

# Urte eroak, 1920ko hamarkada

GUGGENHEIM BILBAO

URTE EROAK, 1920KO HAMARKADA: ZER IZAN ZEN ETA ZER UTZI ZUEN .....	3
1920KO HAMARKADAREN KALEIDOSKOPIOA .....	27
FEMINAPOLIS-EKO EMAKUME MODERNOAK: JOSEPHINE BAKER, TAMARA DE LEMPICKA, HELEN DRYDEN ETA ABAR .....	42
ZETA ARTIFIZIALAREN ETA GARÇONNEAREN ARTEAN. ZURICHEKO ZETAREN INDUSTRIAREN DISEINU - ESTRATEGIAK 1920KO HAMARKADAN .....	53
BIZITAKO PERFORMANCEA: TABURIK GABEKO GIDA.....	62

# Urte eroak, 1920ko hamarkada: zer izan zen eta zer utzi zuen

Cathérine Hug

Batzuek diotenez, 1920ko hamarkadako urte zoro eta basati haiek zerikusiren bat izan omen dezakete ere hasi berri dugun 2020ko hamarkada honekin<sup>1</sup>. Dena dela, hobe genuke bat-bateko analogiak asmatzeko tentalditik ihes egin, horrelako baieztapenak egiterakoan, historiak ezinbestean irauten baitu orainaldian ere. Horregatik, beste galdera hau egin beharko genioke geure buruari: alegia, ea zergatik berragertzen diren garai jakin bateko ezaugarriak ondorengo batean hain indar bereziz, edo zergatik pizten duten ezaugarri horiek beraiei buruzko interes berri bat. Orain 1920ko hamarkadaren berezko ezaugarritzat jotzen ditugun alderdi batzuk fenomeno marjinalak izan ziren bere garaian; aitzitik, garai hartan oso ezagunak ziren beste batzuek gaur ez dute inolako interesik, eta zaharkituta geratu dira. Tom Tykwer, Achim von Borries eta Henk Handloegten-ek zuzendutako *Babylon Berlin* telesailak —2017ko irailean egin zuen lehen emanaldia, eta izugarrizko arrakasta izan du aleman hiztunen artean— hamarkada harekiko interesa piztu zuen, hamarkada hartan modan egon zen estasiszko dantza-modu zoroaren kulturarekiko, bereziki. Baina arrakasta hori alemaniar hizkuntzaren geografia- eremutik askoz harago ere hedatu da. Philip Oltermann *The Guardian* egunkariako zinema-kritikariak dioenez, “1930ean, Alemaniako hiriburuan, 899 establezimendu zeuden dantzaleku gisa erregistratuta, gehienak Mitte-n, erdialdean, eta Charlottenburg barrutian, mendebaldean”<sup>2</sup>. Kopuru hori oso handia iruditzen zaigu orain; izan ere, gaur egun, Berlingo Club Commission delakoak, klub kultura sustatzera bideratuta dagoenak, ozta-ozta ditu 200 kide<sup>3</sup>. Hala ere, badirudi *boom* hori ez zela Berlinen bakarrik gertatu, itxura guztien arabera, hiri handi guztietan antzekoa baitzen egoera: jendea gauaren liluran murgiltzen zen, Lehen Mundu Gerrako garai zailak ahaztearren. Lokaletako bezeroak ez ziren soilik ohiko gautxoriak; askotarikoak izaten ziren, homosexualetatik hasi eta oinetakoen fetixistetaraino —Anita Berber dantzaren erregina eta drogazalearen miresle guztiak ahaztu gabe—, Berkeleyko irakasle Mel Gordon-ek ikerketa-lan neketsu batean egiaztatu ahal izan duen bezala<sup>4</sup>. Lokal horietara usu joaten zirenak ez ziren, inondik ere, Berlingo, Parisko, Vienako edo Zuricheko biztanleriaren gehiengoa, baina hedabideetan, askotan, modu sentsazionalista batean ematen zen haiei buruzko informazioa. Bada, itxura guztien arabera, “1920ko hamarkadako” moda hori (lumaz hornitutako buruko banda tipikoa eta guzti) boladan dago berriz ere; baina nostalgia-kutsu nabarmena du, noski, zeren nork jantziko luke gaur, egun arrunt batean, halako ornamentu bat?

Oso bestelakoa da diseinuarekin eta arkitekturarekin gertatzen dena: altzari batzuek, hala nola Le Corbusier, Pierre Jeanneret eta Charlotte Perriand-en *Konfort handiko besaulkia, modelo txikia (Fauteuil grand confort, petit modèle)* delakoak —besaulki horren hiru prototipo egin ziren 1928an, eta altzari-diseinuaren historiako klasiko ezagunenetako bat izatera iritsi da—, atemporalak dirudite gaur egun, eta beren hizkera formal guztiz soil horrekin, modernotasunik handienaren ikono bilakatu dira, charleston eta Art Déco garaikideen estetika oparoarekin nekez bateratu daitezkeenak. Beste era batera esanda: gaur egun besaulki hori altzari dotoreen arteko ospetsuenetako bat den arren, inork gutxik asmatuko luke zein garaitan sortua izan zen. Nolanahi ere, azpimarratu beharra dago, gure imajinario kolektiboan Le Corbusier beste egilerik ez duen besaulki horri Pierre Jeanneret eta Charlotte Perriand egilekideen izenak gehitu zaizkiola erakusketen historia berrienean<sup>5</sup>. “Barnealdean diseinu modernoaren garapena 1929an iritsi zen gorengo mailara, Le Corbusierrek, Pierre Jeanneretek eta Charlotte Perriandek diseinatutako altzari-modeloak Salon d’Automne-rako muntatu zuten apartamentu argitsu eta ikusgarrian erakusgai jarri zituztenean. [...] Atzera begira, hauxe idatzi zuen Le Corbusierrek 1937an: ‘Hitz berri batek ordezkatu du gure *altzari* zaharra. [...]. Hitz berri hori *ekipamendu* da, zeinak etxe baten funtzionamendurako beharrezkoak diren elementu guztien sailkapen logikoa baitakar berekin, analisi praktikoko baten emaitza gisa”.

Hitz horiekin azpimarratu zuen gaian aditu handiena den Arthur Rüegg arkitekturaren historialariak, Charlotte Perriandi buruzko artikulu batean, altzarien diseinu berriak berekin ekarri zuen lorpen kolektiboa. Rüeggek Silvio Schmed-ekin batera zuzendu zituen Zuricheko Le Corbusier pabiloia birgaitzeko lanak (2019an berririki zuten)<sup>6</sup>.

## Denboraren esperientzia berria mundu zatikatu batean

*Urte eroak, 1920ko hamarkada* erakusketak eta katalogoak agerian utzi nahi dituzte garai hartako fenomeno batzuk, Europako gizartean, estetikaren alorrean, eragin iraunkorra izan dutenak. Erakusgai jarritakoak planteatzen dituen gaietatik, batzuek guk aurrez egindako espektatibei erantzuten diete, beste batzuk berez sortuak dira, eta harrigarri zaizkigu, baina hautatutako adibide guztiak bat datoz zerbait utopikoa, zerbait berria irudikatzeko nahian. Gaur egungo ikuspegitik begiratuta, zein adierazpenek deskribatuko lukete hobeto 1920ko hamarkada? Bada, erakusketa honetan, horren inguruan kontuan hartu beharreko hainbat kontzeptu aztertzen dira.

Has gaitzen “azelerazio” kontzeptuarekin, hori baita XXI. mendeko gure hogeiko hamarkada hau ere ondoen bereizten duen fenomeno. “Begiak, egiteko dauzkagun hamaika lanetarako funtsezkoa den organo horrek, inoiz baino gehiago gidatzen du orain gizabanakoa: goizetik gauera, geldialdirik egin gabe, trebetasunez, zehaztasunez, hutsik egin gabe erregistratzen du dena. Abiadura mundu modernoaren lege gorena da, begiak hautatzen jakin behar du. [...] Erritmoa hain da bizia, norberak kafetegiko bere lekutik dakusan bizi-zatia bera ere ikuskizun hutsa baita”<sup>7</sup>. Fernand Léger artistaren lerro horiek, berriki idatziak diruditen arren, ez dira mintzo gure telefono adimendunen erabileraz, 1920ko hamarkadaren erdialdeko jendearen ikusmen-ohiturez baizik. Légerrek katalogo baterako idatzi zituen hitzok: Friedrich Kiesler-ek 1924an, Vienan, antzerkiaren teknikaren inguruan egin zuen erakusketa aitzindariaren katalogorako, hain zuzen.

Légerrek berak ere bere *Ballet mekanikoa* (*Ballet mécanique*) filma —gerora mundu osoan ospea lortu zuena— estreinatu zuen erakusketa hartan<sup>8</sup>. Testu berean, aurrerago, 2020ko hamarkada definitzeko ere balio lezakeen era batean deskribatu zuen Legerrek bere orainaldia: “Inoizko handiena da gure garai honen ikuskizun-gosea. [...] Fanatismo hau, kosta ala kosta entretenituta egoteko behar hau, gure bizimodu gogor eta gabeziaz beteriko honen aurkako beharrezko erreakzioa da. Bizimodua zaila da, idorra, zehatza; mikroskopioa harantz eta honantz, alde guztietara zuzendua; haren helburua, gizakiaren baitan aztarrika ibiltzea [...], lasterketa bat perfekziora bidean [...]”<sup>9</sup>. *Ballet mekanikoa* lehen film artistiko esperimentalen adibide nagusietako bat da, René Clair eta Francis Picabia-ren *Ekitaldiarte* (*Entr'acte*) filmarekin batera [azken hori garaitu berean estreinatu zen, Parisko Théâtre des Champs-Élysées antzokian, Picabia-ren *Atsedendia* (*Relâche*) ballet-ekitaldiaren atsedendian]. Bi lanak berdina dira gauza batean: ordura arte existitzen ez zen hizkuntza bisualaren iraultza formalak ekarri zuten. Iraultza horrek erabat hautsi zuen narrazio-hari lineala, eta muturrera eraman zuen kamera geldoaren eta kamera azkarraren arteko alternantzia-jokoa, bai eta itxuraz loturarik ez duten irudien sekuentziazioa ere, *staccato* baten modukoa eta elkarren ondoan ipinitako hainbat pantaila zatikaturen (*split screens*) bidez. Abangoardia zinematografiko hori, eta, haren eskutik, baita forma literario, artistiko eta musikal esperimental ugari ere, mundua zatikatuz bideratutako kanpoko errealitatea hautemateko pertzepzio mota berri baten emaitza eta elementu sortzaile dira aldi berean. Hala ere, gaur egungo ikuspegitik begiratuta, ezinbestean (eta kritikoki) gogoratu beharra dago errealitatearen pertzepzioberrihoriez zela izan —ez soilik, ez nagusiki ere— mugikortasunaren bultzada teknologikoaren ondorio, ez eta ekoizpen-prozesu arrazionalizatuetan izandako aurrerapenen ondorio ere (ekonomia politikoan, fordismo eta taylorismo kontzeptuen pean laburbilduta geratzen dira aurrerapenok); Lehen Mundu Gerrako frontean izandako esperientziaren ondorio izan zen batez ere,

ez baita ahaztu behar ez zirela gutxi izan frontean ibilitako artistak.

Légerren arabera, behin berriro, abiadura azkarrean bizitako bizitza izango litzateke gerra; eta geldialdi egoera bat, berriz, bakea. “Bizitzari begirada fresko bat ematen badiot, bere aukera guztiak kontuan hartuta, nik *gerra- egoera* deritzon hori dut gustuko; eta, azken finean, zer da ba gerra, abiadura bizian bizitako bizitza ez bada [...]”<sup>10</sup>. Hala ere, lubakian kontzientzia areagotzearen esperientzia (positibo) hori—Léger, hemen, bizitza zibilera sublimatuta transferitzen saiatzen den hori— ez dator oso bat bere garaikide gehienek esperientziarekin, hau da, amaierarik gabea zirudien lubaki-gerra etsigarri hartatik ihes egitea lortu zutenenarekin. Aitzitik, bazen beterano guztiak batera zuten bizipen bat: etorkizuneko heroi gisa frontera bidaliak izan ondoren, hango higadura gerra luzeetan literalki kanoi-bazka gisa jardun ondoren, gizon hautsi bihurtuta bueltatu izana etxera, kostata berronartu zituen mundu zibil bateko giza artera. Garai hartako azterketa bikaina den *Die zerrissenen Jahre 1918–1938* (“Urte urratuak: 1918–1938”) lanean, Philipp Blom historialari vienarrak zorrozki adierazten du belaunaldi oso batek zuela engainatua izan zelako sentsazioa: “Hain zuzen ere, benetako borrokarik ezak berak areagotu zuen gerra-trauma. [...] Kasu batzuetan, gudularien % 80 ere borrokarik egin gabe erori zen. Soldadu gehienak etsai bakar bat ere ikusi gabe hil ziren. [...] Bi aldeetako soldaduek beren ausardiari eta hiltzeko prestasunari egindako traizio gisa bizi izan zuten apokalipsi mekaniko hori. [...] Gerlari ikaratuen gorputz mutu eta lokaztu haiek, egurats gorrian dardarka artean, makinek gizakia behin betiko menderatu zuten gerra baten aurkako salaketa isil bihurtu ziren”<sup>11</sup>.

## Fisika kuantikoa, pasaportearen eta Dada

Badira berrikuntza sozial eta aurkikuntza zientifiko batzuk, bere garaian jendearen eguneroko bizitzan oso modu diskretuan sartu zirenak eta lehen begiratuan ezer komunik ez dutela dirudien arren gizarteak mundua ulertzeko eta bere burua ulertzeko duen modua errotik aldatu zutenak. Hala, hor ditugu, batetik, fisika kuantikoaren lorpen teorikoak, eta, bestetik, Nazioen Elkarrekin pasaportearen erabilera arautzeko aurrera eramandako ekimena. Sei urteko ikerketa-lan sakonaren ondoren, 2016. urtean, *Dadaglobe Reconstructed* erakusketa jarri zen ikusgai Kunsthaus Zürich-en eta New Yorkeko Museum of Modern Art-en. Erakusketa horrek, egun oso normala iruditzen zaigun arren, jende askorentzat —artistentzat bereziki— ezustekoa izan zen kontu batean jarri zuen arreta: pasaportearen nazio bateko kide izan oinarritutako nortasun-agiri gisa erabiltzeko nazioarteko arauak ezartzean. Versaillesko Bake Akordioetan, 1920ko urriaren 21ean, Nazioen Elkarrekin nazioarteko estandarizazio bat eta estatu-segurtasunerako neurri berriak ezarri zituen, hala nola mugako pasabideetan bisa aurkezteko eta pasaporte-kontrola egiteko betebeharrak. Orduetik aurrera, komunikazio-bideak zaintzapean jarri ziren eta modu drastikoan murriztu ziren bidaia partikularrak, bereziki Frantziaren eta Alemaniaren artean. Nazioen Elkarrekin honela justifikatu zuen murrizketa horiek ezartzeko beharra: “Uste dugu herrialde desberdinetako herrien arteko harreman pertsonalak markatzen dituzten zailtasunak oztopo handia direla zirkulazio normala berrezartzeko eta mundu-ekonomia suspertzeko orduan; era berean, Nazioen Elkarrekin uste osoa du gobernuen kezka nagusia, *oraingoz* [sic!], segurtasuna eta zuzenbidea bermatzea dela, eta hori dela eta, behin-behinean debekatzen du mugak erabat ezabatzea eta gerra aurreko ordena lehengoratzea. Hori bai, ordena hori etorkizun hurbilean pixkanaka berrezarria izatea espero du Konferentziak”<sup>12</sup>. “Gerraren aurreko ordena lehengoratzeko” horrek “atzoko mundua” zuen aipagai, hots, Lehen Mundu Gerraren aurreko mundua, Stefan Zweigek —geroxeago— izen bereko obran deskribatuko zuena: kontinente bat non pertsonak libre ibili ahal ziren, mugako kontrolik eta aduanako formalitatearik gabe; Schengen hitzarmenaren ondorioz partzialki baino ikusi ez duguna bezalako errealitate bat, azken urteotan —eta, tamalez, orduko arrazoi berberak tarteko— desagertzeko arriskuan dagoena bezalako bat.

1920tik aurrera, pasaportearen erabilera berehala zabaldu zen Europako herrialde guztietan, nazioarteko estandar berriak betetzeko. Lehen Mundu Gerraren ondoren, nazionalismoaren beste eraso bat pairatu zuten artista askok: pertsonen segurtasun-erabilpenaren aurkako erasoaren ondoren, pertsonen aldakortasun-erabilpenaren kontrako kolpea etorri zen gero. Gizabanakoaren

nortasuna egiaztatzeko, erabakigarritzat jo ziren zenbait kategoria, hala nola nazionalitatea, adina, jaioterria, bizilekua, begien eta ilearen kolorea, eta, batez ere, argazkia eta sinadura. Funtsean, hori guztia berdin mantendu da gaur arte.

Mundua azkartuz eta globalizatuz zihoala ikusita, eta, beraz, gero eta konplexuagoa bihurtzen ari zela kontuan hartuta, horren ondorio praktiko logikoa izan zitekeen identitatea “finkatzeko” neurri hori; hala ere, defentsa- erreakzio bat bezala ere uler zitekeen neurria, “zientzia zehatzek” ere —Werner Heisenberg, Max Born eta Niels Bohr-en aurkikuntza iraultzaileen bidez, hots, *fisika kuantikoa* delakoan bildu ziren jakintzen bidez— substantzia fisikoen determinazio ontologikoa edo errealista zalantzan jarri zutela kontuan hartuta bultzatutako defentsa- erreakzio bat: “Hala, bada, fisika atomiko modernoa ez da atomoen esentziaz eta osaeraz arduratzen, atomoak behatzen ditugunean hautematen ditugun prozesuez baizik; beraz, ‘behaketa-prozesuaren’ kontzeptua da une oro inporta duena: berori ezin da besterik gabe objektibatu, bere emaitza ezin da zuzenean objektu errealean bihurtu”<sup>13</sup>.

Heisenbergekin argi ikusten zuen zein ondorio nahasgarriak izango zituen ikuskera horrek mundua eta gizakia ulertzeko moduan; izan ere, kontingentzia-printzipioak kasu horretan eskatuko lukeen unibertsaltasuna —gogoan har Einsteinek horren kontra egindako objektioa, Jainkoak ez zuela dadoetan jokatzeko esan zuenean— izan zen ikuskera horrek fisikaren gremioan bertan izan zuen onarpen nolabaitekoaren arrazoiak: “Lehen Mundu Gerraren hondamendiaren ondoren, zientziatik kanpo ere ontzat eman zen ez dagoela gure existentziaren oinarri irmo eta betierekorik [...]”<sup>14</sup>. Gaiaren konplexutasuna gorabehera erraz ulertzen den azalpen bikain eta historiko batean, Blomekin argi eta garbi erakutsi du, fisika berri horrekin, “identitate”, “kausalitate” eta “objektibotasun” kontzeptu ustez aldaezineki “anbibalentzia”, “zori” eta “ziurgabetasun” kontzeptuak nagusitu zitzaizkiela<sup>15</sup>.

Artistek landua dute jada munduaren esperientzia zatikatu hori: hizpide dugun garai horretan landu zuten, hain zuzen ere, eta gaur egun ere lantzen segitzen dute. Garai hartan, esperientzia zatikatu horrekin batera, bazegoen identitatearen ulermen berri eta natural bat, bai eta gorputzaren sentipen berri bat ere. Norberaren eta bestearen gorputzarekiko harremanak (dela gorputz homosexual eta ez-hetero arauemaile batekin, dela kolonizazioak zanpatutako gorputz batekin, dela gorputz gaixo batekin), arima edo izpirituaren eta gorputzaren arteko harremanak, edota gizakiaren eta makinaren artekoak, eztabaida sutsuak eragin ditu ilustrazioaz geroztik, batez ere “normaltzat” hartu beharko litzatekeenaren inguruan. Hala ere, orain arte inoiz ez zen hain sakon planteatu nola uztartu harreman hori hirugarren kategoria batekin, naturaren (natura ez gizatiarraren) kategoriarekin, hain zuzen. Eztabaida hori, beraz, ezin da 1920ko hamarkadako tipikotzat jo, baina egia da ordeko bizi-proiektuak garatzeko ahaleginak egin zirela garai hartan. Esate baterako, 1920an, Johannes Baargeld-ek gizonezkoen gorputzaren krisiaren gaia erabili zuen *Nahas-mahas bertikal tipikoa, Baargeld dadaistaren irudikapen gisa (Typische Vertikalklitterung als Darstellung des Dada Baargeld)* izeneko collagean. Ikerketa berriek argi utzi dute krisi deituriko hori ez dela modu negatiboan ulertu behar soilik, baizik eta rol jakin batzuei eta harreman hegemoniko jakin batzuei buruzko irudian gertatutako aldaketaren adierazpen gisa, eta garbi utzi dute ere aldaketa hori ez dela mehatxu gisa soilik hauteman, baizik eta baita aukera gisa ere bai. Hala, ikerketa horien haritik, “segurtasun-ezaren sintoma bat bezala” interpretatzen da krisia, “baina baita norabide-aldaketa baten sintoma bat bezala ere”, eta “modernizazioarako bultzada orokor baten aurkako, eta, bereziki, emakume modernoaren emantzipazioaren aurkako erreakzio gisa” deskribatzen<sup>16</sup>.

Tristan Tzarak dadaismoaren antologia osoan, *Dadaglobe*, parte hartzeko egindako gonbidapenari suhertasunez erantzun zion Johannes Baargeldek, Koloniatik Parisera bidalitako bere gutunean irakurri daitekeenez: “Asko eskertzen dizut antologian parte hartzeko gonbita. Horra 3 poema!, 4 marrazki (bereizirik bilduta)!!, 2 koadro!!! eta erretratu bat!!!!”<sup>17</sup>. Erretratu, baina, Tzarak (ironia agerikoz) egindako eskaeraren subertsio ironiko eta probokatzailerik bat zen: “bidali izeadazu zure buruaren (ez figuraren) argazki zehatz bat [...] Zure esku uzten dut haren tratamendu librea, baina zehaztasun hori mantenduz betiere”<sup>18</sup>. Bere izenburuaren luzeragatik bakarrik, leku nabarmen bat mereziko luke erretratuak, eta, egun ere, nabarmentasuna ematen dion idulki baten gainean ipinita dago, hurbiletik begiratuz gero ikus daitekeenez. *Nahas-mahas bertikal tipikoa, Baargeld dadaistaren irudikapen gisa* obrak bere egiten du eskultura helenistikoaren adibiderik ezagunenetako bat: Venus Miloskoa, Louvre Museoan dagoen bi metro inguruko marmolezko gorputz-enborra. Baargeldek ausardiaz uztartzen ditu bere

obran Europako kultur herentzia, oroimen kolektiboa eta edertasun klasikoaren ideala, gorputz- enborren gainean bere burua bera txertatuta. Dena dela, jatorrizko Venusarena ez bezalako norabidean kokatuta dago burua, eta, hori dela eta, ezohiko bihurtura bat ageri du.

Gizon-buruak, bizarra txukun-txukun moztuta, buruko biseradun bat daruma jantzita, soldadu baten edo iraultzaile baten kasketa gogorazten diguna. Hala, argigarria da jakitea hermafrodita gisa irudikatuta dagoen Baargeld hori alemaniar armadan ibilia zela 1914–1917 bitartean eta Alfred Ferdinand Gruenwald zuela benetako izena. Ezizena erabiltzea ohikoa zen (eta da) artisten artean, anonimotasuna emateaz gain autodeterminazio seinale eta identitatea berrasmatzeko saiakera ere bai baita izengoitia. Gruenwaldek—Baargeld ezizenez— zuzenbide-ikasketak egin zituen gerra aurretik (geroago, hogeiko hamarkadan, ekonomia politikokoak egin zituen) eta esperientzia etsigarriak izan zituen bai gerran bai alderdi sozialistari (USPD) eta langileen mugimenduari atxiki zitzaizkion; ondorioz, bere burua berrasmatzeko bulkada sentitu zuen, eta autorrealizaziorako aukera zabal bat ikusi zuen arte ederretan, politikoki eta sozioekonomikoki eraldatu nahi zuen gizarte batean. Dena dela, hark sortutako irudi hori—erdi Venus femeninoa, erdi soldadu maskulinoa— ez da, noski, irudi idealtzat hartu behar, baizik eta Europako kultura-tradizioen oroitzapenaren eta orduko militarismo sasi-heroiko hasiberriaren arteko kontraesan nabarmentzat. Gaur egungo ikuspegitik begiratuta, badirudi Baargeld bere bi identitate partzial horien artean gustukoena zein duen ari zaigula planteatzen, jolas modura. Baina, gerra ostean, kalean zenbat eta zenbat elbarri zeuden kontuan hartuta—batez ere Frantzia eta Alemanian—, Baargelden planteamendua askotariko salaketa bat baino ezin da izan. Gogoan izan behar da, objektore eta bakezale asko Suitzara joan zirela, herrialde neutrala zelako, eta batez ere Zurichera jo zutela, hau da, dadaismoa—nazioarteko bokazioa zuen lehen joera artistikoa, 1916an sortua—jaio zen hirira.

Baargeld bera ere dadaismoak Kolonian sortu zuen sailari atxiki zitzaion aurrerago.

Heinrich Hoerle-ren *Hiru ezindu* (*Drei Invaliden*, 1930) eta Kader Attia-ren *Ireki begiak* (*Open Your Eyes*, 2010) obrek, adibidez, modu esplizituagoan deskribatzen dituzte gerrak utzitako aztarnak. Bere lanaren sorburu izan zen testuinguruaz ari dela, Attiak, 1990eko hamarkadaren erdialdean, Kinshasa inguruan (Kongo)—gerra zibilaren mehatxupearan orduan—, bere zerbitzu zibilean egindako aurkikuntza harrigarri bat aipatzen du. Egun batean, ehun kolonial frantses batekin adabatutako oihal zati zarpail bat iritsi omen zitzaion eskuetara<sup>19</sup>. Adabaki-lan harekin harrirituta eta liluratuta—izan ere, autobaieztapen-ekintza bat zen—, European eta Afrikan arropa adabakitzeko modu desberdinak ikertzeari ekin zion. Instalazio honetan, bi diapositiba-proiektoreen bidez, aurrez aurre jartzen dira gerran zauritutakoen argazkiak (*gueules cassées* izenekoak), batetik, eta, bestetik, metodo desberdinak erabiliz itsatsitako edo jositako pieza batzuk, munduko hainbat antropologia-bildumetatik ekarriak<sup>20</sup>. Adabaki-lan “on” bat zer den eta zer ez den zehazteko orduan sortzen diren ideiak oso desberdinak direla ikustea da harrigarriena: mendebaldeak perfekzio estetikoaren eta simetriaren alde egiten du, eta gure ingurune kulturaletik kanpoko herrialdeetan, berriz, funtzionaltasuna da garrantzitsua<sup>21</sup>. Perfekziorako joera horrek—behar mitiko bihurtua jada, kirurgia estetiko ebakuntzen eskari gero eta handiagoak agerian uzten den bezala— Lehen Mundu Gerrako soldaduen zauri izugarriak konpontzen saiatzen zen kirurgia berreraikitzailean du, hain zuzen, bere jatorrietako bat<sup>22</sup>. Hala ere, Hoerle-ren *Hiru ezindu* lanak—Objektibotasun Berriari atxikia— agerian uzten duenez, kirurgia berreraikitzailea ez zen berez aski; izan ere, Helmut Lethen-en arabera, “gerrako elbarriak zera irudikatzen du: batetik, pertsonak soldadu bezala bereganatzen duen hoztasun-koraza horren hondarrak; eta, bestetik, koraza horrek ezkutatu behar zuen substantzia organiko zauritua. Berori agerian geratzeak zarrastada handia eragin behar du nahitaez, hainbestearinokoa non egoera hori jasaten dutenak lotsaz gainezka sentitzen baitira. Horregatik, gizarteak ezkutuan eduki nahi ditu (baina hori ez da batere erraza, Lehen Mundu Gerrak 2,7 milioi gerra-elbarri eragin zituela kontuan hartuta), edo beren portaeran erabateko ‘neurritasuna’ gordetzea eskatzen die, haiek begien aurrean ikustea hain jasangaitza izan ez dadin”<sup>23</sup>. “Neurritasuna”, hor, jarrera ideal bat da, jakina, Objektibotasun Berriaren pintura-estiloaren (espresionismoak aldarrikatzen zuenaren guztiz bestelakoa) funtsezko ezaugarriarekin bat datorrena eta espresionismoaren guztiz kontrakoa dena: “Objektibotasun Berriaren jarraitzaileek benetakotasun luteranoaren tradizioa sumatzen zuten espresionismoan, baita espresionismoak ‘Garrasia’ gurtzeko

zuen joeran ere. [Lehenengoak] liluratuta zeuden ‘dandy’ itxurako soldadu-motarekin eta ‘itxura zibilizatu’ leloarekin [...]”<sup>24</sup>.

## 1920ko hamarkadari buruzko erakusketa baten egokitasuna 2020ko hamarkadaren hasieran

Hogeiko hamarkada, berez, sortze eta erortze garai bat izan zen. XX. mendeko beste ezein unetan ez zen orduan bezain handia izan berrikuntza-nahia: garai hartan, “berria” zen gako-hitza. Garai hartako hirigintza-proiektu irudimentsuak hirien hazkunde azkarraren ondorio ziren. Bai gizartean, bai ezkontza-ohituretan, ordura arteko rol tradizionalak berraztertu eta hautsi egin ziren, eta gutxiengo behartsu eta zapalduak beren ahotsa entzunarazi zuten politikan eta kulturen. Langileentzako egunerokotasun bidezkoago batekin batera, aisialdiaren industria gero eta handiago bat ezarri zen. Berrikuntza-maila handiak arte mota guztien esperimentaltasunerako joera ekarri zuen ondorioz. Harrigarria da orduko sorkuntza-lanek gaurkotatutako batere galdu ez izana. Arkitekturan eta diseinuan, adibidez, gaur egun ere erreferentzia izaten segitzen duten estiloak sortu ziren orduan.

Hogeiko hamarkadari eskainitako beste erakusketa askotan ez bezala, Kunsthau Zürich eta Guggenheim Bilbao Museoaren erakusketa honetan, bateko edo besteko estilo-joerak (hala nola Dada, Bauhaus, Objektibotasun Berria edo Argazkigintza Berria) edo arkitektura- edo diseinu- alorreko modernitatearen ikonoak, bereizita ez, baizik eta elkarren artean solasketan aurkezten dira, agerian utziz, argi eta garbi, urte bide-urratzaile haien heterogeneotasun estilistikoak. Nolanahi ere, jakina, gai horri buruz badira erreferentziazkoak diren erakusketa batzuk, hala nola bi hauek: *Die zwanziger Jahre: Kontraste eines Jahrzehnts*, Zuricheko Kunstgewerbemuseum-en antolatua (1973), Erika Billeter-ek eta Hans Curjel-ek komisariatua, Denis Bablet, Erich Gysling eta Stanislaus von Moos-en partaidetzarekin; eta *Tendenzen der Zwanziger Jahre*, 1977ko proiektu kolosala, Neue Nationalgalerie-n, Akademie der Künste-n eta Berlingo Charlottenburg jauregiko Grosse Orangerie-n ikusi ahal izan zena, Stephan Waetzoldt-en zuzendaritzapean eta Europako Kontseiluaren babespean<sup>25</sup>.

Bere garaian, Billeterrek hitz hauekin deskribatu zuen gaiaren gaurkotatutakoa: “Gaur egun, gure orainerako errailak luzatu zituen abangoardiako hamarkada bat bezala ikusten dugu hogeiko hamarkada. [...] Portaera pluralista eduki arren berez, batasuna ematen zion hitz bat aurkitu zuen, bere adierazpen ezberdinetara eta estilo moderno batera hainbat ikuspegitik hurbiltzeko; behin eta berriro agertzen den eta hogeiko hamarkada ulertzeko giltzarri den hitz bat: ‘Berria’. Garaiko hartako artistentzat, dena zen berria: denbora eta haren izpiritua, edertasuna, eraikuntza, moda. ‘Objektibotasun Berriaz’ hitz egiten zen, ‘etxe berriaz’, ‘Argazkigintza Berriaz’, ‘forma berriaz’<sup>26</sup>. Zuricheko erakusketa sei ataletan banatuta zegoen: arkitektura, etxeko kultura, antzerkia, arte liberalak, argazkigintza eta arte grafikoak. Horietako lehenak —espazio zabala eskaintzen zien Marcel Breuer, Le Corbusier, Walter Gropius, Margarete Schütte-Lihotzky, Mies van der Rohe eta beste arkitekto batzuei, bai eta diseinatzaile batzuei ere— zenbait erreferentzia-puntu ematen dizkio gure egungo erakusketa-proiektuari. Orduko katalogoan, Le Corbusierren lanean aditua den Stanislaus von Moos arkitektura-irakaslearen oinarritzko asmoa jasotzen zuten puntu horiek: “Erabilgarritasun funtzionalaren printzipioak eta ekonomiak —arkitektura-ahalegin minimo batekin espazio-efektu maximoa sortzeko ideiak— ordezkatu dute makina, idolo gisa. [...] Bartzelonako Nazioarteko Erakusketako Alemaniako pabiloia ere [Mies van der Roherena] ‘Nazioarteko Estiloaren’ harribitxia da, eta, zentzu batean, hamarkadako ahalegin estetikoaren batura. [...] Garrantzitsua ez zen gertaera bere osotasunean, baizik eta etorkizuna (bien bitartean oraina bihurtua) seinalatzen zuten fenomenoaren asmoa eta nolakotasuna”<sup>27</sup>. Lau urte geroago, Billeterrek Zurich-en egin zuen erakusketa ere erreferentzia sendoa izan zen, gerrarteko atzerabegirako polifazetikoa gisa, Stephan Waetzoldt-entzat eta honek Berlinen aurkeztu zuen erakusketarentzat: “Bi mundu gerren arteko garaia aurrerapen tekniko eta zientifikoaren aroa ere bada: mekanika kuantikoa eta erradiazioa, etologia eta genetika, kimika makromolekularra eta karbonoaren likidotzea, intsulinarren eta penizilinarren aurkikuntza, hegaldien eta informazioaren



teknikak, irratia, zinema, telebista, automobilaren aurrerapen arrakastatsua. [...] Arte plastikoek erreazionatu egin behar izan zuten, bai egonezinak eta kezka gidatutako egoera sozial eta politiko berrien aurrean, bai oso jarrera irekia erakusten ari zen publiko berri baten aurrean [...]”<sup>28</sup>. Bada, arkitekturaren lorpen garrantzitsuen historian orain arte alde batera utzia izan den edo ia aintzat hartu ez den une bati erreparatzen dio oraingogure erakusketa honek. Friedrich Kiesler arkitektoaz ari gara (arestian aipatu dugu bera, Fernand Légerrekin lotua). Haren lan batzuk artearen historiako mugari gisa aipatzen eta goraiatzen dira gaur egun: 1924an, Vienan aurkeztu zuen erakusketa, antzerki-teknikariburuzkoa, eta erabili zuen agertokia bera; 1925ean, Parisen, Art Décori eskainitako erakusketaren muntaia; 1929an eraiki zen New Yorkeko Film Guild Cinemaren fatxadaren diseinua, barrualdeak bai eta programa bera; baita eta Peggy Guggenheimen Art of This Century museopribaturako (1942an sortua<sup>29</sup>) asmatutako erakusketa-arkitektura ere.

Arte kari gisa egin zuen lana ere goraiatua izan da; izan ere, oso emankorrak gertatu ziren harremanak landu zituen hainbat artistarekin: Léger, Karl Kraus, Theo van Doesburg, Piet Mondrian, Hans Richter, Hans Arp, Sigfried Giedion, Marcel Duchamp eta abar<sup>30</sup>.

### Erakusketaren mugaketa geografikoa, izenburua eta atalak

Arreta Berlinen, Parisen, Vienan eta Zurichen jarrita, erakusketak garai hartan lantzen ziren baliabide artistiko guztiak hartzen dituen kontuan, hala nola pintura, eskultura, marrazketa, argazkigintza, zinema, collagea, moda, arkitektura eta diseinua (batez ere, aulki eta besaulkiena). Modernitatearen ikono ugari, hala nola Chanelen “soineko beltz txikia”, Le Corbusier/ Perriand/Jeanneret-en klub-besaulkia, Margarete Schütte-Lihotzky-ren Frankfurt sukaldea, Moholy-Nagyk “Argazkigintza Berriari” egindako ekarpenak, eta Josephine Bakerren dantza espresionista, hamarkada horretan sortu ziren, baina gaur egungo ikusmoldeentzat ere —hau da, ehun bat urte geroagoko ikusmoldeentzat— intemporalki garaikideak dira. Erakusketak erakusleiko bat eskaintzen die, baita ere, Vienako Zinetismoaren ordezkari batzuei, hain ezagunak ez izan arren nolabaiteko eragina izan zuten Marianne Ullmann eta Elisabeth Karlinsky artistei. Gainera, egun 1920ko hamarkadako hizkera formala edo edukiak modu esplizituan edo ez hain esplizituan lantzen dituzten artista batzuek hamarkada hura orainarekin lotzeko balio digute. Honako hauek, hain zuzen: Kader Attia, Marc Bauer, Laura J Gerlach, Raphael Hefti, Rashid Johnson, Fabian Marti, Alexandra Navratil, Trevor Paglen, Nicolas Party, Thomas Ruff, Shirana Shahbazi, Veronika Spierenburg, Hiroshi Sugimoto eta Rita Vitorelli. Lokalizazio-lan neketsu baten ondoren, 300 bat lan bildu ditugu, Kunsthau Züricheko funtsetatik eta Europako eta AEBko bilduma publiko eta partikularretatik ekarriak. Lan horiek ehun jarrera artistiko ezberdin bereizten dituzte, oraindik ere nolabaiteko eragina duen hogeiko hamarkada hartako izaera ameslariaren ikuspegi fidel bat erakustearren.

Zuricheko erakusketak zergatik txertatu ote zituen *Schall und Rauch* (Zarata eta kea) hitzak izenburuan? Hiru arrazoi daude horretarako: lehenik eta behin, hitzok Johann Wolfgang von Goethek sortutako esamolde ospetsu bat dira, eta, kasu honetan, heterogeneotasuna ezaugarri duen erakusketa baterako titulu egoki bat aurkitzea zein zaila den iradokitze balioko lukete; bigarrenik, *Schall und Rauch* Max Reinhardt-ek sortutako kabaret baten izena izan zen, baita —hirugarren arrazoi— aldizkari baten izena ere, eta nola bata hala bestea 1920ko hamarkadako Berlinen heldu ziren goren mailara. Behin hori erabaki ondoren, komisariook Berlin, Paris, Viena eta Zurich aukeratu genituen erakusketaren gune geografiko gisa. Paris eta Berlin, Zurichekin batera, ia berez gailentzen dira erakusketaren erreferentzia-leku gisa, Kunsthau Zürich bildumako funtsetatik atera eta hemen erakusgai dauden ia 70 lanei esker. Bai Vienari ematen zaion arreta bereziak, bai Zurich azterketa xeheak, garaiko historiaren eta artearen historiaren ikerketen emaitza berrienetan dute izateko arrazoiak. Vienaren kasuan, batez ere artista hauetan jartzen da arreta: arestian aipatutako Friedrich Kiesler arkitektoa, Zinetismoaren ordezkari diren My Ullmann eta Elisabeth Karlinsky, Vienan irakasle ibilitako Johannes Itten —gerora Bauhauseko irakaslea izango zena—, eta Margarete Schütte-Lihotzky arkitektoa, gerora Frankfurt sukaldea asmatuko zuena (1926)<sup>31</sup>. Schütte-Lihotzky-ren sukalde-proiektuak argi eta garbi erakusten du esanahi

historikoaren eta gaurkotasunaren arteko jokoak: oraindik ere, egunero erabiltzen da sukalde hori hainbat lekutan —Laura Gerlach argazkilariak zehatz-mehatz dokumentatutako errealitate bat da hori—, baina museoko pieza bezala ere jasota dago hainbat bildumetan, hala nola New Yorkeko MoMA, Vienako MAK-en eta Zuricheko Museum für Gestaltung-en (lehengo Kunstgewerbemuseum-en), kulturaren historiaren ikono gisa gurtua: “Etxekoandre ‘moderno’ baten ideiarekin estuki lotuta, Frankfurt sukaldeak etxeko sukalde-lana bere osotasunean antolatutako jarduera gisa ulertzen lagundu zuen. Orain arte egindako ikerketak erakutsi duenez, lan-prozesuen arrazionalizazioaren nozioak (taylorismoaren zentzuan) etxeko eremura transferitzeko ahalegin zabalago baten parte zen hori guztia. Frankfurt sukaldea sukalde modular moderno guztien prototipotzat hartzen da.

XXI. mendeko sukalde gehienek eredutzat daukate, eta, gainera, etxeko lanaren kontzeptua —nola antolatzen den eta nork gauzatzen duen— definitzen jarraitzen du”<sup>32</sup>. Zurichi dagokionez, hiri hori erakusketaren erdigune gisa hautatu izanak zerikusia du, alde batetik, dadaismoarekin, noski, eta mugimendua han sortu izanarekin (1916), baina baita Kunsthauseko funtsekin ere, oso oparoak direlako gure gai honi dagokionez <sup>33</sup>, bestetik, erakusketak modari ere eskaintzen dio arreta, eta batez ere zetaren industriak Zurichen izan zuen garrantzi bereziari, zetaren historian aditua den Alexis Schwarzenbach-ek katalogo honetarako hautatu dituen lanek eta aurkeztutako ikerketa berriek erakusten duten moduan.

## Erakusketaren atalak

- 1.ADIO GERRAKO TRAUMEI
- 2.ROL BERRIAK, IRUDI BERRIAK
- 3.MODAREN IRALTZA
- 4.LAN-MUNDUA ETA AISIALDI-MODUAK: DISEINUAREN ETA ARKITEKTURAREN IKONOAK
- 5.IKUSMEN-OHITURA BERRIAK: OBJEKTIBOA, KONKRETUA ETA ABSTRAKTUA, KONSTRUKTIBISTA
- 6.GORPUTZAREN SENTSazio BERRIAK: MUSIKAREN ETA MUGIMENDUAREN ESTASIA

Jarraian, atal horiek azalduko ditugu, bakoitza dagokion sarreraz eta erakusketako irudiez lagunduta.

## Adio gerrako traumei

“Zibilak mespretxatu egiten genituen, eta zaharrak, irakasleak, emakumeak, eta geure buruak ere errespeturik gabe tratatzen genituen. [...] Gerra amaitu zenean, dena aldatuko zela pentsatu genuen”.

— Gerrako beterano bat

Lehen ere aipatu da etenaldi historiko sakona eragin zuela Lehen Mundu Gerrak, gerrako beteranoak bizitza zibilean berriz integratzeko moduari dagokionez; oso gai problematikoa izan zen hori. Prozesu hori bizi izan zuen norbaitek honela deskribatu zuen egoera: “Zibilak mespretxatu egiten genituen, eta zaharrak, irakasleak, emakumeak, eta geure buruak ere errespeturik gabe tratatzen genituen. [...] Gerra amaitu zenean, dena aldatuko zela pentsatu genuen”<sup>34</sup>. Aitzitik, ez zen ezer aldatu, eta belaunaldien arteko gatazka gori-gori mantendu zen, gerra aurreko garaian —“Belle Époque” delakoan— baino askoz ere baldintza sozial gogorragoetan. Askorentzat, ordea, gerraostean, 1919an bereziki, suspertzeko une egoki asko egon ziren; eta, horrela, adibidez, aipatutako urtea “Emakumeen urtea” izendatu zen gerora<sup>35</sup>. Jakina da emakumeek nolabaiteko autonomia-maila lortu zutela — izan ere, gustatu edo ez, jarduera-tarte berriak bereganatu zituzten bizitza zibilean eta lan-bizitzan, mobilizatutako gizonak kanpoan egon ziren bitartean—. Bada horren fede ematen duen gertaera bat, sinbolismoz bete: emakumeek, Europako leku askotan, boto-eskubidea pixkanaka irabazteak, alegia. Unda Hörner germanista eta erromanistak pertsona famatu asko ikertu zituen bere *1919: das Jahr der Frauen* eleberri historikoan.

Haien izenak —oihartzun handikoak— erreferente bat dira oraindik ere guretzat, eta hainbat artelanen eta bestelako ekoizpenen bidez daude ordezkatuta gure erakusketan: Anita Augspurg, Coco Chanel, Marie Curie, Hannah Höch edo Alma Mahler-Gropius, baina baita homosexualen defendatzaile Magnus Hirschberg sexologoa ere. Augspurgek eta haren lagun Lida Gustava Heymannek Bakearen eta Askatasunaren aldeko Emakumeen Nazioarteko Ligaren Bigarren Kongresua antolatu zuten, Zurichen, 1919ko maiatzaren 12tik 19ra bitartean. Azken saio- protokoloan ateratako ondorioak oso aberasgarriak izan ziren, baina, hala ere, eskaera hau egin zen: “gonbidatuetako askorentzat, urrunekoentzat zein hurbilekoentzat [...], Zuricheko egunak garaiera garbiago baterako hegaldi bat izan ziren, egiaren eta maitasunaren erresumarako bidaia bat. [...] Nahiago nuke espiritu horren —Ama Unibertsoaren zentzu horren— txinparta bakar batek ere argituko balitu Versaillesko agure zorrotzak! [...] Orain arte ez genuen Zurich bezain argi ikusi emakumeek ekarpen benetan berria egin diezaiokeela politikari, batzen eta adiskidetzen gaituen zerbaitez gain, pentsamolde politiko berri bat ere ekar diezagukeela”<sup>36</sup>. Hala ere, beste behin ere, Suitzan egonda ere, beste mende erdi bat itxaron behar izan zen horretarako. Lehenago hasia zen errotzen, hastapeneko zalantzak gorabehera, “Europako Estatu Batuen” ideia.

Artearen munduan, dadaistek jada jorratuta zuten ideia hori, interkonektatuta baitzeuden Europan, eta aktibo nazioartean. Leon Trotsky-k (1923), Richard Nicolas Coudenhove-Kalergi-k (1923–24), Heinrich Mann-ek (1924), Aristide Briand Bakearen Nobel saridunak (1930)<sup>37</sup> eta beste pentsalari politiko batzuek Batasuna sortu baino hogeita hamar urte lehenago zirriboratu zituzten Europan integratzeko eta balio-komunitate baterako oinarri intelektualak. Bigarren Mundu Gerraren ondoren, bake-proiektu baten formahartu zuen horrek, Ikatzaren eta Altzairuaren Europako Erkidegoan gauzatua (1952), eta egungo Europar Batasunaren oinarriak ezarrituen<sup>38</sup>.

Erakusketaren eta liburu honen bidez, hari-gidari baten gisan gidatzen gaitu irudi-asoziazioaren metodoak —“asoziazio askea”, “Atlas Memnosyne” lanaren arabera<sup>39</sup>: Aby Warburg kulturaren zientzialari “mundu osoan ezaguna eta hemen ahaztua”<sup>40</sup>, duela gutxi berriro egiaztatu ahal izan genuen bezala, da obra horren egilea—. Bellevue sendategian, Kreuzlingen kantoian, gaixotasun batetik suspertzen arizela ezarrituen Warburgek Atlas horren oinarriak, 1921 eta 1924 artean.

Hasieratik, gaiari heltzeko modu horrek aro digitaleko hipertestuaren funtzionamendu asinkronoaren eta esploratzailearen printzipioa aurreratu zuen. Gure erakusketa honetan, Marc Bauer artista grafikoak esplizituki aztertu du zer neurritan infiltratu ziren Warburgek Lehen Mundu Gerran izandako esperientzia traumatikoak eta ospitalean egindako egonaldia “Atlas Mnemosyne” delakoan.

## Rol berriak, irudi berriak

Rol maskulinoak eta femeninoak ulertzeko modu berriak lotura estua du Lehen Mundu Gerrarekin eta haren ondorioekin. Argi ikusten da hori moda ulertzeko moduan, zeina aldaketa- prozesu bete-betean sartuta baitzegoen orduan. Gizonentzat, egokiena jada ez zen bizarra, baizik eta laban bidezko bizar-mozketa eta gominaz gogortutako ilea, kapela luzearen ordez onddo-kapela janzteak, eta frak zurrunaren ordez jantzi informala eramatea, gorbata dotore eta guzti; emakumeentzat, *garçon* erako orrazkera eta gerririk gabeko eta belaunetarainoko soinekoak agintzen zituen modak. Beste inork ez ditu Christian Schad margolariak baino hobeto erakutsi rol aldaketa horiek. Hainbat obra ditu ikusgai erakusketa honetan, horietako batzuk bere fase neo-objektibo horretakoak<sup>41</sup>. Genero-ideiekiko aldaketa hori alderdi teknikoetan eta profesioetan berrikuntzak sartzeko asmoarekin batera etorri zen askotan, erakusketa honetan ikus daitekeen bezala, arkitekturaren, medikuntzaren, kazetaritzaren eta, azkenik, nahiz eta garrantzi gutxiagokoa ez izan, sorkuntza artistikoaren jardunari dagokionez.

“Gizon/emakume berria”ren eta “profesionaltasunaren kontzeptio berria”ren arteko fusio hori ezin hobeto ageri da Schadek, 1928an, sexu-gaixotasunetan aditua zen Hans Haustein dermatologoari eginiko erretratuan.

Hainbat ikuspuntutatik begiratuta, Haustein hogeiko hamarkadako Berlingo pertsonalitate garrantzitsu bat zen: alde batetik, Alemaniako dermatologo ospetsuenetako bat zen, sexu-gaixotasunen inguruko “kontsiderazio moralak ezabatzea”ren alde zegoena; eta, bestetik, dandytzat hartzen zuten denek eta festa-gaualdiak antolatzen zituen Bregenzer kalean, non era askotako jendea elkartzen zen, hala nola Fred Raymond opereta-konpositorea edo Anatoli Lunatscharski Errusia sobietarreko hezkuntza-komisarioa. Anne Söll arte- historialariak, gizonezkoen auto-errepresentazioan espezializatua dagoenak, Hausteninen erretratuari eskaini dio kapitulu bat bere *Der Neue Mann* (2016) mamitsuan. Honela dio pasarte batek: “[...] Bere gorputz-jarrera dela eta — eskuak elkarri lotuta, ukondoak bermatua—, medikua mahaian eserita (lan-mahaia ote?) eta gu haren aurrean gaudela ematen du, pazienteak-edo bagina bezala [...] Hor dugu itzal izugarri hori ere, neurritz gaineko buru bat, zigarreta bat erretzen ari den emakume bati dagokiona. Ahotik eta sudurretik botatzen du kea emakumeak. Itzal mehatxagarri hori emakume berri moderno baten itzala da, ile motzak eta zigarroak salatzen dutenez. [...] Poltsikoan hagaxka bat daramala [kureta edo forzepsa, esplorazio ginekologikorako tresnak], Haustein emakumeen autodeterminazioa babesten duen gizona da, emakumeen rola aldaketan aktiboki inplikatzeko dena”<sup>42</sup>.

## Modaren iraultza

Katalogo honetan, Gioia Morik zehaztasunez azaltzen du nola aldatu zen emakumearen irudia garai hartan, nortzuek jokatu zuten paper garrantzitsu bat eta zer gertatzen zen *it-girls* direlakoan aitzindari izan ziren *flapper* gazte, moderno eta zigarreta-erretzaile haiekin. Eraldaketa horiek nabariak dira janzkerako ohituretan, modu drastikoan aldatu baitziren. Coco Chalenen “soineko beltz txikia” (ca. 1927) aldi berean izan zen eraldaketa haren adierazpidea eta haren marka ezabaezina, izan ere denbora gabeko ikur bezala iraun baitu. Jantzi horren aldaeretako bat kristalezko perlekin brodatutako gazazko soinekoa da. Haren diseinu delikatuak kezko hodeitxo batzuk iradokitzen ditu, eta horiek, aldi berean, emakume aske eta emantzipatu berriekiko asoziazioak ekartzen dituzte gogora<sup>43</sup>. Modaren industriaren hornitzaile nagusien artean, jakina, ehungintza dago —Suitzan, hogeiko hamarkadan, zetaren industria nabarmendu zen batez ere, Europako handienetako bat—. Alexis Schwarzenbach-ek katalogo honi egindako ekarpen jada aipatuan, biskosak ehungintza-merkatuan sartzean zer funtzio bete zuen eta artisten eta industriaren arteko sinergia nola garatu zen aztertzen da.

## Lan-mundua eta aisialdi-moduak: diseinuaren eta arkitekturaren ikonoak

Pertsonen bizitzan eragin handiena izan zuen eraldaketa kate-lana sartzeak ekarri zuen, zalantzarik gabe.

Fenomeno hori *fordismo* termino globalean jasota dago, eta, oro har, masa- ondasunen ekoizpenaren arrazionalizazio tekniko eta logistikora bideratutako neurri guztiak hartzen ditu barnean, prozesua segmentu errepikakorretan banatzea dela medio (taylorismoa). Katalogo honetan, Jakob Tanner historialari eta irakasle emerituak printzipio horren ondorio sozial eta ekonomiko sakonak aztertzen ditu. Kontsumo-ondasunen masa-ekoizpenari bide emateaz gain, lan-prozesuen birmoldaketa iraultzaile horrek beste ondorio positibo bat izan zuen: jende arruntaren lan-karga gutxitzea; aurrerantzean, pertsona horiek, langile gisa zuten eginkizunaz gain, kontsumitzailearena ere bereganatu zuten. Lan-kargaren murrizteak, gainera, denbora libreza izatea ekarri zuen. Hala, adibidez, zinema-aretoek beren lehen urrezko aroa bizi ahal izan zuten, eta masa-turismoa ere sortu zen, neurri horien onuradunen bidaiatzeko gogoak bultzatuta. Esfera pribatuaren garrantzia handitzean, “espazioa bizitzeko” funtzioak ere garrantzia hartu zuen: norberaren bizi-espazioa bizileku duin bihurtzea, adibidez, “bizitzeko modu berri” baterako programaren kategoriara jaso zen: Stuttgarteko Weissenhof kolonia (1927), Mies van der Rohe-ren zuzendaritzapean burututako lana, dugu horren adibide garbia<sup>44</sup>. Le Corbusier, Walter Gropius eta Mies van der Rohe arkitektoen eraikin batzuk, hamarkada hartako moda-korrante baten ikonoak izateaz gain, modernitate arkitektonikoaren irudikapen nagusi bihurtu ziren, Nazioarteko Estiloaren zeinuepean bilduta. 1928an, Hélène de Mandrot-ek La Sarraz-en zuen gazteluan (Suitzako herri txiki bat da La Sarraz, Yverdon-les-Bains eta Lausana artean), Arkitektura Modernoko Nazioarteko Biltzarrak sortu ziren (CIAM, 1928–56).

Lehen Biltzar hartan, garaiko espiritua irudikatuko zuen arkitektura sozialki arduratsua izan zuten hizpide nagusi<sup>45</sup>. Garai hartan, euforia handiz ospatu zen —eta gaur berriro gogoratu beharko genukeen zerbait da hori— aro berri baten hasiera, neurri handi batean automobilak markatuta egon zena; eta, zantzu guztien arabera, berandu baino lehen amaituko dena<sup>46</sup>. Kunsthaus Zürichek Hélène de Mandrot andreaki eskaini zion, 1999an, *Hélène de Mandrot und “La Maison des Artistes”* erakusketa, La Sarrazen muntatu zena Guido Magnaguagno komisarioaren gidaritzapean.

1920ko hamarkadan diseinuaren arloan ere egin ziren berrikuntzetan ikusgarria eta zorabiagarria izan zena agerian uzteko, aulki eta besaulki multzo bat aztertu dugu. Eserlekuok, bakoitzak bere aldetik, historia egin zuten, eta, beren abangoardiako espirituari esker, bide berriak ireki zituzten, bai materialei eta teknikei dagokienez, bai diseinuaren hizkuntza formalari dagokionez: Marcel Breuer eta Gerrit T. Rietveld-ek *oinarritzailea* dena irudikatu zuten; Max Ernst Haefeli eta René Herbst-ek, *altzarien tipologia*; Le Corbusier eta Mies van der Rohe-k, *diseinu-tipo garbiak*, hala nola klubeko besaulkia eta etzaulkia; eta, azkenik, Marcel Breuer, Mies van der

Rohe eta Erich Dieckmann-ek, *metalezko hodi kurboak*<sup>47</sup>. Arthur Rüeeggek formulatutako ideiak — “Walter Benjamin zuzen badago, [...] bizi-espazio pribatua ‘oskol’ bat da, guretzat ideia eta gogo-aldarte esanguratsuak gorpuzten eta, aldi berean, oroimenean gordetzen dituen”<sup>48</sup> — agerian jartzen du altzariak ezagutza-potentzial berezi gisa ematen diguten guztia, beren kalitate estetiko mitikotik harago. Eskulturaren eta objektu erabilgarriaren dualtasun horretan, aipatutako adibideek modernitatearen esentzia osatzen dute benetan, eta, horregatik, gaur egun arte, behin eta berriz kopiatu izan dira, hamaika bertsiotan kopiatu ere.

1920 hamarkadako gure erakusketa honetan diseinua eresartzeko erabakia guztiz bat dator Bauhauseko garai hartako ikusmoldeekin. Erakunde pedagogiko hori, Walter Gropius-ek 1919an Weimarren sortu eta 1926an Dessaura —bere planoetan oinarrituta eta Nazioarteko Estiloan eraikitako eraikin batera— aldatu zena, hogeiko hamarkadako errealtate bihurtutako utopia zen, hein batean. Bauhausen kredoaren arabera, gizarte berri bat —demokratikoa eta hobea— eraikitzeak arte guztiak integratuko zituen hezkuntza-sistema bat eskatzen zuen. Iaz, bere ehungarren mendeurrenaren kariatz, Bauhausi buruzko hainbat erakusketa egin ziren alemanaren hizkuntza-esparruan, eta aurkezpen objektiboak eta osoak izateko eskakizuna bete zuten denek. Gure testuinguruan, nolana ere, Bauhausen produktuak bere horretan erakustea baino erabakigarriagoa da erakundeko irakasleek —eta Bauhausen ideiekin bat zetozen beste batzuek— erakusketa honetan aztertzen ditugun 1920ko hamarkadako hainbat alderdirekin nolako harreman-motak izan zituzten erakusteko saiakera —horien artean, hauek aipatu behar dira hemen: Josef Albers, Hans Arp, Lyonel Feininger, Hans Finsler, Johannes Itten, Vasily Kandinsky, Paul Klee, Lucia Moholy eta László Moholy-Nagy, Gret Palucca dantzaria, Xanti Schawinsky, Oskar Schlemmer eta Bauhauseko arkitekto eta zuzendari Hannes Meyer<sup>49</sup> eta Mies van der Rohe<sup>50</sup> —. Bauhauseko irakasleek inoiz ikusi gabeko kontzientzia dibulgatzailea erakutsi zuten, eta eskolak ez ezik, beste baliabide batzuk ere erabili zituzten —erakundearen argitalpenak, aldizkari bat— eztabaidak planteatzeko eta planteamendu pedagogikoen berezitasunak eztabaidatzeko. Josef Albersek —zeinak askoz zabaltasun eta sakontasun handiagoa eman baitzion bere irakas-lanari AEBko Black Mountain Collegen jardun zuenez geroztik— modu harrigarriro pragmatikoa justifikatzen du artistaren lanbidea ez izatea luxuzko lan bat, *l’art pour l’art* zentzuan, gizarte demokratiko baten osagai funtzional sendoa baizik: “Ekonomiara erabat bideratuta dagoen garai batean gaude.

Lehen, erabakigarriagoa zen konpromisoa, munduaren ikuskera jakin baten bidez hartutako engaiamendua. Gaur egun, ez dago izaterik arlo ekonomikoa kontuan hartu gabe: forma ekonomikoak digu eragiten. Era berean, forma historiko edo intuitiboen enfasi gehiegizkoari formak modu arrazional batean sortzeko beharrak jarraitzen diolako (izan ere, soinekoak bezala higitzen dira formak) [...] Horrenbestez, formak aztertzen hasi baino lehen, materialak aztertu behar ditugu. [...] Gai bati buruzko asmakizun garrantzitsuenetako asko gaian espezialistak ez ziren pertsonak eginak dira [...] ikastea baino garrantzitsuagoa da probatzea, eta hasiera ludiko batek aurrera jarraitzeko adorea ematen du.

Horregatik, ez gara sarrera teoriko batekin hasiko: hasieran, materiala bakarrik dago, eta, aukeran, tresnarik gabe. Horrela hasten dira modu naturalean norberaren hausnarketa eta manipulazioa bera<sup>51</sup>. Kanpoko inguruabarretara egokituta —ez horratik kritikoak izan gabe—, horrelako planteamendu pedagogikoen interes berezia pizten dute gaur egun, bizitzako hainbat sektoreri erabat eragiten dion ekonomizismo bat dagoenean.

Ikusmen-ohitura berriak: objektiboa, konkretua eta abstraktua, konstruktibista

“Ikusmen-ohitura berriak” aipatzen direnean, 1970eko hamarkada etortzen zaigu burura, telebistak Mendebalde osoa hartu zuen garaia; hala ere, berehala pentsatzen dugu orainaldian ere, non, digitaltasunaren ondorioz, telefono adimendun baten pantailaren

tamainara murriztu baitzaigu mundua. 1970eko hamarkadan, John Bergerrek BBCren emankizun sorta mitiko bat eskaini zion telebistaren inpaktu mediaticoari, baita liburu bat ere, emankizun haiek bezain mitikoa, *Ways of Seeing*, gaztelaniaz *Modos de ver* titulupean argitaratua: “Begirada hitzak baino lehenago iristen da. Haurrak begiratu eta ikusi egiten du, hitz egin aurretik. Baina hori egia da beste zentzu batean ere. Ikusmenak ezartzen du gure lekua inguratzen gaituen munduan; hitzez azaltzen dugu mundu hori [...]”<sup>52</sup>. Ikusi dugunez, hogeiko hamarkadan, mundua abiadura bizian eraldatu zen, zentzu eta alderdi askotan, eta horrek ohiko pertzepzio-ereduak aldatu zituen. Abiadurak —gero eta garrantzitsuagoa, mugikortasuna handitzen zuelako (automobila)— lan egiteko modu berriak (kate-lana) eta informazioa transmititzeko bide berriak (irratia) aldaketa sakonak eragin zituzten, Walter Ruttmann-en *Berlin, hiri baten sinfonia* (*Berlin – Die Sinfonie der Großstadt*, 1927) filmak ezin hobeto sinbolizatzen duen bezala. Bere lankide Léger frantsesak bezala, guztia baldintzatzen duen denbora- faktoretzat —denboraren kintaesentziazat —hartzen du Ruttmannek abiadura, bai hitzaren berezko zentzuan, bai irudizkoan: “Denboraren espezifikotasuna gure garaiaren ‘abiaduraren’ ondorio da batez ere. Telegrafoak, tren azkarrek, takigrafiak, argazkiak, prentsa azkarrak [...] prozesu mentalen transmisioan inoiz ezagutu ez bezalako abiadura dute ondorio bezala. Horri guztiari aurre egiteko, [...] babesa bilatzen dugu konparazio historikoan, eta horrek fenomeno berrien nagusitasuna errazten eta azkartzen du. [...] Horrela, bada, gure hausnarketaren helburua kurbaren fisionomia eta bilakaera tenporala da —etengabeko eraldaketan—, eta ez puntu isolatuen justaposizio zurruna”<sup>53</sup>. Erakusketa honetan obra duten artisten filmak —Fernand Léger, Walter Ruttmann eta Hans Richter [haren *Erritmoa 23* (*Rhythmus 23*, 1923) filma ikus daiteke, baita eredu gisa erabili zuen lau metro inguruko margo biribilgarria ere]—, besteak beste Berlinen eta Hannoverren proiektatuak izan ondoren, “zinema huts” gisa kalifikatuak izan ziren 1925ean. Eta Friedrich Vordemberge-Gildewart-ek honela deskribatu zituen: “Arte hutsarentzat ezinezkoa dena eduki eta helburu deitzen dugun hori da [...] Zentzugabea da eta ez du inolako interesik naturan dagoeneko nolabait baden edo naturarekin zerikusia duen zerbaiti forma eman nahi izatea, eta zentzugabea da ere, neurri berdinean, naturak zure mugimenduak aldeztu aurretik gutxitu ditzan uztea. [...] Eta horrekin zerbait berria gertatzen da: *tartea, zerbait gertatzen deneko* hori, hau da, denbora, era horretan da gogora ekarria. [...] Formak berez baino ez du hitz egiten, ez da inondik ere apeu bat, eta jada ez du bestelako harremanik gertaera naturalekin”<sup>54</sup>.

Bitarteko guztiak egokitu ziren denboraren taupadara, baina zinema eta argazkigintza areago oraindik. Oro har hartuta, irudiak sortzeko bi prozedura horietan, formalki kontrajarriak izan bi joera ageri ziren, bere garaiko ikus-hizkuntzen adierazgarri zirenak: batetik, figuratiboa, objektiboa eta estrukturalista zena; eta, bestetik, abstraktua, modularra eta konstruktibista zena. Ruttmannen filma ez da Berlinen erretratu objektiboegi bat, topografikoa eta arkitektonikoa, baizik eta frenesi berritzaile, dardarti eta elektrizatzaile baten adierazpen artistikoa, pertsonak eta haien ingurunea gorputz kolektibo batean bat egitera eramaten dituen. Bauhauseko irakasle Moholy-Nagy jaunak zinema- eta argazki-esperimentu paregabeak eta oso ausartak egin zituen, komisario jardun zuen erakusketa ibiltarian ikusi ahal izan zen bezala: *Film und Foto* (laburtuta, “FiFo”). Erakusketa Stuttgarten aurkeztu zen lehenengo (1929), eta hainbat hiritan ikusi ahal izan gero: Zurich, Danzig, Viena, Tokio, Osaka... Erakusketa horrek garrantzi handia du artearen historian: izan ere, lehen aldia izan zen zinema eta argazkia elkarrekin erakusgai jarri zirena.

Gaur egun, berriz, guztiz naturala iruditzen zaigu paralelismo hori, eskuetan telefono adimendun bat hartu, eta, bideoa edo argazkia egiteko aukeren artean, bietako zein hautatu pentsatzen jartzen garenean. Nolanahi ere, koexistentzia horri buruzko lehen hausnarketak 1929an egin ziren, zinema soinu-duna sartu zen urtean, hain zuzen. Honelako galderak planteatu ziren orduan: “Zer da argazki bat?”, “Zer da irudi zinematografiko bat?”, edo “Zer da teknikaren bidez ekoiztako irudi bat?”. Bauhausean mendeurrena zela eta, 2019an, Kunsthochschule Kassel-eko irakasle Kai-Uwe Hemken-ek errealitate birtualeko simulazio gisa berreraiki zuen *FiFo* erakusketa. Gure honetan ere, leku nabarmena eman nahi izan diogu erakusketa horri. Gure desira handienetakoa bathorixe zen, hain zuzen, 1929ko *FiFo* erakusketa —200 bat artistaren 1.200 irudi baino gehiago bildu zituen erakusketa zabala eta, bisualki, indar handikoa— 2020an eta 2021ean modu propiozeptibo batean eta, teknika aldetik, garaiari dagokion moduan esperimentatu ahal izatea sentzorialki. Erakusketa horrek artearen historian duen balioari dagokionez, honela dio Hemken-ek: “*FiFo*-n, ahalik eta modu zabalenean azaldu behar zen argazkigintza-eszena aurreratua den egoera, eta erakusgai jarri behar ziren ikusizkoaren alorreko irudikapen-teknika horren (garai hartan, nahiko ezezaguna) ekintza-eremu guztiak. [...] Hauek dira erakusketa horren ezaugarri

bereizgarriak: argazkigintzaren historiaren manipulazioa, artearen beraren legitimazioa eta auto-posizionamendua helburu; erakusketaren konfigurazio estetiko eta kontzeptuala, erakusketaren bitarteko gisa hartuta; eta erakusketan agertzen diren obren eta parte hartzen duten artisten kalitate handia<sup>55</sup>. Kunsthaus Zürichen, *FiFo* egindako omenaldiak badujada tradizio bat, 1979/80ko neguan leku nabarmena izan baitzuen Ute Eskildsen-ek eta Jan-Christoph Horak-ek komisariatutako *Film und Foto der zwanziger Jahre* erakusketan<sup>56</sup>.

Moholy-Nagy-ren *FiFo* erakusketaren berreraiketan, berehala konturatzen gara ‘argazkigintza berria’ —ideia bezala— ez zela soilik fenomeno alemaniar bat, Frantziako eta Suitzako abangoardiako pertsonaiek ere praktikatu eta bultzatu zutela. Horien artean, Man Ray gailentzen da. AEBtik Frantziara emigratu ondoren, Rayk oso ordezkari zabala izan zuen 1929ko erakusketan, hemezortzi argazki —edo izpigrama, Rayren beraren hitzetan esateko— jarri baitzituen erakusgai. Garai hartan, argiaren materialtasuna zen argazkigintzako gai nagusia, Tristan Tzara dadaismoaren “nagusia” Man Rayri buruz egindako iruzkin honetan jasotzen den bezala: “Argazkilariak prozedura berri bat asmatu du: espazioan kokatzen du irudia, espazioa bera transzendituz, eta orduan aireak atzeman egiten du, bere esku uzkuarekin eta ahalmen espiritualekin, eta bihotzean gordetzen du. [...] Argia mudakorra da paper hotzaren gainean, eta aldatu egiten da begi-niniaren dardararen, pisuaren eta eragiten duen inpaktuaren arabera”<sup>57</sup>.

Gaur egungo garaiak beste edozeinek baino hobetu erakusten du argazkigintzaren etengabeko eraberritze hori. Egun, *smartphone* bat duen edonork argazkilari bikaina dela senti badezake ere, erakusketan zehar ibiltzean berehala ohartzen gara tresneria tekniko, bere horretan, ez dela inondik ere nahikoa.

Hala, gaur egungo argazkilaritza artistikoak alderdi kontzeptualari ematen dio lehentasuna, Raphael Hefti, Fabian Marti, Alexandra Navratil, Thomas Ruff eta Shirana Shahbazi-ren lanek argi eta garbi erakusten duten bezala. Artista horiek baldintza berezien eraginpean jartzen dute irudien ekoizpen-prozesua, edo, Navratilen kasuan bezala, ekoizpen-baldintzak berak dituzte aztergai<sup>58</sup>.

## Gorputzaren sentrazio berriak: musikaren eta mugimenduaren estasia

1920ko hamarkadako urteek oso berekoak dituzte, zalantzarik gabe, Parisko Montmartre eta Montparnass auzoetako lokaletan (hala nola Folies Bergère-n) eta Berlingo Moka Efti delakoan ospatzen ziren (eta gaur egun ere “festa tematikoak” inspiratzen dituzten) dantza- gau estasiskoak eta sexualitatez beteak. Bizitza-estilo aske eta pozez betearen adierazpen horrek ematen dio itxiera gure erakusketaren arku tematikoari, baita argitalpen honen irudi sortari ere, inongo nostalgiarik pizteko asmorik gabe, baizik eta orainerako zubi bat eraikitzeke asmoz. Aipatua dugu jada gure garaiko erronka handienetako bat gorputzaren, espirituaren eta bizi-ingurunearen arteko harmonia lortu ahal izatea izango litzatekeela. Desira horren adierazpen metaforiko posible bat dantza da, bai orduan bai orain ere<sup>59</sup>. 1968ko protagonistei egozten zaiena 1920ko hamarkadan ere bazen, neurri handi batean, nahiz eta gutxiengoa izan horri buruz zerbait jakin nahi zutenak: garai hartan, iraultza sexual bat izan zen, arau tradizionalen multzoa kolokan jarri zuena. Hirschfelden obran aditua den Kristine von Soden-en arabera: “kontu serioez eta kontu bitxiez eztabaidatzen da aldi berean; hala nola, eskola-haurren sexu-heziketaz, abortuari buruzko artikulua ezabatzeko beharraz, borondatezko esterilizazioaz, sexu-transmisioko gaixotasunen tratamenduaren doakotasunaz, proxenetismoari buruzko artikulua ezabatzeaz, kirurgia plastikoaz, bainu-jantzia ezabatzeko eta gorputz librearen kultura sartzeko beharraz”<sup>60</sup>.

Hainbat pertsona ospetsu —Magnus Hirschfeld eta Wilhelm Reich tartean— asmo horiekin konprometitu ziren. Hemen, orain,



lehenengoaren lorpenak aztertuko ditugu laburki. Hirschfeldek, bere sexologia-aldizkariarekin ospea lortu ondoren —beste autore batzuen artean Sigmund Freuden kolaborazioak argitaratu zituen—, 1919ko udan, Berlinen, Institut für Sexualwissenschaft sortu zuen —115 gela baino gehiago zituen: laborategiak, ebakuntza-gelak, sexu-kontsultategi bat—, baita, institutu horretan bertan, museo bat eta liburutegi bat ere, 100.000 liburu eta artxibo inguru zituen. Honela deskribatu zuen institutuko mediku batek liburutegi hartan ikusi zuena: “Milaka argazki zeuden han, sexu- gaizkileen irudiak, neurotikoenak, burutik gaixo zeudenenak; sexu-ohitura bitxien eta perbertsioen irudiak, haiek praktikatzeko bitartekoak eta tresnak [...] Gure museoan, masturbazio-tresnak genituen, kontsoladore soiletik hasita estimulagailu elektrikoetaraino, eta, horien artean, baita triziklo pedaldun baten itxurako bat ere”<sup>61</sup>. Institutua irakaskuntza- eta ikerketa-zentro bezala erabiltzen zen, eta sendategi eta babesleku bezala. Lehen sei hilabetean, 3.000 lagunek jo zuten bertara aholku-eske<sup>62</sup>.

Europa osoan, eleberrigintzak eta ikerketa-literaturak ohiko moral sexualari aurre egiten eta ustezko “perbertsioei” buruzko tabuak ezabatzen lagundu zuen. Parisen, Victor Margueritte-ren *La Garçonne* (“Mari-mutila”, 1925) argitaratu zen, *bestseller* bat, Kees van Dongen-en ilustrazioekin; Berlinen, Alexandra Kollontai-ren *Wege der Liebe* eleberria argitaratu zen (“Maitasunaren bideak”, 1925); eta Vienan, *Die Funktion des Orgasmus* (“Orgasmoaren funtzioa”), Wilhelm Reich-ena (1927). Kollontairen arabera, grinak eta maitasunak faseka bakarrik baldintzatuko lukete profesionalki aktiboak den “emakume modernoaren” bizitza; eta emakume bat ama izan liteke, noski, ezkontuta egon beharrik izan gabe.

Mugimendu erreformista hori, Alemanian, kolpetik amaitu zen nazionalista sozialistek boterea hartu zutenean: Hirschfelden institutua arpilatu eta itxi egiten zuten 1933ko maiatzean, eta hango altxor bibliografiko guztia sutan kiskali (Hirschfeldek garaiz gorde ahal izan zituen pazienteen historialak, eta, horrela, nazien erregimenaren balizko jazarpenetatik babestu).

Baina gatozen berriro dantzara eta haren agerpen estasiskoetara, sexu- askapenaren adierazpen zuzena den horretara. Dantza molde haren ordezkariak ospetsuenak dira Josephine Baker, Tiller Girls direlakoak, Anita Berber haren Sebastian Droste dantza-bikotearekin, baita Valeska Gert eta Gret Palucca ere, eta haien aitzindari Suzanne Perrottet eta Rudolph von Laban. Katalogo honetan, Petra Joosek zehatz-mehatz aztertzen du artista ospetsu horien lanaren garrantzia eta gaurkotasuna. Denetan ospetsuena, zalantzarik gabe, Josephine Baker da, ikuskizunaren munduko azal iluneko lehen izarra, baina arrakasta bere sorterrian (AEB) ez baizik eta Europan lortu zuena. Kolonialismo osteko garai hartan, Baker oso maitatua izan bazenezzen izan, berez, bere larruazal-koloreagatik, baizik eta bere lorpen artistiko nabarmenengatik eta ondorengo konpromiso politikoagatik. Europan, kultura afroamerikarrarekiko zegoen interes handiaren testuinguruan ulertu behar da haren arrakasta; izan ere, kultura afroamerikarra debeku-legeen (plazeraren aurkakoak) eta AEBn gero eta nabariagoa zen arraza-segregazioaren aurkako jarrera zen: “Jazza, afroamerikarrak eta Ameriketako ‘mundu berria’ aukera artistiko berritzaileak ziren, eta modan zeuden, bai artisten artean, bai musikagileen artean. Beltzekiko interesa bi pertzepzio kontrajarritan oinarritzen zen. Lehenik eta behin, europarrek ‘primitibotzat’ jotzen zituzten beltzak, jatorrizko lañotasun horrek iradokitzen dituen nozio exotiko guztiekin. Bestela, hiriko bizimoduari loturiko erritmoen arabera mugitzen ziren ‘beltz berri’ moderno batzuk bezala ikusten zituzten”<sup>63</sup>. Hala, Europako hiri-gizarte osoarentzat balio lezake Heinrich Baumgartner jazzaren historialariak horren inguruan adierazi zuena: “Urte haietan, ‘jazz’ izenak denbora ulertzeko beste modu baterako hurbiltasuna adierazten zuen, garaiko opera-emanaldietan eta Objektibotasun Berrian adierazi ahal izan zena: etorkizunarekiko erlaziorako hurbiltasuna, eta, Lehen Mundu Gerraren ondoren, iraganari amaiera emateko nahia. Eta Josephine Bakerrek Zurichen eskainitako ikuskizunaren inguruko kritikak ‘arbaso zaharren instintuez’ eta ‘jatorrizko izaeraz’ hitz egiten zutenean, inoiz ez zuten aipatu eta nabarmendu gabe uzten ikuskizunaren gaurkotasuna”<sup>64</sup>.

Gret Paluccak Dresdeneko bere dantza-eskolari esker lortu zuen ospea, batez ere Alemanian. Haren gorputz-mugimendu adierazkorrek —ordura arte inoiz eta inon ikusi gabeak— sorginduta utzi zituen hainbat artista famatu, hala nola Paul Klee eta Ernst Ludwig Kirchner, besteak beste. Vasily Kandinskyk eskematikoki marraztu zituen, arkatzez, haren dantza-poseak, eta László Moholy-

Nagykahoz adierazizuen haren artearizerion bulkada estetiko berritzailearekiko miresmena: “Estetika berri bat formulatzen ari gara saiatzen, eta oinarriak falta zaizkigu oraindik [...] Dantzaren munduan, Palucca kezdu parerik, oraingoz [...] Haren gorputza, dantzaria bera, dantzaren kultura berri baten adierazpen garbiena irudikatze kobide bat da: gorputzezko areno oinarriko artikulazioa, dinamika espazialarekin harreman estuan dagoena. [...]

Gu geu ere, gure baitan, haren dantzaren konpasera burrunba eginez, haren bizi-indarrak eta nagusitasunak gidatuta mugitzen gara<sup>65</sup>. Erakusketan, Rashid Johnson eta Veronika Spierenburg bezalako artista garaieek artearen bidez ikertzen dute nola ager litekeen gaur dantza espresionista, 1920ko hamarkadako protagonisten tradizioaren ildotik. Helburu horrekin, Spierenburg-ek dantzari baten gorputza birkontestualizatzen du hiri-espazioan, goitik grabatuta, Zuricheko Urania behatokia (Rudolf von Laban eta Suzanne Perrottet ere arituak ziren, aspaldi, behatoki hartan bertan)<sup>66</sup>. Johnsoni, berriz, dantzaren mugimendua interesatzen zaio, intimoa bezain aldakorra delako, eta, gizakiaren eta naturaren artean ustez gaindiezinak diren oztopoak gorabehera, topaketa existentzial baten antzeko zerbait ahalbidetzen duelako: “Gizakiak naturaren aurka egiten duen bidaia existentzial hori, lekukotasun-izaera, batzuetan bakarka, beste batzuetan lagunartean. Nolabait, [gizakiak] ibiltariak dira, beren zortera abandonatuak<sup>67</sup>”.

“Nire hizkuntzaren

mugak nire

munduaren

mugak dira”

Ludwig Wittgenstein, 1921

## Perspektiba

Zergatik zaigu hain gaurkoa André Breton-ek 1929an egindako harako *Fotomatoian egindako autorretratu* (*Autoportrait dans un photomaton*) hura. Lana osatzen duten bi pasaporte-argazkietan, dadaista dotorea eta aurrerago surrealismoaren sortzaileetako bat izan zena, trajez eta gorbataz jantzita agertzen da, eta begiak itxita, hau da, bere nortasunari buruzko informazio-kanal funtsezko bat —ikusmenezko kontaktua— blokeatuta. Hala ere, zer dute ikustekorik fotomatoian egindako lehen *selfie* horiek (fotomatoiak, argazki-automaten prototipo haiek, 1928an instalatu ziren lehenengoz European, eta gaur egun ia desagertuak dira) munduko krisi ekonomikoarekin? Clarence Hatry-k eta haren Hatry Group-ek patentatutako makinaren akzioek hondoa jo zuten Londresko burtsan, 1929ko irailean —iruzurrarekin hitz egin zen—, eta, ondorioz, taldearen enpresa-inperioa kolapsatu egin zen. Porrot hori 1929ko urriaren 24ko Wall Streeteko krakaren eragileetako bat ere izan zela esan izan da.

Krisi horren ondorioz, neurri arautzaile iraunkorrak hartu ziren, gaur egun arte indarrean egon direnak, hala nola kotizazioaren muturreko beherakadaren aurrean balioen merkatua aldi baterako geldiaraztea, edo, akzioen negoziazioan, kreditu-finantzaketak murriztea. Hala ere, zer ondorio ateratzen ditugu 2008ko finantza- krisitik, hogeiko hamarkadako krisiarekin alderatuta?

Zer itxura izango du mundu globalizatuak hamar urte barru? Gaurkotasun handiko galdera dugu ere beste hau: nolakoa izango da mundua, nolakoa izango da ekonomia globala COVID-19aren pandemiaren ondoren? 1920ko hamarkada mundua arnasarik gabe utzi zuen hondamendi sozioekonomiko eta politiko batean amaitu zen, 1945era arte iraun zuena. Izan ziren ere, noski, aldeztatik aurretik abisua eman zutenak: Felix Somary<sup>68</sup> bankari austriar-suitzarrak —“Zuricheko belea”<sup>69</sup> deituak—, adibidez, AEBk Europari epe laburreko kredituak ematea arriskutsua izan zitekeela esana zuen 1926an: “Nola izango da posible ordainketa-balantza positiboa duen ekonomia baten eta munduko gainerako herrialdeen arteko oreka? Arrisku handiena epe laburreko kapital kredituak bermatzean datza. [...] Posible al da New Yorketik Europara doazen kreditu horiek etenik gabe bermatzea? Ez al dugu arazoren bat izango hango diru merkeak burtsaren igoera eragiten badu?”<sup>70</sup>. 1920ko hamarkadan gorabehera handiak izan ziren, batzuk onerako, beste batzuk txarrerako. 2020ko hamarkada hasi berriak zer ekarriko digun ez dago oraindik jakiterik. *Urte eroak, 1920ko hamarkada* erakusketak eta haren lagun den katalogo honek hamarkada hartako une utopikoak eta aurrerapenak baliabide artistikoen bidez laburbiltzea dute helburu, etorkizunari adoz eta itxaropenez zuzenduko zaizkion ahots baikorrak ere entzun daitezke. Kunsthaus Zürich museoak bierakusketa eskaini zizkion, 1938 eta 1957 urteetan, Arkitektura Modernoaren Nazioarteko Biltzarraren (CIAM) sorrera- konferentziaren arduradun izan zen Le Corbusierri, eta Sigfried Giedion CIAMeko lehen idazkari nagusiak testu zabal batzuk idatzi zituen erakusketa horietarako.

Giedionek, 1938ko erakusketaren harira, arteari eta arkitekturari egin zien eskakizuna hunkigarria, irudimentsua eta hertsagarria izan zen, are gehiago bere ideiak zer testuingurutan —lehertzearen testuinguru politiko batean— formulatu zituen kontuan hartuta: “Orain arte ezagututako munduaren irudia arteak urtez urte zabaltzen eta garatzen duen garai honetan, une batez gozatzeko aukera bat baino zerbait gehiago izan behar du beti arteak. [...] Behatzailearen aldetik borondatea ere behar da, jarrera lasaia, ‘Palais de la découverte’ kilikagarrian sartzeko bezala. Honelako erakusketa batek irudi berri batzuk ezagutze hutsak baino aztarna handiagoa uzten du, eta gure garairako sarbidea zabaltzen du”<sup>71</sup>. Hain zuzen ere, horixe bera opa diegu guk erakusketa honen bisitariei eta liburu honen irakurleei.

[Itzultzailea: Rosetta Itzulpen-Zerbitzuak]

## Oharra

1. Alemanez, honela esaten zaie urte horiei: “den wilden Zwanzigerjahren” (20ko hamarkadako urte basak); frantsesez: “les années folles” (urte eroak); eta ingelesez: “the roaring twenties” (20ko hamarkadako urte orrolariak). [itzuli]
2. “[B]y 1930, 899 venues with a dancing licence were registered in the German capital, most of them in the central Mitte and western Charlottenburg districts”. <https://www.theguardian.com/world/2017/nov/24/babylon-berlin-real-1920s-superclub-behind-weimar-era-thriller> [azken ikustaldia: 30/12/2019]. [itzuli]
3. Berlingo klubak eta diskotekak [https://de.wikipedia.org/wiki/Clubs\\_und\\_Diskotheeken\\_in\\_Berlin](https://de.wikipedia.org/wiki/Clubs_und_Diskotheeken_in_Berlin) <https://de.wikipedia.org/wiki/Clubs>, eta <https://www.clubcommission.de/members/> [azken ikustaldia: 30/12/2019]. [itzuli]

4. Anita Berber Weisse Maus aretoan aritu zen, Berlingo Jägerstrasseko 18. zenbakian, 1919 eta 1926 artean. Ikus, baita ere, Berlingo klubena mapa, Mel Gordonek ikerketa lan nekeza egin ondoren osatua; izan ere, nazien erregimenaren pean, klub horietako askok atek itxi behar izan zituzten, eta ahaztuta geratu ziren: Mel Gordon, “A Directory of Erotic and Nighttime Berlin”, hemen: *id.*, *Voluptuous Panic. The Erotic World of Weimar Berlin*, Port Townsend, 2000, 256–99. or. Gordonek antzeko mapa bat egin zuen Pariserako ere: Mel Gordon, “A Directory of Naughty Paris: Thirty Hotspots”, hemen: *id.*, *Horizontal Collaboration, The Erotic Word of Paris, 1920–1946*, Port Townsend, 2015, 198–221. or. [\[itzuli\]](#)
5. Horretan, ekarpen handia izan da Parisko Fondation Louis-Vuitton kultur zentroan Charlotte Perriand-i eskainitako banakako erakusketa (2019/10/2–2020/2/24). [\[itzuli\]](#)
6. “The development of modern interior design reached a peak in 1929, when Le Corbusier, Pierre Jeanneret and Charlotte Perriand exhibited the furniture models they had designed in a spectacular single-room flat at the Salon d’Automne. [...] Le Corbusier, looking back, wrote in 1937, “[a] new term has replaced the old word furniture [...] [T]hat new term is equipment, which implies the logical classification of the various elements necessary to run a house that results from their practical analysis”. Arthur Rüegg, “Équipement intérieur d’une habitation”, hemen: *Charlotte Perriand – Inventing A New World*, erakusketa-katalogoa, Fondation Louis Vuitton, Paris, Sébastien Cherruet eta Jacques Barsac (ed.), Paris, 2019, 53, 56. or. [\[itzuli\]](#)
7. Fernand Léger, “Das Schauspiel – Licht / Farbe / Film”, hemen: *Internationale Ausstellung neuer Theatertechni*, erakusketa-katalogoa, Konzerthaus Wien, Friedrich Kiesler (ed.), Viena, 1924, 6. or. Ikus, halaber, Mauro Piccinini, “Monsieur Léger s’en va-t-à Vienne”, hemen: *Wien 1924: Station der Avantgarde*, erakusketa-katalogoa, Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Peter Bogner (ed.), Viena, 2018, 60–69. or. [\[itzuli\]](#)
8. 2019/12/27ko telefono-dei batean, Légerren obran aditua den Mauro Piccinini benetan eskertzekoa den laguntza eskaintzeko egile honi adierazi zionez, bere ikerketa berriena arabera (argitaratu gabe artean), Friedrich Kiesler eta Fernand Légerren arteko lotura-pertsona Hans Heinz Stuckenschmidt musika-kritikariak izan behar zuen. Hemen irakur daiteke hori: Hans Heinz Stuckenschmidt, *Meine Erinnerungen an Gustav Mahler und andere autobiographische Skizzen*, Friburg/Zurich, 1960. [\[itzuli\]](#)
9. Léger 1924 (*id.* 7. oharra), 12. or. [\[itzuli\]](#)
10. Légerren arabera, 1925eko hitzaldi batean, Stanislaus von Moos-en arabera aipatua, *Fernand Léger: La ville – Zeitdruck, Grossstadt, Wahrnehmung*, Frankfurt, 1999, 58. or. [\[itzuli\]](#)
11. Philipp Blom, *Die zerrissenen Jahre 1918–1938*, “1918: Shell Shock” kap., Munich, 2014, 42. or. Saiakera-bilduma honek hogeiko hamarkadako historia kulturalaren panorama garrantzitsu bat eskaintzen du, baina alemanaren hizkuntza-esparrura eta Weimarko Errepublikara mugatua: Werner Faulstich (ed.), *Die Kultur der 20er Jahre*, Munich, 2008. [\[itzuli\]](#)
12. Frantsesetik itzulia, 1920/10/21ean Bruselan Nazioen Elkarteak xedatutako ebazpenaren protokoloaren arabera, hemen: *League of Nations – Official Journal*, Londres, 1920ko azaro-abendua, 58. or. [\[itzuli\]](#)
13. Werner Heisenberg, “Kausalgesetz und Quantenmechanik”, hemen: *Erkenntnis*, 1931, 182. or., Blom-en arabera aipatua 2014 (*id.* 11. oharra), 153. or. [\[itzuli\]](#)
14. Werner Heisenberg, “Die Beziehungen zwischen Physik und Chemie”, hemen: Walter Blum, Hans-Peter Dürr eta Helmut Rechenberg (ed.), *Werner Heisenberg: Gesammelte Werke, Bd. 1: Physik und Erkenntnis 1927–1955*, Munich/Zurich, 1984, 3. or., Blom-en arabera aipatua, 2014 (*id.* 11. oharra), 161. or. Eskerrak eman nahi dizkiot Sean Cordone fisikariari gertaera historiko honek fisikan izan duen

garrantziari buruz egindako ohar baliotsuagatik; izan ere, hori eztabaidagai bizia da egun ere. Bibliografia gehiago: Robert P. Crease, Charles C. Mann, *The Second Creation. Makers of the Revolution in Twentieth-Century Physics*, New York, 1986, 34–71. or. bereziki. [\[itzuli\]](#)

15. Blom 2014 (*id.* 11. oharra), 161. or. [\[itzuli\]](#)

16. Gerald Schröder, Änne Söll, “Die Krise(n) der Männlichkeit: Eine Einleitung”, hemen: Änne Söll, *Der Mann in der Krise? Visualisierungen von Männlichkeit im 20. und 21. Jahrhundert*, Kolonia/Weimar/Viena, 2015, 15. or. [\[itzuli\]](#)

17. 1920/12/7ko gutuna, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet (BLJD), Fonds Tzara (TZR.C.270), cit. hemen: *Dadaglobe Reconstructed*, erakusketa-katalogoa, Kunsthau Zürich/The Museum of Modern Art, Zurich 2016, A atala, 110. or. [\[itzuli\]](#)

18. Adrian Sudhalter hemen: Zurich 2016 (*id.* 17. oharra), 40. or. [\[itzuli\]](#)

19. Obra hau Kunsthalle Wien-en aurkeztu zen lehen aldiz, 2010ean, eta Martin Walkner-en katalogoan deskribatu; ikus *Street and Studio. From Basquiat to Séripop*, erakusketa-katalogoa, Kunsthalle Wien, Cathérine Hug eta Gerald Matt (ed.), Nuremberg, 2010, 183–85. or. [\[itzuli\]](#)

20. Soldaduen argazkiak Parsiko Musée de l’Armée-koak dira; tramankuluen kolorezko argazkiak, berriz, Kader Attiarenak berarenak dira. Artelana, oso modu zabalean, *Konponketa, Mendebaldetik mendebaldez kanpoko kulturetaraino (The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures)* izenburupean erakutsi zen Kasseleko 13. Documentan, 2012an. Bertan, beste alderdi batzuk gehitu ziren, hala nola “senidetzea”, hau da, etsaien fronteen arteko anaitzea, material belikoarekin egindako produktu artistikoen bidez. Ikus: Bertrand Tillier, *Déjouer la guerre? Une histoire de l’art des tranchées (1914–1918)*, Estrasburgo, 2019, 36–39. or. [\[itzuli\]](#)

21. Konponketa eta berreraikuntza gai nagusi izan ziren Kader Attiari buruzko banakako erakusketan, Kunsthau Zürichen, Mirjam Varadinis komisario zela (2020/08/21–2020/11/15). Hala ere, Attiak, hemen, ustez kolonizatzaileak ez diren herrialdeen historia kolonialari erreparatzen dio batez ere, Suitzarenari, adibidez, eta tabu bat apurtzen du horrela. [\[itzuli\]](#)

22. Gai honi buruzko bibliografia oso zabala da. Historia kulturalaren gaian sartzen hasteko, bi hauek ditugu, adibidez: batetik, Majorie Gehhardt, *The men with broken faces: ‘gueules cassées’ of the First World War*, Oxford, 2015; bestetik, Sophie Delaporte, *Gueules cassées: les blessés de la face de la Grande Guerre*, Paris, 2001. [\[itzuli\]](#)

23. Helmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt, 1994, 246. or. [\[itzuli\]](#)

24. *Ibid.*, 67. or. [\[itzuli\]](#)

25. Annemariet eta Gianfranco Vernak *roaring twenties* delakoei eskainitako erakusketa bat komisariatatu zuten 1971n, Zuricheko beren galerian, baina, edonola ere, Art Décori buruzko erakusketa bat izan zen beste ezer baino gehiago. Eskerrak eman nahi dizkiet bi galeristei, baita haien lankide Laura Mahlstein-i ere, 2019ko urtarrilean haiekin izandako elkarrizketa argigarriagatik. *Welt im Umbruch. Kunst der 20er Jahre* erakusketa—Hamburgoko Bucerius Kunst Forum-en egin zen, 2019an, Kathrin Baumstark-ek eta Ulrich Pohlmann-ek komisariatua — erreferentziatzko erakusketa bat izan zen, era askotako bitartekoak baliatu zituen eta estilo ezberdinen arteko zubi-lana egin zuena, baina soilik Alemaniara mugatu zena. Material asko dago hemen ere: *Tanz auf dem Vulkan. Das Berlin der Zwanziger Jahre im Spiegel der Künste*, erakusketa-katalogoa, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Christian Mothes eta Dominik Bartmann (ed.), Berlin, 2015. *Freiheit. Die Kunst der Novembergruppe 1918–1935* erakusketak —Berlinische Galerie, Berlin, 2018/11/9– 2019/3/11—, Ralf

Burmeister eta Janina Nentwig komisariatuak, oso ondo erakutsi zuten Berlingo arte-munduaren interkonexioa eta autoantolaketa, Novembergruppe delakoaren bidez, Hans Arp, Hannah Höch, Ludwig Mies van der Rohe eta beste batzuen partaidetzarekin. [itzuli]

26. Erika Billeter, “Zur Ausstellung”, hemen: *Die zwanziger Jahre: Kontraste eines Jahrzehnts*, erakusketa-katalogoa, Kunstgewerbemuseum Zürich, Erika Billeter (ed.), Zurich, 1973, 4. or. [itzuli]

27. Stanislaus von Moos, “Die Avantgarde und ihre Grenzen. Notizen zur Architektur von 1920 bis 1930”, hemen: Zurich, 1973 (*id.* 26. oharra), 39. or. [itzuli]

28. Stephan Waetzold, “Einleitung”, hemen: *Tendenzen der Zwanziger Jahre. 15. Europäische Kunstausstellung*, erakusketa-katalogoa, Neue Nationalgalerie/Akademie der Künste/Grosse Orangerie des Schlosses Charlottenburg, Berlin, Stephan Waetzold eta Verena Haas (ed.), Berlin, 1977, 25. or. [itzuli]

29. Nire eskerronik beroena adierazi nahi diot Bernadette Reinhold-i, Vienako Oskar Kokoschka-Zentrum-eko zuzendariari, Friedrich Kieslerren garrantziari buruz emandako azalpen baliotsuagatik; baita Gerd Zillner-i ere, artxiboan emandako laguntzagatik. Hona hemen gaiari buruzko bibliografia hautatua: *Peggy and Kiesler: The Collector and the Visionary*, erakusketa-katalogoa, Peggy Guggenheim Collection, Venezia, Dieter Bogner eta Susan Davidson (ed.), Ostfildern-Ruit, 2004; *Frederick Kiesler: Theatervisionär – Architekt – Künstler*, erakusketa-katalogoa, Österreichisches Theatermuseum, Barbara Lesák eta Thomas Trabitsch (ed.), Viena, 2012; *Friedrich Kiesler, Lebenswelten: Architektur – Kunst – Design*, erakusketa-katalogoa, MAK Wien, Christoph Thun-Hohenstein, Dieter Bogner, Maria Lind eta Bärbel Vischer (ed.), Basilea, 2016. [itzuli]

30. Peter Bogner, Gerd Zillner eta Frederick Kiesler Foundation (ed.), *Frederick Kiesler: Face to Face with the Avant-Garde. Essays on Network and Impact*, Basilea, 2019. [itzuli]

31. Eskerrak eman nahi dizkiet, halaber, egin dizkidaten ohar baliotsuengatik, Oskar Kokoschka-Zentrumeko zuzendari Bernadette Reinhold-i eta Universitätsarchiveko zuzendari eta Kunstsammlungeko zuzendari laguntzaile Silvia Herkt-i, biak ere Universität für angewandte Kunst Wien unibertsitatekoak. Ikerketaren emaitza berrienak hemen irakur daitezke: *Stadt der Frauen. Künstlerinnen in Wien von 1900 bis 1938*, erakusketa-katalogoa, Unteres Belvedere, Viena, ed. Sabine Fellner eta Stella Rollig, Munich, 2019; Marcel Bois eta Bernadette Reinhold (ed.), *Margarete Schütte-Lihotzky. Architektur. Politik. Geschlecht. Neue Perspektiven auf Leben und Werk*, Basilea, 2019. Vienako Zinetismoari buruzko lehen erakusketa zabala honakoa izan zen: *Kinetismus. Wien entdeckt die Avantgarde*, erakusketa-katalogoa, Wien Museum, Monika Platzer eta Ursula Storch (ed.), Ostfildern, 2006. [itzuli]

32. Änne Söll, “Die Frankfurter Küche als Museumsobjekt”, hemen: Bois/Reinhold, 2019 (*id.* 31. oharra), 312. or. [itzuli]

33. Kunsthaus Züricheko dadaismoari buruzko bilduma, taldea sortu zeneko 50. urteurrenetik aurrera —hau da, 1966az geroztik— etengabe haziz joan dena, hainbat aldiz egon da ikusgai erakunde horretan bertan, Felix Baumannen zuzendaritzapean eta Raimund Meyer, Hans Bolliger, Juri Steiner eta Guido Magnaguagno-ren aholkularitza bereziarekin. Dadaismoaren mendeurrenaz gero (2016), hemen ikus daiteke bilduma: <https://digital.kunsthhaus.ch/viewer/cms/5/-/-/1/-/DC%3Adadaismus%3B%3B/> [itzuli]

34. Jean Prévost, *Dix-huitième année*, Paris, 1929, Blom-en arabera aipatua, 2014 (*id.* 11. oharra), 51. or. [itzuli]

35. Unda Hörner, *1919: Das Jahr der Frauen*, Berlin, 2018. Argitalpen honi buruzko erreferentzia dela eta, eskerrak eman nahi dizkiet Kunsthaus Züricheko arte-arduradun Sandra Gianfreda-ri. [itzuli]

36. *Ibid.*, 109. or. [itzuli]

37. Aristide Briandek, Gustav Stresemann alemaniar lankidearekin batera, Bakearen Nobel saria irabazi zuen 1926an, Locarno akordioak eta nazioarteko zuzenbideko hitzarmenak —Alemania Nazioen Elkartearen sartzekoa barne— idazteagatik. [itzuli]
38. Testu garrantzitsu horien zati batzuk liburu honetan jasota daude: Hagen Schulze eta Ina Ulrike Paul —Ulrich March eta Traute Petersen argitaratzaileen laguntzarekin—, *Europäische Geschichte: Quellen und Materialien*, 3. kapitulua, “Pläne und Visionen”, Munich 1994, 319–418. or. [itzuli]
39. Mnemosine, oroimenaren jainkosa greziarren izena da. Warburgen proiektuari buruzko bibliografia ugaria da. Bereziki aipatzekoa da lan hau: *Aby Warburg. Mnemosyne Bilderatlas: Rekonstruktion-Kommentar-Aktualisierung*, erakusketa-katalogoa, Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe, ed. Axel Heil eta Roberto Ohrt, Karlsruhe, 2016; Martin Warnke, Claudia Brink argitaratzaileen laguntzarekin, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Berlin, 2000; Werner Hofmann (ed.), *Die Menschenrechte des Auges: Über Aby Warburg*, Frankfurt, 1980. [itzuli]
40. <https://www.tagblatt.ch/kultur/weltbekannt-und-hier-vergessen-aby-warburg-ld.1009978> [azken ikustaldia: 5/1/2020]. [itzuli]
41. Kunsthaus Zürichek atzerabegirako handi bat eskaini zion Christian Schad-i, Tobia Bezzolak hasi eta komisariatu zuena. Ikus: *Christian Schad 1894–1982*, erakusketa-katalogoa, Kunsthaus Zürich, Munich, 1997. [itzuli]
42. Änne Söll, “Der Mann im Schatten der Frau”, hemen: *id.*, *Der Neue Mann. Männerporträts von Otto Dix, Christian Schad und Anton Räderscheidt 1914–1930*, Paderborn, 2016, 223 eta 225. or. [itzuli]
43. Emantzipazio-mugimenduen eta erretzeko ohituraren arteko harremana askotan aztertu da, hainbat iturritan. Ikus, adibidez: Georg Böse, *Im blauen Dunst. Eine Kulturgeschichte des Rauchens*, Stuttgart, 1957, 101–03. or. Hogeiko hamarkadan eta hogeita hamarreko lehen urteetan, emantzipatutako emakumeen artean zabaldutako zen erretzeko ohitura hori, aintzat hartua izateko seinale gisa, duela gutxi aztertu da Weimarko Errepublikari buruzko erakusketa batean, bere katalogoko kapitulu batean bereziki: Dorothy Price, “Glanz und Elend der neuen Frau in der Weimarer Republik”, hemen: *Glanz und Elend in der Weimarer Republik*, erakusketa-katalogoa, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ingrid Pfeiffer (ed.), Munich, 2017, 152–72. or. [itzuli]
44. Gaiari buruzko argitalpen ugarien artean, bereziki aipatzekoa da Hans Richter artistari buruzko ikerketa bat. Richter, proiektu horretan, ‘bizitze berriaren’ dokumentalista esperimental gisa agertzen da: Andres Janser, Arthur Rüegg, *Hans Richter—die neue Wohnung: Architektur—Film—Raum*, Baden, 2001. [itzuli]
45. CIAMen artxiboa erakunde honetan dago gaur egun: Institut für Geschichte und Theorie der Architektur GTA der ETH Zürich, <https://archiv.gta.arch.ethz.ch/sammlungen> [azken ikustaldia: 6/1/2020]. [itzuli]
46. Automobilak artean izan duen eragina dela eta, hainbat argitalpen eta erakusketa garrantzitsu daude. Honako hauek, besteak beste: Hervé Poulain, *L’art et l’automobile*, Zug, 1973; Reimar Zeller (ed.), *Das Automobil in der Kunst 1886–1986*, Munich, 1986; *On The Road: L’automobile dans l’art*, erakusketa-katalogoa, Musée Bibliothèque PAB Alès, Aleth Jourdan (ed.), Alès, 2007; *Fetisch Auto: Ich fahre, also bin ich*, erakusketa-katalogoa, Museum Tinguely, Basilea, Roland Wetzel (ed.), Heidelberg, 2011. [itzuli]
47. Diseinuaren historiaren ikonoak, erakusketa honetarako, Renate Menzi Museum für Gestaltung Züricheko komisarioaren laguntzarekin aukeratu ziren, Arthur Rüegg-ekin elkarrizketa biziak izan ondoren. [itzuli]
48. Arthur Rüegg, “Donationen: Ensembles aus exemplarischen Interieurs der Schweizer Moderne”, hemen: Christian Brändle (ed.), *Sammeln heisst forschen. Interieurs und Möbel der Donationen Arthur Rüegg und Ruggero*, Museum für Gestaltung Zurich, 2015, 38.

or. [\[itzuli\]](#)

49. Hannes Meyer (jatorriz Basileakoa) Bauhauseko zuzendariaren garrantzia gutxietsia eta baztertua izan da denbora luzean, komunismoaren hurbilekoa izateagatik. Duela gutxitik hona, haren ekoizpena, ez garrantzi gutxiagokoa, Walter Gropius eta Ludwig Mies van der Rohe lankideenen pareko mailan jartzen da, *Bauhaus imaginista. Die globale Rezeption bis heute* erakusketan berari berariak eskainitako atalak erakutsi duenez. Erakusketa, ETH Züricheko Institut der Geschichte und Theorie der Architektur-etik mailegatutako hainbat lanarekin osatua, Marion von Osten eta Grant Watsonek komisariatua egon da eta Berlingo Haus der Kulturen der Welt eta Bernako Zentrum Paul Klee-n ikusi ahal izan da. Hemen, [www.bauhaus-imaginista.org](http://www.bauhaus-imaginista.org), Bauhausi buruzko ikerketa berrien emaitzak irakur daitezke, diskurtso postkolonialaren argitan [azken ikustaldia: 2020/1/7]. Bestalde, Friederike Holländer-ek eta Nina Wiedermeier-ek Berlinische Galerie-n komisariatutako *Original Bauhaus* erakusketa panoramikoak Meyer izan du aztergai, batez ere Bauhausi buruzko haren erakusketa ibiltaria (1929– 30), Bauhaus mugimendua Polonian eta Suitzan ezagutaraztea eta hango ikasleak erakartzea helburu zuena. Mendebaldeko Europan —antikomunista, funtsean— Meyerrek kulturaren boltxebike gisa zuen ospe txarrari buruz, ikus: <https://www.zeit.de/1967/08/wer-hat-angst-vor-hannes-meyer> [azken ikustaldia: 7/1/2020]. Horren berri emateagatik, nire esker ona adierazi nahi diot lan honen egileetako bat ere baden Jakob Tanner historialariari. [\[itzuli\]](#)

50. Izen-zerrenda horretatik —gehienak gizonezkoenak— ez da ondorioztatatu behar Bauhausen ez zirela hautsi genero- estereotipoak; izan ere, irakasleriaren osakeran, nabaria da haustura hori. Bauhausen estereotipo horiek ezabatzeari buruz, ikus Elizabeth Otto, Patrick Rössler (ed.), *Bauhaus Bodies. Gender, Sexuality and Body Culture in Modernism's Legendary Art School*, New York, 2019. [\[itzuli\]](#)

51. Josef Albers, “werklicher formunterricht”, hemen: Hannes Meyer (ed.), *bauhaus. zeitschrift für gestaltung*, 2/3. zk., 1928 (Reprint Lars Müller Publishers), Baden, 2019, 3. or. [\[itzuli\]](#)

52. “Seeing comes before words. The child looks and recognizes before it can speak. But there is also another sense in which seeing comes before words. It is seeing which establishes our place in the surrounding world; we explain that world with words”. John Berger, *Ways of Seeing*, Londres, 1972, 7. or. Gaztelaniazko edizioa: *Modos de ver*, Bartzelona: Editorial Gustavo Gili, 1972, 13. or. [\[itzuli\]](#)

53. Walter Ruttmann, “Malerei mit Zeit” (1919–20), Thomas Elsaesser eta Malte Hagener-en arabera aipatua, hemen: Stefan Andriopoulos, Bernhard J. Dotzler (ed.), 1929, *Beiträge zur Archäologie der Medien*, Frankfurt, 2002, 334. or. Eskerrak eman nahi dizkiot Stefan Zweifel-i argitalpen hori gomendatzegatik. [\[itzuli\]](#)

54. Friedrich Vordemberge-Gildewart, “Der absolute Film” (1925), hemen: Freunde der Deutschen Kinemathek, Helma Schleif (ed.), *Stationen der Moderne im Film II–Texte, Manifeste, Pamphlete*, Mendebaldeko Berlin, 1989, 96. or. [\[itzuli\]](#)

55. Kai-Uwe Hemken, “Die Ausstellung Film und Foto 1929, das Bauhaus und die Foto-Avantgarde der 1920er Jahre”, hemen: *Bauhaus und die Fotografie. Zum Neuen Sehen in der Gegenwartskunst*, erakusketa-katalogoa, NRW-Forum Düsseldorf/Museum für Fotografie Berlin/ Kunsthalle Darmstadt, Corina Gertz, Christoph Schaden eta Kris Scholz (ed.), Bielefeld/Berlin, 2019, 40 eta 46. or. Garrantzizko beste erreferentzia-liburu bat: *Neues Sehen in Berlin. Fotografie der Zwanziger Jahre*, erakusketa-katalogoa, Kunstbibliothek und Museum für Fotografie Berlin, Bernd Evers eta Christine Kühn (ed.), Berlin, 2005. [\[itzuli\]](#)

56. *Film und Foto der zwanziger Jahre*, erakusketa-katalogoa, Württembergischer Kunstverein Stuttgart/Museum Folkwang Essen/ Werkbund-Archiv Berlin/Kunsthaus Zürich/Kunstverein Hamburg, Ute Eskildsen eta Jan-Christopher Horak (ed.), Stuttgart, 1979. [\[itzuli\]](#)

57. Tristan Tzara, “Man Ray und die Photographie von der Kehrseite” (1925), hemen: Eskildsen/Horak 1979 (*id.* 56. oharra), 126. or. (*FiFo*-n ikusgai dauden Man Rayren hemezortzi lanen zerrenda, hemen: 19. or.). Frantziako Argazkigintza Berriari buruz, ikus: Christian



Bouqueret, *Des années folles aux années noires. La nouvelle vision photographique en France 1920–1940*, Paris 1997. [itzuli]

58. Hans Danuser-ek ere garrantziko iradokizunak egin zizkidan Egungo Argazkigintza Berriari buruz, eta nire esker ona adierazi nahi diot bertatik. Ikus horri buruz: Hans Danuser, Bettina Gockel (ed.), *Neuerfindung der Fotografie*, Berlin/ Boston, 2014 (Studies in Theory and History of Photography, Publication Series of the Center for the Study in Theory and History of Photography at the Institute of Art History at the University of Zurich 4). [itzuli]

59. Auto-optimizazioaren eta online- hitzorduen aroan jai-gauen alderdi soziala oso murriztuta geratu bada ere, dantzaldi eta rave festetan lehen planora pasatu da estasiaren eta benetako bizitza-sentsazioaren bilaketa. Ikus horri buruz Ulrike Groos-en *Ekstase in Kunst, Musik und Tanz*, erakusketa- katalogoa, Kunstmuseum Stuttgart/ Zentrum Paul Klee Bern, Munich, 2018. Dantza-tenpluen edo “*millennial*-en belaunaldi sedentarioaren” krisiaz, ikus, adibidez, <https://www.lesechos.fr/2014/07/apres-10-ans-de-crise-les-boites-de-nuit-se-reinventent-306008>, <https://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/krise-der-tanztempel-your-disco-needs-you-1114262-p2.html>, <https://www.sueddeutsche.de/leben/millennials-ausgehen-psychologie.4742432?reduced=true> [azken ikustaldia: 2020/1/6]. Nire eskerronik beroena Hendrik Taubert-i, gai honi buruz izan ditugun elkarrizketengatik eta eman dizkidan argibideengatik. [itzuli]

60. Kristine von Soden, “Sexualreform– Sexualpolitik: Die neue Sexualmoral”, hemen: Irene Lusk, Gabriele Dietz (ed.), *Die wilden Zwanziger: Weimar und die Welt 1919–33*, Mendebaldeko Berlin, 1986, 122. or. [itzuli]

61. L. Lenz, *Erinnerungen eines Sexual- Arztes*, Stuttgart, 373. or., Lusk/Dietz-en arabera aipatua, 1986 (*id.* 60. oharra), 123. or. [itzuli]

62. Aholkularitza-zentroan eta kontsultan ere abortuari buruzko jardunbide desegokiak aurkitu ziren; kalkulu ofizialen arabera, Alemanian, 40.000 emakume hiltzen ziren urtero “legez kontrako ebakuntzen” ondorioz, eta 50.000 emakumek bizitza osoan pairatu behar zituzten haien ondorioak. Ikus Lusk/Dietz 1986 (*id.* 60. oharra), 128. or. [itzuli]

63. “Jazz, African-Americans and the ‘new world’ of the Americas presented artistic options that were innovative and fashionable for both artists and musical composers. Interest in blacks rested on two opposing perceptions. Firstly, Europeans viewed black people as ‘primordial’ with all the exotic notions that primitive innocence suggested. Alternatively, they saw blacks as being modern ‘new negroes’, with a pace that matched an urban lifestyle”. Petrine Archer-Straw, *Negrophilia. Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*, Londres, 2000, 109. or. [itzuli]

64. Heinrich Baumgartner, “Jazz” in den zwanziger Jahren in Zürich. Zur Entstehung und Verwendung einer populärkulturellen Bezeichnung, Zürich, 1989, 36. or. [itzuli]

65. László Moholy-Nagy, honen arabera aipatua: *Palucca–Tanz*, eskuorria, Dresden, 1926–27, 4. or. [itzuli]

66. Hemen aurkezten den filmari buruzko ikerketa-lanak Kristina Köhler- ekin elkarlan estuan egin dira. Ikus, halaber: Kristina Köhler, *Der tänzerische Film. Frühe Filmkultur und moderner Tanz*, Marburgo, 2017 (Zürcher Filmstudien 38). [itzuli]

67. “That existential journey of man versus nature, the witness character sometimes alone or accompanied. In a way, they [men] are hikers, left to their own devices”. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/nov/25/rashid-johnson-the-hikers-interview> [azken ikustaldia: 8/1/2020]. [itzuli]

68. Nire esker ona adierazi nahi diot Kunsthaus Züricheko Björn Quellenberg-i, Felix Somary paregabearen erreferentzia emateagatik. [itzuli]

69. Felix Somary, *The Raven of Zurich, The Memoirs of Felix Somary*, Londres/ New York, 1986. [itzuli]

70. Felix Somary, "Die Vorjahre der Krise" (Krisi aurreko urteak), hemen: *id., Erinnerungen aus meinem Leben* (Nire bizitzako oroitzapenak), Zurich, 1959, 202. or. [itzuli]

71. Sigfried Giedion, "Einführung" (Sarrera), hemen: *Le Corbusier: Œuvre plastique, tableaux et architecture, 1919–1937* (Le Corbusier: obra plastikoa, margolanak eta arkitektura), erakusketa- katalogoa, Kunsthaus Zürich, Wilhelm Wartmann (ed.), Zurich, 1938, 13. or. [itzuli]

“Irudi batek mila hitzek baino gehiago balio du”

Kurt Tucholsky, 1926

## 1920ko hamarkadaren kaleidoskopia

Jakob Tanner

Garai latz bateko urrezko urteak

“Oldar aztoragarriz barneratzen da harrizko itsaso hau denbora gorrian. Tonu gorabeheratsukoa, kolore elektrikoz ase, harrabotsa bizian, al, deabruzko bastidore zeiharrak erdi itzalitako ostertz baten aurrean, non balantza egiten duen ilargi urdin hordi batek”.

— Ernst Richter, 1920

Modernitatearen oroitzapen kulturean, 1920ko hamarkadak garai liluragarri eta aitzindaria ekartzen digu gogora. “Urrezko” urte haien basatiak, zaratatsuak eta kitzikagarriak izan ziren, ustez behintzat: jazzez eta charlestonez beteak; xanpaina eta kokaina barra-barra izaten zuten festa zoro beteak; jendez lepo egoten ziren bariatate-ikuskizunez beteak; eta auto-lasterketaz, kirol-ekitaldiz, edertasun-lehiaketaz eta publizitatez beteak. Art déco mugimendua, Objektibotasun Berria eta diseinu funtzionala, fantasiako zinema, literatura esperimentalak, antzerki epikoa eta pintura espresionista ere hamarkada horrekin lotzen dira. Orduan azaldu zen jendaurrera “emakume berri” emantzipatua ere, eta publizitateak modernitatearen ikono gisa estilizatu zituen *flapper*-ak: ile-mozketa nabarmenak zeramatzen eta zigarroak erretzen zituzten neska gazteak.

Horrela transmititu da, beraz, hogeiko hamarkada, ezaugarri eta klise horiekin hornituta. Hala ere, ikuspuntu historiko eta sozialetik begiratuta, ezer gutxi egiazta daiteke ustezko gorentasun horretaz. Lehen Mundu Gerraren ondoren, Alemaniak elikagai-eskasia izugarriari aurre egin behar izan zion, baita beste hamaika arazori ere. Zailtasun ekonomikoak amaigabeak ziren. Hainbat eta hainbat herritarren egunerokotasun tristeak gabezia materialek eta langabeziak markatua zegoen. Hori izanik egoera, “urrezko” hamarkada bizitzeko aukera promes hutsa baino ez zen. Askok eta askok, baina, egingarritzat jotzen zuten, sortutako itzaropen berriek eta

jendearen gogo-aldartean izandako aldaketa sakonak bultzatuta. 1919tik aurrera hedatzen hasi zen aldarte bizi bezain iheskor hori argi eta garbi islatzen du *Schall und Rauch* (zarata eta kea) metaforak, eta, izen horixe zuen abangoardiako aldizkarian, Ernst Richter-ek hizkuntza plastikora itzuli zuen “Berlin 1920” izenburupean: “Oldar aztoragarritz barneratzen da harrizko itsaso hau denbora gorrian. Tonu gorabeheratsukoa, kolore elektrikoz ase, harrabotsa bizian, al, deabruzko bastidore zeharrak erdi itzalitako ostertz baten aurrean, non balantza egiten duen ilargi urdin hordi batek”<sup>1</sup>. Hiri handiaren poetika hori, bere irudi bizi eta guzti, esperientzia asaldagarrirei lotuta joaten zen. Hogeiko hamarkadaren erdialdean, Zuricheko Kosmos zine-antzokiak hauxe iragartzen zuen, azentu dramatiko iragarri ere: “Mundua zoratuz doa urterik urte [...]. Beraz, inoiz baino zoroago dago... 1926an”<sup>2</sup>.

1914tik 1918ra bitarteko “Gerra Handiak” ekarri zuen esperientzia aztoragarriaren ondotik, Europako estatuak, kontrola erabat galdurik, onartu zuten XIX. mendeko lorpen aurrerakoiak —Stefan Zweig Europazaleak malenkoniaz gogoratzen zuen “atzoko mundu” hartakoak— ezin geldituzko suntsipen-orgia bihurtu zirela bat-batean; eta hala izan ziren urte luzez. Gerra hartatik masa-gizartearen arazoa sortu zen, eta “masaren” gaia bi modutan tratatu zen aldi berean: gizarte-gertaera gisa eta fenomeno mehatxagarri gisa. 1921eko *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (“Masen psikologia eta niaren analisisa”) saiakeran, Sigmund Freud-ek masa-mugimenduen dinamika erabili zuen, neurri batean, transferentziaren mekanismo psikikoak azaltzeko<sup>3</sup>. Bere *Masse und Macht* (“Masa eta boterea”) lan arrakastatsuan, Elias Canetti-k 1920ko hamarkadako lehen urteetan jazotako gertaera garrantzitsu batzuk deskribatu zituen, hala nola Alemaniako atzerri ministro Walther Rathenau-ren hilketak (1922) eta hiperinflazioa (1923). 1927ko uztailan Vienan izandako matxinadan —Justizia Jauregiari su emanez amaitu zen—, Canetti bera “masaren parte” bihurtu zen; ondoren, hauxe adierazi zuen: “Hezur-muinetan sentitzen dut, oraindik ere, egun hartako zirrara”<sup>4</sup>.

Hala ere, etorkizunean jarritako konfiantza berriak sendotu egin zuen masa mugikor eta kartsu hori zuzenbide-estatuaren baitan demokratikoki integratu eta antolatu zitekeelako ustea. Horrez gain, gorputza eta hiri-espazioa ulertzeko modu berriak ezarri ziren. Genero-rolak, lurralde-mugikortasuna eta denborari buruzko ideiak eraldatu egin ziren. Teknologia berriak —hala nola gramofonoa, linotipoa, argazki-kamera, zinema-proiektorea edo irrati-aparatua— iraultza ekarri zuen gizartearen irudikapen estetikoetara. Erreproduzigarritasun teknikoak eragina izan zuen artelanen estatusetan eta ospean, eta serieko ekoizpen-prozedurek inoiz baino eskuragarriago jarri zituzten herri-kultura eta kontsumo-ondasunak. “1920ko hamarkada zoro” hartan —horrela ere deitzen zitzaien— bestelakotu egin ziren pertsonen emozio-bizipenak; gerra aurreko urteetan ez bezala, orain urduritasun frenetikoa eta axolagabekeria alaia era berean gertatzen ziren hein handi batean.

Itxaropenez beteriko etorkizun-ametsak ikusteko aukera eskaintzen zuen leiho bat ireki zen, baina ez zen luzaz egon zabalik, eta hogeita hamarreko hamarkadan berriro itxi zen orduko depresio ekonomiko latzaren eta asaldura politiko handien ondorioz. Hurrengo hamarkada hartan, imajinario politikoan gero eta indar handiagoa hartuz joan ziren bai nazio-ahalduntze proiektu oldarkorrek (faxismoak edo nazionalsozialismoak, adibidez) eragindako lilura, bai plangintzaren eta kontrolaren mamuak (Stalinen Sobietar Batasunean bezala). 1918tik Bigarren Mundu Gerrara bitarteko “urte latz”<sup>5</sup> horiei erreparatuz gero, ohartuko gara “hogeiko hamarkadak” Weimarko Errepublikaren 14 urteak irudikatzen dituela; hots, “bizitza modernoaren ia posibilitate guztiak berrikusi” zireneko garaia<sup>6</sup>. Kultur imajinarioan 1924tik 1929ra bitarteko garaia nabarmentzen da batez ere, berpizkunde ikaragarria eman baitzen urte horietan: modernitatearen disonantziak tirrinta zaratatsuz —gaur egun oraindik ikusteko eta entzuteko moduan— durundarazi zituen pizkundea<sup>7</sup>. Paradoxa bada ere, Europan gerrak suntsitu eta astindu zituen gizarteek nolabaiteko egonkortasuna eta aurreikusteko gaitasuna berreskuratuz, lehen aldiz, fase horretan. Urte gutxi horiek 1914tik 1945era bitarteko hiru hamarkada katastrofiko haietako itxaropen-izpia izan ziren, gure egungo gizartearen katramilak oraindik ere argitzen dituen izpia.

## Gerraren eragina

1920ko hamarkadan, jendeak gerra- garaiko urteen ikuspegitik begiratzen zion beldur zionari eta desio zuenari (kontuan izan, Ekialdeko Europan, 1922. urtera arte ere luzatu zela gerra)<sup>8</sup>. 1914ko abuztuan, borrokak gutxi iraungo zuelako esperantza zuten oraindik ere (“over by X-mas”, hau da, Gabonetarako amaituta). Aitzitik, lubaki-gerra luze bat etorri zen ondotik, galera izugarriak ekarri eta gudu-zelaiak ilargi-paisaia fantasmagoriko bihurtu zituen. Gerra-ekintzak mundu osoan zabaldu ziren, eta nazio-ekonomiak kontsumo zibila kanibalizatzen zuten gerra-makina bihurtu ziren.

Gerra-propagandak eta etsaiari buruzko irudiak elkarren kontrako suntsipena eragin zuten: lau urte luzez, 6.000 soldadu baino gehiago hil ziren egunero; ia 10 milioi, guztira. Horri, gainera, biztanleria zibilaren artean izandako heriotzak (beste 10 milioi) eta zaurituak eta mutilatuak (20 milioi) gehitu behar zaizkio.

1918ko azaroaren hasieran, Alemaniaren Inperioa eta Austria-Hungariako monarkia erori ziren. Errusian, urte bat lehenago, Urriko Iraultza boltxebikea nagusitu zen, eta Otomandar Inperioa, berriz, azkenetan zegoen.

Kolonialismo inperialista —XIX. mendean ulertzen zen moduan, hau da, Europako potentzia handien berezko pribilegio bezala— krisian sartuta zegoela eztaba daezina zen jada. Bai Woodrow Wilson AEBko presidentea, bai Lenin iraultzaile errusiarrak “herrien autodeterminazioa” defendatu zuten; Estatu nazionalen kopurua asko handitu zen; “biztanleria-lekualdatze” handiak gertatu ziren; Europako kontinentearen geografia politikoa atzera bueltarik gabe aldatu zen; gainera, Atlantikoaren bi aldeetan, ugaritu egin ziren atzerritartzearen inguruko beldur nazionalak eta gogortu egin ziren atzerritartasun-legeak.

Versaillesko bake-itunetan itxaropen handiak jarri baziren ere, gerrak bizirik iraun zuen jendearen gogoan. Mendeku-ideiek oihartzun zabala izan zuten. Europako gizarte industrialetan, sozialki eta ekonomikoki erabat txikituta baitzeuden, ugaritu egin ziren grebak, eta ezkerreko mugimenduek klase- borroka bultzatu zuten indar militar burgesen aurka. Iraultzak saihetsezina zirudien, baina, aldi berean, espiritu iraultzaileak boltxebismoarekiko beldurra piztu zuen. 1918ko azaroaren 9an, Weimarko Errepublika sortu zen Alemanian; Alfred Döblin idazleak “argibide-libururik gabeko Errepublika”<sup>2</sup> deitu zuen hark antisemitismoaren, demokraziaren aurkako kanpainen, eskuin muturraren kolpe-saiakeren, hilketa politikoen eta kale-indarkeriaren desafio erraldoiari egin behar izan zion aurre. Italian, liskar-egoera konplexu horrek —ezkerraren aurkako beldur-kanpainek barne— Erromarako eta botererako bidea zelaitua zien, 1922rako, Mussoliniren *fasci di combattimento* edo borroka-taldeei.

## Hamarkada zauritu baten faseak eta koiunturak

Gerra amaitu ondorengo lehen urteetan, krisi-giroa nagusitu zen Europa osoan. Geroago, Weimarko Errepublikan, Hitlerrek Munichen egindako kolpearen zapaketak eta 1923ko azaroko hiperinflazioak bigarren faserako inflexio-puntua markatu zuten.

Langabeziak behera egin zuen eta itxaropen-izpi batzuk agertzen hasi ziren. Harreman politikoak baretu egin ziren. 1920ko urtarrilean, Nazioen Elkarte sortu zen, eta, eratu ondoren, kide berriak batu zitzaizkion; horien artean, Alemania, 1926tik aurrera. Urte batzuetan, nazioen arteko tirabirak lasaitzen hasiak zirela eman zuen, eta 1928an, Parisen, Briand-Kellogg ituna sinatu zen. Itun horrek gerra debekatu zuen nazioarteko zuzenbidean, eta gerora Nazio Batuen Erakundearen sorrerak ekarri zuen mundu-ordena berriaren oinarriak ezarri zituen<sup>10</sup>. Gerra-teknologiaren indar suntsitzailea biztanleria-geruza zabaldu bizi-kalitatea hobetzeko ekoizpen-indar gisa baliatu ahal izango zelako itxaropen sendoa zabaldu zen horrela. Normaltasun berriak nazioen ongizatearen alde egiten zuen lan.

Garai hartan, zientzia ere loratzen hasia zen; fisika atomikoan eta kosmografian funtsezkoak diren ezagutzak erdietsi ziren; 1929an, Edwin Hubble-k gorriarantzko lerrakuntza aurkitu zuen (horrexegatik darama efektuak haren izena), eta horrek indartu egin zuen galaxiek mugimendu zentrifugoa dutela eta unibertsoa hedatzen ari dela defendatzen duen tesia; horrenbestez, gizakiek onartu behar izan zuten ez zeudela bakarrik Esne Bidean, hau da, beste galaxia askoren arteko batean bizi zirela. Natur zientzia esperimentalekin batera, ingeniariaritzaren aro espazialaren aitzindariak espazio-nabigazioari buruzko beren ikuspegiak zabaltzen hasi ziren: 1923an, Hermann Oberth-ek *Die Rakete zu den Planetenräumen* ("Suziriak planeta arteko espaziora bidean") argitaratu zuen; 1924an, Max Valier-en *Der Vorstoss in den Weltraum* ("Aurrerapena espazioan") agertu zen; eta 1926an, Robert Goddard estatubatuarrek erregai likidoko lehen suziria probatu zuen. Talentu-lehiaketa batekoa zirudien agertoki horretatik aldenduz, uhin elektromagnetikoen inguruko ikerketak eta goi-maiztasuneko teknikak garrantzi praktikoa handia zutelako garbi geratu zen berehala. Denbora gutxian, irratia faktore erabakigarria bihurtu zen iritzi publikoaren eraketan.

Fenomeno biologikoei eta bizitzari buruzko begirada zientifikoa ere aldatu egin zen animalien portaerari buruzko ikerketarekin, biologia teorikoarekin eta populazioen dinamikaren formalizazio matematikoarekin. Beste zenbait bulkada —gizartean eztabaida handiak piztu zituztenak— sexuaren zientziatik etorri ziren —1921ean eta 1929an, nazioarteko konferentzia garrantzitsuak egin ziren sexu-erreformari buruz—, eta baita gorputz askearen kulturatik, psikoanalisitik eta ikuskera filosofikoan oinarritutako antropologiatik ere. Institut für Sozialforschung delakoak —Gizarte-ikerketarako Institutua, 1923an sortua, Frankfurt-en— iraupen handiko eragina izan zuen, eta hartatik sortu zen gero Frankfurtoko Eskola, Karl Marx inspirazio-iturri izan zuen teoria kritikoaren jatorri gisa. Hainbat izan ziren bertan parte hartu zuten intelektualak, hala nola W. Adorno, Max Horkheimer, Erich Fromm, Herbert Marcuse eta Walter Benjamin. Industria-kulturaren berezko ezagutzaren homogeneizazioaren eta indibidualismo ilustratuaren arteko dialektika —funtsezkoahogeiko hamarkadan— aztertuzko eskola hark. Hala ere, zientziaren eta artearen loraldi horrek ia ez zituen batere leundu ordurako Europa osora zabalduta zeuden gizarte-arazoak eta tentsio politiko amaigabeak. 1920ko hamarkadako izaera kontraesankorra agerian geratu zen Bartzelonako Nazioarteko Erakusketan (1929). Han, elkarren ondoan suertatu ziren modernitateko eraikuntza ausartak —esaterako, Weimarko Errepublika ordezkatzeko Mies van der Rohe-k egindako pabiloia— eta tradizio jakin batzuen eszenaratze esplizitua —horren adibide izan zen Bartzelonako Poble Espanyol edo Espainiar Herria delakoa, Espainiako eskualdeak elkartzen zituen esperientzia transmititzeko asmoz eraikia—.

Erakusketak iraun zuen bitartean, "1920ko urrezko hamarkadaren" berpizte- giroa etorkizunarekiko beldur bilakatu zen bat-batean: 1929ko udazkenean, Wall Street-eko burtsaren porrotak ia erabat isilarazi zituen munduko ekonomiaren motorrak; 1931n, mundu osoa astindu zuen krisi ekonomikoan murgildu ziren bai Alemania, bai Europako beste hainbat estatu. 1931ko Hoover Luzamenduak nolabaiteko lasaitzea ekarri zuen, baina Alemaniako Gobernuaren austeritate- politikak areagotu egin zuen krisia: Weimarko Errepublika hilzorian zen.

Barne-gatazkek, ezkerren zatiketak, Hitlerren Alemaniaren Langileen Alderdi Nazionalsozialistaren gorakada azkarrak eta alderdi konstituzionalisten porrotak demokraziaren amaiera zigilatuzuten.

### "Venus beltza", munduko izarra

1920ko hamarkadaren bigarren erdi alai eta bizian, inork ez zuen halako amaiera negargarririk espero. Aitzitik, ikusizko bitarteko berriek eta herri-ospakizunek bizi-sentimendua indartu zuten, iraganeko kargazapaltzaileetatik aske. Orduko beste ezinikuskarik ez bezala, bariatate- ikuskizunek esperientzia zoragarriak —are ere estasiskoak— bizitzeko aukera ematen zuten, eta agertokiak eskaintzen zizkieten Josephine Baker bezalako artista ahaztezinak. Baker —1906an jaioa, AEBko St. Louis hirian, ingurune pobre batean— dantzaria eta abeslaria zen, eta nazioarteko izarra zen hogeiko hamarkadaren erdialderako. "Burlesque" munduko dantzari

soilaz enajendetzaren idolobihurtuzen egun batetik bestera, eta, bere *Revue nègre* lanarekin (pertsonek beltzez bakarrik osatutako talde baten lehen dantza-ikuskizuna), Paris konkistatu zuen lehenik eta, ondoren, Berlin, München, Pragan, Vienan eta Budapestean egin zituen agerraldiek hura ikusteko irrikaz zeuden herritarren pilaketak eragin zituen, eta, ondorioz, aldi baterako debekatu egin zuten ikuskizuna. Horrek guztiak, baina, areagotu egin zuen artistaren ospea. 1930ean, bira bat hasi zuen Espainian —Madril, Bartzelona, Valentzia, Sevilla eta Granada bisitatu zituen, beste hiri batzuen artean—, eta benetako “Bakermania” piztu zuen. 1928an, *Neue Zürcher Zeitung* egunkariak honela azaldu zuen artistarekiko mirespena: “Amerikako jazz musikak gorputz-adierazpen egokia aurkitu du berarekin”. Azal beltzeko neska —Alemanian, “txokolatezko Josephine”, “diva arrea” eta “eder iluna” ere esaten zioten— askapen-sinbolobihurtuzen, “Venus beltzaren” pareko estilo-ikonoa (Charles Baudelaire poetak ere *Vénus noire* bat balitz bezala gurtzen zuen bere maitalea, Jeanne Duval aktore eta dantzaria)<sup>11</sup>.

“Lehen gizakien deiadarra, oihanaren nostalgia, bor-bor diren bulkada ilunen intziriak, hitzik gabeko maita- sun-adierazpenak, gorputzaren jazz-sinfoniak [...] noski, baina modu kontrolatu eta kalkulatuan betiere”.

— Tages Anzeiger, 1928

Arthur Rimbaud-ek esana da: “Erabat moderno izan beharra dago” (*Denboraldi bat infernuan*, 1873), eta Josephine Bakerrek modu sistematikoan praktikatzen zuen hori bere bizitzan zehar, baita era masiboan zabaldu ere, eta gizarte osoaren mirespena bereganatu zuen horrela (nahiz eta askok onartu ez). Bere gorputzaren mundukoari esker, berdin-berdin liluratu zituen goi-burgesia eta langile-klaseak. Hala, esaten zuten, entseguetan begira izaten omen zituen Eliseo Zelaietako antzokiko langile guztiak —“hegalen artetik, ateen atzetik, hor dabilta denak dantzan, hankak mugituz, sabelean tarrapatuta, baita makinistak, suhiltzaileak eta mekanografoak ere. Inurri-inbasioa peronean gora eta behera. Yes, Sir, that’s my body”<sup>12</sup>—. 1929ko udaberrian, “Miss Bakerrek” aztoratuta utzi zuen Suitzako hiriburua, Berna, herrialde hartan lehenengo agerraldia egin zuenean, soinean banana- gerriko bat eta kolore berdeko luma luze batzuk besterik ez zeramatzala. Kapitolo aretoan —960 eserlekuko “barietate-ikuskizunetarako zinema eta antzoki ultramodernoak”— “diplomaziako, industriako eta merkataritzako” handi-mandi guztiak elkartu ziren, baita administrazio federaleko kargu nagusiak ere, eta gogoz txalotu zituzten “ikuskizun hawaiiar” berriak eta Bakerren erreperatorioko abestiak. Baina Suitzan mundu guztia ez zen iritzi berekoa izan. *Neue Zürcher Zeitung* egunkariak nolabaiteko burla-areiz jaso zuen katolikoek sentitzen zutena: hots, munduaren gainbehera morala geldiezina zela “ohitura publikoen usteltasunaren” ondorioz, eta Suitza bera “Babiloniaren” patu bera izateko arriskuan zela. Geroago, Baker Zurichen agertu zenean, jende andana bildu zen hura ikustera; hainbestekoa zen jendetza ezen, erreseina baten arabera, “sarrera lortu ezinik gelditu ziren ehunka pertsonen eguerdiko gala” bat eskaini zieten, “moduzko prezio baten truke”. 1928an, egunkariak nabarmen goraiatua zuen “ballet kriollo handia”, “akrobazia eta bitxikeria bikainak” eskaini zituelako, “baita moda eta dantza naturaleko sorkuntza-lan berriak ere”. Baker “piztia modukoa” zen agian, “baina baita umoretsua ere; instintiboa, baina aldi berean kontzienteki groteskoa”; bere antzezpen nabarmen haiekin zera transmititzen zuen, “lehen gizakien deiadarra, oihanaren nostalgia, bor-bor diren bulkada ilunen intziriak, hitzik gabeko maitasun-adierazpenak, gorputzaren jazz-sinfoniak [...] noski, baina modu kontrolatu eta kalkulatuan betiere”<sup>13</sup>.

## Afrika eta ordena kolonialaren krisia

Garai hartan, oso ohikoak ziren gisa horretako deskribapenak. Zibilizazioak eskaini bide duen berniz ahulak jatorrizko “basakeriatik” erdi-babestutako gizateriaren beldurra —beldur atsegingarria, hobeto esanda— izaten dute aztergai ikerketa askok. “1920ko

hamarkadako urte basatiek” behin eta berriz jotzen zuten garai hartan oso hedatua zen irudi horretara. Pentsa liteke Josephine Bakerren “performance” sutsuek oihanaren deia sentiarazten zietela ikusleei gorputz barruan durundika. Dantzari birtuosoak ondo zekien nolako eragina zuen desira horien proiektio gisa; “munduan ondoen ordaindutako artista” zela zioen oharrak (ikuskitzuna iragartzeko kartel guztietan agertzen zen) garbi adierazten zuen zein sakon zeuden errotuta hark bere emanaldien bidez asetzen zituen beharrak. Izan ere, bere gorputzean haragitu zuen “grina kolonial” hura, exotikoarekiko lilura eta mendekotasun-nahia batera biltzen zituena<sup>14</sup>.

“Basati”, “arraro”, “primitibo” zenak bazuen agerpenik Europako pinturan Lehen Mundu Gerra aurretik ere. Espresionismoaren eraginez, 1900. urteaz goerotik Afrika eta Ozeaniako objektuez jabetzeko gogo bizia zabaldu zen bazterretan. Karl Schmidt-Rottluff artistak, esaterako, itsasoz bestaldeko maskaren bilduma egiten zuen (Hanburgoko saltokien bidez eskurazitezkeen).

Mugimendu hori areagotu egin zen gerra-urteetan. Dadaismoa, gerra zentzugabearen aurkako protesta performatibo gisa sortua, Europaz kanpoko praktika kulturalak jabetu zen hasieratik, eta bere performanceetan txertatu zituen gero. 1920ko hamarkadan, irudiak inportatzeko eta giro exotikoak taularatzeko joerak bere horretan jarraitu zuten; Tristan Tzara eta Huelsenbeck nor baino nor aritzen ziren “Umba! Umba!” oihu arkaikoak botaz, eta nork bere gogora asmatutako “eritmo beltz” horiekin “errotik astintzen” saiatu ziren Europako goi-kultura<sup>15</sup>. Hannah Höch-ek, modu subertsiboan, jatorri afrikarreko piezak txertatu zituen bere fotomuntaietan. John Heartfield-ek, fotomuntaiaren adierazgarri onenak, Huelsenbecken 1928ko *Afrika in Sicht* (“Afrika begibistan”) bidaia-kronikaren azalak diseinatu zituen. Liburuaren aurreko azalean, ofizial kolonial bat ageri da, kataloxa batekin palmondo batzuen siluetari begira; atzeko azalean, beltz bikote bat dago, europar erara jantzita, estilo kolonialeko fatxada baten aurrean.

Gaur egun, arrazoi osoz kritikatu da kultura afrikarra tratatzeko modu hura. Nahiz eta dadaistek eta surrealisten —1924an eman zuten ezagutzera beren burua, manifestu baten bidez— berdintasunean oinarritutako kulturen arteko topaketa zuten helburu, ordena inperialistaren botere-egitura asimetriko haiek berak erreproduzitu zituzten beren zeinu bidezko hiztegiak eta jabetze-praktiketan. Esan beharra dago, hala ere, 1920ko hamarkadako abangoardia artistikoen berdintasuna aldarrikatu zutela neurri handi batean<sup>16</sup>. Tristan Tzarak, adibidez, suspertzen ari zen kontinente bat —eta, ondorioz, “etorkizuneko mundua”— ikusten zuen Afrikan. XIX. mendeko ordena kolonial zaharraren krisia agerian utzi zuten nahasmen-uneak behin gaituratu ondoren sortu ziren itxaropen horiek. Mundu-mailako interdependentziak areagotu egin ziren, eta eragile afroamerikarrak prest agertu ziren Europa “probintzializatzeko”; haserrea eta arbuioa eragin zituen horrek<sup>17</sup>. Berriemaileek Josephine Bakerren antzezpenen aurrean sarritan agertu ohi zituzten jarrera kolonialistek erakusten zuten bien bitartean eragina norabidez aldatua zela. 1920ko hamarkadan, deskolonizazioa ulergarri zen.

### “Babilonia”, “Sodoma eta Gomorra”: metropoliaren interpretazioak

ARD, Alemaniako telebistaren lehen kate publikoa, Babylon Berlin izeneko hamasei ataleko telesaila ematen hasi zen 2017ko urrian, arrakasta handiz hasi ere, ikusle-kopuruari dagokionez<sup>18</sup>.

Telesailan, 1920ko urrezko hamarkada hartako Berlinek irudizko Babilonia baten antzera ospatu zuen bere berpiztea: Babilonia hartan, luxua eta pobrezia ohikoak ziren, ospea garesti ordainduta lortzen zen, eta glamourrak lotura zuzena zuen droga-trafikoarekin eta kriminalitatearekin. Horrela sortu zen hiri moderno eta profano handiaren irudia, hiri (gehienbat) bertikal,



pilpiragari eta polarizatu ezin argitsuagoaren irudia. 1954an, haxe zioen Friedrich Dürrenmatt-ek “fantasiako Babilonia” horri buruz: “Hiri Handien artean nagusia”, “etxe orratzak eta miseria-auzoak dituen New York moduko bat”<sup>19</sup>. Metafora horien bidez definitu ziren hogeiko hamarkadan Europan benetan zeresana zuten hiriburuak, hala nola Berlin, Paris, Viena, Budapest, Londres eta abar. Ozeano Atlantikoaz eta Ozeano Bareaz bestaldean ere hortxe zeuden New Orleans (“The Big Easy”), Buenos Aires, Ho Chi Minh eta Shanghai, besteak beste.

Metropoli horiek guztiak patroik komunak zituzten. John Dos Pasos idazlearen *Manhattan Transfer* eleberriak, 1925. urtean argitaratuak, ikuspegi anitzeko narrazio-teknika erabili zuen AEBko hiri handiko oihana erakusteko eta, gizarte- kontraste latzeko panorama ez ezik, hiriak bere baitan zuen klase-gizartea goitik behera barne hartzen zuen hiri-estetika bat irudikatzen. Scott Fitzgerald-ek urte hartan bertan argitaratu zuen *Gatsby handia* eleberriak, berriz, 1920ko hamarkadako urte ero haien erretratu bizia eskaini zigun. 1929an, Alfred Döblin-ek *Berlin Alexanderplatz* argitaratu zuen: soldatapeko xumebatek (Franz Biberkopf) hiri handiko bizitza modernoaren zailtasunen aurrean izandako porrota azaltzen du eleberriak, era guztietako erregistroak (biblikoak, publizitate- alorrekoak, etab.) baliatzen dituen hizkuntza poetiko berri baten bidez. Irudiei adi zegoen abangoardia horrek pianoz lagundutako pelikula mutuetan jarraitu zuen gero lanean, garai hartan ugari zabaltzen ari ziren zinema-aretoetan. Eredua ezarri zuten filmen artean, 1927ko bi daude —*Berlin, hiri baten sinfonia* (*Berlin – Die Sinfonie der Großstadt*), Walter Ruttmann-ena; eta *Metropolis*, Fritz Lang eta Thea von Harbou-rena—, eta 1931ko bat, *Hiriko argiak* (*City Lights*), Charlie Chaplin-ena.

1920ko hamarkadan, “Babilonia” bera ideia kontraesankorra zen: batetik, megametropoli tentagarriro erakargarria zen, kolore guztietako distirak zituena eta moralaren zaindaria beldurtzen zituena; bestetik, antzinako esklabo afroamerikarrek irudizko sorteri maitatu batera itzultzeko zeukaten abiapuntua zen. Marcus Garvey-k “Back-to-Africa” mugimendua sortu zuen hogeiko hamarkadan, eta Afrikako kontinentean errege beltz bat koroatuko zutela profetizatu zuen. Une hartako Europa Babilonian ondo pasatzen ari zen bitartean, estatubatuar-jamaikar jatorriko “rastafari” filosofiak Babiloniako gatibualdiaren amaiera aldarrikatzen zuen; ideia horietan oinarrituta eta helburu hori hartuta, Garveyk Black Star Line sortu zuen, afroamerikarrek Afrikara aberriratzeko asmoz jaiotako ontzi-elkartea.

Europako “Babilonietan”, berriz, arazoak beste modu batera planteatzen ziren; han, elkarrekin talka egiten zuten burgesamendu epelak eta esplotazio gehiegizkoak, ongizate erosoak eta pobrezia gordinak, adostasun beharrak eta indarkeriarako prestasunak. Emakumeak seguruago zeuden beren buruaz, eta aurre egiten zioten genero-ordena tradizionalari. Sexu-orientazioak eskema moral errepresibotik askatu ziren, edo horretan saiatu ziren, behintzat. Horrek guztiak tentsio handiak sortu zituen, eta tirabira horien ondorioak pairatzen zituztenei oso nekeza zitzaien haiei aurre egitea. Bertolt Brecht eta Kurt Weill-ek *Lau soseko opera* (*Die Dreigroschenoper*, 1928) antzezlaneko “Bizitza atseginaren balada” kantuan esaten zuten bezala, ez ziren “behar bezain azkarrak”, ez “behar bezain txarrak”, ez “behar bezain apalak”, ez eta “behar bezain onak” ere bizitza horretarako. Egiten zutena egiten zutela ere, ez ziren bizi zuten garaiaren mailara iristen. Honela zioen egoera hartara behar bezala egokitzeko orduko errezetak: “Amaitu behingoz handitasunarekin. / Berez konponduko da orduan zoriontasunaren arazoa. / Oparotasunean bizi denarentzat bakarrik da atsegina bizitza!”.

Ongizatearen lur promestu dekadentea zen, beraz, Babilonia. Bekatuaren Babel horrek —Jainkoarengandik urruntzearen alegoria, sinbologia judu- kristauaren arabera— esanahi berria hartu zuen, eta zoriontasunaren promesa bezala birkodetu zen. Komunitatea, naturaltasuna eta benetakotasuna predikatzen zuten ideologiek eragindako asperdurak kontrako erreakzioa sortu zuen, gizarte-urruntzean, distentsio moralean eta *désinvolture* delakoz bizitzaren artean oinarrituta —primeran azaldu zuen hori Helmut Lethen historialariak, 1994an, *Verhaltenslehren der Kälte* (“Hotzaren jokabidearen doktrinak”) lanean<sup>20</sup>—. Horretarako, lehenik eta behin, hotzildu egin beharra zegoen balore goitarrenen aldeko propaganda hotsandikoak mobilizazio nazional sutsura bultzatzen zuen gizarte hura.

“Amaitu behingoz handitasunarekin. / Berez konponduko da  
orduan zoriontasunaren arazoa. / Oparotasunean bizi  
denarentzat bakarrik da atsegina bizitzala!”  
— *Lau soseko opera*, 1928

Helmuth Plessner soziologo eta filosofoak 1924an deskribatua zuen jada gizarteak berria zuen agregazio-egoera hotz hori *Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus* (“Komunitatearen mugak. Kritika gizarte- erradikalismo sozialari”) izeneko testuan. Bertan, pertsonak “ukitu gabe elkarrengana hurbiltzeko eta axolagabekeriak zauritu gabe elkarrengandik urruntzeko” teknikak ikastea proposatzen zuen. “Hoztasunaren aztura” sustatzen zuen, distantziak errespetatzen zituena, pertsona maskara gisa hauteman zezakeena eta “radarrean” ageri ziren jende ezberdinetara egokitu zitekeena. Plessnerren aburuz, “hoztasunaren gurtza” hura zen, hain zuzen, sakabanaketaren, izatearen arintzearen eta deserrotzearen ondorioz, aukera-eremu berriak irekiko omen zituena, nazioaren baitako eta estatuko konglomeratu sozial trinkoak haratago<sup>21</sup>. Jarrera horrek indarra hartu zuen politika- eta gizarte-esparruan, “arloteen auzia” —XIX. mendean ere bazena— politizatu zenean. Gregor Gog-ek “Arloteen ermandadea” sortu zuen, bizimodu ez-sedentario bat ere bazela aldarrikatzeko eta hura aintzakotzat hartua izatea lortzeko. Ironikoki, Gogek 1927tik aurrera argitaratu zuen aldizkariak *Der Kunde* (Arlotea) zuen izena<sup>22</sup>. Jarrera horri lotuta zegoen, halaber, generoen arteko harremanen nolabaiteko arinkeria hori, Marlene Dietrich-ek 1929an goraiatu zuena *Ich bin von Kopf bis Fuss auf Liebe eingestellt* (Maitatzeko egina nago burutik hasi eta oinetaraino) abestiaren doinu itsaskorrenekin.

Gizarte-harreman anizkun horietan, Babilonia kaleidoskopio bat zen, non bizi-proiektu berriak eta autonomia-saiakera berriak agertzen ziren, beren alderdi eta kolore guztiekin. Bazirudien berritasunera arriskatzeak “hibris” delakoa eragiten zuela gizakiengan, eta kapitalismoak anplifikatu eta usteldu egiten zuen hura guztia. Sodoma eta Gomorrako historia biblikoak sozializazio- proiektu gordin horren amaiera zoritxarrekoak ohartarazteko balio izan zuen, baina baita, aldi berean, 1930ean estreinatu zen *Mahagonny hiriaren goraldia eta beheraldia* (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, Brecht/Weill) operaren gidoi gisa erabiltzeko ere.

“Irudi batek mila hitzek baino gehiago balio du”

Hirurogeiko hamarkadan, hedabideetan aditua zen Marshall McLuhan teorialariak esan zuen “begiaren luzapena” mendebaldar izatearen funtsezko ezaugarrietako bat zela. 1920ko hamarkada proba-fasea izan zen esperimendu bisualentzat, eta esan beharra dago esperimentuok ez zirela filmetara eta zinemara mugatzen, askoz haratago zihozazela. Ikusizkoak garrantzia irabazi zuen Lehen Mundu Gerraren propagandan. Aurreko formulazioekin bat eginez, 1926an, Peter Panter-ek (Kurt Tucholsky-ren ezizena zen hura) kanonikoa bilakatu zuen adierazpen bat idatzi zuen *Uhu* aldizkarian: “irudi batek mila hitzek baino gehiago balio du”<sup>23</sup>. Gaur egun, “propagandista orok daki boladako irudi baten eragina antzematen: iragarkietatik hasi eta kartel politikoetaraino, irudiak jo eta astindu egiten du, txistu egiten du, tiro egiten bihotzera, eta, ondo aukeratuta badago, egia berri bat—eta batbakarrabeti— esaten du”; horrela definitzen zuen Tucholskyk ikusizkoaren indar limurtzailea, zeinak hedapen handia izan zuen aldizkari ilustratuen eta kartelen nahiz esku-orrien bidez.

Otto Neurath marxistak herri-pedagogiaren ikuspuntutik defendatu zuen, grinaz egin ere, irudiaren nagusitasun hori. Vienako Gizarte eta Ekonomia Museoko zuzendari izan zen, besteak beste, Neurath; 1924an inauguratua, Museoak hizkuntza bisualaren bidez azaltzen zituen harreman ekonomikoak. “Hitzez zatitu egiten dute; irudiek, batu” lelopean, “Estatistika bisualaren vienar

metodoa” edo ISOTYPE delakoa —International System of Typographic Picture Education— garatzen hasi zen 1926an, eta zeregin horretan lagun izan zituen Gerd Arntz grafista eta Marie Reidemeister museo-pedagogoa (1941etik aurrera Neurathen emaztea izango zena)<sup>24</sup>. 1920ko hamarkadaren amaieran, bestalde, komikiak beste bultzada bat jaso zuten. 1928an, *Steamboat Willie* (“Willie eta baporea”) New Yorkeko zinemetara iritsi zen, eta filmak behin betiko bultzaldia eman zion giza itxurako Micky Mouse saguaren ibilbideari. 1929an, *Tintinen abenturak* eta *Tarzan* ere agertu ziren, komiki eran.

“Gaur egun propagandista orok daki boladako irudi baten eragina antzematen: iragarkietatik hasi eta kartel politikoetaraino, irudiak jo eta astindu egiten du, txistu egiten du, tiro egiten bihotzera, eta, ondo aukeratuta badago, egia berri bat —eta bat bakarra beti— esaten du”.

— Kurt Tucholsky, 1926

AEBk funtsezko eginkizuna bete zuen iraultza bisual horretan, eta horrek zerikusi handia izan zuen herrialdearen nagusitasun ekonomiko eta kulturalarekin. Lehen Mundu Gerrarekin, AEB erabateko superpotentzia izatera iritsi zen: munduko hartzekodun nagusia bihurtu zen, eta haren industria-produktibitateak ez zuen parekorik, ezta bertako bizi-maila erakargarriak ere. Lehen Mundu Gerra irabazi zuen nazio nagusia zenez, hainbat galdera eragin zituen European: “Zergatik atera dira garaile estatubatuarrak? Zenbateraino dira besteok baino gehiago? [...] Zer ikas dezakegu guk haiengandik, gaitasun eta arrakasta handiagoa izateko?”<sup>25</sup>. Galdera horietatik egin zituen Fritz Giese psikoteknia eta psikologia sakoneko adituak 1925ean, München argitaratu zuen lan batean: *Girilkultur* (“Nesken kultura”). Giesek “amerikar bizimoduaren” eta amerikar ekoizpen-sistemaren arteko elkarreragina aztertu zuen batez ere. *Girilkultur* azterlanean leku nabarmen hartzen zuten Tag & Kick erako dantza-taldeak, hala nola Hofmann Girls, Ziegfeld Girls eta, batez ere, Tiller Girls izenekoak: beren zehaztasun handiko dantza sinkronizatuarekin, dantzariok liluratuta uzten zituzten ikusleak. Josephine Baker bezalako bakarkako izarren kontrako eredu zirela esan daiteke. Tiller Girls ospetsuak talde ingeles bat ziren berez, XX. mendearen hasieran jada bide arrakastatsua egiten hasiak zirenak. Dena dela, metodoari dagokionez, AEBko ereduetan oinarritzen ziren, eta New Yorken zuten beren prestakuntza-zentroa. Gieseren arabera, taldeak estatubatuarren nagusitasuna irudikatzen zuen modu sistematikoan. “Pentsamolde amerikarraren emaitza” gisa, “teknika errazen bidez dantzarako trebatu eta gaitutako gorputzak dira, makina zinetikoak”. Haren hitzetan, “AEBn [...] kolektiboa denak berehala aurkitzen du babesa hango ekonomia-molde berezietan, eta molde horiek guztiak garaiko aurrerapen teknikoetan oinarrituta daude. Makinaren garaipena giza kolektibitatearen kontua da funtsean”<sup>26</sup>.

1927an, *Das Ornament der Masse* (“Masaren apaingarria”) saiakeran, Siegfried Kracauer-ek “frogapen matematikoen antzera mugitzen diren gazteen konplexuak” aztertu zituen<sup>27</sup>. Giesek bezala, Kracauerrek ere “bizitza organikoko korrante baten” paradigma gisa interpretatu zituen dantza-irudikapen horiek: jende asko norabide berean, modu linealean ibiltzen, errepikapenen eta errotazioen arabera erritmoan kulunkatzen, eta masa-ekoizpeneko sistemen eta taylorismoaren eta fordismoaren muntaketa-kateen logika berari jarraituz mugitzen. Sigfried Giedion-ek bere erreferentziako *Die Herrschaft der Mechanisierung* (“Mekanizazioa da nagusi”) obran azaldu zuen bezala, ekoizpen- sistemok ezagunak ziren jada XIX. mendean; harakintzan, inon baino lehen<sup>28</sup>.

*Taylorismoa* eta *fordismoa* (Frederik W. Taylor eta Henry Ford-engatik izendatuak, hurrenez hurren) ziren 1920ko hamarkadan Atlantikoaren beste aldean efizientziaren alde garatutako zoramena adierazten zuten funtsezko terminoak. *Arrazionalizazioa*, berriz, produkzio-indar industrialak ez ezik sukaldea eta etxeko lana ere errendimendu-maila berrietara katapultatzea agintzen zuen hitz magikoa zen. Garaiko ikerketetan, grina ia ebanjelizatzailez zabaldu zen “erlijio industrial” berria aipatzen zen. Hala,

herrialde askok AEBraiko bidaiak antolatu zituzten —Lur Agindurako erromesaldiak balira bezala—, gai ekonomikoei buruzko ikerketak egiteko<sup>29</sup>.

## Amerikartze anbibalentea

Ozeano Atlantikoan zeharreko kultura-transferentzia hori ez zen, inola ere, aldebakarrekoa. Europa aurretik zihoan aire-trafikoan eta bidaiak aeronautikoen kulturaren. 1920ko hamarkada luxuzko globo gidatuen loratze-garaia izan zen. 1928an hegaldatu zen lehen aldiz LZ127 Graf Zeppelin aireontzia, mota horretako ontzirik arrakastatsuen; urtebete beranduago, lurrari bira eman zion lehen (eta azken) aldiz. 1930ean, linea transatlantiko bat sortu zuten, baina 1937rako, LZ 129 Hindenburg ontziaren hondamendia gertatu zenerako, gainbehera zen jada. Zientzian ere Europako ikertzaileek eta “mundu zaharreko” hiriburuek (Parisek, batez ere) ezartzen zuten eredu. Hiriok, gainera, aspalditik ziren arte-adierazpen berrien laborategi. Zineman, Europako ekoizpenak, bereziki Alemaniakoak, izan ziren aintzatespena lortu zuten lehenak. Fritz Lang zuzendariaren lanek —*Bihotzak borrokan* (*Kämpfende Herzen*, 1921), *Mabuse doktorea* (*Dr. Mabuse der Spieler*, 1922), *Metropolis* (1927), *Espioiak* (*Spione*, 1928), *Emakumea Ilargian* (*Frau im Mond*, 1929), baita haren lehen film soinu-dunak berak ere, *M* (1931)— eskola sortu zuten estetikari dagokionez, baina arrakasta komertzial txikia izan zuten. Hala ere, truke-harremanen pertzepzioak asimetrikoa izaten jarraitu zuen. 1920ko hamarkadaren aura guztiz “amerikarra” zen. Hein handi batean, mundu guztia zetorren bat Gieseke adierazitakoarekin; hots, AEBko nagusitasuna erabatekoa zelako ustearekin. Nabardura kritiko batzuk gorabehera, iritzi zabaldua zen Europak asko ikas zezakeela “ozeanoz bestaldetik”. Ingeniaritza amerikararen nagusitasun erabatekoak bazituen beste bi ordezkari ere: automobila, mugikortasun modernoaren gailurra zena, eta hirietako etxe orratzak, zerurantz altxatzen ziren zuhaitzen itxurako zibilizazio kapitalistaren irudikapena. Are indartsuagoa zen, ordea, *Osaba Samek* ezarritako kultura-hegemoniaren “botere bigun” horren aurrean aukerarik ez zegoelako ustea, batez ere kontsumo-kulturaren eta entretenimendu-industriaren esparruan. 1920ko hamarkadaren amaieran, Hollywood zinemaren munduko hiriburu bihurtu zen, eta sentsazio handien sortzaile zen mundu osoan. Zurichen, ozeanoz bestaldeko eragin hori burgesia ilustratuarengana iritsi zen bereziki; horrela, Hottingen-eko irakurketa-zirkuluak AEBri eskainitako bi dantzaldi handi antolatu zituen. 1921ekoak “Amerikarako bidaiak” izan zuen leloa —garai hartan bertara joaten ziren ikerketa-espeditzioei erreferentzia eginez—, eta dekoratuekin eta mozorroekin imitatu zituzten “dolarraren urruneko herrialdearen” aurrerapenak; 1929ko Golden Mayfairball dantzaldiak, aldiz, “Hollywood” izan zuen ardatz<sup>30</sup>.

AEBri buruzko irudia ez zen unibokoa; aitzitik, erakarmena eta arbuioa eragiten zituen aldi berean<sup>31</sup>. Europan oso modu kritikoan ikusten zuten AEBn drogak debekatuz abian jarri zuten esperimendu sozial erraldoia. Lehen Mundu Gerra baino lehen, AEBko “ekintzaile moralak” opioaren eta kokainaren alkaloideen aurkako nazioarteko borrokaren buru jarri ziren, eta estupefaziante horien kontrako debekua Versaillesko Itunean bertan geratu zen jasota. Debeku horri 1919an edari alkohol-dunak eguneroko bizitzatik kentzeko onartutako legea gehitu behar zaio, zeinak beste hainbat ondorio eragin zituen. Herrialde osoa “lehortzeko” ahalegin horretan, AEB handi eta indartsu egin zuen espiritu produktibo hura kalterako suertatu zen. Hala ere, horrexek bihurtu zuen interesgarri kontua. Hedatuz zihoan azpimundu ustelak hogeiko hamarkada basatiaren iruditik banandu ezinako dekoratu bat taxutu zuen: alkohol-trafikoak eta destilatze klandestinoak, *speakeasy* izenez ezagutzen ziren legez kanpoko taberna-zuloak, hiltzaile-taldeak, babes truke eginiko estortsioak, polizia kontrolatzeko eroskeria, zori-jokoak, prostituzioa, mafiaren sindikatuak... Eta Al Capone, gangsterren buruzagi arketipikoa. “Chicago-Outfits” gaizkile-taldearen buru zela, “etsai publiko nagusia” izatera eramane zuten bere bortizkeriak eta eskrupulu gabeziak, harik eta, 1931n, zerga iruzurra egiteagatik epaitu eta espetxeratu zuten arte<sup>32</sup>.

Horra, beraz, AEB, imitatu beharreko eredu gisa, paradigma gisa, zirrara eragiten zuten gaien hornitzaile gisa: 1920ko

hamarkadan, hori guztia “amerikanizazio” eta “amerikanismo” kontzeptu anibalenteen azpian ezkutatua geratu zen. Bistakoa zen, 1900. urte inguruan iragarri zuten bezala, XX. mendea “mende amerikarra” izango zela. Mary Nolan AEBko kulturaren historialariak *Visions of Modernity. American Business and the Modernization of Germany* (“Modernotasunaren ikuspegiak. AEBko negozioak eta Alemaniaren modernizazioa”) liburuan adierazi zuenez, garai hartan, efizientiaren gurtzak ez zuen berekin ekarri —ez AEBn, eta are gutxiago Europan— industria-ekoizpena eta etxeko lana goitik behera —kudeaketa zientifiko eta enpresarial baten ildotik— berrantolatzeke ekimenik. Arrazionalizazioak, lehenik eta behin, erretorika hutsa izaten jarraitu zuen. Hala ere, “hizkera nabarrak” aukera ematen zuen gizarte industrial kapitalistan oraindik konpondu gabeko arazo estrukturalak kontzeptu berrietara ekartzeko, eta, hala, arazook modu esperantzagarrian birformulatu ahal izateko<sup>33</sup>. 1920ko hamarkadako “amerikanizazioak” berritasunaren bilaketa sustatzen zuen berotze-ariketa mental bat balitz bezala funtzionatu zuen.

## Estatu Batuak - Sobietar Batasuna: periferien gorakada

1920tik aurrerako urteetan Europaren eta Amerikaren arteko hartu-emanak nabarmenak eta munta handikoak izan ziren arren, hamarkadan zehar gertatutakoa ezin da alde biko harreman horretara soilik murriztu. Ordurako garbiago sumatzen hasia zen zein izango zen gerora —Bigarren Mundu Gerraren ondorengo Gerra Hotzean— mundua egituratuko zuen konstelazioa: akulturazio prozesu baten ondotik Europako kulturaren funtsezko ezaugarriak bereganatu zituzten potentzia berri batzuek aurrea hartu zioten Mundu Zaharrari. Potentzia periferikoek, Errusiak eta AEBk alegia, gainditu egin zuten Europa, eta azken hori jakitun zen boterearekiko zuen mendekotasun politikoaz<sup>34</sup>. Europa blokeen arteko norgehiagoka hark zatituta eta “altzairuzko oihalak” bereizita geratu baino askoz lehenago, AEB eta 1922an sortutako Sobietar Batasuna maila ezberdinetan eragin nabarmena izaten hasiak ziren, mendebaldean lehena eta ekialdean bigarrena.

Errusiako Urriko Iraultzak eta Sobietar Batasunak izan zuten inpaktua ez zen, inolaz ere, alderdi komunistako kideetara mugatu. 1918tik aurrera, haien garaikide batzuek arretaz begiratzen zieten beste toki batzuetan gertatzen ari ziren hartu-eman estetikoek, hala nola Alemaniako espresionismoaren eta Bauhaus eskolaren, Italiako futurismoaren, Frantziako surrealismoaren eta Errusiako abangoardiaren artean gertatzen ari zirenei, batzuen eta besteen orientazio politikoak edozein zirela ere<sup>35</sup>. Proletkult erakundearen propaganda —gizaki berri bat sortzea amets zuena, alajaina—mundu osoan zabaldu ziren estilo-elementu futuristez eta konstruktibistez baliatu zen. Hala, 1921ean, Proletkult errusiarraren sail bat sortu zuten Turinen, Antonio Gramsci-ren eskutik. Alderantziz ere, Paris eta New York bezalako hiriak aurrerabidearen izar finkoak izan ziren kultur-arloko sobietar iraultzaileentzat ere. Vladimir Maiakovski-ren *Moye otkrytiye Ameriki* (“Amerikaren aurkikuntza”) liburuan —idazleak 1925ean Mexikora eta AEBko ekialdeko kostaldera egindako bidaiaren kronika—, adibidez, elkarrekin nahasten dira klase kapitalistako etsaiaren kontrako kritika gogorra, batetik, eta New York megalopoliko teknikotasun bikainarekiko miresmena, bestetik<sup>36</sup>.

Egia esan, sobietarren komunismoaren eta amerikarren kapitalismoaren arteko antagonismoa gorabehera —AEBn *red scare*<sup>37</sup> edo “gorriekiko” neurritz kanpoko beldur gisa azaleratu zen kontrakotasun hura 1920ko hamarkadan—, kontzeptu- eta teknologia-elkartruke bizi-bizia egon zen bien artean. Leninek asmatua da formula hau: “sobietar boterea gehi herrialde osoaren elektrifikazioa, horra zer den komunismoa”; Taylorrek eta Fordek nork bere ikuspegitik eman zituzten industrializazio-prozesua azkartzeko ideia gidariak. Thomas Hughes teknikaren historialariak hainbat aditu, ingeniari eta *system builder* estatubatuarren presentzia dokumentatu du hogeiko hamarkadako Sobietar Batasunean, eta Bosturteko Planaren administrazioaren sorreran Taylorren harrerak sekulako eragina izan zuela nabarmentzen du. Stalinen hitz hauek aipatzen ditu hori azaltzeko: “Errusiaren ekimen iraultzailearen eta amerikar efizientiaren arteko konbinazioan datza leninismoaren funtsa”<sup>38</sup>.

1920ko hamarkadaren amaieran bukatu zen lankidetzaren hori, eta handik aurrera gutxietsia eta ahaztua izan zuten bi aldeek. Sobietar Batasunaren bilakaera —gero eta urrunago bere jatorrizko ideal humanistetatik—, eta Alemaniarena —hogeita hamarreko lehen urteetatik diktaduraren bidea hartuta—, beren gizarte-sistema desberdinak eta beren oinarri ideologikoak gorabehera, bat etorri ziren liberalismoaren kontrako jarrera sutua hartzean. Horrela, Stalinekin eta Hitlerrekin, norbanakoaren askatasuna bermatzen zuten zuzenbide-estatua erabat suntsitzeaz gain, are larriagoa den zerbait ere egin zuten: masa-gizartea demokratikoki integratzeko eta modernitatearen anibalentziei aurre egiten ikasteko gauza izan zitekeelako ustea birrindu zuten. Diktadura biek azkena eman zioten bai diskurtso politiko publikoari, bai jardura artistiko askeari: 1932an, Sobietar Batasunak Errealismo Sozialista delakoa abiarazi zuen; bost urte geroago, “arte degeneratua” deiturikoaren lehen difamazio-erakusketa egin zen Alemaniako estatu nazionalsozialistan. 1920ko hamarkadako artistek praktikatu zuten guztia teoria hutsaren urkamendira bidalia izan zen. Bi erregimenek, proletariotzaren edo herriaren borondatekin eratorritako botere politikoa baliatuz, legitimatu egin zuten bakoitzari zegokion klase- edo arraza-etsaiaren aurkako indarkeria fisikoa, etsaitasun hori kasuan-kasuan modu parazientifikoan zehaztu ondoren. Eta beste herrialde batzuetan ere, arbuio politiko eta ekonomikoek hogeiko hamarkadako helburuen eta haietan inplikaturako eragileen porrota ekarri zuten.

### Schall und Rauch, zarata eta kea

Hori guztia ez zegoen alde aurretik erabakita. Egia da egiturazko arazo ekonomikoek, eskuin muturraren eta nazionalismo kontserbadoreen demokraziarekiko etsaitasunak, kale-indarkeriak, segurtasun-indarren kontrako istiluek eta bai antisemitismo, bai arrazismo oldarkorrak —Alemanian ez ezik beste leku batzuetan ere egon bazegoenak— gogortasun handia erakutsi zutela. Lehen Mundu Gerraz geroztik, baina ez zen egon oinarritzko eskubideak, zuzenbide-estatua, erakunde demokratikoak, pluralismo publikoa eta sormen artistikoa —hots, adierazpideen eta erlazio- moduen heterogeneotasun eferbeszentea— hasiera-hasieratik hondamendira kondenatu zituen determinismo historikoa. “Gerra Handia” deritzonaren ondorengo garaia gerrarteko aldi bihurtu izana gertaera-kateamendu katastrofiko baten ondorioa da; horietako batzuk txertatuta zeuden jada 1920ko hamarkadan; erabakigarrienak 1933tik aurrera gehitu ziren.

Horrenbestez, azalpen-maila abstraktu batera iristen gara, non eztabaidagai jartzen baita prozesu historikoek duten kontingentziaren eta jarraitutasunaren arteko erlazioa. XX. mendearen amaieran, historia-zientzian bazen joera bat zera defendatzen zuena, gertakarietan oinarritutako historia zatikatuan zentratu beharrean, bilakaera ekonomiko eta sozial aldakorrak kontuan hartuz eta epe luzeko ikuspegi zabalaz jokatzeko zela historia ezagutzeko biderik egokiena. Fernand Braudel historialariaren arabera, gertakarietan “leherketa” bat baino ez zen ikusten, gauzak argitzeko balio mugatua zuen “berritasun zaratatsu bat”. Horrenbestez, “garaikideen kontzientzia” lainotzen zuten “ke engainagarritik haratago” begiratzeko aholkatzen zuten berak<sup>39</sup>.

Hori dena oso garrantzitsua izan arren, ez da historiaren izaera faktikoa ezabatzeko gauza. 1920ko hamarkada ezin da ulertu arreta gizarte-bilakaeraren egitura-baldintzetan bakarrik jarrita, hau da, hamarkada horretako kultura-izaera espezifikoa kontuan hartu gabe. Objektibotasun Berriaren kodeekin batera, izaera hori “zarata eta kea” zen funtsean, *Schall und Rauch*, alegia. Horrela zuen izena hasieran aipatu dugun aldizkari berlindarrak, baita Max Reinhardt-ek 1919an Berlinen bertan sortutako kabaret literario berriak ere. Kabaret hori eszena intelektual eta artistikoaren topaleku izan zen aurrerago Café Grössenwahn delakoak ordezkatu zuen arte<sup>40</sup>. Gizarte-historiaren azterlanetan deskribatzen diren beste gauza askorekin batera, susperraldi indartsu bat eta gainbehera nabarmen bat gertatu ziren “1920ko hamarkadako urte eroetan”. Ikusteko eta entzuteko jakin- mina piztu zuen horrek, eta zirrara eta sentsazio berriz osatutako kaleidoskopioa jarri zuen martxan. *Babylon Berlin* telesailan, Svetlana Sorokina abeslari androginoak (Severija Janušauskaitė aktoreak antzetzua) era atseginean islatu zuen urte asaldu haietako giroa —modernitatearen indar sakonek tenkatua—

*Zu Asche, Zu Staub* (Errautsetara, hautsera) abestiarekin. Urrezko hamarkada horretaz iritsi zaigun irudia bere gainazal distiratsuaeren magiara errenditua azaldu izan zaigu orain arte, baina egia da hamarkada zaila ere izan zela, sakon-sakon zauritua.

[Itzultzailea: Rosetta Itzulpen-Zerbitzuak]

## Oharrak:

1. *Schall und Rauch*, 1. urtea, 2. zk., 1920ko urria, 3. or. [itzuli]
2. Heinrich Baumgartner, "Jazz" in den zwanziger Jahren in Zürich. Zur Entstehung und Verwendung einer populärkulturellen Bezeichnung, Zurich, 1989 (Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich 173), 10. or. (iragarkia). 1926 urtearen inguruan, ikus Hans Ulrich Gumbrecht, 1926. *Ein Jahr am Rand der Zeit*, Frankfurt, 2001. [itzuli]
3. Sigmund Freud, *Massenpsychologie und Ich-Analyse. Die Zukunft einer Illusion*, Frankfurt, 1984 (1. argit.: 1921). [itzuli]
4. Elias Canetti, *Masse und Macht*, Frankfurt, 1981 (1. argit.: 1960); aipua: *id.*, *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921–1931*, Munich, 1993, 231. or. [itzuli]
5. Philipp Blom, *Die zerrissenen Jahre: 1918–1938*, Munich, 2014. [itzuli]
6. Detlev Peukert, *Die Weimarer Republik: Krisenjahre der klassischen Moderne*, Frankfurt, 1987, 266. or. [itzuli]
7. Ikuspegi orokorra izateko, ikus Adam J. Tooze, *The deluge. The Great War and the remaking of global order 1916–1931*, Londres, 2014; Werner Faulstich, *Die Kultur der Zwanziger Jahre*, Paderborn, 2008; Rainer Metzger, *Berlin – Die Zwanziger-jahre – Kunst und Kultur 1918–1933*, irudi-hautaketa: Christian Brandstätter, Munich, 2006; Ruedi Brassel-Moser, *Dissonanzen der Moderne. Aspekte der Entwicklung der politischen Kulturen in der Schweiz der 1920er Jahre*, Zurich, 1994. Artikulu honek ez du ikerketaren ikuspegi orokorrik eskaintzen. Oharrak laburrak dira. [itzuli]
8. Michael Geyer, Helmut Lethen eta Lutz Musner, *Zeitalter der Gewalt. Zur Geopolitik und Psychopolitik des Ersten Weltkrieges*, Frankfurt/New York, 2015. [itzuli]
9. Alfred Döblin, «Der Deutsche Maskenball von Linke Poot. Wissen und Verändern», hemen: *id.*, *Aufsätze zur Literatur. Ausgewählte Werke in Einzelbänden*, Olten eta Friburgo, 1972, 94–105. or., hemen: 100. or. [itzuli]
10. Oona A. Hathaway, Scott J. Shapiro, *The Internationalists*, New York, 2017. [itzuli]
11. Anne Anlin Cheng, *Second Skin: Josephine Baker & the Modern Surface*, Oxford, 2010; Peggy Caravantes, *The many faces of Josephine Baker: dancer, singer, activist, spy*, Chicago, 2015; Mae Henderson eta Charlene B. Register, *The Josephine Baker critical reader: selected writings on the entertainer and activist*, Jefferson, Ipar Carolina, 2017. [itzuli]
12. *Neue Zürcher Zeitung*, otsailak 5, 1928, 211. zk., 8. or. [itzuli]

13. Atal honetako gainerako aipu guztiak: *Neue Zürcher Zeitung*, apirilak 2, maiatzak 2, maiatzak 3, 1929; *Tagesanzeiger*, martxoak 22/24, 1928. Ikus Baumgartner, 1989 (*id.* 2. oharra), 32. or. Lehen super-izar afroamerikarra bihurtuta, Josephine Bakerrek AEBko herritartasunari uko egin zion diskriminazio arrazistagatik, eta Frantziara joan zen bizitzera. Bigarren Mundu Gerraren ondoren, ohore militar gorenak lortu zituen bertan, Erresistentziaren alde hartutako konpromisoagatik. [\[itzuli\]](#)
14. Robert J. C. Young, *Colonial desire: hybridity in theory, culture and race*, Londres, 1995. [\[itzuli\]](#)
15. Elza Adamowicz, *Dada bodies: between battlefield and fairground*, Manchester, 2019; Annabelle H. Melzer, *Dada and surrealist performance*, 1994. [\[itzuli\]](#)
16. *Dada Afrika: Dialog mit dem Fremden*, erak. kat., Museum Rietberg / Berlinische Galerie, Ralf Burmeister et al. (ed.), Zurich, 2016; Jan Gerstner, “Die absolute Negerei”, hemen: *id.*, *Kolonial-diskurse und Rassismus in der Avantgarde*, Marburgo, 2007. [\[itzuli\]](#)
17. Postulatu horren inguruan, ikus Dipesh Chakrabarty, “Europa provinzialisieren. Postkolonialität und die Kritik der Geschichte”, hemen: Sebastian Conrad, Shalini Fanderia (ed.), *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt, 2002, 84–313. or. [\[itzuli\]](#)
18. Hasiera batean, *Babylon Berlin* telesaila bi denboralditarako zegoen aurreikusita. Hirugarren denboraldia, 12 atalez osatua, 2020ko urtarrilaren 24an hasi zen. [\[itzuli\]](#)
19. Friedrich Dürrenmatt, “Theaterprobleme” (1954), hemen: *id.*, *Gesammelte Werke*, 7. liburukia, Zurich, 1996, 28–69. or., hemen: 43. or. [\[itzuli\]](#)
20. Helmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt, 1994. [\[itzuli\]](#)
21. Helmuth Plessner, *Grenzen der Gemeinschaft: eine Kritik des sozialen Radikalismus*, Bonn, 1924. [\[itzuli\]](#)
22. 1931n, *Der Vagabund* izena jarri zioten aldizkariari. Ikus Walter Fähnders, Henning Zimpel, *Die Epoche der Vagabunden. Texte und Bilder 1900–1945*, Essen, 2009. [\[itzuli\]](#)
23. <https://www.textlog.de/tucholsky-bild-sagt-worte.html> [azken bisita: 2019/11/11]. [\[itzuli\]](#)
24. Atal honen eta hurrengo inguruan: Jakob Tanner, “Kurven und andere Evidenzen: zur Visualisierung der unsichtbaren Hand des Marktes”, hemen: Helmut Lethen et al. (ed.), *Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften*, Frankfurt, 2015, 373–93. or. [\[itzuli\]](#)
25. Fritz Giese, *Girlikultur. Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl*, Munich, 1925, 13. or. [\[itzuli\]](#)
26. Giese 1925 (*id.* 25. oharra), 83. or. [\[itzuli\]](#)
27. Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse*, hemen: *id.*, *Schriften*, 5.2 liburukia (1927–31 bitarteko entseguak), Frankfurt, 1990, 57–67. or., hemen: 57. or. [\[itzuli\]](#)



28. Sigfried Giedion, *Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte*, Stanislaus von Moos-en epilogoarekin, Frankfurt, 1982. [itzuli]
29. Anson Rabinbach, *The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origin of Modernity*, Berkeley/Los Angeles, 1992. [itzuli]
30. Baumgartner, 1989 (*id.* 2. oharra), 15. or. [itzuli]
31. Angelika Linke, Jakob Tanner (ed.), *Attraktion und Abwehr. Die Amerikanisierung der Alltagskultur in Europa*, Kolonia/Weimar, 2006. [itzuli]
32. Thomas Welskopp, *Amerikas grosse Ernüchterung. Eine Kulturgeschichte der Prohibition*, Zurich, 2010. [itzuli]
33. Mary Nolan, *Visions of Modernity. American Business and the Modernization of Germany*, New York/Oxford, 1994. [itzuli]
34. Fernand Braudel (ed.), *Europa: Bausteine seiner Geschichte*, Frankfurt, 1989. [itzuli]
35. Truke-prozesu honetan paradigmaticoa izan zen Basileako arkitekto eta hirigile Hannes Meyer (1889–1954), Neues Bauen taldearen ordezkari garrantzitsua. 1927an, irakasle izendatu zuten Dessauko Bauhaus eskolan (1925–26an eraiki zuten egoitza hura), eta 1928tik aurrera bertako zuzendaria izan zen, 1930ean nazionalsozialisten presioaren ondorioz kaleratu zuten arte. Sobietar Batasunera joan zen orduan, goi-mailako ikasketetako irakasle gisa. Lehen Mundu Gerraren ostean, arkitektura-proiektu aitzindariak egin zituen etxebizitza-kooperatiba sozialdemokratentzat, baina irekita zegoen komunismo sobietarraren kultura proletariora ere. 1936an, estalinisten “garbiketek” mehatxatuta, Suitzara itzuli zen. Ikus, besteak beste, Bauhaus-Archiv (ed.), *Hannes Meyer. Architekt Urbanist Lehrer 1889–1954*, Berlin, 1989. [itzuli]
36. Vladimir Majakovskij, *Meine Entdeckung Amerikas*, Berlin, 1948. [itzuli]
37. Robert K. Murray, *Red scare: a study in national hysteria, 1919–1920*, Minneapolis, 1955. [itzuli]
38. Thomas P. Hughes, *American Genesis. A History of the American Genius for Invention*, New York, 1989. [itzuli]
39. Fernand Braudel, “Geschichte und Sozialwissenschaften. Die longue durée”, hemen: Claudia Honegger (ed.), *Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse*, Frankfurt, 1977, 47–85. or., hemen: 51. or. [itzuli]
40. Lehen “Schall und Rauch” kabareta ere Max Reinhardttek sortu zuen, 1901ean; 1902tik aurrera, “Kleine Bühne” izena hartu zuen. Izena Goetheren *Fausto* lanetik dator. Hogeiko hamarkadaren inguruan, ikus Peter Jelavich, “Satiriker in der Sackgasse. Das Berliner Kabarett der Weimarer Ära”, hemen: *Wissenschaftskolleg Berlin, Jahrbuch 1984/85*, 71–84. or. [itzuli]

## “Emakume modernoa

bere irudiaren  
arkitekto bihurtu  
da. Bere burua bere  
idealaren arabera  
berregitea lortu du”

Lucien Lelong, 1927

## Feminapolis-eko emakume modernoak: Josephine Baker, Tamara de Lempicka, Helen Dryden eta abar

Gioia Mori

“Josephine Bakerren ospeak estudioetan hain ezaguna den eredu horri jarraitzen dio. Haren ile koipeztatu eta gominadunak, haren azazkal zilar-koloreek, haren keinuek, kanguru boxeolari baten antzekoek, eta haren “beltz” doinuak animalia interesgarri bihurtzen dute emakumea”.

— Albert Keim, 1930

1925ean, urre koloreko hamasei bananaz egindako gonamotz batek —Paul Seltenhammer jantzi-diseinatzaileak sortua— Paris konkistatu zuen. Hura jantzita zerabilena azal beltzeko dantzari bat zen, charlestonaren erritmorazoroki mugitzen zena—begiak beren zuloetatik atera beharrean, marrazki bizidunetako pertsonaiek bezala— eta bere berezko graziagatik ez ezik bere erakargarritasun sentsualagatik ere liluragarria gertatzen zena: Josephine Baker.

*Revue nègre* ikuskizuna opari zekarrela egin zuen sarraldia dantzariak Parisen, urte hartan Art Déco-ren erdigune bihurtu zen hirian. Bakerren gorpuzkera Alexander Calder-ek 1928an haren silueta modelatzeko erabili zuen burdin haria bezain estilizatua zen. Inolako lotsarik gabe erakusten zuen bere biluztasun loriatsua, eta batere beldurrik gabe agertzen emakume modernoaren aurpegia, bere izena zeraman brillantina batekin (Bakerfix, unisex produktu bat) leundutako ile-kasketa batek nabarmendua.

1930ean, Albert Keim-ek emakumeen historiako protagonista nagusiak *Feminapolis* liburuan bildu zituen, Baker ere sartu zuen bertan. Emakume askorentzat eredu bihurtu zen berehala: “Josephine Bakerren ospeak estudioetan hain ezaguna den eredu horri jarraitzen dio. Haren ile koipeztatu eta gominadunak, haren azazkal zilar-koloreek, haren keinuek, kanguru boxeolari baten antzekoek, eta haren ‘beltz’ doinuak animalia interesgarri bihurtzen dute emakumea”<sup>1</sup>. Bakerrek ikono-izaera iritsi zuelako lekukotza garbia da 1926ko maisulan bat, Jean Dunand eta Jean-Lambert Rucki-ren [pintura lakatu bat](#), haren gorputza tamaina naturalean erreproduzitzen duena, teknika bikainez erreproduzitu ere. Bakerren gorputz biluziak bere euskarrian inskribatutako arabesko bat dirudi, eta garai hartan bitxi garestien ordeztzen ziren hennazko tatuajeak gogorarazten dituen dekorazio geometriko fin batez estalita dago bakarrik, txirikorda eta triangulu berekin apainduta.

Obra honen erakusketa-historia estuki lotuta dago 1928. urtearekin; izan ere, urte hartan Parisen egin zen erakusketa baten erdigunean egoteko aukeratu zuten obra. Erakusketak —*Portraits et figures de femmes, d'Ingres à Picasso*— arrakasta handia izan zuen. Erakusketa ekainaren 1etik 30era egin zen, *La Renaissance* aldizkariaren instalazioetan, eta 182 margolan bildu zituen, gaur egun munduko museo eta bilduma ospetsuenetan banatuta daudenak. Katalogoan (Alexandre Arsènek editatua eta aldizkariaren uztaileko edizioan argitaratua), Bakerren erretratua 68 zenbakiarekin identifikatuta zegoen (atzealdeko etiketak erakusten duen bezala)<sup>2</sup>.

Emakumez bakarrik osatutako batzorde batek antolatu zuen erakusketa, besteak beste Uzèseko dukesa Anne de Rochechouart de Mortemart-en partaidetzarekin. De Rochechouart de Mortemartek —feminista bera, eta gidabaimena lortu zuen lehen emakume frantsesa— Automobil Kluba sortua zuen 1926an. Erakusketa Madame Henry Lapauze-ren ideia izan zen. Ekainaren 4an *L'Intransigeant* egunkarian argitaratutako artikulua batean eman zuen Lapauzek proiektuaren berri: 182 modeloen janzkerari, aurpegiei eta iritziei erreparatuta, emakumeen emantzipazio-prozesu konplexua deskribatu zuen, “gorputza, pentsamendua eta jarrera hertsatzen dizkieten moldeetatik eta mugetatik pixkanaka askatuz” nola zihoazen azalduz<sup>3</sup>.

Emantzipazio horren sinboloa Bakerren biluztasun pikaro hura zen, Maurice de Waleffe-k, ekainaren 15ean *Le Journalen* argitaratutako erreseinan, Ingres-en *Odaliska esklaboarekin* (*Odalisque à l'esclave*, 1839) margolaneko protagonistarekin kontrajarri zuena. Ingresen biluziak —Lady Mary Wortley Montagu-ren *Turkish Letters* (“Eskutitz turkiarrak”, 1763) liburuko pasarte batean inspiratuta— irudipen bat edo ebokazio modu bat irudikatzen zuen, eta amets horren eta edozein gautan edozeinek mirets zezakeen Bakerren gorputz biluziaren artean, mundu oso bat zegoen, De Waleffek zioenez: “Il y a tout un monde”<sup>4</sup>. Zein izan zitekeen horren arrazoia? Bada, odaliska gatzgabe hura *flapper* bat bihurtua zela, independentzia irabazi berriarekin lotutako sakrifizioak gorputz mehe eta “apaindu” baten arintasunaren azpian ezkutatzen ikasia zuen *flapper* bizi-bizi bat<sup>5</sup>.

## Gorputzaren garaipena

Gerrakunibertsomaskulino trauskildu bat utzia zuen atzean. Otto Dix-ek Pragako kale batetik ibilarazten dituen espektro herrenak —beren protesi ortopediko eta kristalezko begiek— garai berriekin bat ez datorren mundu batekoak dira jada. Garai berriek baikortasun teknologikoz beteriko gizon bat eskatzen dute, hau da, jazzaren atze-oihal liluragarriaren eta fox-trot sutsuaren aurrean eta *città che sale* (altxatzen ari den hiri) bateko eraikin arinen artean —hots, Boris Bilinsky errusiarrek Fritz Lang-en *Metropolis* filmerako 1927an diseinatutako etxe orratzen artean— metropoliko *vita operosari* (bizitza lanpetuari) erabat emana biziko den gizon bat<sup>6</sup>. Irudizko mundu horrek gizon prometeikoaren irudiari erantzungo dion gigantismo heroiko baten beharra du, Nietzschek *Ongiaz eta gaizkiaz haratago* liburuan bere bulkadei (botere-nahiei) jarraituko dien supergizonaren ideian ikusten den bezala.

Ondorioz, giza irudiak, eskuarki, alimaleko tamaina hartu zuen: Europako herrialde guztietan eroriak oroitzeko eraikitako ezin konta ahalako monumentuetan, gerra-heroiak erraldoiak dira beti, bizirik atera direnen erru psikologikoaren ageriko isla moduan. Bestalde, neurrigabekeria hori berreraikitze garaiko jarrera enfatiko eta euforikoaren —eta, beraz, heriotzatik ozta-ozta libratu diren guztien *joie de vivre*ren— adierazpen bitalista gisa interpreta daiteke. Garai horretan, Picassok ere hortxe jardun zuen Ponpeiako Erromako andere emankorraren freskoak aztertzen, bere sustrai mediterraneoak ohoratuz bidenabar. Gauza bera egin zuten Campigli eta Martinik, musa etruskoek liluratuta, edo Lhotek berak ere, zeinak Saint-Germain-en-Laye-ko Venus paleolitikoa gomendatu baitzien ikasleei modelo gisa. Schrimpf eta Carrà-ren bolumenek aura magiko bat dute; Bourdelle-n edo Mestrovich-en elezahar nazionaleri buruzko erreferentziak monumentu kolosalen bidez ospatzen dute gizateria; eta, Léger-en obran, berriz, teknologiaren garaipenak mundu modernoaren eraikitzaile gisa goraiatzen du gizakia.

Gigantismoak eredu psikologiko bat zuen oinarri, baina garaiko ideal fisikoak gorputz mehe gihartsua aldarrikatzen zuen, gimnastikaren praktikari esker lortua. Gerratik bizirik atera ziren pertsonen baliazintasunari eta ahuleziari atletaren indar pletorikoa kontrajarri zitzaion. Atletak pertsona kementsua izan behar zuen, bizkorra, kirol jarduera obsesibo baten ondorioz. Hainbat dira hori erakutsi ziguten artistak: Max Ernst [*Osasuna kirolaren bitartez* (*La santé par le sport*, 1920)], George Grosz [*Gimnasta* (*El Der Turner*, 1922)], Theodore Lux Feininger (*Titulurik gabea*, 1927), Gerardo Dottori [*Futbol-partida* (*La partita di calcio*, 1928)] eta Malévich [*Kirolariak* (*Die Sportler*, 1928–30)].

Emakumeen munduan ere ideal atletiko hori bera azaleratu zen, eta argazkilariak emakumearen gorputz eskultorikoa erretratatzeko hasi ziren: 1925ean, Madame d’Ora Josephine Bakerren edertasun eskultorikoa erakusten hasi zitzaigun; 1928ko argazki bikain batean, erabat biluzik agertzen da, eskumuturrekoa besterik ez jantzita. Askoz probokatzaileagoak dira Boris Lipnitski-k 1926ko maiatzean, Paul Colin-en estudioan, egin zituen argazkiak, zeinetan Bakerren gorputzak eskultore batek zizelkatua baitirudi.

Suzy Solidor-ek (abeslari bretoaia bera, La Vie Parisienne aretoaren jabea), 1917ko argazki batean oraindik zeraman uniforme militarren morrontzatik askaturik bere gorputz gihartsu androginoa, agerian utzi zuen bere liraintasuna Man Rayren objektiboaren aurrean, eta bere gorputz biluzia eskaini zigun itsas ondoan, Deauville-n, eta St. Moritz-eko negu-hotzaren aurrean ezaxola eta soraio.

1920ko hamarkadako emakumea, Juno-ren ezaugarri oroz gabetua, Max Ernst-en *Hodeien gainetik gauerdia igarotzen da. Gauerdia gainetik eguneko txori ikusezinak planeatzen du* (...) [*Au dessus des nuages marche la minuit. Au dessus de la minuit plane l’oiseau invisible du jour* (...), 1920] collageko hegazti buru-zorrotza bezain argala zen, eta Lucien Lelong jostunak 1927ko maiatzean deskribatu zuen harako flapper hura bihurtu zen: “Argaltasun fisikoaren aldeko aro baten atarian gaude. [...] Dietek, gorputz-ariketak, aparatu eta tratamendu erreduktoreek, aire zabaleko kirol jardueraren hedapenak lortu dute hori —edo hori dio, behintzat, iritzi orokorrak—. Emakume modernoa bere irudiaren arkitekto bihurtu da. Bere burua bere idealaren arabera berregitea lortu du [...] Flapper delakoa gerraosteko produktu bat da [...]. Gaur egun, emakumeak gazteak dira berrogei urterekin ere, eta hogeita bost urterekin neskatoak dirudite askok. Gorputzez, flapper-ak dira, eta buruz helduak izan arren, iraganeko begirunerik gabe jokatzear leporatzenaie”<sup>2</sup>.

### Garçonne delakoaren aurpegia

Harako *flapper* bizi hura, bere aurpegia jarrera ez-formal eta gazte batekin harmonizatzen saiatzen hasia, industria kosmetiko modernoko produktuen abantailez konbentzitutako kontsumitzaile bat bihurtu zen, eta kirurgia plastikoarekin (kirurgia “berreraikitzailea” izatetik kirurgia “estetikoa” izatera pasatzen da) esperimentatzen hasi zen<sup>3</sup>. Betiereko gaztetasunaren mitoa egia bihurtzen hasia zen, itxuraz behintzat:

emakumeak ebakuntza-gelan sartzen ziren bezala, gizonak Serge Vóronov doktorearen esku jartzen ziren, tximino-barrabilen ehuna txertatuz gizon-indarra handi ziezaien. Doktorearen esperimenduak (praktika krudela animalientzat zein gizakientzat) bere omenalditxo berezia jaso zuen 1925ean, New Yorken, Marx anaien *Kokozoroak* (*The Cocoanuts*) komediaren bidez, bai eta Parisko Ritz-en ere, “Monkey Gland” koktelarekin.

*Flapper*-aren aurpegiak —erabat leuna kremei esker, eta masailetak gorriak eta ezpainetakoak ematen zuten kolore-ukituak, bekain margotuek, ezpain limurtzaileek eta begi-itzalak indartutako katu-begiradak edertua— paje-orrazkera delakoa zuen osagarri, bere burujabetasuna lortzeko prest dagoen borrokalaria bihurtzen zuena emakumea: Louise Brooks-ek, Kiki de Montparnasse-k eta Pola Negri-k munduko kale guztietan zituzten imitatzailak. Antek Cierplikowski ile-apaintzaile poloniarra —XX. mendearen hasieran Parisera joana— asmatutako *à la garçon* orrazkera erabiltzen zuten denek. Parisen, Antek Cierplikowski “Antoine” bihurtu zen, eta Antoine Apaindegia ireki zuen, Modigliani eta Picasso margolarien margolanekin apaindu zuena<sup>9</sup>.

Egia esan, Parisko Café du Monde-ko animatzailea izan zenak eskultore-karrera egiteko asmoz joana zen Frantziara, eta, erakusketa batzuk ere egin zituen, Salon des indépendants-en, 1923, 1931 eta 1933. urteetan, Xawery Dunikowski-rekin bere teknika hobetu ondoren. Dunikowskiren lagun Sara Lipskak (alfonbra galantak eta beira-zatitxo errematatutako jantziak egiten zituen artista bat) diseinatu zuen Antoinek operako dantzaldian jantzi zuen pertsiar mozorro berezia, Kees van Dongen-ek 1927an margotu zion erretratuan jantzita daraman hori bera: margolan horretan, Antoine loto-jarreran eserita agertzen da, buruan buruko bat eta soinean perlazko lepokoak daramatzala. Lipskak berak diseinatu zuen Antoine “kristalezko etxea” ere, 1930ean Brassai-k argazki-itxuran betikotu zuena: horma gardenak, beirazko eskailerak, plexiglasezko altzariak, hilkutxa itxurako kristalezko ohe bat, Gabriele d’Annunziok heriotzaren inguruan zituen obsesioei egindako keinu xeblea, Maurice Rostand-en *Le cercueil de cristal* (“Kristalezko hilkutxa”, 1922) liburuan inspiratua.

Hollywood estiloko<sup>10</sup> produktu berritzaileak (ordezko betileak, begietako itzalak, lakak, azazkaletako esmaltea, masailetak gorria) eta orrazkera bitxi eta ausartak asmatu zituen. Orrazkera horietako batzuk puri-purian daude oraindik ere, hala nola “Antoine urdina” delakoa. Kolore hori galgo errusiar batean probatu zen lehen aldiz; gero, Lady Mendl-ek<sup>11</sup> adoptatu zuen. *À la garçon* orrazkera Joana Arc-ekoaren irudi ikoniko batean inspiratu zen (Joana gizonetzkoen armadura bat jantzita agertzen den batean), eta, lehen aldiz, Eve Lavallière aktoreak erabili zuen, 1909an, “Gerra Handi” aurreko “période d’euphorie” hartan.

Orrazkera berri horrek modaren agerpen-modu iragankorrak gainditu zituen, eta “elementu ideologiko” bat bihurtu zen, manifestu bat, gerraren amaiera aldean —emakumeak gizonen moduan jokatzea eta taburik eta debekurik gabeko bizitza bat eramatera bultzatu zituen “une terrible fureur de vivre” haren ondorioz— hain masiboki zabaltzeak erakutsi zuen bezala. Jarrera horrek zuen bereizi Monique ere, Victor Marguerite-ren *La Garçon* (“Mari-mutila”) eleberriko pertsonaia —Kees van Dongen-ek ilustratua—. Eleberriak, 1922an argitaratuak, orrazkeraren izenaren eta emakume modernoaren izaeraren arteko analogia egiten du: suharrak, urratzaileak, ausartak eta maskulinoak. Ile-mozketa horrek mezu argia ematen zuen, eta horren erakusgarri da Parisko lesbianen komunitateak—1928an, Marguerite Radclyffe Hall-en *The Well of Loneliness* (“Bakardadearen putzua”) eleberriak edo Djuna Barnes-en *Ladies Almanach* (“Emakumeen almanaka”) enigmatiko eta kriptikoak emakumeentzako babesleku gisa deskribatu zuten komunitateak—bere egin zuela ere hura, gizonetzkoen jantziekin, gorbatarekin eta monokuloarekin batera.

Antoineren ideia iraultzailea —ezarritako feminitate-kontzeptua “ile-mozketa garbi” baten bidez ahultzea— ezin hobeto egokitzen zen beste nortasun bitxi batekin, performancearen artista, bildumazalea, mezenasa eta Parisko, Erromako, Veneziako eta Londresko zirkulu kosmopolitetan ibili zalea zen Luisa Casati markesa andreairenekin. Ile motzarekin agertu zen, adibidez, Adolph de Meyer baroiaren 1911ko argazki sorta batean. 1912an, Léon Bakst-ek bi marrazkitan agertu zuen haren buru basa, inolako apaingarririk gabe. Baita Kees van Dongen-ek ere, 1914an eta 1917an, ispilu-joko burutsu baten bidez haren buru kaskagorria, ilea *à la garçon*

moztuta, nabarmentzen duten bi margolanetan. Azken horietan, orduko aristokraziaren bereizgarri nagusietako bat du ondoan markesak: galgo errusiar lerden bat, 1914ko koadroan kolore urdinxkaz margotua. Casatirentzat egin zuen Antoinnek bere maisulana, inoizko bitxiena, gaur egun berriz ere ospe handia hartua duena: kolore horiko, laranja eta gorriko zerrendatan tindatu zion ilea, markesa andrea tigre baten berraragitze gisa senti zedin<sup>12</sup>.

*Flapper*-aren “uniformeak” beste bi osagarri garrantzitsu zituen: 1919an Madeleine Vionnet-ek oihala zeharka moztuta asmatutako soinekoa, batetik, eta Antoinnek berak eta Caroline Reboux kapelagileak elkarlanaren diseinatutako kanpai-kapela, *cloche* delakoa, bestetik. Kapela hari garaiko aldizkarietako azalik ederrenak eskaini zizkieten: hala nola George Lepape-k eta Eduardo Garcia Benito-k *Vogue*-rentzat eta Helen Dryden-ek *Delineator*-entzat egindakoak. *Gatsby* handia bere *borsalino*agatik bada ezaguna, emakumea feltrozko bere *cloche* delikatuagatik da. Emakumeak berehala hasi ziren kanpai-kapela erabiltzen, beren forma arraroak zirela-eta gela osoa betetzen zuten beste kapela handi haiek (Paul Poiret-en gustu exotikoen eraginpekoak) baztertuta.

## Zigarreta gozokien orde

“Emakume orok, emakume-ezaugarriak ez ezik, gizon-ezaugarriak ere behar ditu izan, horiek gabe ez baita eme hutsa besterik”.  
— Valentine de Saint-Point, 1912

1912ko *Manifesto della donna futurista* (Emakume futuristaren manifestua) adierazpenean, Valentine de Saint-Point-ek honako ondorio hau atera zuen: “Emakume orok, emakume-ezaugarriak ez ezik, gizon-ezaugarriak ere behar ditu izan, horiek gabe ez baita eme hutsa besterik”. Emakume kontzeptua, ahulezia otzan bat iradokitzeko modu gutxiesgarrian erabilia, gizonen jokabideak hartuz gainditu behar zen: emakumeek, orain, gidatu eta erre egiten zuten, gizonen bezala, eta harro agertzen ziren horretaz. Publizitateak —merkatu zabala zuen aurrean— emakume modernoaren “osagarri” gisa bultzatu zuen zigarreta, baita, eslogan batek zioenez, sasoiaren egoteko metodo bezala ere: “Light a Lucky instead of eating sweets” (Piztu Lucky bat gozokiak jan orde) zen Lucky Strike-ren 1929ko publizitate- kanpainaren gomendia. Lucky zigarretekin emakume “zoriontsuak” sinbolizatzen zituzten, arrakastatsuak, eta horixe berresten zuten haiek ere berentestigantzekin. 1930 eta 1931ko Frantziako publizitate-kanpainetan, paper hori Marie Laurencin margolariari, Arletty eta Maria Falconetti aktoreei, Colette idazleari, Maison Jennyko zuzendariari eta beste askori egokitu zitzaion (guztiak daude *Femina* liburuan jasota). Emakumeek jendaurrean erretzeko zuten debeku zaharra indargabetuta geratu zen; gehiago dena, erretzea dotoretasun- eta estilo-seinale zela zioen mezuak ordezkatu zuen debekua. Parisen, lehiaketa bat egiten zen urtero<sup>13</sup>, emakumezko erretzaileen artean “keinurik ederrena”, ezaugarri pertsonal dotoreena zuena aukeratzeko, eta Jacques-Henri Lartigue argazkilaria —jende aberatsaren eta ederraren argazkilaria— bitartekotzarekin egiten zen hautaketa gero, ikuskizunen munduko *diven* laurogei bat argazki lagun<sup>14</sup>. Une horretatik aurrera, emakume glamourduna ke-laino batez inguratuta agertzen hasi zen, eta modua izanez gero, Madeleine Vionnet edo Coco Chanel-en soineko iradokitzaille batean bilduta, irudimen kolektiboak garaiko artista xarmagarrienekin lotzen zuela: Greta Garbo, Marlene Dietrich, Gilda (edo Rita Hayworth), Holly Golightly (edo Audrey Hepburn) eta abarrekin. Sharon Stonek ere —*flapper* intemporal bat— *Basic Instinct* filmean zigarreta bat piztu zuen, kerik gabeko gune batean galdekatzen zuten bitartean. Izan ere, hogeiko hamarkadako emakumeek beren burujabetasuna aldarrikatzeko zeukaten arma hori bera erabiltzen zuten sedukzioaren arteak 1992an ere.

Zigarreta —publizitate-iragarkietan “zoriontsuen” osagarri gisa goraiatua— Sylvia von Harden kazetari bakartiaren lagun

betiereko gisa agertzen da, aldiz, Otto Dixek objektibotasun gordinez erakutsi zigun errealitatean (1926), “emakume-xarmarik” gabeko emakume emantzipatuaren eta “maskulinoa”ren haragitzea bezala hartzen baitzen Sylvia. Zigarreta da Christian Schad-en *Sonja*-ren —bakardademisteriotsubatean murgildua beti— lagun bakarra ere.

Helen Dryden, Tamara de Lempicka eta munduari bira autoz

Anbulantzia-gidari aritu eta lubakien ertzera iritsi ziren emakumeek, uniforme baldresak alde batera utzi, eta autoak gidatzen zituzten orain, beren burujabetasunaren bidean ihesaldi askatzaileari ekiteko. Emakume horiek —buruzapia haizetan irudikatuak ia beti— zaldi metalikoen gainean zebiltzan amazona modernoak ziren, Thelma eta Louise dohakabe guztien aitzindari zoriontsu moduko batzuk. Dirudienez, sufragisten bonbak bezain garrantzitsua zen autoa emakumearen askapenerako, Madame J. Bruno Ruby-k 1930ean idatzi zuenez: “Evak bolantea hartu zuen egunean, Adamen pareko bihurtu zen”<sup>15</sup>.

“Evak bolantea hartu zuen egunean, Adamen pareko bihurtu zen”.

— Madame J. Bruno Ruby, 1930

Mundu anglosaxoian autoa genero neutroko objektutzat hartzen bada (“the” car), frantziarrentzat eta italiarrentzat izaki femenino moderno da, azkarra, distiratsua, lotsagabea, metalikoa, bizkorra, iheskorra: *une automobile, un’automobile* (italieraz, ordeko betile baten antzeko apostrofo ironiko batez hornitua). Gabriele d’Annunziok gehitu zuen, 1920an, konnotazio femeninoko unibertsoa autoa: “Autoa femeninoa da: limurtzaile on baten grazia, arintasuna eta bizitasuna ditu; baina, gainera, emakumeei ezezaguna zaien bertute batek ezaugarritzen du: erabateko esanekotasunak, alegia. Bestalde, emakumeek bezala, oztopoak aise gainditzeko gaitasuna dauka. Aurrerapen bitxiak, inondik ere”<sup>16</sup>. 1920ko hamarkadan, emakumearen eta autoaren artean halako lotura “natural” bat zegoelako ideia ezarri zen: Marguerite-n *La Garçonne* eleberriko protagonistak bidaia zoro bati ekiten zion, buruan larruzko txano gorri bat jantzita. Sonia Delaunay-ren autoak oso ondo ematen du haren janzkeraren kolore eta diseinuekin, Georges Lepapek 1925eko urtarrileko *Vogue* aldizkariaren azalerako egin zuen ilustrazioan ikus daitekeen bezala. Greta Garbo, berriz, Lancia Lambda baten bolantean erretratatu zuten. Gidaririk ausartenak George Hoyningen-Huene-ren argazkietan agertu ziren, *Vogue* aldizkarian (1927), eta André Kertész-enetan, *VU* aldizkarian (1928). Autoa/emakumea tandem eta garai hori guztia irudikatzen duen pintura ikonikoa Tamara de Lempicka-ren *Ene erretratu (Mon portrait)*, 1929) da, lan sakona eta sinesgarria. Bertan, estatus jakin baten sinbolo diren “seinale” batzuekin batera agertzen zen artista: antxume-larruzko burukoa eta eskularruak —Hermès etxeko moda-osagarri luxuzkoak— jantzita eta inoiz izan ez zuen Bugatti batean eserita. Bere lanetan agerian uzten duenez, Lempickak gogotsu hartu zuen parte — “modernitatearen gurtza” futuristari emana buru-belarri— bere garaiko gorabeheretan eta aro modernoaren “motorrean”, hots, publizitatean; izan ere, iragarkietan erabiltzen diren elementu estilistiko bisualetara jo zuen sarri.

1929ko uztailean, pintura horrek Berlingo *Die Dame* aldizkariaren azala ilustratu zuen; publizitate sofistikatua kalitate handiko artikuluekin eta bi generoetako artista modernoan lankidetzarekin konbinatzen zuen argitalpen bat izan zen *Die Dame*<sup>17</sup>. Irudiak antzekotasun deigarri bat du Helen Dryden-ek 1929an Ameriketako Estatu Batuetako *Delineator* emakume-aldizkari intelektual bikainaren apirilko ediziorako diseinatu zuen azalarekin. Konposizioari etakoloreari dagokienez, bi irudiak berdinak dira ia: gidariaren aurpegiek irudiaren eskuineko erdia hartzen dute, kapelaren diagonalak kopeta zeharkatzen die, zapi gris bera daramate lepoan lotuta, bolantearen zati bat irudiaren ezker aldean agertzen da, eta ahuntz-larruzko eskularruak dituzte jantzita biek. Kolore-paletan

hiru tonu baino ez dira ageri: turkesa, grisa eta okrea, ezpainetako gorriak argituta hirurak. Dena dela, are harrigarriagoa da irudiak aldizkariaren azalaren neurri berak izatea: *Delineator*-ek 35,5 × 27 cm ditu, eta koadroak, 35 × 27 cm. Nola liteke jatorrizko erretratuak hain lotura estua izatea New Yorken argitaratutako azalarekin?

Lempickak AEBn egindako egonaldiaren datak aztertzen baditugu, ikusiko dugu ezer ez dela kasualitatea: berak adierazitakoaren kontra —New Yorkera 1929ko urrian, hots, Wall Streeteko burtsak *crash* egin zuen egunetan iritsi zela esan zuen—, Ellis uharteko artxiboetan aurkitutako dokumentuek erakusten dute bera ekarri zuen transatlantikoa —“Paris”— apirilaren 3an porturatu zela. Egun haietan, New Yorkeko egunkari-saltoki guztietan ikus zitekeen Dryden-ek *Delineator*-erako diseinatutako azala<sup>18</sup>. Bada uste hori berresten duen beste datu bat ere: baziren hamar urte, gutxienez, Lempickak Drydenen lanak ezagutzen eta aintzakotzat hartzen zituela. Condé Nast-ek argitaratutako aldizkariaren azalak aztertzen baditugu, 1919ko azaroaren 1eko *Vogue*-ren azalaren beste aldaera bat badela ikusiko dugu. Irudian bi emakume agertzen dira, dotore jantzita, elkarrizketa bizi: ilegorria, soineko arrosa eta hegal zabaleko kapela daramana, Lempickaren akuarela batean agertzen den emakume baten berdina da<sup>19</sup>. Kointzidentzia horrek erakusten du Lempickak ondo baino hobeto ezagutzen zituela Drydenen 1919 eta 1920ko lanak, etorkizuneko margolariak moda- ilustrazioan aritzeko aukera planteatzen ari zen garai batean (izan ere, 1921ean, denboraldi labur batez jardun zuen horretan<sup>20</sup>).

“Autoa femeninoa da: limurtzaile on baten grazia, arintasuna eta bizitasuna ditu; baina, gainera, emakumeei ezezaguna zaien bertute batek ezaugarritzen du: erabateko esanekotasunak, alegia. Bestalde, emakumeei bezala, oztopoak aise gainditzeko gaitasuna dauka. Aurrerapen bitxiak, inondik ere”.

— Gabriele d’Annunzio, 1920

Erronka handia zen, inondik ere, garai hartako ilustratzaile ezagunenaren lanak kopiazea. Gainera, ilustratzaile ospetsuena ez ezik, ondoen ordaindutakoa ere bazen Dryden, eta 1923ko martxoko *Voguen* haren nortasunaz egindako deskribapen errealista baten arabera<sup>21</sup>, hauek ziren haren zaletasun nagusiak: “irakurtzea / Paris / antigoaleko altzariak / italiar margolari primitiboak / arropa polita / arkitektura ona / bidaiatzea / lan egitea”. Hamar urte geroago, New Yorkera iritsita, Lempickak Drydenen pintura liluragarriarekin topo egin zuenean, haren eredu goiztiarra ezinbesteko inspirazio-iturri bihurtu zitzaion.

1929an, ilustratzailearen aurpegia —jada ez hain gaztea, 1882an jaioa baitzen, Baltimorren— AEBko prentsa osoan agertu zen, hainbat produkturen aldeko publizitatea egiten (Cantilever oinetakoak, Cutex Liquid Polish esmaltea...): haren irudiak independentzia ekonomikoa erdietsi zuen emakume arrakastatsu bat erakusten zuen. Glamourra, talentua eta kultura espiritu ekintzaile eta dotore batekin uztartzen asmatu zuen *flapper* estilodun baten ordezkaria zen. Besteak beste, honela deitzen zioten: “New Yorkeko ilustratzaile adimentsua” eta “AEBko modaren artista nagusietako bat”. Gainera, jantzi-diseinatzaile gisa, Pittsburgh-eko Stehli Silks Corporation-erako oihal-diseinatzaile gisa eta diseinatzaile industrial gisa ere egin zuen lan. Azken jarduera horretan, 1930eko hamarkadan nabarmendu zen, 1929ko krisiaren ondoren Dura Company-rentzat lan egin zuenean, baita 1935etik 1936ra ere, Indianako Studebaker Corporation automobil-enpresarentzat lan egin zuenean. Azken enpresa horretan, President eta Dictator modelook eguneratu zituen, barnealde bikainak zituen diseinu berri bat proposatuta: iragarkiak “Styled by Helen Dryden” (Helen Drydenek diseinatua) esaldia azpimarratzen zuen, kalitatezko estilo baten berme gisa.

Itzul gaitezen, baina, 1929. urtera, New Yorken Drydenen azala eta Berlinen Lempickaren azala agertu ziren hilabeteetara: apirila eta ekaina, hurrenez hurren.



Bi lan horiek garrantzi handiko bi kirol-gertaerari buruzko iruzkin zehatzak dira, egunkariak, hainbat urtetan, etapaz etapa jaso zituztenak: bi emakumek automobilean munduari emandako bira banaz ari gara, 1929an arrakastaz amaituak biak.

Espedizioetako batek “Walter Wanderwell kapitaina” deituarengandik hartu zuen izena. Kontua da, hiru urte geroago, 1932ko abenduan, bere yatean hilda aurkitu zutela delako kapitaina, Long Beachen (Kalifornia), eta ondorengo polizia- ikerketak proiektu haren ezkutuko alderdi bat utzi zuela agerian: estatubatuar “kapitaina” Valerian Johannes Pieczynski poloniarra zen izatez, gerra amaitu bitartean Atlantako espetxean preso egondakoa, alemaniarren espioia izateaz akusatua; eta itxura denez, bere lehengo jarduerari berriz ekiteko aitzakia gisa erabilia zuen espedizio hura. Bere emazte kanadar Aloharekin, eta beste bi emakumerekin batera, kapitainak bi Ford automobiletan korritu zuen mundua. Egunkariak Aloha laudatu zuten bereziki, larruzko arropa, betaurrekoak eta kaskoa jantzita autoa gidatzen zuen emakumea. Espedizioa Parisera iritsi zenean, 1929an, diva baten pareko harrera egin zioten. *Journal filmé de l’expédition Wanderwell* filma, Alohak berak ekoiztua, urte bereko abuztuaren 6an aurkeztu zen lehen aldiz.

Beste espedizioiko protagonista Clärenore Stinnes alemaniarra izan zen, 1924an hila zen Hugo Stinnes industrialari handiaren alaba eta oinordekoa. Stinnes 1927an abiatu zuen bidaiari —Frankfurtetik, 26 urte zituela—, eta 1929ko martxoan iritsi zen AEBra, non Henry Fordek eta Herbert Hoover presidenteak harrera solemnea egin baitzioten. Egunkari guztiek argitaratu zuten haren argakia, Adler Standard 6 batean eserita, eta Carl-Axel Söderström suediar kamera (1930ean senartzat hartuko zuen gizona) ondoan zuela. AEBn zeharreko bidaiari ari zela argitaratu zen, apirillean, Drydenek aldizkariaren azalerako egina zuen ilustrazioa. 1929ko ekainaren 24an, 27 hilabeteko bidaiaren ondoren, azken helmugara iritsi ziren: Berlin. Egun gutxi batzuk geroago, *Die Damek* —azken zenbakia une ezin hobean agertu zen kioskoetan— Lempickaren ilustrazioa argitaratuz ospatu zuen Clärenore Stinnesen balentria.

1929an, Sisley Huddleston-ek “Cocktail Epoch”<sup>22</sup> deitu zuenaren amaiera iritsi zen, Berlinen eta Parisen giro kitzikagarria bizi izan zuten garai batena. Pierre Mac Orlan-i Frantziako metropolia “iluntasunik gabeko hiri bat” iruditzen zitzaion orduan, eta han ibiltzen ziren paseoan bera eta “Montparnasseko printzea”, Jules Pascin bulgariarra, horrek 1930eko ekainean bere buruaz beste egitea erabaki zuen arte<sup>23</sup>. Publizitate-panelek argiak itzali zituzten orduan, eta Maurice Sachs abenturazale eta idazleak —geroago Gestapoko isilmandatari gisa aritu zenak— “Ilusioaren hamarkada” deitu zuenak ere bai<sup>24</sup>. Hark *La Décade de l’illusion* (1933) liburua argitaratu zuen urte berean, Berlinen su eman zioten Reichstag-i eta liburu erreketari egin zuten Opernplatz-en. “Deabruaren hamarkada” argitu zuten garrak ilunak izan ziren, William Collin Brooks-en hitzetan esateko, sufrimendu garaiak eta gerra berri baten aroa<sup>25</sup>.

[Itzultzailea: Rosetta Itzulpen-Zerbitzuak]

## Oharrak:

1 “La renommée de Joséphine Baker hante ce modèle déjà populaire dans les ateliers. Ses cheveux huilés et plaqués, ses ongles argentés, sa mimique de kangaroo boxeur et sa tyrolienne nègre font d’elle un animal curieux”. Albert Keim, *Feminapolis (La Cité des Femmes)*, Paris, 1930, 33. or. [itzuli]

2 Arsène Alexandre, “Portraits et figures de femmes. Ingres à Picasso”, erak. kat., hitzaurregilea Albert Flamand, hemen: *La Renaissance de l’art français et des industries de luxe*, 1928ko uztaila, 258–308. or. Koadroaren erreproduktzio bat dago 288. orrialdean. [itzuli]

3 “S’évadant peu à peu des moules et des cadres qui en-serraient son corps, sa pensée et ses attitudes”. M.-P. Henry Lapauze, “Ingres et Picasso au secours du Luxembourg”, hemen: *L’Intransigeant*, 4/6/1928, 5. or. Madame Henry Lapauze, Henry Lapauze arte-

historialariaren alarguna 1925tik. Henry Lapauzek Ingresi buruzko zenbait lan moldatu zituen, Parisko Palais des Beaux-Arts-eko lehen zuzendaria izan zen, eta *La Renaissance politique, littéraire, économique et artistique* (1913) eta *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe* (1918) aldizkarien sortzailea. [itzuli]

4 Maurice de Waleffe, “La Parisienne depuis cent ans”, hemen: *Le Journal*, 15/6/1928, 1. or. Lan horren beste aipamen batzuk: Xavier d’Orfeuil, hemen: *Le Gaulois*, 1/6/1928, 1. or.; *Le Petit Journal*, 1928/6/2, 2. or.; René Chavance, hemen: *La Liberté*, 1928/6/3, 5. or.; René Brecy, hemen: *L’Action française*, 1928/6/23, 2. or.; *La Vie parisienne*, 1928/7/14, 575. or. [itzuli]

5 1920ko hamarkadako emakume- unibertsoari buruzko saiakera interesgarrien artean, honako hauek daude: Christine Bard, *Les Garçonnes. Modes et fantasmes des Années folles*, Paris, 1998; Julie Wosk, *Women and the Machine. Representations from the Spinning Wheel to the Electronic Age*, Baltimore/ Londres, 2001; Whitney Chadwick eta Tirza True Latimer, *The Modern Woman Revisited. Paris between the Wars*, New Brunswick, 2003; Thomas Bleitner, *Frauen der 1920er Jahre. Glamour, Stil und Avantgarde*, Munich, 2014. [itzuli]

6 *La vita operosa* Massimo Bontempelli- ren eleberri bat da (Milan, 1921). Testuak Italiako hiri abangoardistenaren bizitza kontatzen du. Modernitate- eta industrializazio-nahiak frenetikoki bultzatutako hiri bat da, non “ekintzaile” trebeek lanbide bitxiak asmatu zituzten, hala nola publizistarena. *Hiria altxatzen ari da (La città che sale)* Umberto Boccioni futuristak 1910/1911n egindako margolan bat da (New York, Museum of Modern Art), eraikuntza lanez, tximiniez eta aldamiuez osatutako irudi dinamiko eta zalapartatsu bat, etorkizuneko gizakiak —industria-arokoak— bizitoki duen modernitatearen agertoki dena. [itzuli]

7 “We are standing on the threshold of an age of physical slenderness. [...] Diet, exercise, reducing appliances and treatments, the spread of outdoor sports —so the usual opinion runs— have accomplished it. Modern woman has become the architect of her own figure. She has succeeded in remaking herself in the image of her own ideal. [...] The flapper is a post-war product. [...] Today women are still young at forty, and at twenty-five many of them look like girls. Physically they are flappers, and, though their minds are mature, they are chided with being unacquainted with the decorum of the past”. Lucien Lelong, “Fashioned so Slenderly”, in *Delineator*, 1927ko maiatza, 21. or. Urte hartan, modako diseinatzailea —besteak beste Marlene Dietrich, Renée Saint-Cyr eta Gloria Swanson aktoreentzat egin zuen lan— *flapper* enblematiko batekin ezkondu zen, Pavel Duke Handiaren alaba eta Nikolas II.aren lehengusina Natalia Paley printzesa, aktore eta modelo errusiarrarekin. [itzuli]

8 Oro har, trantsizio hori American Association of Plastic Surgeons elkartearen sorrerarekin (1921) bateratsu gertatu zen. [itzuli]

9 Antoine, *J’ai coiffé le monde entier. Quelques pas en arrière*, J. Durtal-en edizioa, Paris, 1963. [itzuli]

10 Parisko kronikak informazio asko ematen dute horri buruz: bi hegazkin pribatu zituen, alturako yate bat, luxuzko etxe bat Gragny-en, eta Panhard auto bat, berak egindako diseinu baten arabera fabrikatua; ikus Joanna Torchala eta Eva Ziemińska, *Fryzjer w trumnie*, erakusketaren katalogoan, Królikarnia, Muzeum Narodowe (Museo Nazionale), Varsovia, 2006, 21. or. Haren “kristalezko etxearen” inaugurazioa sona handiko gertakaria izan zen, zalaparta handia eragin zuena: egun hartarako, hirurehun dozena lirio zurirekin apaindu zuten azkenean etxea, hasieran iragarritako orkideak alde batera utzita [“niri grina arrunt baten keinuketak gogorarazten dizkirate” (Antoine, [id. 9. oharra], 150. or.)]. [itzuli]

11 Jean Durtalek, *Antoine* (1963) lanaren sarreran (id. 9. oharra), bezeroen zerrenda egin zuen, bai gizonena (Picasso, Cocteau, Maurice Chevalier), bai emakumeena (Mata Hari, Greta Garbo, Josephine Baker, Mary Pickford, Pola Negri eta Brigitte Bardot). 1930eko hamarkadan, Ingalaterrako errege-familiaren aholkulari ere izan zen Antoine, eta lauhun ile-apaintzailerren lana gainbegiratu zuen Jorge VI.a erregearen koroatzean, 1936an, Londresen. [itzuli]

12 Casati markesaren hainbat alderdiri buruzko dokumentu argitaragabeekin osatutako azterketa xehatu bat kontsulta daiteke

hemen: Gioia Mori, “Luisa Casati, Casaque, Casinelle, Coré: opera d ‘arte vivente”, hemen: *La Divina Marchesa. Vita e opere di Luisa Casati dalla Belle Époque agli anni folli*, erak. kat., Palazzo Fortuny, Venezia, Gioia Mori-ren edizoa, Milan, 2014, 29–93. or.; eta hemen: Fabio Benzi, “Luisa Casati e il futurismo: una musa per la modernità”, hemen: *ibid.*, 95–123. or. [itzuli]

13 Dena dela, emakume erretzaileen irudiaren karga erotikoa lehenago ere aurki daiteke; nolabaiteko ospea lortu zuen, adibidez, Jean-Jules-Antoine Lecomte du Nouÿs-en *Esklabo Zuria (L’Esclave Blanche*, 1888, Musée d’Arts de Nantes) lanak. [itzuli]

14 Argazkiak 1927 eta 1928 artean atera ziren. Ikus Jacques-Henri Lartigue, *Les Femmes Aux Cigarettes*, New York, 1980. [itzuli]

15 Mme J. Bruno Ruby, “La Femme et l’Automobile”, hemen: *Figaro artistique illustré*, 1930ko urria, 23–27. or. [itzuli]

16 “L’Automobile è femminile. Questa ha la grazia, la snellezza, la vivacità d’una seduttrice; ha, inoltre, una virtù ignota alle donne: la perfetta obbedienza. Ma, per contro, delle donne ha la disinvolta levità nel superare ogni scabrezza. Inclinata progreditur”. D’Annunziok —FIATen fundatzaile Fiovanni Agnelli senatariaren eskaera bati erantzunez— 1920ko otsailaren 18an idatzitako gutun batean azaldu zuen iritzi hori. Gutuna *Corriere della Sera* egunkarian argitaratu zen geroago (1923/10/27). [itzuli]

17 Christian Ferber, *Die Dame. Ein deutsches Journal für den verwöhnten Geschmack 1912 bis 1943*, Berlin, 1980. [itzuli]

18 Ellis uharteko artxiboetan dauden dokumentuak aztertuta, egileak gezurtatu egin zuen Lempickaren kontakizun “mitologikoa”. Sarritan bere oroitzapenak desitxuratzen zituen, istorioaren protagonista gisa agertzeko. Argitaratutako analisia ezagutzeko, ikus Gioia Mori (ed.), *Tamara de Lempicka, la Reine de l’Art déco*, erak. kat., Pinacothèque de Paris, Milan, 2013, 48–51. or. [itzuli]

19 Aquarela 2013an jarri zen erakusgai lehen aldiz, Parisen. Gaztetako ariketa bat da, modaren inguruan egindako marrazki- eta zirriborro-saileko lanetako bat. Ikus Mori, 2013 (*id.* 18. oharra), 73. irudia, 175. or. [itzuli]

20 Tamara de Lempickak *L’Illustration de mode* eta *Femina* aldizkarietarako egin zituen ilustrazioak (1921eko otsailaren 24an eta apirilean, hurrenez hurren) ez ziren 2011ra arte aurkitu eta argitaratu; ikus Gioia Mori (arg.), *Tamara de Lempicka, Queen of Modern*, erak. kat., Complesso del Vittoriano, Erroma, 2011, 34–40. or. [itzuli]

21 “To read / Paris / Old furniture / The primitive Italian painters / Beautiful clothes / Good Architecture / To travel / Work”. “Les Animateurs de Vogue en Amérique, en Angleterre, en France”, hemen: *Vogue*, 1923/3/1, 21–25. or., 70, hemen 23. or. [itzuli]

22 “Cocktail Epoch” du izenburua lehen kapituluak, hemen: Sisley Huddleston, *Paris Salons, cafés, studios*, Filadelfia/ Londres, 1928. [itzuli]

23 Pierre Mac Orlan, *Aux Lumières de Paris*, Jules Pascin-en zazpi ilustrazioz hornitua, Paris, 1925. Pascinek ilustratu zituen Mac Orlanen idazlanik gehienak. [itzuli]

24 Maurice Sachs-en talentua (Maurice Ettinghausen zuen benetako izena) bere bizitzako gertaerek lausotuta geratu zen. Judu eta homosexual zen aldetik, Gide eta Cocteau-ren lagunartean ibili zen, eta egunean bizi zen: bere burua prostituitzen zuen, bere maitaleen idazkaria zen eta lapurtutako edo faltsututako eskuizkribuekin trafikatzeko. Nazien okupazioan, Gestaporen espioi eta kolaboratzaile izan zen. 1943an, Fuhlsbüttel-eko espetxean sartu zuten, eta 1945ean hil zen, “heriotzaren martxan”, bere kartzelazainen eskutan. *La décade de l’illusion* liburua hil ondoren argitaratu zioten, Parisen (1950). [itzuli]

25 “Deabruaren Hamarkada” delakoa 1929ko krisi ondoko atzeraldiarekin batera hasi zen, eta Bigarren Mundu Gerraren hasieran

amaitu. William Collin Brooks kazetari eta editoreak erabili zuen lehen aldiz terminoa, bere liburuetako baten izenburu gisa: *Devil's Decade: Portraits of the Nineteen-Thirties* (Londres, 1948). [\[itzuli\]](#)

“Azken denboraldiarekin alderatuta, nabarmen moztu dira soinekoak. Eta, aldi berean, gehiago jaitsi da gerria. Mahukak moztu egin dira, edo erabat desagertu”

*Mitteilungen über Textilindustrie, 1924*

## Zeta artifizialaren eta garçonnearen artean.

# Zuricheko zetaren industriaren diseinu - estrategiak 1920ko hamarkadan

Alexis Schwarzenbach

Lehen Mundu Gerraren ondoren, izugarritzko abiadan aldatu zen moda. Emakumeak, hainbat hamarkadaz estutu zituen kortsea baztertu eta ilea moztu eta lotu gabe eramateaz gainera —luze, bildurik eta kapela handien azpian ezkutaturik utzi beharrean—, gorputzeko gero eta atal gehiago erakusten hasi ziren, aurreko hamarkadekin alderatuta. *Fin de siècle*n, gonak, oro har, luze eraman ziren, eta Europa eta Amerika osoko ama, amona eta gobernari zorrotzenek gainbeheraren zeinu garbitzat izan zituzten kirol jantziak, zeinak, arrazoi praktikoak zirela eta, moztu egin baitziren —lehen emakume bizikletazale gazteentzat edo ibiltzeko grina gehien zuten emakume mendizaleentzat beharbada—; 1920ko hamarkadan, berriz, gonaren ertzak norabide bakarra izan zuen: goranzkoa. Parisko modari buruzko 1923ko artikulu batean honela zioen: “Soinekoak moztu ari dira”<sup>1</sup>. Handik urtebetera, honela adierazi zuen egile berak: “Azken denboraldiarekin alderatuta, nabarmen moztu dira soinekoak. Eta, aldi berean, gehiago jaitsi da gerria. Mahukak moztu egin dira, edo erabat desagertu”<sup>2</sup>. Garai hartakoek harridura sinesgaitzez jarraitzen zituzten aldaketa horiek guztiak, zeinak lotzen baititugun gaur egun, modaren historian, “emakume berriaren”, *garçonne* edo *flapper* delakoaren, sorrerarekin<sup>3</sup>.

Hala ere, ez ziren soinekoen formak eta moldeak izan errotik aldatu ziren gauza bakarrak gerraondoko lehen hamarkadan. Ehunen diseinuan ere eraldaketa sakonak gertatu ziren. Artikulu honetan orain arte apenas aztertu den fenomeno hori azaltzen da, Zuricheko zetaren industriaren adibidearen bitartez<sup>4</sup>. Maila handi batean gaur egun ahazturik badago ere, sektore horrek modu erabakigarrian parte hartu zuen Suitza modernoaren geraldian, eta beste sektore batzuk baino askoz lehenago gainera, nola diren bankuak eta aseguruak edo industria farmazeutikoak. 1830eko hamarkadaz geroztik, Zurichetik bigarren lekua iritsi zuen munduan emakumeen luxuzko jantziarako ehun-ekoizleen artean; Lyongo zetaren zentro tradizionalak baino ez zion aurrea hartzen. Lihoehuneko tafeta arinen ekoizpenean espezializatua lehenik, zeinak etxeetako ehundegietan egiten baitziren nagusiki, XIX. mendearen amaiera aldera zabaldu egin zuen Zuricheko zetaren industriak bere produktuen katalogoa. Irazki-hariko ehungailuetan egindako tafetei marrazki handiko jacquard ehunak erantsi zitzaizkien, zeinak modaren azken joeretara egokitu edo aurreratu

baitziren, industria hura osatzen zuten adar guztietan. Horrekin batera, mekanizatu egin zen industria hori, eta lantegi handiak sortzen joan ziren, bereziki Zuricheko aintziraren ezkeraldeko bazterrean eta Knonauer-eko barrutian. Industria hura ia erabat esportaziora bideratzen zenez, 1880ko hamarkadaz geroztik, herrialde guztietan, Britainiar inperioan izan ezik, muga-zergen ezarpenaren ondorioz zalantzan jartzen ari zen beren negozio-eredua, eta Zuricheko fabrikatzaileak beren ekoizpen-guneak atzerrira eramaten hasi ziren. Alemanian, Frantzia eta Italia gertatu zen batez ere, eta baita Ameriketako Estatu Batuetan ere, zeina baitzen Zuricheko zetaren merkatu nagusietako bat. Hortaz, beste sektoreetan baino nabarmen lehenago eraman zituzten ehungileek beren fabrikak mugaz haraindi (Lehen Mundu Gerraren aurretik ere, Zuricheko zetaren industriak ehundegi gehiago zituen atzerrian Suitzan baino)<sup>5</sup>.

## Zeta artifizialaren erronka

Antzinaroaz geroztik izan da zeta ehunezko zuntz garesti eta nobleena. Horregatik, urrearekin gertatu bezala, ordezkotik sintetiko bat fabrikatzeko nahia materiala bera lortzen hastea bezain antzinakoa da. 1880ko hamarkadan hasi ziren zelulosazko oinarri batetik abiatuta zuntz sintetikoak garatzen, *zeta artifizia* izenarekin merkaturatuak, eta hori izan zen gizadiaren amets hura egia bihurtzeko lehenengo urrats eraginkorra. Hilaire Bernigaud de Chardonnet zientzialari frantsesak patentatu zuen 1885ean baliozko lehenengo prozedura industrialia. Zelulosazko oinarria zuten zuntz kimiko ugari fabrikatu ziren, baina biskosa izan zen guztietan garrantzitsua, 1892–93an erregistratua. XX. mendearen hasieran, zeta artifizialetako lantegi gehienek beretua zuten biskosaren prozedura. Lehen Mundu Gerra bitartean, asko hobetu ziren zuntz berriak berrikuntza ugari esker: besteak beste, handitu egin ziren horien egonkortasuna eta distira, eta murriztu egin zen zuntzen diametroa<sup>6</sup>.

## Zuricheko zeta-industriak berehala baliatu zuen zeta artifizialaren teknologia.

XIX. mendeko laurogeiko hamarkadako Chardonnet zetarekin Marthaler enpresak egindako ehun zati bat iritsi da gaur egun arte. Zapi bat da, liho-ehunez egindakoa, *Fazenettli* motakoa<sup>7</sup>: zeta sintetiko zuntz urdin eta gorriko ehuna, marrazki laukidun klasikoarekin. Zeta naturalak baino distira nabarmen biziagoa ikusten zaio materialari; izan ere, ohiko ezaugarria izan zen hori lehenengo zeta artifizialetan. Produktu industrial hura, baliozko irtenbide gisa eskainia garestiagoa zen jatorrizko zetaren aurrean, ez zen ondo hartua izan bezeroen aldetik. Erreklamazio-gutun baten aurrean, honela galdetu behar izan zion langile batek fabrikatzaileari: “Marthaler jauna, zer erantzun behar diot ‘Vous êtes des cochons!’ idazten duenari?”<sup>8</sup>.

Hurrengo hamarkadetan etengabe hobetu baziren ere zelulosan oinarritutako zuntzen ezaugarriak, Lehen Mundu Gerra arte apenas erabili zen zeta artifizia Zuricheko zeta-industrian. Hain zuzen ere, 1912an aipatu zen lehen aldiz material hura, ekoizpenari buruzko estatistika batean. Urte hartan, milioi bat kilotik gora zeta natural egin zen; aitzitik, zeta artifizialaren kontsumoa 3.500 kilokoa baino ez zen izan<sup>9</sup>. Zeta sintetiko lehenengo lantegiek ere, zeinen artean nabarmentzen baitzen Viscosuisse (1906an sortua, Emmenbrücke-n, Luzernatik hurbil), ez zuten inolako kapital-fluxurik jaso Zuricheko zetaren industriatik<sup>10</sup>. Edonola ere, ezin ondoriozta daiteke, inondik ere, Zurichen bazterrean utzi zenik zeta artifizia.

Sektoreari buruzko *Mitteilungen über Textilindustrie* sektoreari buruzko aldizkariari (1894an sortua) begiratu bat emanez gero, argi ikusten da interes handiarekin begiratzen zitzaizola material berriari —Lehen Mundu Gerra bitartean 47 artikulutik gora argitaratu ziren

zeta artifizialaren gaiari buruz—<sup>11</sup>. Testu horiek irakurrita argi gelditzen da zuntz sintetikoa etengabe hobetzen ari bazen ere, desabantaila nabarmenak zituela produktu naturalaren aldean: gerraren aurretik, zeta artifizialak distira gehiegi zuen, asko zirpiltzen zen mozten zenean, oso erraz zimurtzen zen eta ez zen bera bakarrik berriro leuntzen. Gainera, sendotasuna galdu ohi zuen urarekin edo hezetasunarekin. Bestalde, ezin zuen errepikatu jatorrizko materialaren hotsa (mugitzean, zeta naturalezko zuntzek oso hots tipikoa egiten dute)<sup>12</sup>. Beste hitzetan esanda: 1914. urtea baino lehen, zeta artifiziala ez zen egokia Zurichen gehien egiten ziren jantziatarako: modari jarraitzen zieten emakumeen soinekoak.

Lehen Mundu Gerran zeta artifizialaren garapenak aurrera jarraitu zuen, eta hasierako faseko patente asko iraungi egin ziren. Horrela jarri zen gerra arteko “zeta artifizialaren *boom* handiaren” lehenengo harria —hogeiko hamarkadaren erdialderako, zuntz kimikoen mundu mailako kontsumoak nabarmen gaintzen zuen zeta naturalarena—<sup>13</sup>. Zuricheko zetaren industria ere zeta artifizialari ireki zitzaion. 1920an, *Mitteilungen über Textilindustrie* aldizkariak onartzen zuen ohikotzat hartzen zela gorbatak egiteko zeta artifiziala zein zeta naturala erabiltzea<sup>14</sup>. Handik urtebetera, sektoreko Zürcherische Seidenindustrie Gesellschaft elkarteak jakinarazi zuen “zeta artifizialak gero eta erabilera gehiago ditu era guztietako oihaletan”, eta honela adierazi zuen hurrengo urtean: “Ohiko gaietara batera, zeta artifizialarekin nahastutako ehunek gero eta garrantzi handiagoa dute; ehun horietako batzuk berehala barneratu dira, eta enkargu asko jasotzen dira.

Etengabe sortzen dira estanpatu berriak, eta zenbaitean oso ederrak dira lortutako efektuak, halako eran non ziurtaturik dirudien zeta artifizialezko ehunek, zeta naturalarekin, artilearekin edo kotoiarekin nahasturik, arrakasta izango dutela”<sup>15</sup>.

Material nahasketa izan zen, azken aipamen horretan esaten den moduan, ehungintzan zuntz berriak sartzeko estrategia eraginkorra. Zuntz horien hainbat ehun misto gorde dira, 1923. urtekoak, hain zuzen ere, zeta artifiziala mundu osoan nagusitzen hasi zen garaikoak, Baumann älter & Co. zeta-fabrikak eginak —Höngg-en finkatua, Zurichetik hurbil—; oso argi ikusten da horien bitartez zein izan zen prozesua<sup>16</sup>. Bizantziar kutsuko ehun batean, zeta naturalekoak dira bai irazkia bai bilbe beltza, eta bilbe laranja, berriz, zeta artifizialezkoa da. Beste oihal batek egiptomaniaren ezaugarri nabarmenak ditu; garai hartan zabaldu zen fenomeno hori, 1922an Tutankamonen hilobia aurkitu izanaren ondorioz, eta mundu osoko moda- sortzaileen inspirazio-iturri izan zen. Oihal horretan, Anubisen eta papiroen irudiekin diseinatua, irazkia eta bilbe urdina zeta naturalezkoak dira, eta bilbe beltza, berriz, zeta artifizialaz egina. Baumann älter & Co. enpresak, gainera, esperimentuak egin zituen zuntz kimikoen ezaugarri materialekin. Turkesa koloreko ehun batean, egiptoar kutsuarekin hori ere, zeta naturala erabili zen irazkia egiteko, eta zeta artifizialezko krepea bilbean. Marrazkia gai kaustiko batekin moldatu zen, zuntz kimikoen gainean.

Era berean, 1923ko zeta artifizialezko hiru ehun zati iritsi dira gaur egunera, Robt. Schwarzenbach & Co. zeta-ekoizlearenak (Thalwil-en, Zuricheko aintziraren alboan)<sup>17</sup>. Denek dute lore-marrazki bera. Lehen begiratuan hiru kolore desberdineko baina kalitate bereko oihalak direla ematen badu ere, arretaz aztertuz gero ikusten da materialekin egindako saiakuntza dela. 1923ko otsailean, enpresak ehun misto bat egin zuen, kotoizko irazki batekin eta jatorri ezezaguneko zeta artifizialezko bilbearekin [litekeena da zuntz sintetikoa Emmenbrücke-ko Viscosuisse enpresakoa izatea. Apirilean zeta naturalezko soberakinekin egindako irazkia eta Sarvar hungariar herrian egindako biskosazko bilbea zuen ehun bat sortu zuten. Irailean, azkenik, zeta artifizial hutseko produktu bat egin zuten. Dagokion bilbea Belgikako Tubize herrian lortu zuten, eta irazkia Celanese amerikar fabrikatzaileak egina zen; haien produktu nagusitik zetorkion izena, Celanese biskosa, eta etxe haren zuntz kimikoek ezaugarritzat zuten erosotasuna eta mantemimendu ona iragartzen zuen, hitz berean elkartuz “cellulose” (zelulosa) eta “ease” (erraztasuna)<sup>18</sup>. Sail esperimentaleko hiru ehunak, hain zuzen ere, oso ondo bereitzen dira beren jokabide materialari esker. Zeta artifizialarekin eta kotoiarekin egina biguna eta matea da, eta ez du hotsik egiten ukitzen denean; zeta artifizial eta naturalarekin egina, berriz, distiratsuagoa eta zurrunagoa da, eta karraska txiki bat egiten du. Zeta artifiziala besterik ez duen produktua, ordea, beste biekin alderatuta, askoz ere distiratsuagoa da,

zurrunagoa eta hots handiagoa egiten du<sup>19</sup>.

## Garçonne erronka

XIX. mendearen hasieraz geroztik, Zuricheko zetaren industrian ez zen zalantzan jartzen nazioarteko modako joerei jarraitzeko premia. Esportazioei begira beti, Züricheko aintzira inguruko fabrikatzaileek jakin beharra zuten zer kolore, marrazki eta kalitate nahi zituzten Europako eta Amerikako bezeroek. Alde batetik, Zuricheko jantziak Londres, Paris edo New Yorkeko gizon edo emakumeei eramaten zizkieten bitartekariak modari buruzko azken albisteak ematen zituzten. Beste alde batetik, XIX. mendearen erdialdeaz geroztik Zuricheko zeta-fabrikatzaileen seme-alabak atzerrira joaten ziren denboraldi luzeak igarotzera, beren prestakuntzarekin jarraitzeko eta kontsumo-merkatu nagusiekin trebatzeko. Helburu horrekin, Zuricheko gazteak ez ziren mugatzen herritar dotoreek operan, garrantziko jatetxeetan edo hiribide nagusietan, hala nola Hausman Bulebarrean edo Wall Streeten, jantzita eramaten zutenari erreparatzera. Lehiakideen laginak ere lortzen zituzten, eta etxera bidaltzen, han imitatu zituzten<sup>20</sup>. Eta, batzuetan, metodo ez oso ortodoxoak baliatzen zituzten horretarako. 1859. urtean, zeta-enkante batean, Emil Streuli-k, Horgen-eko zeta-fabrikatzaile baten semeak, katalogoaren azpian ezkatututa zeuden ehun ederrenei ekin zien guraize batzuekin. Ondoren, honela idatzi zuen, harro, bere egunerokoan: “[Horrela] iritsi ziren nire poltsikora 20 lagintxo inguru —gustu onez diseinatutako guztiarenak, nolabait esatearren—”<sup>21</sup>.

XIX. mendearen azken herenean, izugarrizko abiadaz hasi zen moda aldatzen, eta azken joerei buruzko informazioak garrantzi handia hartu zuen. Bitartekariak eta ahaideak ematen zuten informazioaz gainera, Zuricheko zeta-fabrikatzaileak harpidetza egiten hasi ziren lagin hornitzaileekin, esate baterako Jean Claude Frères etxearekin. Enpresa horiek modaren hiriburu frantsesean boladan zeuden azken diseinuen hautaketa bat bidaltzen zieten, oihal zatien bitartez, mundu osoan zabalduko bezeroei. Era horretara, joera berritzaileenak hauta zitzaketen fabrikatzaileak, ez bakarrik laginen diseinuei zegokienez, baita ehunen kalitateari zegokienez ere, esate baterako ehun motari edo erabilitako hari motari erreparatuta. Koloreari buruzko azken joerak ezagutzeko, moda laginen erakusgaiak baino garrantzitsuagoak baitziren, denboraldiz denboraldi Lyongo tindatzaileek lagin zatiekin argitaratu ohi zuten kolore-zerrendari begiratzeko zitaion. Zurichen ikasitako espezialisten gaitasuna hobetzeko helburuarekin, 1881ean Letten an der Limmat-en sortu zen zeta-ehungintzako eskola bat. Ehungintzaren funtsezko ikasgaiak erakusten ziren bertan, besteak beste ehunari eta konposizioari buruzkoak, eta kolorearen teoria eta estanpatuen diseinua ere erakusten ziren. Zeta-eskolako ikasle ohien argitalpenen sailean sortu zen, 1894an, *Mitteilungen über Textilindustrie* aldizkari espezializatua. Modari buruzko erreportajeak argitaratu ohi zituen, baina ez bakarrik Parisko modari buruzkoak, Zuricheko zeta-industriarentzat garrantzizkoak ziren gainerako merkatuetakoak ere bai<sup>22</sup>.

Informazio-sistema eraginkor horri esker, industria harentzat erraza izan zen hogeiko hamarkadan bezeroek eskatzen zituzten marrazki, kolore eta kalitatezko ehunak ekoiztea. Diseinuak eta koloreak etengabeko aldaketan menpe egon ziren gerraren aurreko garaian, baina ehun gustukoena hamarkada osoan zehar krepea izan zen<sup>23</sup>. Oihal bigun eta pikordun hori, *crêper* (“kizkurto” edo “kiribildu”) hitz frantsesetik izena hartzen duena, hari kizkurrez edo ehundura berezitatez egiten da<sup>24</sup>. Tafetaren gisako ehun leunekin alderatuta, krepeak ez dira erraz zimurtzen eta, nolabaiteko erorkera dutenez, bereziki egokiak ziren “emakume berriaren” jantzi lerrozuzen eta praktikoentzat. 1924an, *Mitteilungen über Textilindustrie* aldizkariak honela zioen Parisko modari buruzko erreportaje batean: “‘Txinako krepeaz’, ‘krepe georgette’ eta ‘krepe satin’ delakoez egindako soineko ugari horiek soilak eta zuzenak dira, baina molde dotorekoak, eta izugarri gustatzen zaizkio jendeari koloreen freskotasunagatik. Begiek izugarri gozatzen dute koloreen iskanbila nahasiarekin, zuria, gorria, berdea, izpiliku- edo habano-kolorea, eta baita ziklamen-kolore fina ere. Ugariak dira, ohi ez bezala, oihal estanpatuak eta brodatuak, marrazki oro har handiekin; fantasiak gogokoa izaten jarraitzen duenaren erakusgarri<sup>25</sup>”.



Zuricheko enpresa batean fantasia bereziko oihal estanpatuen sail bat sortu zuten. 1925 eta 1927 urteen bitartean, Stehli zeta-etxearen amerikar filialak (egoitza nagusia Zuricheko kantonamenduko Obfelden-en zuen, Knonauer-eko barrutian) *Americana Prints* estanpatu saila kaleratu zuen. Oihalak amerikar artista ezagunek diseinatuak ziren, eta erabateko askatasuna eman zitzairen beren ideiak oihaletara eramateko<sup>26</sup>. Diseinu guztiz iraultzaileak sortu zituzten, hala nola *Sitsaren kontrako bolak eta azukre-koskorrak* (*Moth Balls and Sugar*): Edward Steichen argazkilariak argazkiak egin zituen eguneroko objektuei, itzal zeharrek, esate baterako sitsaren kontrako bolei eta azukre-koskorrei, eta ehunetara eraman zituen gero. Stehli Silks etxeko zuzendari artistikoarekin, Kneeland L'Amoureux Green ilustratzailearekin, zuen adiskidetasunagatik Alexis Schwarzenbach — Zeta artifizialaren eta *garçon*nearen artean jaso zuen Steichenek lan hartarako agindua. Greenek argazkietan oinarritutako beste proiektu batzuk ere bultzatu zituen, esate baterako, Charles Buckles Falls-en *Hesolak* (*Pegs*), non ikusten baitziren barratxo laukizuzen batzuk. Stehliko diseinu buruak berak ere, besteak beste, tipografiarekin lan egiten zuen, eta *Cheerio* diseinuan bizitzeko poz arduragabeari dagokion ohiko amerikar esamolde bat jarri zuen zeta gainean. Helen Dryden-ek, *Osagarriak* (*Accessories*) proiektuan, hiri handi bateko bizitzako osagaiak elkartu zituen, esate baterako automobilak, aterkiak, kapela luzeak edo telefonoak; Clayton Knight eta F. V. Carpenter-ek, berriz, omenaldia egin zioten amerikar metropoli nagusiarri. *Manhattan*- en, Knightek etxe orratzetako fatxada ilunak argi-sorta distiratsuekin elkartu zituen, eta Carpenterrek, *Metropolis*-en, kaleko eszenak eta dantza-eszenak nahastu zituen, multzo guztiz interesgarria osatuz. Horrez gainera, kapela daraman gizon baten profilarren marrazki garbiak gogorarazten du *roaring twenties* delakoetan Lege Lehorra ere gertatu zela AEBn eta mafiaren sorrerarekin batera, ganster ahaltsu eta ospetsuek, Al Caponek esaterako, badaezpadako ospea lortu zutela. 'Txinako krepean' egindako *Americana Prints* estanpatuekin, Stehlik ezin hobeto hartu zion neurria, dotoretasunez, hogeiko hamarraldiko hiriko bizitzaren sentipenari, diseinuko beste enpresek ez bezala.

Baina zergatik hautatu zituen Stehlik esplizituki amerikar produktuak?

Arrazoietako bat izan zen Ameriketako Estatu Batuek ez zutelako parte hartu 1925eko Nazioarteko Erakusketan, Parisen, non bultzatu baitzen Art Décoren sorrera.

Nazioarteko erakusketan, itxura “modernoko” produktuak baino ez ziren onartzen, eta Ipar Amerikako gobernuak beldur zen bere industriak baldintza horri behar bezala erantzun zion produkturik edukiko ez ote zuen. Edonola ere, 100 adituz osatutako ordezkari bat bidali zuten Parisera, eta haiek Europako industria-diseinuari buruzko informazioa eman beharko zuten. Ondorio batekin itzuli ziren Paristik: herrialdeak baldintza ezin hobekak zituen aro modernoko izpirituarekin bat etorriko ziren produktuak diseinatzeko. Kneeland L'Amoureux Green, Stehli Silks-eko zuzendari artistikoa, izan zen ordezkari hartako kideetako bat<sup>27</sup>.

1926ko udaberriko bildumaren barruan aurkeztu zuen Stehli etxeak *Americana Prints* estanpatuen lehenengo edizioa. Diseinu buruak, Greenek, sailaren aurkezpenean adierazi zuenez, sail hura “guztiz bat dator amerikar emakumeentzako amerikar estiloen mugimenduarekin [...]”<sup>28</sup>. Handik gutxira, komunikabideek aukera izan zuten lehenengo diseinuak ikusteko, eta laudorio ugari eman zituzten. *New York Times* egunkariak harrotasunez adierazi zuen: “Artists Localize Our Silk Designs”, eta aipatu zuen modaren jarraitzaile ziren amerikar emakumeek jatorri frantseseko oihaletara jo behar izan zutelako, ordu arte, ehun eksklusiboagoak lortzeko: “Aurrerantzean, nahi baduzu, maskulinitatea eta Mundu Berriaren kolorea biltzen dituzten diseinuak eduki ditzakezu. Etxe orratza, jazza eta Amerika biziaren beste alderdi moderno batzuk erakusten dira horietan”<sup>29</sup>. New York hiriarri egindako omenaldia izan zen egunkariari gehien gustatu zitzaiona: “‘Manhattan’ diseinuak edukiko du, seguru asko, hiru dozena diseinuren artean arrakasta gehien; hain modernoa da, ezen elkarren ondoan pilatutako gure etxe-orratz guztien ikuspegia iradokitzen baituen, kurba itxia hartzen ari den tren goratu batetik”<sup>30</sup>.

“Aurrerantzean, nahi baduzu, maskulinitatea eta Mundu Berriaren kolorea biltzen dituzten diseinuak eduki ditzakezu. Etxe orratza, jazza eta Amerika biziaren beste alderdi moderno batzuk erakusten dira horietan”.

Goi-mailako joskintzaren sektorean —merkatu-hobi hura europar lehiakideen esku utzi zuen ordu arte zetaren amerikar industriak—, egiazko diseinu amerikar bat sortzeko nahiarekin batera, bazegoen beste arrazoi bat *Americana Prints* osatzeko Zuricheko zetaren industriaren egitura kapitalista familiarrean<sup>31</sup>. Sektoreko beste enpresaburuen antzera, Stehli familiak zeta-lantegi bat inauguratu zuen 1897an Lancaster-en (Pennsylvania), amerikar merkaturia ez galtzeko, gero eta itxiago baitzegoen muga-zergen ondorioz. 1902an bigarren ehundegi bat erosi zuen, eta baita irundegi bat ere, High Point-en (Ipar Carolina). Emil J. Stehli-Zweifel, enpresaren sortzailearen —Rudolf Stehli-Hausheer— biloba, New Yorkera lekualdatu zen 1898an, bere emazte Margueriterekin eta Lilly alabarekin batera, amerikar negozioak zuzentzeko<sup>32</sup>. Ameriketako Estatu Batuetan zeuden Zuricheko beste hainbat zeta-enpresarekin batera, esaterako Stünzi edo Schwarzenbach, Stehli ere Lehen Mundu Gerraren aurretik finkatu zen han, garrantzizko lehiakide izateko Amerikako ehungintzaren barruan, zeina oso bizkor hedatzen ari baitzen muga-zergen harresi altuez beste aldean<sup>33</sup>.

Arrakasta komertzialari esker, Stehli, Stünzi eta Schwarzenbach familiak New Yorkeko goi-mailako gizartean sartu ziren. Stehli familiaren kasuan, horrek eragin zuen, besteak beste, Emilen alaba Lillyren ezkontza. 1917an Harvardeko ikasle ohi batekin ezkondu zen, Paul H. Bonner, New Yorkeko bankari baten semea. 1919an Paul aitagarrebaren enpresan sartu zen, eta 1924an Stehli Sils-eko zuzendari nagusi izatera iritsi zen. Lilly eta Paul Bonner-Stehlik harreman sendoa zuten New Yorkeko artearen eta literaturaren esparruarekin, bereziki izen handiko Algonquin Round Table taldeko hainbat kideekin, zeina elkartzen baitzen izen bereko hotelean, Manhattaneko *midtown*en. Zirkuluaren kide sortzaileen artean zeuden Dorothy Parker, Robert Bechley, Harald Ross, Alexander Woolcott, Frank P. Adams eta Robert Sherwood. 1925ean, Algonquin taldeko kideetako batzuek gaur egun oraindik ere eragina duen *The New Yorker* aldizkaria sortu zuten; bertako diseinu-taldetik zetozen, hain zuzen ere, *Americana Prints*-eko proiektuetako batzuk<sup>34</sup>. Era horretara, Bonner-Stehli senar-emazteen eta Algonquin Round Table taldearen arteko adiskidetasun-harremanetatik izan ez balitz, ez zatekeen sortuko hogeigarren hamarkadako diseinu sail nagusietako bat izan zena. Suitzar-amerikar enpresa familiarrak diseinu-prozesuan artista plastikoak sartzeari funtsezkoa izan zen abangoardiaren hizkuntza bisualak eta hainbat forma esperimental jendarte zabalagoari helarazteko eta, era horretara, horiek demokratizatzeke.

Aipatutako bibliografiarekin batera, testu hau funtsezko artxibo eta iturri hauetan oinarritzen da: *Mitteilungen über Textilindustrie*, 1896–1929; *The New York Times*, 1925; Ortsmuseum Horgen [sinadurarik gabe], Appenzeller bilduma; Hans Georg Schulthessen artxibo pribatua, Horgen, Emil Streuli-ren egunerokoa; Textilmuseum St. Gallen, Robt. Schwarzenbach & Co. AG Thalwil, Seidenwebschule Zürich bildumak; Zürcherische Seidenindustrie Gesellschaft, Jahresberichte 1913, 1920–22.

[Itzultzailea: Rosetta Itzulpen-Zerbitzuak]

## Oharrak:

1. F.B., “Die Mode in Paris”, hemen: *Mitteilungen über Textilindustrie*, 31. liburukia, 3. koaderno, 1923, 44. or. [itzuli]
2. F.B., “Die Mode in Paris”, hemen: *Mitteilungen über Textilindustrie*, 31. liburukia, 8. koaderno, 1924, 131. or. [itzuli]
3. 1920ko hamarkadako modaren ikuspegi orokorra eta beste erreferentzia bibliografiko batzuk eskaintzen ditu New Yorkeko Fashion Institute of Technology- ren kronologiak: <https://fashionhistory.fitnyc.edu/> [azken bisitaldia: 2019/12/15].

[itzuli]

4. Artikulu honetarako bilaketetan emandako laguntzagatik, nire eskerrik zintzoenak honako hauei: Claudia Merfert, Textilmuseum St. Gallen-eko zaharberritzaile/kontserbatzailea, 1923ko ehunen azterketagatik; Bettina Stehli, bere liburuaren eskuizkribu argitaratu gabea aztertzen uzteagatik; eta Monika Burri eta Roman Wild, egile horiekin ari bainaiz Zuricheko zetaren industriaren historiari buruzko liburu bat prestatzen. “Silk History since 1800” ikerketa- proiektuaren barruan (Hochschule Luzern – Design & Kunst), Monika Burri ardua handiz ikertu du zeta sintetikoaren historia, eta Roman Wildek zehaztasunez aztertu du Zuricheko zetaren industriak AEBn izandako zabalkundea. [itzuli]
5. XIX. mendeko Zuricheko zetaren industriaren historiari buruz, ikus Walter Bodmer, *Die Entwicklung der schweizerischen Textilwirtschaft im Rahmen der übrigen Industrien und Wirtschaftszweige*, Zurich, 1960, 304–24 eta 338–78. or.; Michael Bernegger, “Die Zürcher Seidenindustrie von der Industrialisierung bis zur Gegenwart”, hemen: Barbara E. Messerli (ed.), *Seide. Zur Geschichte eines edlen Gewebes*, Zurich, 1985, 96–110. or.; François de Capitani, “Von Höhen und Tiefen. Die Zürcher Seidenindustrie im 19. und 20. Jahrhundert”, hemen: Zürcher Kantonalbank (ed.), *Seide: Stoff für Zürcher Geschichte und Geschichten*, Zurich, 1999, 40–47. or.; Alexis Schwarzenbach, Monika Burri eta Roman Wild, *Glazgut. Eine transnationale Geschichte der Zürcher Seidenindustrie*, prestatzen. [itzuli]
6. Zeta sintetikoaren historiari buruz, ikus Donald Coleman, “Man-Made Fibres before 1945”, hemen: David Jenkins (ed.), *The Cambridge History of Western Textiles II*, Cambridge, 2003, 933–47. or. [itzuli]
7. Ortsmuseum Horgen, [sinadurarik gabe], Appenzeller bilduma, 27 kutxa, “Das erste Rayon - Fazenettli v. C. Marthaler & Co.” idatzoharra, 1880ko hamarkada. [itzuli]
8. *Ibid.* [itzuli]
9. Ikus Zürcherische Seidenindustrie Gesellschaft, *Jahresbericht*, 1913, 7. or. [itzuli]
10. Ikus Schwarzenbach/Burri/Wild, prestatzen (*id.* 5. oharra). [itzuli]
11. Ikus *Mitteilungen über Textilindustrie*, 1896–1914. [itzuli]
12. Ikus *Mitteilungen über Textilindustrie*, 8. liburukia, 13. koaderno, 1901, 106. or.; 10. liburukia, 18. koaderno, 1903, 261. or.; 11. liburukia, 18. koaderno, 1904, 294. or.; 14. liburukia, 14. koaderno, 1907, 221. or.; 14. liburukia, 14. koaderno, 1907, 254; 19. liburukia, 8. koaderno, 1912, 152. or. [itzuli]
13. Ikus Coleman 2003 (*id.* 6. oharra), 938. or.: “Great rayon boom”. [itzuli]
14. Ikus *Mitteilungen über Textilindustrie*, 27. liburukia, 6. koaderno, 1920, 107s. or. [itzuli]
15. Zürcherische Seidenindustrie Gesellschaft, *Jahresbericht*, 1921, 36. or.; Zürcherische Seidenindustrie Gesellschaft, *Jahresbericht*, 1922, 24s. or. [itzuli]
16. Ikus Ortsmuseum Horgen, [sinadurarik gabe], Appenzeller bilduma, 28 kutxa [Baumann älter & Co. zeta artifizialezko ehunak, 1923]. [itzuli]

17. Ikus Textilmuseum St. Gallen, Robt. Schwarzenbach & Co. AG Thalwil bilduma, jacquard oihalak 1923, TM 60331, TM 60333, TM 60345. [\[itzuli\]](#)
18. Ikus: [www.celaneseblog.com/2018/03/28/the-early-years-ofcelanese/](http://www.celaneseblog.com/2018/03/28/the-early-years-ofcelanese/) [azken bisitaldia: 2019/12/15]. [\[itzuli\]](#)
19. Ikus Claudia Merfert-en materialen azterketa, Textilmuseum St. Gallen-eko zaharberritzailea/kontserbatzailea, 2019/11/8. [\[itzuli\]](#)
20. Ikus Alexis Schwarzenbach, "Swiss Silks for New York. Diaries and Pattern Books of the Zurich Silk Industry, 1847–1861", hemen: Kim Siebenhüner, John Jordan eta Gabi Schopf (ed.), *Cotton in Context. Manufacturing, Marketing and Consuming Textiles in the German-Speaking World (1500–1900)*, Viena 2019, 267–90. or. [\[itzuli\]](#)
21. Emil Streuli-ren egunerokoa, 1859/2/23, Hans Georg Schulthess-en artxibo pribatua, Horgen. [\[itzuli\]](#)
22. Ikus Denise Ruisinger, *Markt, Mode und Maschine. Zur Rolle des Designs in der Zürcher Seidenindustrie, 1880–1914*, tes. dok., ETH Zürich / Hochschule Luzern – Design & Kunst, prestatzen. [\[itzuli\]](#)
23. Ikus Schwarzenbach/Burri/Wild, prestatzen (*id.* 5. oharra). [\[itzuli\]](#)
24. Ikus <https://weisbrod-zuerrer.ch/textil-stoff-produkte/textil-services/lexikon-textilien/cr%C3%AApe.html> [azken bisitaldia: 2019/12/15]. [\[itzuli\]](#)
25. F.B., "Die Mode in Paris", hemen: *Mitteilungen über Textilindustrie*, 31. liburukia, 8. koaderno, 1924, 131. or. [\[itzuli\]](#)
26. *Americana Prints* estanpatuei buruz, ikus Lola S. McKnight, *The Americana Prints: A Collection of Artist-Designed Textiles*, New York, 1993; Virginia Gardner Troy, *The Modernist Textile. Europe and America 1890–1940*, Burlington, 2006, 109. or.; Lesley Jackson, *20th Century Pattern Design. Textile & Wallpaper Pioneers*, New York, 2011, 63s. or.; Emily M. Orr, "The American Woman as Fashion Muse", "The Machine Age: Balancing Art and Industry", "Modern Notes of Energetic America: 1920s Textile", hemen: Sarah D. Coffin, Stephen Harrison (ed.), *The Jazz Age. American Style in the 1920s*, erak. kat., Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, New York; Cleveland Museum of Art, New Haven, 2017, 140–98, 199–211, 267–325. or.; Stéphanie Prieto, *Dreaming the American Dream. Voraussetzungen und Wirkungen der Americana Prints (1925–27) der Stehli Silks Corporation*, argitaratu gabeko lana, Historisches Seminar der Universität Zürich, 2017; Bettina Stehli, *Verwoben. Firmen- und Familiengeschichte Stehli*, prestatzen. [\[itzuli\]](#)
27. Ikus Prieto 2017 (*id.* 26. oharra), 16s. or. [\[itzuli\]](#)
28. *The New York Times*, 1925/10/6: "[i]n full accordance [...] with the movement for American styles for American women". [\[itzuli\]](#)
29. *The New York Times*, 1925/11/1: "Hereafter, if she pleases, she may have designs expressing the virility and color of the New World. The skyscraper, jazz and other modern notes of energetic America will be reflected in the designs". [\[itzuli\]](#)
30. *The New York Times*, 1925/11/1: "Possibly the biggest hit of the entire three dozen designs will be *Manhattan*, which is so modern that it suggests a view of all our skyscrapers piled up together, seen from an elevated train rounding a sharp curve". [\[itzuli\]](#)

31. Zuricheko zetaren industriaren egitura kapitalista familiarrari buruz, ikus Regula Schwarzenbach, *Das Heiratsverhalten der Horgener Unternehmer im 19. Jahrhundert*, lizentziatura-lana, Zuricheko unibertsitatea, 1977; Schwarzenbach/Burri/Wild, prestatzen (*id.* 5. oharra). [\[itzuli\]](#)
32. Stehli enpresaren eta familiaren historiari buruz, ikus Robert Stehli- Zweifel, *Stehli & Co. Zürich und New York, 100 Jahre Seidenindustrie, 1840/1940*, Zurich, 1940; Henry E. Stehli, *Emil J. Stehli, 1868–1945. A Short Account of His Career*, New York, 1947 (bertako argitalpena); Stehli prestatzen (*id.* 26. oharra). [\[itzuli\]](#)
33. Ikus Schwarzenbach/Burri/Wild, prestatzen (*id.* 7. oharra). [\[itzuli\]](#)
34. Ikus Prieto 2017 (*id.* 26. oharra), 16–21. or.; Stehli prestatzen (*id.* 26. oharra). [\[itzuli\]](#)

“Argazkiak ez dizu emozioak adierazten irakasten, begiratzen irakasten dizu”

Berenice Abbott

## Bizitako performancea: taburik gabeko gida

Petra Joos

“Ez itzazu orain bila erantzunak,  
ezin bizi zenitzakeelako  
ez baitakizkizuke eman.  
Eta guzti-guztia  
bizitzean datza gakoa.  
Galderak bizi itzazu orain.  
Beharbada biziko duzu geroago,  
pixkanaka, ohartu ere gabe,  
egun urrun bat erantzunean  
barneratzen”.

— Rainer Maria Rilke, 1903 <sup>1</sup>

1920ko hamarkadako adierazpen artistikoaren fenomeno bereziki deigarria dira emakumezkoen dantza-emanaldiak: gaur egun, oraindik ere, zirrara sortzen dute, eta garai hartan eskandalagarritzat jotzen ziren. Jarraian azalduko dugun tesiaren arabera, emanaldi haiexek daude performance garaikidearen jatorrian, izan ere, azken horrek gogora ekartzen ditu garai hartako artista apartak; haien karismak gaurdaino iraun du modaren, zinemaren, dantzaren zein artearen munduan.

Ekintzara bideratutako eta egoerak baldintzatutako esku-hartze gisa, performancea arte-forma iragankorra da, batez ere adierazpen-keinu bidez gauzatzen dena; imintzio horiek egungo gizarte-bidegabekeriak eta arazo psikologikoak agerrarazten, lantzen eta jorratzen dituzte eta, hala, eztabaidagai ere bihurtu daitezke gerora. Argazkiek eta filmek erakusten digutenez, performanceak — nahiz eta ekintza iragankorra izan berez, edo horrexegatik, hain zuzen ere— funtsean beti izan du behin eta berriz gertarazteko helburua. Hori dela eta, arte modu horrek lotura estua du erritualarekin, giza kulturaren oinarrietako bat den aldetik. Hala ere, erritualak, esperotako arrakasta lortzeko, ahalik eta zehatzen errepikatu behar diren bezala, performancearen prozesu gisako une irekiak izaera berezia ematen dio emanaldiaren errepikapenetakobakoitzari.

1960ko hamarkadan, “performance-arte” (*performance art*) kontzeptuak arte eszenikoen (*performing arts*) esparru kategorikoa zapartarazi zuen AEBn. Hori gertatu baino askoz lehenago, XIX. mendearen amaieran, eta bereziki 1920ko hamarkadatik aurrera, hainbat aitzindari —gehienak emakumezkoak— gerora *happeningak* eta gorputz-arte (*body art*) izango zirenen ezaugarriak baliatzen hasi ziren beren emanaldi iraultzaileetan eta dantza-molde berrietan. Performance batek musika- konposizio handiek bezain besteko aldaketak izan ditzake bere interpretazioan; izan ere, mende batetik bestera, musika-konposizio baten interpretazioa izugarri aldatzen da soinuari eta tempoari dagokionez; bestela esanda, performance bat beste edozein artelan bezain irekia dago interpretaziora, eta begirada edo emanaldi berri bakoitzean, bere edukiaren ezaugarri berriak jartzen ditu agerian.

Performancea antzerki-antzezpenaren antitesi gisa sortu zen, eta, beraz, hura ez bezala, ez dio alde aurretik erabakitako egitura bati segitzen —norberak bete beharreko paperari dagokionez, adibidez—. Performance bat egiten duen artistak esperientzia berri gisa bizi du behin eta berriro prozesu artistiko hori, nahiz eta hainbatetan errepikatu emanaldi bera: denbora, espazioa, artistaren beraren gorputza eta publikoa gertaera kontingente baten elementuak dira, elkarri eragiten dioten eta etengabe aldatzen diren elementuak, eta haien inplikazio semantikoa (soziologikoak, psikologikoak, sakratu eta erlijiosoak, filosofikoak...) aldatu egiten dira. Beraz, performanceak esperimentu artistiko irekiak dira, kausazko lotura linealik gabekoak.

Performanceak ezezagunera egindako jauzi baten antzekoak dira: Yves Klein-en *Hutserako jauzia* (*Saut dans le vide*, 1960ko urria) ekintza artistikoaren argazkiak eskaini zien performancegileei beharrezko eredu sinbolikoa, ekintza benetan gertatutakoa dela iradokitzen baitu irudiak. Baina, berez, dekoratu baten aurrean egindako ekintza performatibo bat izan zen. Dena dela, jauzia gertatu, gertatu zen, plano “immaterial” batean behintzat: energiak eta adimenak bat egin zuten presentzia material eta bisualean, eta haren eragin kitzikatzaileak gaur arte iraun du.

Honetara ezker, 1903ko uztailaren 16ko data duen gutun batean Rainer Maria Rilkek Franz Xaver Kappus-i idatzitako hitz hauek baliagarriak izan daitezke performance-artearen inguruko bizi-testuinguru filosofikoa deskribatzeko: “Ez itzazu orain bila erantzunak, ezin bizi zenitzakeelako ez baitakizkizuke eman.

“Tradizioa ez da errautsak gurtzea, sua transmititzea baizik”.

— Jean Jaurès, 1910

Eta guzti-guztia bizitzean datza gakoa. Galderak bizi itzazu orain. Beharbada biziko duzu geroago, pixkanaka, ohartu ere gabe, egun urrun bat erantzunean barneratzen”. Bizitza eta artea bateratzearen planteamenduari osagai (auto) suntsitzailea gehitu zion Marina Abramović-ek 1973an, *Erritmoa 10* (*Rhythm 10*) performancean norberaren gorputzaren autolesioa txertatu zuenean, hinki-hankarik gabe txertatu ere, “pribatutasuna ez da existitzen” iritzita: “Sekretuak edonola ere agerian geratzen direnez, hobe sekreturik ez izatea”.

Abramovićen lanak giza izaeraren alderdirik ederrenak eta izugarrienak aurkezten dizkigu. Agerian uzten du gure jite zalantzazkoa, kontraesankorra eta manipulagarria, eta portaera desberdinak eragiten ditu ikuslearengan hainbat objektu erabiliz: “Ikusleek ematen zaizkien tresnen arabera modulatzeko dute beren portaera. Niretzat, bi performance mota daude: batetik, *Erritmoa 10* bezalakoak, non, loreez gain, guraizeak, xiringak, esku-zerra bat eta bala batekin kargatutako pistola bat banatzen bainizkien ikusleei. Bestetik, *Artista bertan da* (*The Artist Is Present*) bezalakoak; performance horretan, aulki bat baino ez nien uzten, eta horrek haien espiritua goratzen zuen”. Zer egin daitekeen argi adieraziz, portaera alda dezakegu kontzientziaren bidez, eta, hartara, mundua bestelakotu.

Casati markesa, Peggy Guggenheim, Isadora Duncan, Loie Fuller, Anita Berber, Valeska Gert edo Josephine Baker performance-artearen aitzindari handiak izan ziren —Rudolf von Laban eta Mary Wigman-ekin batera—, baina genero artistiko hori ez zen izen horrekin modu kontzientean sailkatu askoz beranduago arte, XX. mendearen erdialdera arte, hain zuzen. Zilegi da galdetzea arte-genero horren ibilbidea hain meteorikoa izango ote zen 1960 eta 1970eko hamarkadetan, hogeiko hamarkadako artista aparten aurretiko prestalan hori gabe. Haien lana geroago etorritako (Vienako) *Akzionismoa* izeneko mugimenduaren aurrerapen moduko bat izan zen. Artistok konbentzionalismo orotatik libre zegoen nortasun bat landu zuten, taburik gabeko inkonformismo bat: norberaren larruan bizitako performancea eta pentsamendu

askea, edo *performing my time*, Peggy Guggenheimek esango zukeen bezala.

Testuinguru horretan, emakumezko aktore bikain batzuk ere ekarri beharko genituzke gogora: beren benetako aurpegia erakusteko beldurrik ez zuten emakumeak ziren, beren bizitzaren eta artearen gidaritza euren gain hartu zutenak, ospetsuak gaur egun ere beren garaian erakutsitako jokabide aske eta askatzailearengatik. Haietako bat izan zen Anna Magnani, zeinak bere erara aldatzen eta berrinterpretatzen zituen eszenak filmazioan zehar, era setati eta guztiz probokatzailan. Izan ere, bere buruaz esan zuen bezala: “Ni ez naiz antzezlea, artista baizik”.

Jean Jaurès-izor diogu esaldi labur bezain zuhur hau: “Tradizioa ez da erraustak gurtzea, sua transmititzea baizik”. 1914ko uztailearen 30ean Parisko Café du Croissant-en 29 urteko ultraeskuindar batek hil baino lau urte lehenago, politikari sozialista eta erreformista hark honela erantzun zion, hitzaldi bikain batean, Maurice Barrès idazle chauvinista, antisemita eta protofaxistari: “Tira, jaunok, guk ere gurtzen dugu iragana. Baina ez dugu benetan hura ohoratuko eta errespetatuko, gure begiak aurreko mendeetara itzuli eta kimeren segida luze bati beha jarrita: iraganean jardun zuten indar bizien lanari geroan eustea da iragana begiesteko modurik egokiena”.

Alde horretatik, 1920ko hamarkada gerra aurreko garaiarekin lotzen da: aurrea hartu zien Bigarren Mundu Gerraren ondorengo hamarkadetako lorpen kulturei eta funtsezkoa gertatu zen haien eragina gaur egunera arte irauarazteko.

### Berenice Abbott (1898-1991)

Berenice Abbott nazioarteko argazkilari karrera arrakastatsua Man Ray-rekin topo egin zuen egunean hasi zen. Argazkilari estatubatuarrek Parisen ezagutu zuen artista surrealista, eta haren laguntzaile izan zen 1923 eta 1925 artean. Abbottek luze gabe ireki zuen gero bere argazki-estudioa, Parisen, Peggy Guggenheim arte-bildumagilearen diru-laguntzari esker. Han, artista eta idazle ospetsuen bisitak hartzen zituen, eta Jean Cocteau, Marie Laurencin, Coco Chanel, Djuna Barnes eta James Joyce-ri berari ere egindako argazkiei esker Parisko bohemia dokumentalista nagusi bihurtu zen laster. Erretratu horien artean, aipagarria da *The New Yorker* aldizkariaren Parisko berriemaile Janet Flanner-iegindakoa: kazetariak gizon-arropak jantzita posatu zuen argazkilariaren aurrean, buruan kapela luze bat zeramala, bi Colombina maskaraz hornitua; *commedia dell'arte*ko eta Veneziako inauterietako pertsonaia da Colombina. Esanguratsua da, bestalde, Peggy Guggenheimek surrealismoaren “argazkilari izarra” zen Man Rayren aurrean posatu nahie zitea, eta bai, berriz, Berenice Abbott aurrean.

Abboten sinesbidea zen (Objektibotasun Berriarekin lotutako ustea zen, agian) argazkiak ikusi beharrekoa erakutsi behar zuela, ez besterik: “Argazkiak ez dizu emozioak adierazten irakasten, begiratzen irakasten dizu”.

Abbottek 1930ean egin zuen autorretratuan nabaria da oraindik ere Man Rayk Casati markesari egindako erretratuen eragina, baina, behin AEBra itzulita (1929), nortasun handiz dokumentatu zuen New York hiriak 1930eko hamarkadan izandako aldaketa azkarra. Haren *Changing New York* (“New York aldatuz”) argazki-liburuak, 1939an argitaratuak, XX. mendeko argazkilaririk ospetsuenetako bat bihurtu zuen. Berrogeiko hamarkadaren hasieran, Abbottek erabat aldatu zituen bere interes-guneak, eta, argazkilaritza zientifikoari helduz, fenomeno naturalak eta mekanikoak bistarazten hasi zen, estetika ere zainduz, haiek azaltzen eta ulertarazten laguntzeko. Hark ateratako argazkiak aldi berean dira material (didaktiko) dokumentala eta konposizio abstraktu dotore-dotoreak.

Hain zuzen, Abbott 1940tik 1960ra bitarteko argazki zientifikoek lotura estua dute erakusketari honetako eta katalogo honetako “Ikusmen-ohitura berriak” atalean lantzen diren gaiekin. Zehatzago begiratu gero, xaboi-burbuiletan halako dimentsio arkitektoniko bat proiektatzen da, airearen eta uraren arteko molekula-trukean gauzatzen dena. Lerro eta uhin kurbo horiek —hain zehatzak eta harmoniatsuak— hedatzeaz batera, irudiak ordena transzendentala bereganatzen du, eta, oharkabea, mundu fisikoan zehar bideratzen du energia. Berenice Abbott zientzia eta argazkigintza jakintza-alorren arteko lanaren planora eraman zuen performancea, fenomeno fisikoei erreparatu batez



ere. 1934 eta 1958 artean, Abbott argazkilaritza-irakasle izan zen New School for Social Research delakoan, eta, bere ikerketetan, Massachusetts Institute of Technology-ren (MIT) laguntza jaso zuen. Fenomeno termodinamiko eta hidraulikoei buruz egin zuen lana argazkilaritza zientifikoaren lorpen ikusgarrienetako bat da.

### Luisa Casati markesa (1881-1957)

Luisa Adele Rosa Maria Amman, Luisa Marchesa Casati Stampa di Soncino izenez ezaguna, lehen emakumezko dandya izan zen. D. A. F. de Sade jaunari surrealisten “Markes Jainkotiarra” titulua eman zioten modu berean, Casati andreaki “Markesa Jainkotiarra” ezizena ipini zioten. Performancearen artista, *vamp*, *femme fatale*, nartzisista, nabarmena, sofistikatua eta exotikoaren zalea berez, “Gauaren erregina” izan zen 1910 eta 1924 artean Veneziako bere Palazzo Venier dei Leoni jauregian eskaini zituen jai bitxi eta bikainenetan. Gauzak nola diren: 1948an, Peggy Guggenheimek erosi zuen jauregia.

Luisa Casati ezaguna zen arte garaikidearen bildumagile gisa, bai eta surrealismoko, fauvismoko, dadaismoko edo futurismoko idazle eta artista askoren musa gisa ere. Asko dira beren lanetan betikotu zuten artistak: Gabriele D’Annunzio, Giovanni Boldini, Léon Bakst, Filippo Tommaso Marinetti, Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Man Ray, Kees van Dongen eta Ignacio Zuloaga, besteak beste. Markesak, baina, ezohiko gehiegikerietan xahutu zuen oinordetzan jasotako dirutza, eta 1930eko hamarkadaren hasieran, Italiatik alde egin behar izan zuen, hartzekodunengandik ihesi. 1957an hil zen, Londresen, bat ere dirurik gabe. Bere hileta izan zuen azken performancea: Markesa Jainkotiarra bere pantera-beroki kutunarekin ehortzi zuten. Beroki hura izan zen, bere kanixe disekatuarekin batera, bere glamourrezko mundutik salbatzea lortu zuen bakarra Londresera iritsi zenean.

Casati markesa emakume liraina zen, baina ez zitzaion erabat lotzen bere garaiko Italiako edertasun-idealari: nahiko aurpegi hezurtsua zuen, eta begi handi eta adierazkorrak, berotasuna baino gehiago beldurra ematen zutenak. Hala ere, bere burua artelan biziduntzat aurkeztean, ezaugarri horiek nabarmentzen zituen markesak: ilea kolore gorrimenez tindatzen zuen, erretratuetan ikus daitekeen bezala, azala hauts zuriekin argitzen zuen, eta begiak —ordezko betilez apainduak— kolore beltz biziz margotzen zituen. Urte gutxiren buruan, haren aurpegia, sorgin-belarraren ondorioz begi-niniak dilatatuta zituela, goi-gizartearen ikono bihurtu zen. *Atropa belladonna* —jatorri ezezaguneko epiteto hori “emakume ederra” esanahiarekin lotu ohi da— sorgin-belarraren izen zientifikoa da; belladonna edo belaiki izenez ere ezagutzen den belar horren zuku toxikoak begi-niniak dilatatzen ditu, eta emakumeek helburu kosmetikoekin erabiltzen zuten.

Luisa Casati sarritan agertzen zen turbantea jantzita, lumaz apainduta edo lepoaren inguruan suge biziak eta bitxiak zituela, Egiptoko faraoiak edo Kleopatra bera gogorarazten zituen irudia eman. Haren jantzirik gogoangarrienen artean, garaiko modistariak kastatsuenak, Paul Poiret-ek, berarentzat diseinatutako soineko bat dago, ehunka kable elektriko moldatua, oilasko odolez tindatutako pauma lumaz egindako buruko batekin eramaten zuena. Veneziarrek San Markos plazatik paseatzen ikusten zuten: larruzko beroki bat soinean —gainerakoan, biluzik— eta bi gepardok lagunduta, bizkartzainak balira bezala. Haren maitale Gabriele D’Annunziok bere *Forsegesi, forse cheno* (“Agian bai, agian ez”, 1910ean argitaratua) eleberriko protagonistak bihurtu zuen eta abangoardiaren ordezkari garrantzitsuenak aurkeztu zizkion. Bere bizimoduazala eta (berakintziosoz, baina gehiegikeriaz eta haize kontra joanez antzetzua), “munduko futuristari handiena” ohorezko titulua eman zion Filippo Tommaso Marinettik. Etorkizuneko izakia zen, askoz geroago *Body art* deituko zenaren haragitzea. Musa bezala, inspirazio-iturri izan zen hainbat artista, poeta eta zinemagilerentzat, baina baita moda-diseinatzaileentzat ere, hala nola aipatu Paul Poiret-entzat, edota Mariano Fortuny-entzat (Casati izan zen Delphos soineko ospetsua jantzi zuen lehen emakumeetako bat). Geroagoko moda- eta performance- diseinatzaileek ere —Alexander McQueen, Karl Lagerfeld edo Christian Dior, adibidez— badituzte haren omenez egindako diseinuak beren bildumetan.

### Dantza espresionista performance gisa

*Lebensreform* (Bizitzaren erreforma) izeneko mugimenduaren eta arteen biziberritze orokorraren ondorioz, 1900. urte inguruan “dantza” hitza bizitasunaren metafora nagusietako bat bihurtu zen: Friedrich Nietzschek berak dantzaren metafora batzuk sartuak zituen bere *Honela mintzatu zen Zaratustra* liburuan; Arthur Symonsek, *theatrum mundi* edo munduaren antzerkia delakoaren topikoarekin analogian, “ballet bat” bezala deskribatu zuen mundua; Henry Havelock Ellis sexologo eta gizarte erreformatzaileak, berriz, dantza gisa ulertzen zuen giza elkarrekintza oro, haren *The Dance of Life* (“Bizitzaren dantza”, 1923) liburuaren izenburuak erakusten duen bezala. 1900. urtearen inguruan zenbait egile ezagunek eta ez hain ezagunek idatzitako hainbat tratatuk dantza dute ardatz, dinamika bitalisten ikur performatibo gisa ulertuta.

Isadora Duncan (1877-1927) eta Loïe Fuller (1862-1928)

Isadora Duncan dantzari eta koreografoak errotik aldatu zuen tradizio klasikoa, eta, XIX. mendearen amaieran, hankak eta besoak biluzik, oinutsik eta kortserik gabe aritzera ausartu zen.

Greziar edertasunaren ideala modu adierazkorrean gorpuztu zuenez tunika edo kitoitan bilduta, eta musika sinfonikoaren soinura mugitzen hasi zen lehen artista izan zenez, dantza espresionista modernoaren asmatzailatzat jotzen da.

Bestalde, Loïe Fuller estatubatuarraren “serpentina-dantza” delakoan, Stéphane Mallarmé-k gauzatuta ikusi zituen dantzari buruzko bere planteamenduak —abstraktuaren haragitze eta mugimenduaren espiritualizazio gisa ulertzen zuen dantza—, eta, ondorioz, haren emanaldiak goraiatu zituen *Autre étude de danse: Les fonds dans le ballet* (“Beste dantza-ikerlan bat: Balletaren funtsak”, 1897) saiakeran. Publizitate-iragarkiak (Odo!) eta modernotasuna berdin baliatuz, dantzariak, batera eta bestera birarazten zituen oihal erraldoietan bilduta, inguruarekin bat egiten zuen ia, 27 langilek proiektatutako koloretako argi elektriko modernoek argituta; dantza-tekniken eta baliabide eszenikoen konbinazio hori lan-metodo bezala patentatu ere egin zuen estatubatuarrak. Radio fluoreszentearen, *vaudeville*aren eta artistak berak garatutako argi- eta proiektzio-efektuen laguntzaz, dantza hark zirrara handia eragiten zuen: Mallarmé poetak, miretsirik, “gas fantasmagoriko” gisa deskribatu zuen. Fullerrek bere gorputzaren silueta ezabatzen zutela ziruditen eskultura mugikorak sortu zituen, hiru metro altu ere izatera iristen zirenak. Belo- dantza delakoan, adibidez, bere gorputza transzenditzen saiatzen zen, nolabait esateko; ikusleek, berriz, mugimendu-zantzuak edo dantza-seinaleak baino ez zituzten sumatzen. Loïe Fullerren dantzaren estetika, beraz, gorputzaren irudia mugimenduaren erreproduktzio soilean “esekitzen” duen abstrakzioan oinarritzen da.

Rudolf von Laban (1879-1958)

“Hasieran, Dantza izan zen, eta ez Hitza”.

—Rudolf von Laban

Rudolf von Laban artista ez ezik, dantzaria, koreografoa, zientzialaria eta gizarte ekintzailea ere izan zen. *Laban Metodoa* delakoa garatu zuen: mugimenduaren harmonia-legeen azterketa, funtsean, giza mugimenduaren aukera guztiak esploratzen eta dokumentatzen saiatzen zena. Von Labanek “munduko dantzaren” inguruan zeukan teoria holistikoa azaldu zuen *Die Welt des Tänzers: Fünf Gedankenreigen* (“Dantzarien mundua: bost gogoeta-dantza”, 1920) liburuan, zeina Dantza Berriaren “Biblia” bihurtu baitzen berehala: “Dantza da poeten ideietatik, musikarien soinu-multzotik eta pintoreen, forma-moldatzaileen eta objektu-sortzaileen irudietatik mintzo zaiguna. Kultura oro, gizarte osoa da dantza. Erljiorearen ideia sakratuak biltzen dituen indar eragilea da dantza. Ikertzaileak eta ekintzaileak asetzen dituen ezagutza oro, behaketa oro eta eraikuntza oro da dantza. Baina dantza nagusien artean nagusienaren, munduko gertaera handien islarik garbiena giza

gorputza mugitzen duen korro-dantza da”.

Labanek giza mugimenduari buruz egindako ikerketak eta bere lan teoriko-filosofikoak dantza modernoaren oinarriak ezarri zituzten. Historikoki fosildutako forma gisa sailkatuzuen balleta, bat-bateko dantzari, hau da, bizipen espiritualaren adierazpen gisabat-batekotasunetik sortutakoari kontrajarrita. Ikosaedroaren laguntzaz, forma sinboliko zehatza eman zion bere mugimendu espazial erritmikoaren zientziari (koreutika) (kat. 126, 148. or.); bere bulkadaren zientziak (eukinetika), aldiz, mugimendu batenezaugarridinamiko eta energetikoak ulertzeazuen helburu. Bere ahalegin teorikoak —dantzaren pedagogiari, mugimenduaren azterketari eta koreografiari berariburuzko kontzeptuzabalduek garatuzituen, besteak beste— 1928an iritsiziren gorenera, dantzarako notazio-sistema bat —*zinetografia* izenekoa— formulatu zuelarik.

Lehen Mundu Gerran, eskola bat sortu zuen Monte Verità-n, Suitzako Ascona herrian, eta eskola hark dantzaren arte berriaren jarraitzaile asko erakarri zituen luze gabe. Han eman zituen Labanek, 1913 eta 1919 artean, bere udako dantza ikastaro ospetsuak. Errebelazio espiritual eta artistikoa erdietsi zuen hala, eta dantza-drama espresionistekin ospatu zuen “Gizaki Berria”, “Suzko Gizakia”, “Anarchos” eta “Orgiastos” direlakoen etorrera.

1917ko udan, Monte Veritàn egin zen kongresu begetariano eta bakezale handiaren amaieran, hiru ekitaldiko dantza-drama bat eskaini zuen: *Eguzkiaren kanta* (*Sang an die Sonne*), Otto Borngräber-en testu batean oinarritua. Eguzki-sartzeak eman zion hasiera ikuskizunari, eta gaueko deabruen dantzak segida. Atal hori gauerdian eszenaratu zuten, mendi tontor gainean, Gusto Gräser poeta- profetaren haitzuloko harkaitzen aurrean. Emankizunerako maskarak Marcel Janco dadaistak sortu zituen. Biharamun goizean goiz, gizateriaren garapen gorenaren aldeko utopiaren eta gerra gainditzeko itxaropenaren adierazpen gisa egin zioten harrera eguzki “garaile” atera-berriari. Besteak beste, Mary Wigman, Sophie Taeuber eta Suzanne Perrottet aritu ziren emanaldi hartan.

Labanek koreografiak idazteko sistema bat garatu zuen, *Labanotazio* izenekoa, eta sistema hori mundu osoan erabiltzen da mugimendua aztertzeko; gauzak nola diren, baina, balletaren esparruan baliatzen da bereziki. Laban, Émile Jaques-Dalcroze musikagilearekin batera, dantza espresionistaren bultzatzaile eta sortzaile nagusia izan zen Alemanian, eta arte eszenikoetako zein plastikoetako artisten inspirazio-iturri izaten jarraitzen du gaur egun ere, Veronika Spierenburg-en filmak erakusten duen bezala.

### Anita Berber (1899-1928)

Bai pertsona gisa, bai artista gisa, Anita Berber dantzari eta aktore berлиндarrak mota guztietako konbentzio sozialei eta tabuei egin zien aurre, erradikalasunetik egin ere. Pertsona zitalzat, *vamp* eta *femme fatale* zat jo zuten, emakume desiratuaren eta, aldi berean, desiraz betearen paradigmaz. Bere belaunaldiko beste askori gertatu bezala, galdutako denboran edo etorkizunean inolaz pentsatu gabe bizitzeko grina kontrolaezin horretatik sortua zen haren neurrigabekeria. Eskandaluak atzetik jarraitzen zion: bere dantza-emanaldiek —*Kokaina* (*Kokain*) eta *Bizioaren, izugarrikeriaren eta estasiaren dantzak* (*Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase*) gisako izenburuak zituzten eta, 1919az geroztik, biluzik eskaintzen zituen askotan— haserrea eta aztoramena eragiten zuten ikusleen artean. Drogekiko zuen mendekotasun disimulatu gabea eta naturaltasun osoz bizi zuen bisexualitatea aipagai ziren txutxu-mutxu aldizkarietan, bai eta esamesa- iturri ere jendearen artean. Opioaz eta morfinaz gain, kloroformoa zuen droga gogokoenetako bat: eterrarekin nahasten zuen katilu batean; ondoren, erritual batean bezala, arrosa zuri batekin eragiten zion nahasteari eta, segidan, hostoak jaten zituen.

Berberrek biluzik posatu zuen Otto Dix-en *Anita Berber dantzariaren erretratu* (*Bildnis der Tänzerin Anita Berber*, 1925) lanerako. Obra horretan —non tonu gorriak gailentzen diren, dantzariak zeraman gorriminez tindatutako orrazkera modernoarekin bat etorritz—, sekula ezagutu ez zuen adinean sartua irudikatu zuen margolariak dantzari gaztea. Soinekoaren azpian sumatzen diren bularren efektu erotikoren eta aurpegi higitu eta makillajez kargatuaren adierazpen hieratikoen artean sumatzen dugun kontraste horri zor zaio irudiari darion aura hori. Norbanakoaren kanpo-itxura eta barne autosuntsitzailea —gorputzaren eta gogoaren arteko

mendekotasun-harreman horretan— emakume *baten* erretratuan bildu izana da Otto Dixen lorpen nagusia.

Valeska Gert (1892-1978)

Valeska Gertek hiri handiko trafikoaren artean dantzatu zuen, istripu eta guzti; orgasmoa, zinema eta heriotza dantzatu zituen. 1920ko hamarkadan, ikusleak eskandalizatu zituen bere “dantza groteskoarekin”: “Dantza egin dudan tokietan, eskandalua sortu da beti, nire dantza-modua txundigarria eta berritzailea zelako orduan. Parisen aritua naiz, Eliseo Zelaietako Antzokian, jendea elkar bultzaka ni ikusteagatik. Zoragarria izan zen, eta hala izan da beti nire bizitzan”. 1919an, *Doilorra (Canaille)* interpretatu zuen, non prostituta baten papera egiten zuen, eta horrek ospea eman zion, ona eta txarra.

Handik gutxira, Berlinen ez ezik, Europa osoan ere jardun zuen lanean. Antzerkiko eta zinema mutuko paperak onartu zituen, eta pantomima-dantza ikuskizunetan ere parte hartzen zuen; azken horietan, une adierazkor subjektiboak antzezpen performatibo “inpartzialari” ematen zion bide. 1932an, bere lehen kabareta inauguratu zuen, Berlinen. Hala ere, Weimarren izandako karrera Errepublikarekin batera amaitu zen: naziek “degeneratutzat” jo zuten Valeska Gerten artea, besteak beste jatorri judukoa zelako.

Marina Abramović honela mintzatu da duela gutxi egindako elkarrizketa batean: “Bi kategoriatan banatzen ditut nik pertsonak: benetakoak direnak, batetik, eta haiek imitatzen dituztenak, bestetik”. Alde horretatik, performancearen lehen artistak —gizon zein emakume— benetakoaren kategorian sartu behar dira, inolako zalantzarik gabe; eta guk, moralari dagokionez garai kartsuagoak bizi ditugunez, jarraibidetzat hartu beharko genuke haien espiritu aske eta irekia, iraganerako bidaia nostalgiko sinple eta merkeari ekiteko arriskua saihesteko.

[Itzultzailea: Rosetta Itzulpen-Zerbitzuak]

## Oharrak:

1 — Rainer Maria Rilke, *Poeta gaztebati idatziak*, Patxi Salaberri Muñoa (itzul.), Donostia: Jakin, 2002. [itzuli]