkarte Akademikora, alegia. 1909ko uztailaren 4an, bi antzerkilaran aurkeztu zituen bigarren Kunstschau erakusketan: *Esfingea eta txorimaloa* (lehendabizi, *Grotesque* izan zuen izenburu, eta ondoren, *Sphinx* und *Strohmann*) eta Hiltzailea, emakumeen itxaropena (*Mörder, Hoffnung Frauen*). Bigarren horrek izugarritzko eskandalua sortu zuen.

1910

Urte hasieran, Suitzara joan zen Adolf Loosekin batera. Han, bi lagunek arnasbideetako gaitzetarako sendategi bat bisitatu zuten: Mont-Blanc. Sendategian, arkitektoaren neska-laguna ezagutu zuen, Bessie Bruce, eta haren eta beste egoiliar batzuen erretratuak egin zituen. Vienara itzultzean, Herwarth Walden editore berлиндarra ezagutu zuen Loosen bitartez. Waldenek aldizkari baterako proiektu bat zuen eskuartean, *Der Sturm*, Karl Krausi aurkeztu berri ziona. Kokoschka aldizkari ohiko kolaboratzaile bihurtu zen. Marrazki asko argitaratu zituen han, hala nola *Hiltzailea, emakumeen itxaropena* antzezlanerako ilustrazioak. Marrazki horiek ospe handia eman zioten Alemanian. Berlinen, Waldenen etxean hartu zuen ostatu.

1911

Vienara itzulita, Albert Ehrenstein poetaren lagun egin zen, eta haren liburu bat ilustratu zuen: *Tubutsch*. Udazkenean, marrazketa-irakasle hasi zen Privat-Mädchenlyzeum emakume-eskola pribatuan. Eskola Eugenie Schwarzwald pedagogo ospetsuak sortua zen. Urtebete geroago kaleratu zuten, ordea, agintari publikoen presioaren ondorioz. Kokoschkak, itxaropena egiteaz gain, gai erlijiosoak esploratu zituen, eta marrazkiak egiten jarraitu zuen *Der Sturm* aldizkarirako.

1912

Carl Moll margolariaren bitartez, haren alabaordea ezagutu zuen, Alma Mahler musikari eta konpositorea, Gustav Mahlerren alarguna zena. Harekin maitemindurik, maitasun-istorio sutsu eta zurrunbilotsu batean murgildu zen. Alma Mahlerrek pintura ugari eta zenbait litografia-serie inspiratu zizkion. Udan, bikotea Bernako Oberland eskualdera (Suitza) joan zen bidaian. Han, [Alpeetako paisaia, Mürren](#) (*Alpendlandschaft bei Mürren*) margotu zuen. Irailean, Koloniara joan ziren biak, Kokoschka partaide zuen Sonderbund erakusketaren kariaz.

1913

Hainbat bidaia egin zituen Alma Mahlerrekin: Napoli, Ponpeia, Venezia. Garai horretan, *Haizearen andregaia* (*Die Windsbraut*) koadroan hasi zen lanean; dirudienez, Napolin harrapatu zuen ekaitz batean inspiratuta dago margolana. Vienara itzulita, estudio propio batean kokatu zen lehen aldiz. Karl Krausen *Die chinesische Mauer* (Txinako harresia) saiakera ilustratu zuen, baita bere poema bat ere, *Kolon kateatua* (*Der gefesselte Columbus*), Alma Mahlerrekiko harremanean sortutako lehen tirabirak islatzen dituen litografia-ziklo bat. Abuztuaren amaieran, bikotea Dolomitetara joan zen bidaian. Han, Passo Tre Croci mendatearen ikuspegi bat margotu zuen, hoteletik bertatik.

1914

Alma Mahlerrek, haurdun, abortatzea erabaki zuen. Horrek sufrimendu sakona eragin zion Kokoschkari, eta zenbait litografia-ziklo inspiratu, hala nola *Allos makar* —Alma eta Oskar izenen anagrama—, eta *O betierekotasun, hitz sorgarri hori* (*O Ewigkeit, du Donnerwort*), Johann Sebastian Bachen kantatan oinarritua. Gerra hastean, soldadu joatea erabaki zuen.

1915

Loosen gomendioz, 15. dragoi-erregimentuan sartu zen, eta zaldiz ibiltzen ikasi behar izan zuen. Pixkanaka, Alma Mahlerrengandik aldentzen hasi zen, harik eta, azkenean, behin betiko bereizi ziren arte. Almak, bere aldetik, beste harreman bat hasi zuen, Walter Gropius arkitektoarekin. Errusiako frontean, Kokoschkak zauri larriak izan zituen: bala-zauria buruan eta baioneta-zauria birikan. Brnoko ospitale militarra bidali zuten. Han, ospitaleko egonaldian, *Orfeo eta Euridize* (*Orpheus und Eurydike*) antzerki-lana idazten hasi zen; 1918. urtera arte ez zuen amaitu.

1916

Udan, Isonzoko haranera joan zen, gerrako pintore-talde batekin, lotura-ofizial gisa. Han, gudu-zelaiaren koloretako marrazkiak egin zituen. Granada baten leherketak entzumen-galera larria eragin zion. Hasieran, Vienako ospitale militarra eraman zuten, baina Berlinen igaro zuen eriondoa.

## Dresdeneko urteak, 1916–1923

Errusiako frontean jasotako zaurien ondorioz borrokarako ezgai deklaratu zuten, eta 1916. urtearen amaieran Berlinen kokatu zen. Han, kontratu bat sinatu zuen Paul Cassirer (1871–1926) galeria-jabearekin. Gerrak eragindako depresio-aldi batean sartu zen, eta tratamendua jaso behar izan zuen Dresdeneko eriondo-etxe batean. Hiriko eszena artistikora hurbildu zen, antzerkira batez ere, eta horrek indarra eman zion bere lan dramatikoekin aurrera jarraitzeko. Kokoschka oso kezkatuta zegoen egoera politikoaren ezegonkortasunarekin, leherketa iraultzaileekin eta kontrako errepresio odoltsuarekin, eta hori dela eta, bakartzea erabaki zuen, artearen independentzia-beharra aitzakiatuz. Dresdenen, maiz joaten zen museoak bisitatzera: Rubens, Tiziano eta Rafaelen maisulanak ikustera. Aldi horretan ondu zituen margolanek ezaugarri komun batzuk dituzte: koloreak, biziak eta argitsuak, bata bestearen ondoan aplikatuta daude, eta formak, askotarikoak, askatasun osoz banatuta agertzen dira oihalean.

1916

Urriari, gutxieneko diru-sarrerak bermatzen zizkion kontratu bat sinatu zuen Berlinen, Paul Cassirer galeristarekin. Frontera joan beharra saihesteko, Dresdeneko kanpoaldean (Weißer Hirsch) zegoen erietxe batean har zezaten lortu zuen, Albert Ehrenstein lagunaren bitartekaritzari esker. Gerrara joan nahi ez zuten artistak eta idazleak hartzen zituen zentro hori elkargune garrantzitsua izan zen abangoardiako artistentzat. Han, Fritz Neuberger doktorea, Walter Hasenclever idazle espresionista, Ivar von Lücken poeta eta Ernst Deutsch eta Käthe Richter antzezleak ezagutu zituen, besteak beste. Adiskidantza berri horiek eraginda, zenbait talde-erretratu margotu zituen hurrengo bi urteetan, [Lagunak](#) (*Die Freunde*) izenekoa, besteak beste.

1917

Gerrako zaurietatik erabat sendatu gabe artean, Kokoschkak *Esfingea eta txorimaloa* antzerki-lanaren beste bertsio



bat egin zuen, *Job* deitu zuena. Apirilean estreinatu zuen, Zuricheko Dada galerian, paper nagusietan Hugo Ball eta Tristan Tzara poetak zirela. Aldi berean, hainbat margolan erakutsi zituen Cabaret Voltaire klubean, Max Ernst, Paul Klee eta Vasily Kandinskyrekin batera. Dresdeneko Albert-Theater antzokian, berak zuzendu zituen bere antzezlanak: *Sasia sutan* (*Der brennende Dornbusch*) eta *Hiltzailea, emakumeen itxaropena*, Ernst Deutsch eta Käthe Richter antzezleek interpretatuak. Uda horretan, Austriako Kanpo Arazoetarako Ministerioaren babespean, zenbait pieza aurkeztu zituen Stockholmen, eta Bakearen aldeko Nazioarteko Biltzarreko hitzaldietan izan zen.

1918

Berlingo Paul Cassirer galeriak Kokoschkaren lehen banakako erakusketa antolatu zuen, eta Paul Westheimek haren lanari buruzko lehen monografia argitaratu zuen. Garai horretan, sarri egoten zen Hans Posserekin, Dresdeneko Gemäldegalerie Alte Meister edo Maisu Zaharren Pintura Galeriako zuzendariarekin, alegia. Udan, Hermine Moos artista eta jantzi-diseinatzailea ezagutu zuen, eta Alma Mahlerren itxurako panpina bat egiteko enkargatu zion. Hamabi gutun bidali zizkion Moosi, *fetitxea* egiteko jarraibide zehatzak emanez. Bestalde, erregimen inperialaren erordialdia ekarri zuen Alemaniako azaroko iraultzaren lekuko izan zen, eta harremanak izan zituen Novembergruppeko (Azaroko Taldea) artistekin, baina, azkenean, ez zuen haien bileretan parte hartu nahi izan. *Printzipioa* (*Das Prinzip*) izeneko litografian —“Askatasuna, Berdintasuna, Fratrizidioa” du legenda—, gertakari haietako indarkeria salatu zuen, Marianneren bustoa eta Frantziako Errepublikaren goiburua zinikoki erabiliz.

1919

Apiril hasierarako panpina amaituta zegoen. Kokoschka ez zen batere pozik geratu emaitzarekin, baina ez zion uko egin, hala ere, haren bitartez bere sorkuntzaren alderdi berriak aztertzeari: eta harekin batera agertzen zen jendaurrean eta haren konpainian margotzen hasi zen. Hiru urte geroago, festa batean, burua moztuta eta ardotan itota bukatu zuen panpinak. Abuztuan, Dresdeneko Kunstakademie-ko (Arte Ederren Akademia) irakasle izendatu zuten. Zazpi urtez jardun zuen han lanean. Elba ibaiaren aurrean zuen estudioa, eta ibaiaren eta hiriaren ikuspegiak margotzen hasi zen handik.

1920

Erregimen-aldaketak eragindako bortizkeriarekin zeharo izututa, kezka egiaztatu zuen kale-istiluak areagotuz zihoazela Alemanian. Kappek Weimarko Errepublikaren aurka zuzendu zuen estatu-kolpean, bala galdu batek Peter Paul Rubensen obra bat kaltetu zuen, Dresdeneko Gemäldegalerie Alte Meister-en. Kokoschkak protesta egin zuen ondare artistikoaren suntsiketa horren kontra; Dresdeneko biztanleei gutun ireki bat idatzi eta hiriko kaleetan zintzilikatu zuen. Berlinen, George Grosz eta John Heartfield artistek “Der Kunstlump” (Artearen jendaila) izeneko iritzi-artikulu batekin erantzun zuten. Bertan, gogor kritikatzun zuten Kokoschka, garrantzi gehiago emateagatik artelanei erreboltetan hildakoei baino.

1921

Orfeo eta Euridize antzezlanak aurkeztu zuen Frankfurtoko Schauspiel-en. Dresdenen, Anna Kallin kantari errusiarra ezagutu zuen, eta maitasun- eta adiskidetasun-harreman luze bat izan zuen berarekin. Handik aurrera, haren koadroetan gehien agertu zen modeloetako bat izan zen Kallin.

1922

Urtarrilean, Gustav aita gaixotu zitzaion. Vienara joan zen hura ikustera, eta bi hilabetez geratu zen hirian. Apirilean, Veneziako Bienalera joan zen. Han, Alemaniako pabiloiaren komisarioak, Hans Posse-k, areto bat eskaini zion oso-osorik. Handik Florentziara joan zen gero, eta Michelangeloren lana ezagutu zuen. Liluratuta gelditu zen hura ikusita. Dresdenera itzulita, bere lehen dekoratuak eta opera-jantziak sortu zituen, Paul Hindemith-ek *Hiltzailea, emakumeen itzaropena* obraz egin zuen moldaketarako.

1923

Abuztuan, Suitzara joan zen bidaian, Anna Kallinekin batera, eta Zurich, Luzerna, Les Avants, Montreux eta Blonay bisitatu zituen. Handik bueltan, irailean, bi urteko eszedentzia eskatu zuen, Europan eta Afrikan zehar bidaiatzeko asmoz. Urrian, Gustav Kokoschka hil egin zen. Oskar Vienara itzuli zen, eta urte amaiera arte gelditu zen han.

## Bidaiak eta Parisko egonaldia, 1923–1934

Paul Cassirer galeristaren babes ekonomikoarekin, Kokoschka bidaian ibili zen Europa osoan, Afrikako iparraldean eta Ekialde Hurbilean barna. Bidaia horietan, paisaiak, hiri-ikuspegiak eta pertsonen eta animalien erretratuak margotu zituen, Dresdenen landua zuen estiloarekin kontraste nabarmenean (Dresdenen Elbaren hainbat ikuspegi margotu zituen, estudiantik bertatik ikusita). Margolan berri horietan, materia isurkorrago bihurtu zen, koloreen paleta zabaldu, konbinazio kromatiko berriak hartzeko, eta trazuak arindu, bidaiaren azkartasunaren adierazgarri balira bezala. Askotan, margotzeko leku ikusgarriak bilatzeko joan- etorri horiek abentura moduko bat bihurtu ziren berarentzat, pertsona bitxiak eta ezohikoak ezagutzeko aukera ematen ziotenak. Denboraldi zoriontsu horretan, Kokoschka bere burua hobeto ezagutarazten saiatu zen, Parisen eta Londresen. Horretarako, egonaldi luzeak egin zituen bi hiriburu horietan.

1924

Urriaren 13an, Kokoschkaren lanen erakusketa monografiko bat inauguratu zen Vienako Neue Galerie-n, Otto Nirensteinen zuzendaritzapean. Erakusketa bi aste geroago itxi zuten, bisitari batek [Haurrak jolasean](#) (*Spielende Kinder*) margolanari eraso ziolako. Kokoschkak iritzi-artikulu bat idatzi zuen eraso salatuz, eta hainbat egunkaritan argitaratu. Ondoren, Parisa jo zuen, Adolf Loos lagunarekin eta Sebastian Isepp margolariarekin batera. Han, Garnier Operaren bi koadro margotu zituen, ondoko hotel batetik ikusita. Hanburgoko Kunsthalle-k *Haizearen andregai* (*Die Windsbraut*) erosi zion.

1925

Berlinera itzulita, Kokoschka akordio batera iritsi zen Paul Cassirer galeristarekin. Akordio horren arabera, galeristak bidaiak finantzatu eta 30.000 marko gehiago emango zizkion urtero, haren margolanak saltzeko eskubide eksklusiboaren truke. Otsailean, beste bidaia bat hasi zuen, Europan zehar, Frantziako hegoaldeetik hasita. Monte-Carlo, Niza, Marseilla, Avignon eta Aigues-Mortesko paisaiak eta hiri-ikuspegiak margotu zituen. Lisboa, Madril, Sevilla eta Toledo ere bisitatu zituen, besteak beste. Ondoren, Amsterdamera joan zen, eta, handik, Londresera. Haren bi margolan ikusgai jarri zituzten Pittsburgh-eko Carnegie Institut-ek antolatutako *24th International Exhibition of Paintings* erakusketan.

1926

Paul Cassirer galeristak bere buruaz beste egin zuen bere dibortzio-prozesuan, eta, hori dela eta, Kokoschka Berlinera itzuli zen. Udaberrian, artistak sei hilabete eman zituen Londresen. Han, paisaiak margotu zituen, eta animalien erretratuak egiten hasi zen berriro. Regent's Parkeko zoologikora maiz egiten zituen bisitek inspiratuta, **Tigoia** (*Tigerlöwe*) eta **Mandriila** (*Mandrill*) margotu zituen. Bestalde, Kokoschkak Hermine Moosi panpina egiteko jarraibideekin idatzitako gutunak argitaratu ziren, Paul Westheimen arte-kritikari eta editorearen ekimenez. Azaroan, Kassel-en, *Orfeo eta Euridize* opera estreinatu zuten Ernst Křenek-en musikarekin. Křenek Alma Mahlerren alaba Annarekin ezkondata zegoen orduan.

1927

Ekainean, Zuricheko Kunsthaus-ek Kokoschkaren lanaren atzerabegirako garrantzitsu bat aurkeztu zuen, ehun eta bat margolanek osatutako bilduma handi bat erakusgai jarrita. Garai horretan, Alemaniako museoek haren koadro asko erosi zituzten. Kokoschkak denbora zeraman Dresdeneko Kunstakademie-tik agertu gabe, eta Otto Dix margolariak ordezkatu zuen karguan, zuzendaritzaren erabakiz. Kokoschka bidaian joan zen Veneziara, Paduara eta Turinera, Cassirer galeriaren kolaboratzaile Helmuth Lütjens-ekin batera.

1928

Afrikako iparraldera abiatu zen bidaian, Lütjens bidelagun hartuta denborarik gehienez. Lehendabizi, Tunisian barna ibili ziren, eta gero Tozeur aldera jo zuten, Atlasen eta Sahararen artean. Tribu beduinoak ezagutu zituen eta zenbait erretratu egin, Aljeriarantz abiatu aurretik. Biskra-n, El Kantarako oasia margotu zuen. Sahara iparraldeko Tuggurt herrian, Tamacine-ko (Argelia) Sidi Ahmet Ben Tidjani marabutaren erretratu bat egin zuen. Ondoren, Marokon, Sevillan eta Madrilan ibili zen, eta geroago Londresen, Irlandara abiatu aurretik.

1929

Udaberrian, kanpora jo zuen berriro, Albert Ehrenstein lagunarekin batera, oraingo honetan Egipto ezagutzeko asmoz. Hilabete eman zuen han, eta, segidan, Palestina, Jerusalem, Jeriko eta Tel Aviv bisitatu zituen. Handik aurrera, bakarrik jarraitu zuen bidaia, Grezian eta Turkian barna. Abuztuan, Eskoziaraino iritsi zen, Cassirer galeriako Walter Feilchenfeldt-ekin. Parisen amaitu zuen urtea, Rue Boissy-d'Anglas-eko Vouillemont hotolean.

1930

Urtarrilean, Berlingo Preußische Akademie der Künste-ko (Arteen Akademia Prusiarra) kide hautatu zuten. Ondoren, Tunisiara bueltatu zen, Djerbara, zehazki. Udazkenean, Alderdi Nazionalsozialistaren goraldia ondorioak izaten hasi zen Alemanian, eta Weimarko agintariek margolariaren lan bat konfiskatu zuten. Paul Schultze-Naumburg-ek *Kunst und Rasse* (Artea eta arraza) liburua argitaratu zuen, Kokoschkaren pintura gaixo mental batek egin lezakeen lanarekin parekatuz. Irailean, Parisa jo zuen. Ia urtebete eman zuen han. Delambre kaleko 9. zenbakian hartu zuen estudioa.

1931

Urtarrilean, Mannheimen-eko Kunsthallen egindako atzera-begirako batean, artista germaniar handienetakotzat jo zuten. Handik hilabetera, Parisko Jacques Bonjean galerian, arte alemanari buruzko erakusketa batean, haren sei lan jarri zituzten ikusgai. Martxoaren 18an, erakusketa monografikoa eskaini zioten Parisen, Georges Petit galerian, berrogeita lau margolan ikusgai jarrita. Nolanahi ere, Kokoschkaren egoera ekonomikoa gero eta okerragoa zen. Cassirer galeria bere ordainsariak murrizten saiatu zen, eta Kokoschkak, azkenik, kontratua deuseztatu zuen. Ekainean, Parisko Villa des Camélias-en jarri zen bizitzen, Jules Pascin-en estudioa izandako etxean. Han, [Iturburua](#) (*Die Quelle*) koadroan jardun zuen lanean; 1922an hasia zen hura margotzen, Dresdenen. Irailean, Vienara itzuli zen, bere diru-sarrerak handitzeko asmoz, eta udal sozialistak oturuntza-areto bat dekoratzeko enkargua eman zion. Han margotu zuen [Wilhelminenberg jauregia Vienako ikuspegiarekin](#) (*Schloss Wilhelminenberg mit Blick auf Wien*) obra.

1932

Udan, Veneziako Bienaleko Austriako pabilioian erakutsi zituen bere lanak, eta Max Liebermann margolari eta Preußische Akademie der Künsteko zuzendariaren zorionak jaso zituen. Kokoschka, bere aldetik, maisu aleman handiari buruzko atzera begirako erakusketa bat antolatzen saiatu zen Parisen.

1933

Adolf Hitler boterera igo ondoren, Akademietik dimisioa ematera behartu zuten Max Liebermann, eta Kokoschkak, erreazio gisa, haren aldeko artikulua bat argitaratu zuen *Frankfurter Zeitung* egunkarian. Alemaniako prentsak estu hartu zuen Kokoschka, eta Dresdeneko bilduma publikoetako bost lan konfiskatu zizkieten. Abuztuaren 23an, Adolf Loos laguna hil zitzaion, eta haren hiletan izan zen, Vienan. Garai hartan idatzi zuen *Totema eta tabua, ziniko baten ariketa intelektualak* (*Totem und Tabou, Denkübungen einiez Zynikers*) saiakera, nazismoak asmatutako mito kulturalen kontra.

## Pragako erresistentzia, 1934–1938

Kokoschkak egoera ekonomiko zaila zuen. 1932an, Vienara itzuli zen, eta faxismoaren goraldiak eragindako krisi politiko larrian sartuta aurkitu zuen hiria. 1934an, faxisten eta sozialisten arteko gerra zibila piztu zen. Margolariaren amaren osasun-egoerak okerrera egin zuen. Aste batzuk geroago hil zen. Kinka horretan, Pragara jo behar izan zuen, aitaren jaioterri eta Berta arrebaren bizileku zen hirira, alegia.

Txekoslovakian zegoela, nazismoaren itzal iluna Europan barrena zabaltzen ikusi zuen. Horren aurrean, artikulua ugari idatzi eta hitzaldiak antolatu zituen, zetorren arriskuaz ohartarazteko. Alemaniako agintariek 1937an antolatutako “arte degeneratua” delakoari buruzko erakusketa ibiltariak haren bederatzi margolan erakutsi zituen Europako abangoardiako beste maisulan askorekin batera. Kokoschkaren erantzuna beste maisulan bat izan zen: [“Artista degeneratu” baten autoerreturua](#) (*Selbstbildnis eines “entarteten Künstlers”*). Egoera horri nolabait aurre egin nahiz, margolan distiratsuagoak eta bukolikoagoak egin zituen. Mihisea inbaditzen eta eszena enigmatikoak eratzen zituen natura joria deskribatzen zuten, xehe-xehe, haren pintzelkadek.

1934

Kokoschka Vienara itzuli eta gutxira, Dollfuss kantzilerraren gobernuaren ezarpenak gatazka zibila piztu zuen herrialdean, eta demokraziaren amaiera ekarri. Maria Romana, Kokoschkaren ama, guztiz ahuldua, uztailearen 4an hil

zen. Irailean, Kokoschka Pragara joan zen. Aste bat edo bi igaro nahi zituen han, bere ametsa betez Errusiara bidaiatzeko behar beste diru bildu bitarte, baina, azkenean, zenbait urtez gelditu zen. Han ezagutu zuen gerora emazte izango zuena, Oldriska-Aloisie Palkovská, ezizenez Olda, bildumagile txekiar baten alaba, eta zuzenbide ikaslea orduan.

1935

Alemanian erregimen nazia ezarrita, Europako egoera politikoak okerrera egin zuen. Kokoschka erregimenaren aurka eta askatasunaren alde agertu zen zenbait saiakera eta hitzalditan. Otsailean, Max Liebermann hil zen, eta Kokoschkak haren omenezko artikulu bat idatzi zuen, “Arte bizia eta arte hila. Max Liebermanni buruzko solasak”, *Pravda* egunkari txekiarrean argitaratu zena. Apirilean, bere bidaiak koadroak erakutsi zituen, Zuricheko Kunsthaus-ek antolatutako erakusketa batean. Udan, Txekoslovakiako Errepublikaren lehen presidente Tomáš Masaryk-en erretratu egin zuen. Haren bitartekaritzari esker, txekiar herritartasuna lortu zuen, herrialdean atzerritarren aurkako legeak aldarrikatu zirelarik. Udazkenean, Pragan bertan, Justiziaren eta Askatasunaren aldeko Batasuna sortzen lagundu zuen, kultura suntsiketaren aurka eta giza eskubideen alde elkartutako intelektualetan erakunde bat.

1936

Bere konpromiso politikoari leial, Bakearen Kongresu Unibertsalean parte hartu zuen, Bruselan, Txekiako ordezkartzako kide gisa, eta hitzaldi bat eman zuen, martxoan Pragan argitaratu zena. Alemaniak eta Austriak uztailaren 11n sinatutako akordioak Alemaniaren posizioa eta nagusitasuna indartu zituen. Kokoschkak erregimen naziaren ankerkeriak salatu zituen *Pravda* egunkarian argitaratu zen “Domine, Quo Vadis?” artikuluan. Bestalde, *Comenius* antzerki-lana idazten hasi zen.

1937

Maiatzean, Vienako Museum für Kunst und Industrie-k Kokoschkaren obraren atzera-begirako bat antolatu zuen, Austriako artearen balioa goratzeko ahalegin politiko batean. Erakusketaren burua Carl Moll izan zen, Ferdinand Bloch-Bauer bildumagile viena garrantzitsuen babesarekin. Hala ere, erakusketa Austriako gobernu faxistaren kontrolpean geratu zen, eta, ondorioz, Kokoschkak ez zuen zerikusirik izan nahi izan antolakuntzarekin, eta uko egin zion inauguraziora joateari. Alemanian, bilduma publikoetan zeuden Kokoschkaren lanak konfiskatu zituzten. Uztailan, naziek “arte degeneratuari” buruzko erakusketa bat antolatu zuten München, geroago Alemaniako hainbat hiritan eta Vienan ere aurkeztu zutena. Erakusketan, Kokoschkaren bederatzi margolan —*Haizearen andregai*, besteak beste— eta zenbait marrazki zeuden. Egoera horren aurrean, Pragan bizi ziren zenbait artistak — John Heartfield, Theo Balden— margolariari laguntzea erabaki zuten, Oskar-Kokoschka-Bund artista erbesteratuen kolektiboa sortuta. Gernikako bonbardaketaren ondoren, Kokoschkak [Lagundu euskal haurrak!](#) (*Pomozte baskickým dětem!*) kartela sortu zuen, eta Pragako kaleetako hormetan itsatsi, Bizkaiko herri horretako herritar zibilen sufrimendua agerian jartzeko eta salatzeke. Udazkenean, Oldaren aitona-amonen etxean zegoela, Ostravako hirian, “*Artista degeneratu*” baten *autorretratu* lana margotzen hasi zen.

1938

Alemaniako armadak Austria inbaditu zuen martxoaren erdialdean. Reicheko Hezkuntza eta Propaganda Ministerioak Kokoschkaren hogeita lau lan eman zizkien opari Alemaniako eta atzerriko arte-merkatariei, gerra-

gastuetan laguntzeko sal zitzaten. Horietako bat da *Trantzelaria* (*Ernst Reinhold*) [*Der Trancespieler* (*Ernst Reinhold*)]. Kokoschka Preufjsische Akademie der Künste-tik bota zuten. Gestapok Vienan egindako sarekada batean, hark margotutako erretratu bat (*Robert Freund I*) zatikatu zuten, eta koadroaren zati elkar itsatsiak nazien kultura-basakeriaren irudi bortitzenetako bat bihurtu ziren. Uztaian, New Burlington Galleries-ek *Twentieth Century German Art* erakusketa antolatu zuen, estatu naziak degeneratutzat jotzen zituen artistei laguntzeko. Kokoschka bere [“Artista degeneratu” baten autorretratu](#) koadroaren bidez ordezkatuta egon zen. Parisen, Paul Westheimen bigarren kontra-erakusketa bat antolatu zuen, Maison de la Culture-n, *L’Art allemand libre* izenekoa, eta Kokoschkaren zenbait lan erakutsi ziren han, Freund-en erretratu, besteak beste. Municheko Itunak, irailean sinatuak, bide librea utzi zien naziei Txekoslovakia inbaditzeko. Oldaren ekimenari esker, bikoteak naziengandik ozta-ozta ihes egitea lortu zuen, eta Ingalaterrara jo zuen babes bila. Ekipajea, Kokoschkak amaitu gabeko koadro bat eraman zuen, Pragako hiriarren ikuspegi bat, eta Londresen amaitu zuen.

## Ingalaterrako erbestealdia, 1938–1946

Kokoschka 1938an iritsi zen Ingalaterrara, baina han ere, erbestealdian, ez zen geldu egotekoa izan. Lehenik eta behin, bizimodua berregin behar izan zuen, bere arteak oraindik osperik ez zuten herrialde batean. Oida emaztea eta biak baliabide gutxiarekin bizi ziren, Londres eta Polperro (Kornualles) artean. Kornuallesko herri horretan, Europa gerran sartzeari buruzko lan alegoriko batzuk egiten hasi zen margolaria: formatu txikiko lanak ziren (ezinbestean, hornidura-arazoak zirela eta), garai dramatiko haren testigantza paregabeak. Kokoschkak hainbat arte-erregistro baliatu zituen haietan, mitologikotik hasi eta satiriko edo herrikoiraino. Lan horietan, kanon tradizionalak deseginda geratu ziren, eta pintura historikoaren noblezasunari etsipenezko umore ukituekin ondutako irudikapen arruntak gailendu zitzaizkion. Kokoschkak, orduko egoera salatzeaz gain, kartelak diseinatu zituen kaleetan itsasteko, eta hainbat artikulua argitaratu zituen bere bakezaletasuna berresteko eta adiskidetasun beharra aldarrikatzeko.

1938-39

Behin Londresen finkatuta, Kokoschka berehala jarri zen harremanetan beste artista errefuxiatu batzuekin. 1939ko martxoaren 1ean, Freier Deutscher Kulturbund in Großbritannien (FDKB, Alemaniako Kultur Elkarte Librea Britainia Handian) sortu zuen. Erakundeak mila kide baino gehiago bereganatu zituen denbora gutxian, besteak beste John Heartfield artista, Alfred Kerr kritikaria eta Stefan Zweig idazlea. Zuzendaritza Batzordeko kide gisa, Kokoschkak taldeko jarduera guztietan parte hartu zuen, hala nola aldizkaria argitaratzen eta erakusketak eta bestelako ekitaldiak antolatzen. Halaber, Austrian Center–Association of Austrians (Austriar Zentroa–Austriarren Elkarte) erakundearen sartu zen. Ekainean, Luzernako Theodor Fischer galeriak enkantera atera zituen haren lan asko, Alemaniako bilduma publikoetan konfiskatuak. Abuztuan, Oida eta biak Polperro finkatu ziren, Kornuallesko herri batean. Kokoschka han hasi zen [Karramarroa](#) (*Die Krabbe*) margotzen, Europako egoera politikoa kritikatzeko zuten mihise alegorikoaren sorta bat. Irailaren 3an, Erresuma Batua gerran sartu zen Alemaniaren aurka.

1940

Txekoslovariaren herritartasuna zuenez, Kokoschka ez zuten inon barneratu, gainerako errefuxiatu alemaniarrek eta austriarrek ez bezala, Erresuma Batua 1938an etsaitzat hartuak izan baitziren automatikoki. Uztailean, Londresera itzuli zen, eta FDKBk eta Austriar Zentroak barneratze-eremuetako presoak askatzearen alde egindako ekintzak babestu zituen. Urtearen amaieran, *Arrautza gorria* (*Das rote Ei*) koadro politikoa margotzen hasi zen, Municheko Ituna eta Txekoslovariaren desegitea (1938) salatzen.

1941

Maiatzaren 15ean, Oskar eta Olda ezkondu egin ziren une hartan administrazio-zerbitzuetara bideratuta zegoen babesleku antiaereo batean. Kokoschka FDKBren presidente izendatu zuten, eta 1946. urtera arte aritu zen karguan. FDKBren *Children's Art from All Countries* (Herrialde orotako haur-arte) erakusketa inauguratu zuen, non hamabost herrialdetako haurrek —horietako asko errefuxiatuak— egindako lauhun obra baino gehiago aurkeztu ziren. Irekiera-hitzaldian, Comeniusek humanismoa hartu zuen ahotan, eta hezkuntzarako eskubidea herrien askatasunerako bide gisa defendatu zuen. Era berean, bat egin zuen Free Austrian Movement (Austriar Mugimendu Librea) delakoarekin, Austria libre eta independente bat berrezartzeko helburuz. Bestalde, [Loreley](#) obra margotu zuen, Britainia Handiaren estrategia militarra, bere ontzidiaz oinarritua, barregarri uzten zuena. Udazkenean, Eskoziako hego-mendebaldera jo zuen, Oldarekin batera, eta inguruko paisaien koloretako marrazki asko egin zituen.

1942

Urtarrilean, artikulu bat argitaratu zuen FDKBren aldizkarian, “Die Wahrheit ist unteilbar” (Egia zatiezina da), errefuxiatu alemaniarrak faxismoaren aurka eta demokrazia berri baten alde borrokatzera deitzen zituena. Garai hori, gainera, Kokoschkak sobietar boterera egin zuen hurbilketak markatuta ageri da, baina aurrerago, gerraostean, artistak garrantzia kendu zion jarrera-hartze horri. Ivan Maïski Londresko enbaxadore sobietarraren erretratua margotu zuen, eta Stalingradeko frontean zauritutakoei laguntzeko eman zuen eskuratutako ordainsaria. Urrian, SESB sortu zeneko hogeigarren urteurrenaren kariatz, sobietar gizarte-sistema berriari buruzko panegiriko bat egin zuen, Conway Hall-en eman zuen hitzaldi polemiko batean. Pintura politikoen zikloak aurrera jarraitu zuen: [Marianne - Makiak - “Bigarren frontea”](#) (*Marianne - Maquis - “Die zweite Front”*) eta [Anschluss - Alizia Lurralde Miresgarrian](#) (*Anschluss - Alice im Wunderland*).

1943–44

Bakearen aldeko bere ahalegin horretan, Kokoschkak ongintzako ekimen ugari sustatu zituen. FDKBn, *The War as Seen by Children* (Gerra, haurren begietan) erakusketaren antolaketan parte hartu zuen. Obren salmentarekin lortutako diru- sarrerak hainbat elkarteren artean banatu ziren gero. Gerrako umezurtz txekoslovakiarrentzako funts bat ere sortu zuen, Tomáš Masaryk Txekoslovakiako Errepublikaren presidente ohiaren erretratuaren salmentarekin New Yorken irabazitako diruarekin. *Honexen alde ari gara borrokan* (*What We Are Fighting For*) obra alegorikoa margotu zuen, Artists' International Association-ek (Artisten Nazioarteko Elkarte) orube bonbardatu batean antolatu zuen *Pour la liberté* erakusketarako.

1945

Maiatzaren 7an, Alemania naziak baldintzarik gabeko kapitulazioa onartu zuen. Gabonak baino hilabete lehenago, Kokoschkak *Eguberriotan gosez eta hotzez hilko diren Europako haurren omenez* (In Memory of the Children of Europe who Have to Die of Cold and Hunger this Xmas) kartela diseinatu zuen. Bost mila kopia itsatsi zituzten Londresko metroan. Hitzaurre bat idatzi zuen Edith Hoffmann arte-historialaria haren lanari buruz prestatzen ari zen libururako, aurrerapen teknologikoen mendeko mundu batean balio kulturalak eta moralak galtzearen edota bonba atomikoak berekin zituen arriskuez ohartaraziz.

1946

Kokoschka garai hartako azken koadro alegorikoa pintatzen hasi zen, [Energia atomikoaren askapena](#) (*Entfesselung der Atom-Energie*), gerra nuklearraren mehatxua salatzen zuena. Artistak hirurogei urte bete zituela eta, Theodor Körner Austriako presidente izango zenak telegrama luze bat bidali zion, Vienara itzultzeko eta Kunstgewerbeschule (Arte Aplikatuaren Eskola) berrantolatzen laguntzeko eskatuz. Azaroan, haren lau obra erakutsi ziren Unescoc Parisko Musée d'Art Modernen antolatutako nazioarteko erakusketan.

## Artista europar bat Suitzan, 1946–1980

Kokoschkari eskaintako atzera begirako erakusketek haren lanaren nazioarteko izaera berretsi zuten, baina hori ez zen eragozpena izan hark beste proiektu askotan parte hartzen jarraitzeko eta bere buruari erronka berriak jartzeko. Arte abstraktuaren aurkari sutsua izanik, 1953an Begiradaren Eskola ireki zuen Salzburgon, irudiaren eta behaketaren bidezko irakaskuntza bultzatzeko, Comenius hezitzailearen (1592–1670) idazkiak oinarri hartuta. Friedrich Welz austriar galeristak (1903–1980) finantzatu zuen eskola. Welz nazien erregimenaren hurbilekoa zen, baina Kokoschkak bere espiritu humanista eta bakegileak bultzatuta onartu zuen harekin lan egitea.

Azken urteetako obrek, irudikapenen gordintasunagatik eta trazuaren presagatik, lehen garaiko lanak gogorarazten zituen erradikalismo piktoriko bat zuten, margolari-belaunaldi berriei bidea ireki ziena. Kokoschkak pinturaren ahalmen iraultzailean zuen fedea bere hartan mantendu zen beti, 1980an hil zen arte.

1948

Veneziako Bienalerako erakusketa bat tarteko, Italian igaro zuen urtearen zati handi bat. Lehen atzera begirako handia eskaini zioten AEBn, Bostongo Institute of Contemporary Art erakundeak. Ondoren, Washingtonen, San Luisen, San Frantziskon, Wilmingtonen eta New Yorken egon zen ikusgai erakusketa.

1949

Apirilean, Vienan, Austriako presidente izango zen Theodor Körner alkatearen erretratuak margotu zuen. Erroman egonaldi bat egin ondoren, Tanglewood Summer School udako eskolaren zuzendari izan zen Bostonen. Ondoren, Minneapolisera eta New Yorkera joan zen, eta New Yorkeko Museum of Modern Art-en eskaini zioten erakusketa bisitatu zuen.

1950

Urtarriletik uztailean, Antoine Seilern kondeak Londresko etxeko sabairako enkargatu zizkion pinturretan egin zuen lan: *Prometeo* (*Prometheus*) izeneko triptikoa margotu zuen. Salzburgoko egonaldi batean, nazioarteko udako pintura akademia bat sortzeko asmoa ibili zuen buruan, Friedrich Welz galeristaren laguntza izango zuena. Bestalde, Theodor Heuss Alemaniako Errepublikako Federaleko presidentearen (1949–59) erretratuak ere margotu zuen.

1951–52

Lursail bat erosi zuen Suitzako Villeneuve udalerrian, Lemana aintziraren ertzean, eta etxe bat eraikiarazi zuen bertan, *Dauphin*. 1953an, hara joan zen bizitzera Oldarekin batera. Emil Buhle industria-gizon eta arma-saltzailearen



erretratu egin zuen. 1952ko azaroan, AEBra joan zen, Minneapolis School of Art-en irakasle bisitari gisa lan egitera

1953

Begiradaren Eskola izeneko nazioarteko arte-eskola sortu zuen Salzburgon. Hamar urtez, udako ikastaroak eman zituen bertan.

1954–55

Abuztuan, *Termopilak (Thermopylae)* triptikoa amaitu zuen, Hanburgoko Unibertsitaterako. Begiradaren Eskolak hirurogei ikasle zituen ordurako. 1955ean, Mozarten *Txirula magikoa* obraren eszenografia sortu zuen, Salzburgoko Zinemaldirako. Udazkenean, beste Begiradaren Eskola bat inauguratu zen, Sion-en (Suitza).

1956–57

Greziara joan zen bidaian. Zenbait obra margotu zituen Korinton, Atenasen eta Delfosen aurkitutako hondakinak gaitzat hartuta. *Spur im Treibsand* (Arrastoa harea mugikorretan) izeneko kontakizun- bilduma argitaratu zuen.

1958–59

Municheko Haus der Kunst-ek eskaini zion atzera begirakoa bisitatu zuen. Axel Springer kazetari eta enpresariak Hanburgo hiriarren ikuspegi bat enkargatu zion, hark sortutako talde mediatikoaren egoitzatik ikusten zen ikuspegia, hain zuzen. 1959ko udazkenean, Londresera joan zen berriro, Britainiar Inperioko komandante titulua jasotzera.

1960–63

Antzerkirako eszenografiak eta litografia-zikloak sortu zituen. 1960ko azaroaren 8an, Berta arreba hil zitzaion. 1961eko udazkenean, bidaia luze bat egin zuen Grezian barna, *Heleniar lurri omenaldia* litografia-sorta egiteko baliatu zuena. 1962an, haren obraren atzera begirako erakusketa bat antolatu zuten Londresko Tate Galleryn. 1963an, Florentzian, Giuseppe Verdiren *Mozorro-dantza (Un ballo in maschera)* operarako jantzi eta dekoratuetan lan egin zuen. Uda horretan eman zituen azken eskolak Begiradaren Eskolan.

1966

Apirilean, Axel Springerren enkarguz, Konrad Adenauer Alemaniako kantziler ohiaren erretratu egin zuen Italiako Cadenabbia herrian. Abuztuan, osteraren egunak Springerren enkarguz, Berlin erdigunea —artearen hesiak banatuta eta oraindik ere erdi suntsituta zegoela— margotu zuen haren prentsa-taldeko etxe orratz baten goikaldetik.

1970–74

Bere autobiografia idatzi zuen, *Mein Leben* (Nire bizitza), 1971ko uztailean argitaratua. Negu horretan, 86 urterekin, [Time](#), [Gentlemen Please](#) egin zuen, bere azken autoerretratu, alegia. Hurrengo urtean, Municheko Olinpiar Jokoak zirela eta, kartel ofizialetako bat diseinatu zuen, eta *kouros* bat irudikatu, kirol-ekitaldiaren greziar jatorriaren omenez.

1973an, Jerusalemera joan zen, eta pertsonaia politiko eta erlijioso garrantzitsu askoren erretratuak egin zituen. 1974an, Austriako ohorezko herritar izendatu zuten. Haren *Comenius* antzezlanak telebistarako egokitu eta 1975ean emititu zuten, ZDF eta ORF kanalen bidez.

1975–76

1975eko urtarrilean, katarata-ebakuntza egin zioten Lausanako erietxe batean. Horrek erabat baldintzatu zuen haren ondoko lan- jarduera. 1976ko urtarrilaren 12an, anaia gazteena hil zitzaion, Bohuslav. Anaiaren galerak sekulako atsekabea eragin zion.

1980

Urtarrilaren 4an, garuneko isuri bat izan zuen. Otsailaren 22an hil zen, Montreux-en. 1988an, Oida Kokoschkak Oskar Kokoschka Fundazioa sortu zuen, Vevey-ko (Suitza) Jenisch Museoan, berak zeuzkan obra guztiak dohaintzan emanda. Halaber, Zuricheko Zentralbibliothek-en esku utzi zituen haren eskuizkribu guztiak, eta Vienako Oskar Kokoschka Zentrum-en esku argazki biografikoak eta biblioteka. Pöchlarn hiriak, berriz, museo bihurtu zuen artistaren jaiotetxea.