

Graduado o Graduada en Historia y Patrimonio

Historia eta Ondarean Graduatua

Trabajo Fin de Grado

Gradu Bukaerako Lana

**Feminismoaren ekarpenen eragina
museografian: Nafarroako testuinguruaren
analisi**

Ikaslea: Izadi Argain Santamaria

Tutorea: Nerea De Diego Murillo

Saila: Giza eta Hezkuntza Zientziak

Campo/Arloa: Artearen historia

Maiatza, 2023

Resumen

Este Trabajo de Fin de Grado enumera cuáles han sido las mecánicas de exclusión principales respecto a la mujer por parte del mundo del arte y la disciplina de la Historia del Arte. Luego se analiza brevemente el papel de la mujer en el arte durante la historia, y como se verá es algo mucho más complejo de lo imaginado. Después de eso se adentrará en la relación del movimiento feminista y del arte, desde unos principios menos claro hasta la época de la segunda ola feminista, con la gran importancia del revisionismo de los 70. Para terminar, el cambio de los años 80.

Después de ese repaso al marco teórico continuará con un análisis basado en la relación de la revisión de género y la museografía. Aquí se analizará y se adentrará en la esencia de diferentes proyectos a nivel global, estatal y en especial en Navarra.

Palabras clave: feminismo; arte; historia; museografía; género.

Laburpena

Gradu Amaierako Lan hau hasteko, artearen munduko eta Artearen Historiako diziplinako emakumea baztertzeko mekanika nagusiak zein izan diren aztertzen hasiko da. Ondoren, emakumeak artean izandako papera aztertzen da labur, eta ikusiko dugunez, pentsatutakoa baino askoz konplexuagoa da. Horren ondoren, mugimendu feministaren eta artearen arteko harremanean murgilduko da, hasiera ez hain argietatik hasi eta bigarren olatu feministaren garaira arte, 70eko hamarkadako errebisionismoaren garrantzi handiarekin. Bukatzeko, 80ko hamarkadako aldaketak izendatuko ditu.

Esparru teorikoaren errepasso horren ondoren, generoaren berrikuspenean eta museografian oinarritutako analisi batean sartuko da. Hemen, mundu mailako, estatuko eta, batez ere, Nafarroako hainbat proiekturen esentzia aztertuko du.

Hitz gakoak: feminismoa; artea; historia; museografía; generoa.

Abstract

This Final Degree Project begins by listing which have been the main exclusion mechanisms regarding women in the world of art and the discipline of Art History. Then the role of women in art throughout history is briefly analysed, and as we will see, it is something much more complex than imagined. After that we will delve into the relationship of the feminist movement and art, from less clear principles to the time of the second wave feminism, with the great importance of the revisionism of the 70s. Finally, the change of the 80s.

After this review of the theoretical framework, we will delve into an analysis based on the relationship between gender review and museography. Here we will analyse and delve into the essence of different projects at a global, state level and especially in Navarra.

Keywords: feminism; art; history; museography; gender.

Aurkibidea

Sarrera	4
1. MARKO TEORIKOA	5
1.1. Artearen historia eta genero ikuspuntua	5
1.1.1. Artearen sistema maskulinoa	5
1.1.2. Bazterketa-mekanismoak	7
1.2. Emakumea arte historian zehar.....	9
1.2.1. Antzinaroko emakumea.....	9
1.2.2. Erdi Aroko emakumea, VI. mendetik XV. mendera.....	11
1.2.3. Emakume modernoa, XV. mendetik XVIII. mendera	11
1.2.4. Emakume garaikidea, XIX eta XX. mendeak	13
1.3. Artea eta feminismoa	14
1.3.1. Feminismoaren hasierak	14
1.3.2. Feminismo arina abangoardietan.....	16
1.3.3. Linda Nochlin eta 70eko hamarkadako feminismoa	23
1.3.4. 80ko hamarkada	26
2. EMAITZAK ETA EZTABAIDA	28
2.1. Museografiaren errebisioa genero ikuspuntutik	28
2.1.1. Museografiaren errebisioa Espainian	29
2.1.2. Museografiaren errebisioa Nafarroan	32
ONDORIOAK	37
Erreferentzia bibliografikoak	40

Sarrera

Hablar del papel de la mujer a lo largo de la historia, y para ser más preciso, en la historia occidental, sobre todo en Europa, es hablar de un discurso muy concreto, que muchas veces no tiene mucho que ver con la realidad. De hecho, lo que ese discurso ha querido hacer ver y ha conseguido visibilizar es que durante siglos el papel de la mujer en el arte ha sido muy limitado. A lo largo del trabajo analizaré cuál ha sido su desarrollo.

En el presente trabajo me he marcado varios objetivos o preguntas a resolver: ¿Cuál ha sido el papel de las mujeres a lo largo de la historia del arte? ¿Qué mecanismos se han utilizado para eliminar la importancia de las mujeres artistas? ¿Cuál ha sido el desarrollo del feminismo en relación con el arte a nivel mundial y en Navarra? Pero el objetivo principal del trabajo será analizar cómo han afectado los cambios de los discursos feministas en el arte a la museografía, especialmente al contexto de Navarra.

Para ver el desarrollo del papel de la mujer en el arte habrá que tener en cuenta como el contexto social de cada época influenciaba en la percepción de ésta como sujeto creador. Para ello haré un pequeño repaso histórico de la mujer en el arte y veremos como la Historia del Arte ha dejado de lado a las autoras en su discurso hegemónico.

Veo necesario usar esta cita para entender cómo el discurso hegemónico del arte es algo mucho más complejo de lo que parece:

“Los patrones hegemónicos con los que se ha funcionado en este ámbito han contribuido a perpetuar y legitimar de manera homogénea, canónica, jerárquica y vertical una construcción de la identidad individual y colectiva de nuestra sociedad. Y han dado lugar a un sistema de referencias, de simbologías, de representación de valores y de ideas que han perpetuado nuestra manera de entender quiénes somos, como hemos llegado hasta aquí” (Martín Larumbe, 2018, or. 17).

A lo largo del trabajo analizaré diferentes pensamientos de grandes pensadoras feministas, enmarcadas en la llamada segunda ola feminista, como por ejemplo Linda Nochlin o Griselda Pollock, además de pensadoras como Donna Haraway. Con ello analizaré cómo ese discurso hegemónico no es más que una forma de representar la Historia del Arte de un modo parcial y dejando de lado a las mujeres como sujeto creador. Relacionado con la influencia de la segunda ola del feminismo estudiaré también el auge del Arte Feminista.

Y acercándome más al presente, recogeré como este discurso feminista va a llegar a uno de los mecanismos más importantes de creación de la narración hegemónica del arte, los museos. Con ello

presentaré y analizaré nuevas tendencias y proyectos que se han llevado a cabo en cuanto a la museística. Examinaré también el caso de Navarra y lo ilustraremos con dos ejemplos de artistas mujeres que están relacionadas con el cambio de tendencia museística.

Para ello presentaré los diferentes proyectos que se han llevado a nivel estatal en lo que se refiere a la museística y la revisión feminista. Una vez presentados veremos cuáles son las diferencias de cada uno para entender cuáles son las raíces de la revisión de género en los museos. Siguiendo con eso analizaré varias exposiciones y proyectos sacados adelante en Navarra para ver cual es el mensaje que se quiere transmitir desde el pensamiento feminista del arte.

1. MARKO TEORIKOA

1.1. Artearen historia eta genero ikuspuntua

1.1.1. Artearen sistema maskulinoa

Linda Nochlinen bezalako figura garrantzitsuek, zeinetan gero sakonduko dugun, zalantzan jartzen dute zergatik artearen mundua batez ere gizonezkoen mundua den, non artistak gizonak diren eta artearen figura handiak jenioen kategoriara igo diren. Hori dela eta, beste galdera bat planteatzen dugu: Zein da artearen historian jeinu horien mailan arte-sortzaile handirik egon ez izanaren arrazoa? Ez al da emakume artista handirik egon? Edo haien izenak historiatik ezabatu dira eta haien lanak ez dira hain baloratuak izan? Edo egon ez baziren ere, zeintzuk izango ziren arrazoiak? (Garcia et al., 2002, or. 77).

Zentzu horretan, esan dezakegu gizona paradigma artistikoaren erdian jarri duena ikuspegi patriarkal bera dela. Begirada horrek jenio bat bezala jartzen du gizon artista, bere talentua mundura zuzentzen zuena, emakumeari jenio estatus hori lortzeko aukera eragozten zitzaion bitartean. Azken finean, emakume sortzaile horiek gutxiengoa edo anomalia suposatzen zuten sistema patriarkalean. Gizonak, berriz, jarraitu beharreko baremoa suposatzen zuen, eta, horrela, emakume sortzaileak errezeloz ikusten ziren (Garcia et al., 2002, or. 78).

Hari berari jarraiki, artearen historiari buruzko beste ikerketa batzuek beste gai interesgarri batzuk azaleratu dituzte, eta horren adibide da irudi artistikoei nola begiratzen diegun. Ildo horretan, Laura Mulveyek, emakumeak irudikatzen zituzten irudi artistikoen irakurketaren alternatibak planteatu zituen. Ikertzaile hau gure kultura bisualean oso oinarrizkoa den gai batean zentratu zen. Gai hau kulturaren esparru oso handi batean presente dago, esparru artistikotik eta masa-kulturaren esparruraino doana, eta hurrengoa da: emakumea gizonen begiraden objektu gisa eta bere plazer-

ereduaren irudikapen gisa. Teoria horren arabera, gizonak plazerezko objektu gisa irudikatu du emakumea artean eta kultura-esparruan, emakumeak ere artista izan zitezkeela eta kontenplazio-objektu bakarrik ez ziren ideia saihesteko. Baina historikoki, emakumea kontenplazio-objektu bezala ikustearen ideari musa bezala deitu izan zaio (Garcia et al., 2002, or. 78).

Ildo horretan, musa terminoaren hariari jarraituz, John Bergerren "Modos de ver" obra oso garrantzitsua aipatu behar da. Bertan, emakumeak artean duen irudiaren eta rolaren gaia jorratzen da, eta bere analisiari esker ikus dezakegu emakumeak bide luzea egin duela eta oraindik gehiago duela egiteko bere estatusa emakume sortu izatetik sortzaile izatera aldatzeko.

Artearen ohitura eta konbentzio matxisten arabera, zeintzuek azken garaietan zalantzan jartzen ari dira (baina ez daude gaindituta, ezta gutxiagorik ere) emakumeen eta gizonen presentzia soziala eta irudi presentzia desberdinak dira (Berger, 2000, or. 53).

Egilearen ustez, emakumeak irudi gisa bi alderdi ditu beraren presentziari dagokionez: aztertzailea eta aztertua. Hau da, bertan emakume gisa duen nortasuna osatzen duten bi elementu daudela baieztatzen du, baina beti desberdinak. Horrek eragiten du, alde batetik, emakumearen elementua, aztertzailea bezala ezagutzen dena, barnetik datorrena eta helburu estetiko edo sozial jakin batzuk betetzeko bere burua epaitzen duena. Eta, bestalde, azertu beharreko elementua dugu, kanpotik emakumeari berari eragiten diona eta gizartetik sortzen dena, normalean gizonak emakumeari, inspirazio-objektu gisa ikusita (Berger, 2000, or. 54).

Emakumeak, beraz, den guztia eta egiten duen guztia gainbegiratu behar izaten du, besteen aurrean agertzeko, azken batean, gizonen aurrean, izan ere, artearen eta irudien mundua oso kutsu matxista dauka. Horren ondorioz, bere izatearen zentzu propioa beste batek halakotzat hautemana izatearen zentzuarekin ordezkutzen du. Hori musak artean duen paperarekin lotu genezake, izan ere, John Bergerrek dioen bezala:

"Los hombres examinan a las mujeres antes de tratarlas. En consecuencia, el aspecto o apariencia que tenga una mujer para un hombre puede determinar el modo en que este la trate como objeto de arte" (Berger, 2000, or. 54).

Laburbilduz, emakumeak eta gizonak modu ezberdinean irudikatuak izan dira eta irudikatzen dira gaur egun artearen munduan. Eta ez femeninoa eta maskulinoa desberdinak direlako, baizik eta, artearen korrante hegemonikoek beti suposatu izan dutelako ikusle "ideala" gizonezkoa dela eta emakumearen irudia gizona ongi sentiaraztera bideratuta dagoela (Berger, 2000, or. 74).

1.1.2. Bazterketa-mekanismoak

Emakumeei sorkuntza artistikorako gaitasunak ukatzeko historikoki pentsamendu patriarkaletik etorri diren arrazoiak biologikoak izan dira nagusiki, emakumeek soilik erreprodukzio-rola izan behar zutelako. Argi eta garbi sexista zen ideologia horri beste mota bateko beste faktore batzuk gehitu zitzaizkion, hala nola, emakumeei beste sexuko aukera berberak ukatu zizkieten gizarte edo kultura faktoreak, hala nola, gizonen hezkuntza mailan berdina jasotzeko aukera, edota emakumeak etxeko lanetara mugatzea eta etxeko zaintzetara mugatzea. Alde horretatik, arteen munduan emakumeen zeregin ohikoena musarena zen (Garcia et al., 2002, or. 80).

Germaine Greer historialariaren hitzetan, eta gure garaiko azken urteetako ikerketak aipatuz, ondorioztatu da emakumeentzako karrera artistikoa oztopoz betetako karrera zela, baina, hala eta guztiz ere, ikerketek erantzun positiboa eman diote artearen historian zehar emakume artista handirik egon ote zen galderari. Hori positiboa izan arren, emakume artista handien ezkutatzea nahita egindako ekintza izan zela ulertu behar dugu. Horretarako, Griselda Pollocken aipamen hau oso baliagarria da: "son precisamente los historiadores del siglo XX los que estructuran la historia de una manera sexista, porque la historia del arte moderno aparta a las mujeres del protagonismo que habían vivido". Aipamen honek ezin hobeto adierazten du esfera kultuenetatik emakumeak historian zehar artearen munduan izan duen papera minimizatzen saiatu direla, eta hori lortzeko metodo edo mekanismo desberdinak egin zirela (Garcia et al., 2002, or. 80).

Artearen historian emakumeen garrantzi historikoa mugatu duten mekanismo horiei buruz hitz egiterakoan, hainbat mekanismo desberdinez ari gara.

Lehenengoa oso sinplea da, eta bere garaian errekonozimendu pixka bat izan zezaketen baina belaunaldiek aurrera egin ahala historian desagertu ziren artista horien historiatic kanpo uzteari buruzkoa da. Izan ere, beste emakume batzuek beren ondarea jarraitzeko aukera izango ez balute, emakume artisten garrantzia desagertu egingo litzateke historian, izan ere, korronte artistiko gehienak beste gizon batzuen estiloa edo korronteak bermatzen zituzten gizonez beteta zeuden, mugimendu batzuetarako emakume batzuek zuten garrantzia alde batera utzita. Horren adibide gisa, berpizkundearen garaia jarriko dut, eta, horretarako, gaur egun mundu osoan ezagunak diren Caravaggio eta Artemisa Gentileschi ekarri ditut, zeintzuek haien kalitate artistikoaz aparte esan beharra dago garaiko artearen korronte hegemonikoek haien estatusa desberdindu zuten. Izan ere, artearen munduan eta artisten artean Caravaggiok jenio aura bat du, Artemisa Gentileschiri egozten ez zaiona, garai hartan margolari gizonek Caravaggioren figura Artemisa Gentileschirenaren gainetik iraurarazi baitzuten (Garcia et al., 2002, or. 81).

Bigarren mekanismoa artisten eta haien lanen irudia minimizatzea da, normalean gizon artista baten mende jarritz edo konparatuz. Hori ahaidetasun edo afektu harremanen argumentuan oinarrituta egon ohi zen. Emakume artista bati buruz hitz egiten den aldi askotan, artista hori beste artista baten alaba, emakumea edo maitalea izan ote zen aipatzen da, eta artista gizon hori bere obrei dagokienez handiagotzat jotzen da. Gainera, askotan nolabaiteko mendekotasun estilistikoa dagoela uste da, eta, azkenik, artista emakume baten lanak artista gizon bati egotzi zaizkion kasuetara iris daiteke. Kasu honen adibide garbia Camille Claudel eta Auguste Rodinen arteko harremana da (Garcia et al., 2002, or. 81).

Hirugarren mekanismoa aurrekoaren oso desberdina da. Aurrekoa artistaren irudia edo haren obra minimizatzean oinarritzen zen, baina hirugarren mekanismo honetan, behin minimizatu ezin izan denean, zuzenean desbalarizatzen dira artista emakumeen lanak. Lan horiek emakumeei egotzen zitzaizkien estereotipoen arabera definitzen ziren, hala nola, bigunak, ahulak, gozoak edo sentimentalak, eta gizonetzko artisten lana, berriz, gogorra edo poetikoa izan zitekeen. Ildo horretan, esan dezakegu emakume artisten lanak askotan ez zirela parametro artistikoen arabera aztertzen, ezaugarri horiek jada ematen baitzitzaizkien. Horretaz gain, gizon artisten balioak eta ezaugarriak artearen munduan balioa zuten ezaugarriak zirenez emakumezko artista askok haien artea egiteko modua aldatu egin zuten (Garcia et al., 2002, or. 81).

Emakume artistak ezkutatzeo laugarren mekanismoa tradizioz emakumeek egin izan dituzten jardueri balioa kentzea izan da, esate baterako, lore-pinturaren genero artistikoei edo bodegoiak, izan ere, txikiak esaten zitzairen jarduera horien aurrean, arte nagusiak gizonen kontua ziren, esate baterako, pintura historikoa edo pintura mitologikoa. Bereizketa hori batez ere emakumeek hezkuntzarako sarbide mugatua zutelako egiten zen, eta kasu horretan ez zuten anatomiako ikasketarik egin. Horrez gain, artearen eta artisautzaren arteko ezberdintasun tipikoa ere badugu, horrek gizonak eta emakumeak ere bereizten zituen, azken horiek bigarren mailako artea zela uste zen, artisautza, alegia (Garcia et al., 2002, or. 81).

Artearen historiara jeinu handi gisa ez igarotzea eragiten duen azken mekanismoa emakumeak imajinario kolektiboan iraun duen artista-eredutik baztertzea da, iraun duen artista-eredua abangoardiekin ezagun egin zen artista bohemioarena baita. Emakumeei eredu hori hartzea eragotzi zien, batez ere, gizonekin alderatuta mugimenduen eta askatasunen mugek. Hori batez ere XIX. mendean ezarri zen gizarte-eredu burgesaren emaitza da, garai historikoari dagokionez abangoardiekin batera. Horregatik, artista gizon eta bohemioaren irudia iruditeria kolektiboan geratu dena da, Vincent Van Gogh edo Picasso bezalako adibideekin (Garcia et al., 2002, or. 82).

1.2. Emakumea arte historian zehar

Artearen munduan emakumearen papera nola garatzen den ulertzeko, errepasso txiki bat emango dugu artearen historian zehar, denboraren bitartez.

1.2.1. Antzinaroko emakumea

Gizakia sapiens-sapiens bat denetik, arkeologoek ez dute zalantzarik gizakia artista gisa kalifikatzeko. Paleolito garaian bere lanaren arrasto garrantzitsuak aurkitu dira, bere kezka, beldur eta balentriez hitz egiten digutenak. Artearen bidez, emakumeak lurraldean lehiatzen ziren ehiztari eta biltzaile nomaden tribuan izan zezakeen kategoria ikus daiteke, baita haien gizarte-egoera eta garrantzia ere.

Diskurtso hegemonikoaren hitzetan emakumea zen, zalantzarik gabe, sustatzailea, antolatzailea eta ekoizlea. Gizonek ehizan egiten zuten, eta emakumeak arduratzen ziren etxea zaintzeaz, lurrak elikatzeke eman ziezaiekeen guztia jasotzeaz, haurrak babesteaz eta zaintzeaz, tribua bazekielako haren etorkizuna belaunaldi aldaketaren arrakastaren mende zegoela. Hala ez bazen, zigorra bermatuta zegoen. Une horretan, emakumeak rol "garrantzitsua" betetzen du, eta tribuko artistek premia hori islatzen dute. Nolabait, emakumeek ordezkatzeko dutenaren irudia gurtzen hasten dira (Santana, 2009, or. 73). Baina bereizketa hain sinple hori egitea okerra izan daiteke, aurkikuntza eta ikerketa desberdinek iradokitzen baitute gizartea generoen arabera bereiztea ez zela hain sinplea. Historiaurreko gizarte hauetan bereizketa hain sinplea ez izatearen adibidea da WPI6, "Wilamaya Patjxa individuo 6" izeneko. 9.000 urte inguruko emakumea da, eta gerrako armekin lurperatu zuten, genero-estereotipoak beti betetzen ez zirela argi utzita.

Emakumearen irudiaren gurtzaren interpretazio hori ematen zaie Venus Paleolitikoei, eta, aldi berean, ekoizpen artistikoa da, emakume baten irudiarekin lotura handiagoa duena. Europako hainbat aztarnategitan aurkitu dira, baina guztiek dituzte ezaugarri komunak. Bular, ipurmasail eta aldaken gehiegizko garapena. Ez du axola aurpegiak, ez baita berez emakumea, baizik eta Emakumea hitzaren zentzu zabalean, bizitzaren eramailea tribuarentzat, haurrak izan ditzakeena. Amatasuna eta, funtsean, ugalkortasuna erreberentziatzeko zuen modua zen (Santana, 2009, or. 74).

Tradizionalki onartutako ideiei erreferentzia eginez, Linda Nochlin, artearen historialariak dio: "deben ponerse en cuestión las suposiciones 'naturales' y ha de sacarse a la luz la base mítica de muchos de los presuntos 'hechos'" (Lekuona, 2013). Hau da, artearen historia, eta historia bera ere gizarte gisa eraiki gaituen gertakari-multzo gisa agertzen zaigu. Horren ondorioz, artearen historia bat

sortzean, aurrez eraikitako oinarri batzuk hartu ziren kontuan, eta, beraz, generoaren ikuspegitik kritika egin dakieke ziurtzat jotzen diren kontzeptu edo ideia batzuei.

Baieztape honen adibide dira Venus ezagunak, oso emakume handiak bezala irudikatzen direnak. Beti pentsatu izan da historiaurreko arte ondare guztiak, adibidez, Venusak edo labar-pinturak gizonek egin zituztela. Baina hori zalantzan jartzeko artikulu bat argitaratu zuten 1996an Catherine Hodge eta Leroy McDermottek. Azterketa bat egin eta hipotesi bat planteatu zuten: Venusek zituzten forma handiak emakume haurdunen antza zutela ikusi zuten. Beraz, emakume haurdunek egin zitezaketen, formak bat zetozelako emakume horien begiradarekin (Lekuona, 2013).

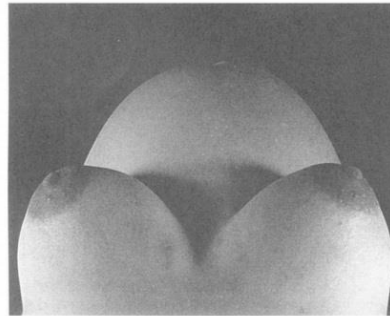


Figure 4
View of her own upper body by 26-year-old female who is five months pregnant and of average weight.

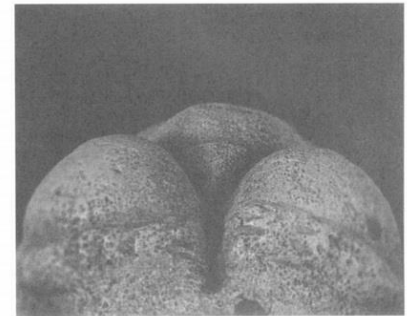


Figure 5
View of upper body of Willendorf figurine from same perspective used in Figure 4.

1. Irudia. McCoid, C. H., & McDermott, L. D. (1996). *Toward Decolonizing Gender: Female Vision in the Upper Paleolithic*. *American Anthropologist*, 98(2), 319–326. Berreskuratua: <http://www.jstor.org/stable/682890>

Beraz, Linda Ncohlinek uste naturalak zalantzan jarri behar direla dioen esaldiari dagokionez, garrantzitsuen kanona identifikatzea da, deseraikitzen saiatzeko (Lekuona, 2013).

Denbora pasa ahala, historiaurrea guztian zehar, ikusiko dugu nola emakumea artean errepresentatua izaten jarraituko du, eta horrela ikusten dugu eguneroko eszenetan eta eszena naturaletan, hala nola beste emakume batzuekin bilduta edo, bere lan-lanetan, Espainiako Levanteko haitzulo neolitikoetan aurkitutakoetan bezala (Santana, 2009, or. 74).

Greziaren eta Erromaren kasuan, pintura-arte eta mosaikoak adibidetzat hartuta, emakumea biktima, sexu-objektu edo gizonezko pertsonaia baten bikotekide edo laguntzaile gisa agertzen zen. Batzuetan heroina edo pertsonaia mitologiko aipagarri gisa irudikatzen zen, baina konnotazioak asko aldatzen ziren. Izan ere, gizonezkoen kasuan pertsonaiaren ausardia eta duintasuna bezalako alderdiak nabarmentzen ziren bezala, emakumezkoen kasuan, mota guztietako konnotazioak zituzten irudikapenak zeuden, askotan negatiboak edo denboran iraun zuen estigmatizazio apur batekin (Grana, 2021, or. 622).

Azken batean, giza gorputzaren tratamendua, edertasuna, sexualitatea eta horri buruz sortu diren hainbat eta hainbat estereotipo agerian geratu dira, eta batzuek denboran iraun dute (Grana, 2021, or. 622).

1.2.2. Erdi Aroko emakumea, VI. mendetik XV. mendera

Emakumea adoz sartzen da Erdi Aroan. Jakina, bere gizarte-mailaren arabera da lor dezakeen garrantzia. Gizartearen baldintzengatik, aitaren alaba, senarraren emaztea edo anaiaren arreba izaten jarraitzen du, hau da, eskubideak ditu, baina ez du ez ahotsik ez botorik, familiako gizonen haren alde hitz egiten dutelako. Baina, zalantzarik gabe emakume batzuek presentzia garrantzitsua lortu zuten gizartean (Santana, 2009, or. 77).

Ama Birjinaren gurtzak emakumearekiko errepresentazioaren egoera hori hobetzen lagundu zuela pentsa daiteke. Izan ere, artea edertasunez, lasaitasunez, maitasunez, errespetuz eta mirespenez irudikatzen behartuta zegoen (Santana, 2009, or. 77).

Baina aire berri bat arnasten zen Europan zehar. Katedralen garaia da, unibertsitateen ordua. Jainkoarenganako maitasuna leundu egiten da, izan ere, betiko suaren beldurra eta mehatxua desagertzen dira. Eta arkitektura monumentalizatzen den bitartean, eskultura xehetasunetaraino gizatiarazten da. Mariaren irudiak jarraitzen du protagonista izaten, baina XII. mende amaierako gizon gotiko honekin eta harekin batera doan arte berri honekin, naturalismoak hartzen dut protagonismo asko. Erromanikoaren zorrotasuna hausten da eta Ama Birjinak irribarre egiten du, momentu hartara arteko zurruntasuna hautsiz, bere oihalak tolestean ditu naturalismoa erakusteko eta erromesei harrera egiten die eta otoitz egitera gonbidatzen ditu (Santana, 2009, or. 77).

Erdi Aroa utzi aurretik, beharrezkoa da XIII. mendearen bigarren erdialdean nabarmentzen hasi ziren lehen flandestarrak kontuan hartzea. Oihartzun handia izan zuen merkataritzak bere pintura-eskoletara iritsi zen, eta bezeroak ez ziren jaun handiak, abadia edo monasterio oparoak, baizik eta orain negozioekin aberastu ziren burgesak izan ziren. Orain, emakumearen irudia ez da Ama Birjinaren ideala, merkataria emaztea, bankaria ama edo artista alaba baizik (Santana, 2009, or. 78).

1.2.3. Emakume modernoa, XV. mendetik XVIII. mendera

XV. eta XVI. mendeetan Pizkundea iritsi zenean, giza irudia garrantzi asko hartuko du. Emakumeak edertasun klasikoaren kanonak bereganatzen ditu berriro, baina emakume modernoa ere bada, bere mundua bizi duena, bere familian protagonismoa duena, bizitza kulturalera joaten dena, etab. Berpizkundeko gizona unibertsoaren erdigunea sentitzen da, baina bere bizitzako funtsezko osagarritzat aitortzen du bere bikotea. Eta pintoreak, honaino iritsita, inoiz egin ez bezala birsortzen dira beren ereduetan. Erligio-gaiak esanguratsuak dira oraindik ere, baina jaun handiek beraien, emazteen eta maitaleen erretratuak kontratatzen dituzte. Irtsi da beste emakumearen artearen une hau, emaztea ez dena, baina askotan artista musa bihurtzen dena (Santana, 2009, or. 78).

Era berean, gogoratu behar dugu Errenazimentuko humanismo horrek Europako kulturari eta arteari ekarri zion iraultzaz gain, beharrezkoa dela artistaren figurak izandako aldaketa azpimarratzea. Errenazimentu garaitik paradigma aldaketa indartsu bat sortzen hasi zen, non gremio kide izatetik artistaren benetako lanak eskatzen zuen bezala baloratzera pasa zen (Grana, 2021, or. 625).

Garai modernoan, Errenazimentuko obretako eszenetan emakumeak eta gizonak aurkitu ditzazkegu, non gizonak eta emakumeak aurkitzen diren, baina, lehen azaldu den bezala, berriro ere jarrera guztiz desberdinetan (Grana, 2021, or. 626).

Garaiko ekoizpen artistikoari dagokionez, aipatu behar da garaiko pentsamenduan nabarmentzen zela gizona zela judizioaren eta arrazionaltasunaren jabe, eta, aldiz, emakumea emozioek gehiegi eramaten zutela, eta garaiko pentsalarien ideietan artista handi bihurtzea eragozten zien kausa izateraino, nahiz eta baieztapen hori zalantzan jarriko duen 70eko hamarkadako historiografiak (Grana, 2021, or. 629).

Horrez gain azpimarratzekoa da garai honetan asko igo zirela giza gorputzaren ikasketa humanismoari esker, eta honek gizonen eta emakumeen arteko ezberdintasuna gero eta gehiago azpimarratu zuen, izan ere, emakume margolarien kasuan egoera konplexuagoa zen. Lehen aipatu bezala, emakume pintoreek debekatuta zuten anatomia ikastea eta biluziak margotzea, eta, beraz, haien ikaskuntza ez zegoen inoiz maila berean ikaskide maskulinoekin alderatuta.

Aro modernoko artearen beste figura handietako bat Clara Peeters izan zen, 1607tik 1621era profesionalki aktibo egon zela uste dena. Bere praktika piktorikoa bodegoiaren generoa izan zen (Les, 2017, or. 85).

Clara Peeters bodegoien generoaren berritzaile bat izan zen. Emakumea izateagatik kategoria txikikotzat jotzen zen genero baten praktikara baztertua izan zen. Hala ere hainbat berrikuntza ekarri zituen generora, adibidez arrainen irudikapena eta sinbolismoaren bilakaera, izan ere errealismora eraman zituen bere obrak. Bere obren ikuspegi baxu batek egunerokotasunerako leiho bihurtzen zituen bere lanak. Horrez gain, bere bezeroek gozatzen zuten luxuzko eta oparotasunezko bizitza irudikatzen zuten naturalismo abangoardista batekin (Les, 2017, or. 87).

Baina Clara Peeters ezinbesteko artista bihurtzen duena gauza konkretu bat da, bere burua emakume artista ezagutzearen harrotasunetik pintatzen duela (Les, 2017, or. 87).

Azken finean, genero zehatz hau aipatzen dut, izan ere, XVI. eta XVII. mendeen artean gutxi izan ziren pinturaren artean modu profesionalean aritzen ziren emakumeak, eta, nolahi ere, debekatuta zuten anatomia klaseetan parte hartzea, lehen esan dugun bezala. Normalean eredu maskulino biluzien azterketa naturalaren bidez egiten zen anatomia klasea, eta horrek emakume

artisten ikaskuntza baldintzatzen zuen. Horregatik, emakume horietako asko bodegoiak eta natura hilak margotzen espezializatu ziren.

Barrokoari dagokionez, ez gara ahaztu behar Espainiako pinturaren figura garrantzitsuenetako batez, Diego Velázquez. Margolariak adin guztietan irudikatu zuen emakumea, modu paregabean (Santana, 2009, or. 83).

Neskatoen mundutik ezin da ezer hobeto irudikatu Margarita infantaren erretratuak baino. Velazquezek leunki margotu zuen beti Margarita. Berak XVII. mendeko Espainiako goi-gizartea ordezkatzeko zuen, baina bertan ez da harrokeria eta distantziarik ikusten, halako kutsu enigmatiko bat baizik (Santana, 2009, or. 83).

Velazquezen emakume gazte eta helduak beti dira dotoreak. Horietako batzuek Italiako dama errenazentista ederrak gogorarazten dituzte. Haiek dira artistaren benetako miresmena. Margolariaren begiradaren bidez, beren zeregin xumeetatik bizi ziren langile espainiar horiek ikus daitezke (Santana, 2009, or. 83).

Eta, azkenik, adin heldua eta zaharra: zahartzarua. "Arrautzak frijitzen dituen zaharra" eguneroko bizitzako gaia da. Bertan, margolariak atsoaren beloak, katiluek eta arrautzek ematen duten argi-zorrotada aprobetxatzen du, baita mutikoaren begirada galduaren aurpegia ere, kalitate tekniko paregabeko giro tenebrista sortzeko. Atsoaren irudia errespetu osoz tratatzen da. Ez dago ironiarik, ez bere izaerarekiko atxikimendurik. Velazquezek zahartzarua bizitzako beste fase bat bezala tratatzen du (Santana, 2009, or. 83).

1.2.4. Emakume garaikidea, XIX eta XX. mendeak

Nahiz eta aurreko garaia eta garai honen artean dagoen, aipatzekoa da Francisco de Goya eta bere pinturaren eta emakumearen arteko harreman, batez ere obra batekin, Goyak "La lechera de Burdeos" margotu baitzuen bere bizitzaren amaieran. Pintura ederra da, zeinetan islatzen den bere bizitzaren bukaeran lortu zuen lasaitasuna, eta hau emakumearen jarrerakin lortzen du. Kuadroko pastel koloreak, emakume bat lehen planoan, begirada bere pentsamenduetan jarrita, erlaxatuta. Grabatuen eta pintura beltzen serie ilunen ondoren, emakume baten erretratuak lasaitasuna ematen du bere espiritu apurtuari (Santana, 2009, pp. 84).

Beharbada, garai berri bat iritsi da emakumeentzat, aurreko mendearen amaieraz geroztik emakumeek ezkontzan duten mendekotasun ekonomikoa kritikatzeko delako. Estatuaren legeak emakumeen mendekotasunarekin amaitzeko tresna izatea eskatzen duten ahotsak altxatzen dira. Lehen aldiz, aldatu beharreko printzipio moralez eta ohiturez hitz egiten da, zeintzuek emakumeak

orain arte betatu egin dioten erabateko herritar-izaera har zezan. Baina gogoratu behar da artista bere garaiko gizona dela eta askatasunez margotzen dituela bere pentsamenduak, horrek esan nahi du ez dela beti islatuko nahi den errealitate soziala, batez ere emakumeena (Santana, 2009, pp. 84).

Beraz, XX. mendetik artista asko bereizten dira, oso mende oparoa izan delako artearentzat, baina emakumearen irudia margolari gizonen esku geratzen da. Azken horren adibide da Dalí, gizon surrealista nagusia, benetako ameslari eta probokatzaila. Aukeratutako emakumearen pintura ez dator bat bere obrarik ezagunenaren zatiarekin, baina surrealismoaren lehen begiztak irudikatzen ditu, bere artean hasierako akademizismotik askatzeko prozesuan zegoenean. “Muchacha asomada a la ventana” klasizismoa hausten du, bizkarrez irudikatzen duelako edo badia naturala baino handiagoa ikusten duelako (Santana, 2009, pp. 85).

1.3 Artea eta feminismoa

1.3.1. Feminismoaren hasierak

Feminismoaren eta artearen arteko harremana ulertzeko, kontuan izan behar da mugimendu horiek, jatorrian, mugimendu zibilak zirela, kultura-munduarekin eta, zehatzago, artearekin zerikusia zuten mugimendu kulturalak baino. Nolanahi ere, emakumeen eskubideen aldeko mugimendu horien esanahia askotan islatu zen artean.

Aurrerago ikusiko dugunez, harreman hori batez ere XX. mendearen bigarren erdian sortu zen, eta gizarteak borroka feministari eta sexu desberdinei eman dizkien sinbolo, zeinu eta esanahien uztarketaren ikuspegitik ulertu behar da. Gainera, gai horiek aldakorrak dira hainbat faktoreren arabera, hala nola faktore soziala, faktore politikoa, faktore zientifikoa eta faktore kulturala.

Baina feminismoaren teorikoenaren eta artearen arteko harremanarekin hasi aurretik, hirurogeita hamarrek hamarkadan inflexio-puntua izan baitzuen, artearen eta feminismoaren arteko harreman horren jatorria zein izan zen jakin behar da.

Ildo horretan, harreman goiztiarrena argitzeko eta duela mende batzuk feminismoaren estatusa zein zen ulertzeko, Ana de Miguel Álvarez soziologoaren aipamen hau ekarri dut:

“Que el feminismo ha existido siempre puede afirmarse en diferentes sentidos. En el sentido más amplio del término, siempre que las mujeres, individual o colectivamente, se han quejado de su injusto y amargo destino bajo el patriarcado y han reivindicado una situación diferente, una vida mejor. Sin embargo en este libro abordamos el feminismo de una forma más específica: trataremos los distintos momentos históricos

en que las mujeres han llegado a articular, tanto en la teoría como en la práctica, un conjunto coherente de reivindicaciones y se han organizado para conseguir las” (De Miguel, 1995, pp. 2).

Ikus dezakegunez, Ana de Miguelek feminismoaren bi ikuspegi ematen ditu, zeintzuek aldi berean, gaur egungo gizartean oso maiz agertzen diren ikuspegiak dira, feminismoaren hasiera eta artea asko bereiz ditzaketenak. Izan ere, neurri batean, autoreak argudiatzen du feminismoa dei dakiokela emakumeen edozein borroka edo kexa sentimenduri, zapalduak sentiarazi dituen gertakari baten kontra, bai kolektiboki, bai banaka. Kasu honen adibide handi bat Artemisia Gentileschi da, "Judith Holofernesi burua mozten" izeneko bere koadroan, non gizonen aurkako protesta eta amorru handia adierazten den, izan ere, bere gaztaroan bere borondatearen aurka bortxatua izan zen. Artemisia Gentileschiren koadroaren sentimendu hauek erakusteko konparazio bat erakutsi nahi dut eta irakurlearen pertzepziara utzi nahi ditut bi kuadro hauek, zeintzuetan bietan Judith Holofernesi burua mozten errepresentatzen den, baina bat Artemisia Gentileschik egin zuen eta beste Caravaggiok.



2. Irudia. Artemisia Gentileschi, "Judith decapitando a Holofernes". (1613). Berreskuratua: https://es.wikipedia.org/wiki/Judit_decapitando_a_Holofernes_%28Gentileschi,_Florenzia%29



3. Irudia. Caravaggio. "Judith y Holofernes". (1599). Berreskuratua: [https://es.wikipedia.org/wiki/Judit_y_Holofernes_\(Caravaggio\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Judit_y_Holofernes_(Caravaggio))

Bestalde, Ana de Miguelek argudiatzen du feminismoa beste era batera uler daitekeela, eta hori da, batik bat, bere pentsamenduaren ildoak. Aldarrikapen multzo koherente gisa argudiatzen du, erakunde gisa, eta ziurtzat jotzen du duela mende batzuetako Artemisia Gentileschi bezalako adibideak protesta isolatuak direla eta artearen eta feminismoaren arteko harremana produktu moderno hutsa dela.

Hala eta guztiz ere, Ana de Miguelek XX. mendeko aurreko fenomeno bat izendatzen du, artearen munduan ikus daitekeen feminismo premodernoa. Horretarako, XX. mendean aurkitu ziren garaik modernoko artista emakume asko alde batera uzten ditu, bereziki bere garaian nagusi zen figura batean zentratzen da. Bere ideien arabera, Ana de Miguelek berak defendatzen duen feminismoa sortu aurreko feminismoaren zenbait ezaugarri ikus daitezke, eta figura lehen aipatutako Artemisia Gentileschi da (Alario, 2016, pp. 13).

Artista honen garrantzia azpimarratzen du, batez ere bi gauzengatik, bere garaian izan zuen arrakastagatik, existentzia eta estatus sozial oso zailera iritsi baitzen emakume artista batentzat. Baina, batez ere, Artemisia Gentileschiren lanetan garaik hartako ezaugarri misoginoei aurre egiten dieten ezaugarri batzuk aurki daitezkeelako (Alario, 2016, pp. 13).

Azken horren adibide dira pintatzen zituen emakumezko pertsonaiengan islatzen dituen indarraren eta ausardiaren irudiak. Horretaz gain, erabat ukatzen zuen diskurtso misoginoaren gutxiagotasun moral eta fisiko, indarrez eta adorez betez. (Alario, 2016, pp. 14).

Izan ere, Artemisia Gentileschiren arrakastak emakume askok denboraren poderioz arteari ekiteko adorea izatea eragin zuen.

XIX. mendean, feminismoa nazioarteko mugimendu gisa agertzen da, eta feminismo sozialista desberdinak garatu ziren, balio demokratikoak unibertsalizatzeko lehen mugimendu sufragistak garatzearekin batera. Mugimendu hori 1848. urtean hasi zen Estatu Batuen kasuan (Alario, 2016, pp. 16).

Hala ere, XIX. mendean zehar, emakumeen eta gizonen arteko distantzia handia gertatu zen bizitza publikoan, emakumea bigarren mailako toki batera baztertuz, hezkuntzan alde batera utziz eta patriarkatuaren ondorioz oso zapalduak izanik (Alario, 2016, pp. 17).

Garaik honetan mezu feminista gutxi zeuden artean, burgesiak kontrolatzen baitzuen nagusiki, eta sistema hori bera zen bermatzen zuena, baina Emily Osborn izan zen bakarrenetakoa. Garaiko estiloaren bidez, garaiko emakume artista baten zailtasunak islatzen ditu. Linda Nochlinek hori kritikatu zuen, bere koadroetako artista biktima zela argudiatzen baitzuen, eta ez hainbeste artista izateaz harro zegoen emakumea (Alario, 2016, pp. 18).

1.3.2. Feminismo arina abangoardietan

Artearen historiako garaik garrantzitsuenetako bat XIX. mendeko azken hamarkadetatik XX. mendeko lehen hamarkadetara izan zen, eta hau abangoardien garaia izan zen. Ildo horretan, garaik historiko horretan zenbait ideal planteatu ziren, Lehen Mundu Gerra amaitu arte aurrera atera ez

baziren ere, emakumeen balorizazio-idealen zenbait oinarri ezarri zituzten. Horren adibide da emakumeen boto eskubidearen eskaria. Horri gehitu behar zaizkio Alejandra Kollontai eta Virginia Woolf idazleen idazkiak, gizarteak inposatzen duen emakumearen figura eztabaidatzen dutenak, feminismoaren lehen olatuari forma emanez (Alario, 2016, pp. 27).

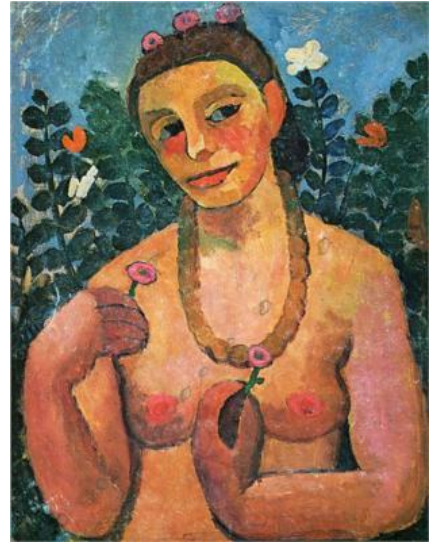
Testuinguru soziokultural horretan garatu ziren emakume askok parte hartu zuten abangoardiak izenez ezagutzen diren mugimendu artistikoetan. Eta Griselda Pollock artearen historialariak dioenez, "bazirudien modernitateak antidoto bat eskaintzen ziola sexualizazio orokortzaile horri". Baina artearen historialariak ondo baieztatzen duen bezala, gakoa "bazirudiela" hitzean dago, fatxada soila baitzen, eta laster ikusi zen ez zela gizonen hegemonia aldatzen, abangoardien itxurazko modernitateak mendebaldeko gizon zuria zuela oraindik erreferente eta bizi-esperezien muin (Alario, 2016, pp. 27).

Lehenago aipatu dugu nola definitzen zen artista, "artista bohemioa", eta kontzeptu hori abangoardien garaian sortu zen. Bere garaikideak baino haratago ikusteko gai zen jenio bat bezala irudikatzen zen, eta, horrekin batera, gizon-artista bohemio baten mitoa sortu zen, zeinak emakumeari musa rola uzten zion bere artea inspiratzeko. Horren ondorioz, emakumeak ez ziren jeniotzat hartzen, eta estatus hori artista bohemioaren rola betetzen zuten gizoni egozten zien, emakumeak profesional gutxiko planora baztertzuz. Beraz, arrisku bikoitzaren mehatxupearan aurkitzen ziren, alde batetik, gizon-lagunen imitatzaille edo jarraitzaile izatea leporatzeko arriskua zuten, eta, bestetik, atzera botatzeko arriskua zuten, berrikuntza gizonentzat mugatua zegoen diziplina batean berritzen saiatzeagatik (Alario, 2016, pp. 27).

Hala eta guztiz ere, 70eko hamarkadatik aurrera emakumea artista izateari buruz egin diren ikerketei esker, esan dezakegu abangoardietan emakume horien presentzia errealitate bat izan zela. Presentzia hori orokorra izan zen abangoardien mugimendu artistiko guztietan, baina bereziki beste leku batzuetan baino aldaketa erradikalagoa gertatu zen eremu soziokulturaletan, eta emakumeak artista gisa zuen estatusa hobetzeko nolabaiteko tartea bilatzen zen mugimenduen kontestuan (Alario, 2016, pp. 28).

Honen adibiderik argiena Errusia da, bai iraultzaren aurreko Errusian, bai sobietar iraultzaren ondorengo lehen urteetako Errusian, non emakumeek artearen munduan zuten sortzeko askatasuna nabarmentzen den, bai sortzeko bai irakasteko. Aipatu behar da Errusiako abangoardiaren mugimendu desberdinak, hala nola rayonismoa, konstruktibismoa edo suprematismoa, geometria eta forma abstraktuak erabili zituzten emakume artistez bete zirela beren artea konplexurik gabe adierazteko (Alario, 2016, pp. 28).

Garai hartako testuinguru soziokulturala kontuan hartuta, eta emakumeak gizartean zuen zeregina abangoardiaren kontzeptua erabat misoginoa zen gizarte eta pentsamolde batek minimizatzen zuela ulertuta. Horien esanahi apurtzaileak aukera eman zien emakume artista eta intelektualei garai hartako gizartean eta artean oso finkatuta zeuden emakumeen gorputzaren eta feminitatearen esanahiak berrinterpretatzeko. Joera horren adibide garbia Paula Modersohn-Becker pintore espresionista izan zen, bere lan artistikoari esker emakume biluziaren berrinterpretazioa burutu zuena. Bere lanetan errealismo akademikotik urrun zeuden forma abstraktuak erabiltzen zituen, orain arte akademiak ezarritako kanonetik aldenduz, izan ere, orain arte artearen gorputz femeninoen interpretazioek uzten ziren emakumeen gorputzak irudikatzeko erabiltzen zen erotismotik aldentzen (Alario, 2016, pp. 29).



4. Irudia. Paula Modersohn-Becker. "Autorretrato". (1906). Berreskuratua: <https://www.laminas-y-posters.es/cuadros/paula-modersohn-becker-cuadro-4232.html>

Azpimarratu behar da emakumeen gorputzaren gaia teoria feministen gai nagusietako bat izango dela artean, eta aipatu behar da mugimendu espresionistan gai hori bazterrekoa izan zela. Hala eta guztiz ere, beste artista baten garrantzia azpimarratu behar da, Käthe Kollwitzena. Izan ere, grabatuei esker, garrantzi handiko oinarria da emakumea Europako abangoardietan subjektu gisa irudikatzeari dagokionez (Alario, 2016, pp. 31).

Abangoardia artistikoei dagokienez, surrealismoa izan zen beste mugimendu garrantzitsuenetako bat. Berriz ere esan dezakegu mugimendu artistiko horretan emakumearen papera bigarren mailako papera izatera pasatu zela, eta argi eta garbi artista handiak egon baziren ere, hala nola, Frida Kahlok, Leonora Carrington, Annah Höch, Meret Oppenheim, Claude Cahun, edo, baita Espainian, Remedios Varo, Maruja Mallo eta M. Ángeles Santoszeinari alderdi surrealista batzuk egozten baitzaizkio, emakumeak ez ziren sartu imajinario surrealisten eraikuntzan, eta hori emakumeak korrante artistiko horren manifestuen errealizazioan sartu ez ziren bezala islatzen da (Alario, 2016, pp. 31).

Esan berri dugun azken hori honako honetan islatzen da: manifestuak egiterakoan eta sexualitatea edo desira bezalako gaiak lantzerakoan, ez zen sexualitateaz edo desioaz hitz egiten ikuspegi femeninoetik, edo bi ikuspegietatik ez bada ere, baizik eta alde batera uzten zen femeninoaren ikuspegi oro eta horiek biltzen zituzten manifestuak eta ideiak. Manifestuetatik abiatzen zen surrealismoaren korrante nagusitik emakumearen balioa zenbateraino gutxiesten zen ulertzeko, André

Breton-en aipu hau ekarri dut, lehen manifestu surrealistik aterata: : "Y a la postre, ¿no es lo esencial que seamos nuestros propios amos y también los amos de las mujeres y del amor?" (Alario, 2016, pp. 31; Breton, 1924, pp. 11).

Baina alderdi negatiboetaz haratago, badago zerbait positiboa atera daitekeena, hau da, emakumeari eta munduko emakumeen ikuspegiari ikusgarritasunik ez emaketik, baita gauza jakin batzuetatik ere, sexualitatetik adibidez, artean islatzeko orduan. Gertaera horren puntu positiboa da emakumeak aske zirela, nolabait, beren errealitate propioa pintatu ahal izateko, errealitate hori bera ez baitzegoen ezarrita imaginario nagusian. Horregatik erabili zuten hutsune hori beren errealitatea islatzeko (Alario, 2016, pp. 31).

Lehen aipatu dugu surrealismoaren artista garrantzitsuenetako bat dela Frida Kahlo, baina bere kasua oso berezia da, eztabaida handia baitago surrealismoaren zati gisa katalogatzeko orduan (Alario, 2016, pp. 32).

Alde batetik, Frida Kahlo mugimenduaren artista surrealistik garrantzitsuenetako bat izendatzeko joera dugu. Ideia hori surrealismoaren korrante nagusitik dator nagusiki, eta, zehazki, ideia horren figura nagusietako bat André Breton bera da, lehen manifestu surrealisten ideologoa izan zena. Berak zioen Kahlok zela "gu guztion artean surrealisten". Andre Bretonen pentsamendutik apur bat urrunago, baina hari berari jarraiki, margolariaren biografia idatzi zuen idazlea dugu Hayden Herreraren. Autorearen artea eta surrealismoa zenbait alderditan bereizten zirela jakin arren, hala nola bere lanetan Fridak kontzientzia nazionala eta berezkoa erabiltzea, berak uste zuen surrealismoaren eta autorearen arteko harremana ukazina dela. Izan ere, Hayden Herreraren ustez, goraldean zegoen korrante horrekiko harreman horrek lagundu zion "bere fantasiarako bideari jarraitzen, zeinek bere kultura nazionalarekin erabat erlazionaturik zegoen" (Alario, 2016, pp. 32).

Beste aldetik, artista abangoardiatik, surrealismotik, bereizteko joera dugu, eta korrante hori gidatzen zuen pertsona Frida Kahlo artista bera da, "surrealista nintzela uste zuten, baina ez nintzen surrealista. Inoiz ez ditut nire ametsak margotu. Neure errealitatea margotu nuen".

Baina eztabaida horretatik harago, margolaria benetan surrealista izan zen ala ez bere obrako gai garrantzitsuena, nagusiki autobiografikoak izan zirenak eta haren gauzarik azpimarragarriena, artearen historian generoaren ikuspegitik hain garrantzitsu egiten duena, Frida Kahloren margolari eta senarrak bere obratik ateratzen duena da:

"Es la primera vez en la historia del arte que una mujer ha expresado con franqueza absoluta, descarnada y, podríamos decir, tranquilamente feroz aquellos hechos

generales y particulares que conciernen exclusivamente a la mujer" (Alario, 2016, pp. 32).

Frida Kahloren margolan bakoitza bizitzako gertaera batekin edo pertsona jakin batekin lotuta egon zen, eta, beraz, bere gatazkak, desirak, nahiak, beldurrak eta pozak jendaurrean azaltzen dira. Hori da XX. mendearen bigarren erdiko feminismoaren oinarrietako bat, feminismoaren bigarren olatuko lelo garrantzitsuenetako bat sortuz: "pertsonala politikoa da" (Alario, 2016, pp. 32).

Horrez gain, bere obra artistikoa eta eguneroko bizitzaren eta bizitza intimoaren gaia hain eskutik joanda, emakumearen eguneroko bizitzak berak gai artistikoaren estatusa hartzen du bere baitan. Harrigarria da hori, artearen historian gai hori korronte nagusiek baztertu baitzuten, eta gai hori ezin hobeto argitzen du honako aipu honek:

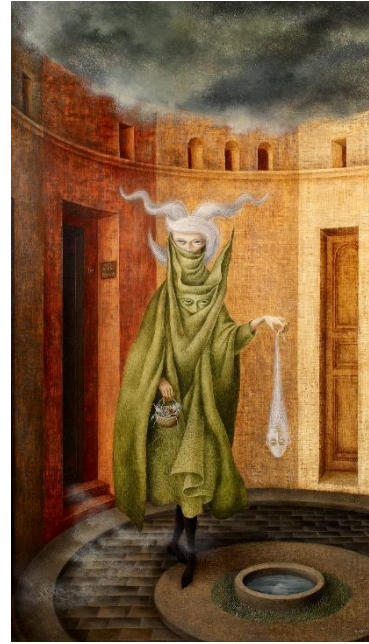
"Se permite el lujo, desde su condición social de mujer, de expresar sin miramientos su visión de la vida y de la muerte con sangre, ese líquido tan cercano a la vida cotidiana de las mujeres, pero proscrito de la sociedad y del arte. Se permite pintar cosas prosaicas como abortos, partos, amamantamientos, suicidios, accidentes..." (Bartra, 1994, pp. 72).

Frida Kahlok burutzen dituen autoerretatuak ere oso garrantzitsuak dira; izan ere, emakumea pintatzen duen subjektu gisa egiaztatzen da, eta ez bakarrik pintatzen dela eta historian aztarna bat uzten duela sortzaile gisa eta ez musa gisa bakarrik. Baina autoerretatuetan badago gai bat luzera oso garrantzitsua izango dena feminismoa artean aztertzeko, eta hori begirada da. Feminismoaren azterketa hau begiradak darion boterean oinarrituko da, Olivier Debrouse eleberrigile, historialari eta arte kritikariak honela kontatu zuen begirada:

"En lenguaje plástico, el yo se expresa con dos ojos que miran fijamente hacia fuera del cuadro: aquí estoy yo, obsérvenme, mírenme... Los ojos de Frida Kahlo, intensamente subrayados por las espesas cejas que saben adoptar la forma de alas de pájaros, provocan, desgarran, preguntan, cuestionan, llaman la atención (...). Los ojos fijos, impenetrables de Frida son el único enigma de su pintura: mírenme, yo los veo. Pero nunca sabrán lo que siento" (Debrouse, 1983, pp. 35).

Azken batean, Frida Kahloren obra osoa, ideologikoki, Eli Bartrak nahigabeko arte feminista gisa definitzen duenaren parte da, emakumeen zapalkuntza egoera salatzen duena, zuzenean aurkaratzen ez duen arren (Bartra, 1994, pp. 58).

Abangoardia honetako beste artista nabarmenetako bat, lehen ere aipatu duguna, Remedios Varo da. Bera, Frida Kahlo ez bezala, surrealista gisa kategorizatua izan daiteke zalantzarik gabe, eta bere obran nabarmenena da iruditeria surrealistaren barruan alternatiba bat bilatu zuela. Mexikar erbesteratutako emakume bat izango da, "Mujer saliendo del psicoanalista", bere errebelatzaile eta gizonezkoen autoritate orokorraren aurreko independentzia hobekien islatzen dituen, eta, zehazkiago, sormenaren munduan, azken finean, teknika surrealista erabili baina asmo surrealistaren aurka erabiltzea zuen estrategien artean. Horretaz gain, bere lanaren zati handi batek subjektu aktibo bihurtzen den emakumezko irudi bat du protagonista (Alario, 2016, pp. 37).



5. Irudia. Remedios Varo. "Mujer saliendo del psicoanalista". (1960). Berreskuratua: <https://www.remedios-varo.com/mujer-saliendo-del-psicoanalista-1960/>

Etxeko jardueretatik abiatuta, Varok irudikatutako emakumeek mundua eraikitzen dute. Baina margolari honek ez digu beti etxeko eremua metafora positiboetatik abiatuta aurkezten, baizik eta askotan metafora negatiboetatik aurkezten digu etxeko esparru hori. Horren adibide da Mimetismoa izeneko koadroa. Margolariak etxeko barrualdearen ikuspegi kezagarria eskaintzen du, espetxeratze-eremu bihurtutako gela bat, non objektuek bizia hartzen duten emakume otzan eta pasibo baten mutazioa ikusten dugun bitartean, objektu bizigabe batean. Obra hau honela deskribatu zuen Remedios Varok berak: (Alario, 2016, pp. 38).

"Este es un inquietante caso de mimetismo. Esa señora quedó tanto rato pensativa e inmóvil que se está transformando en sillón. La carne se le ha puesto igual que la tela del sillón y las manos y los pies ya son de madera torneada. Los muebles se aburren y el sillón le muerde a la mesa, la silla del fondo investiga lo que contiene el cajón, el gato, que salió a cazar, sufre y asombro al regreso, cuando ve susto la transformación" (Alario, 2016, pp. 38).

Hala ere, ez dira ez etxeko espazioa, ez emakumeek tradizioz egin dituzten jarduerak, mundua bereganatzea eragozten dieten faktoreak; aitzitik, emakumeek ordena iraultzeko gai dira, oinordetzan jasotako balioei uko egin gabe (Alario, 2016, pp. 38).

Abangoardien artean beste figura garrantzitsu bat, Louise Bourgeoisena izango da, bere lanak bigarren olatuko feminismoan izan duen inpaktu bereziagatik nabarmentzen dena (Alario, 2016, pp. 39).

Bere lanak hasiera surrealistik espresionismo abstrakturaino doaz. Bourgeoisena lana, 1960ko hamarkadatik aurrera eskulturan zentratu zena, guztiz pertsonala eta sailkaezina da (Alario, 2016, pp. 39).

Artista honen lana 1970eko hamarkadako teoriko feministek aldarrikatu dute, hein handi batean, Louise Bourgeoisek berraurkikuntzaren eta ondorengo hamarkadatik aurrera nazioartean lortutako arrakastaren arrazoiak pentsamendu feministak urte horietan izandako hedapenaren ondorio izateraino. Hala ere, artista honek feminismoarekiko duen jarrerari buruz egindako adierazpenak anibalenteak izan dira batzuetan, bere indibidualismo sakona eta mugimendu sozial baten parte izatea uztartzeko zailtasunak izan dituelako (Alario, 2016, pp. 39).

Bourgeoisena obra osoan antzeman daiteke sistema patriarkalaren ikuspegi sakon kritikoa, betiere bizipen pertsonalaren iragazkitik igarota. Oso lan feminista da, emakumeak isolatzen dituen boterea kritikatzeko duena eta emakumeak gizartean baztertuak izatera behartzen dituen (Alario, 2016, pp. 40).

Artista honek bi elementu nagusiren inguruan lan egin du: etxea eta gorputza. Gai dual hori oso ondo islatzen da 1946ko eta 1947ko margolanetan, "Femme-maison" izenburupean. Etxeko emakumeen interpretazio hori emakumeak etxeko lanetara murriztearen alegoria gisa eta gizarte-rolen kartzelako elementu sinboliko gisa, emakumeak harrapatzeaz gain, haien gorputzen zati bat babesten baitu, hain da nabarmena hedatuena izan dela (Alario, 2016, pp. 40).

Louise Bourgeoisena obran etengabe agertzen den beste elementu bat botere patriarkalari aurre egitea da, suntsitu arte. Artistaren idatzietan ikus daitekeenez, neskato bat baino ez zela eta aitak bazkaltzeko orduan sortutako tentsio-egoera bat bizi zuela kontatzen du. Neskak ogi-mamiz egindako panpina bat egin zuen, aita irudikatzen zuena, eta aitzo batekin besoak eta hankak moztu zizkion. Egoera traumatiko hori izan zen 1973an egindako "Aitaren suntsipena" lanaren jatorria. Bertan, Louise Bourgeoisek botere patriarkala du, bere beldurraren zati handi baten jatorria. Izan ere, obra hau ezin da egin beldurraren bidesaria ordaindu gabe. Eskultoreak beldurra bere obraren zati handi baten motorra dela onartzen du (Alario, 2016, pp. 40-41).

Bourgeoisena obran, amaren irudiak zentzu positiboa du, presentzia boteretsu, babesle eta beroa da. Kaltea konpontzen duen ama da 1992. urtearen ondorengo obrako protagonista, Louise

Bourgeoisek eskulturak egiten dituzenean bere gurasoak erabiltzen zituen ehun eta joste teknikak erabiliz (Alario, 2016, pp. 41).

Amaren ezaugarriak, orratza eta titarea, emakumeen lanaren enblema dira. 70eko hamarkadaz geroztik, mugimendu feministak azpimarratu du beharrezkoa dela brodatua, ehuna, saskigintza eta historian zehar gutxietsi diren beste hainbat emakume-jarduera aldarrikatzea. Bourgeois lanek emakumeen historia sekretu horretara garamatzate, ehundegien mundu partekatu horretara, orratz baten begiaren inguruan ehundutako konplizitate femeninoen sare horretara (Mayayo, 2002, pp. 68).

Eskultore honen lanak feminismoarekin duen harremanean azpimarratzeko moduko beste alderdi bat boterearekin duen harremana da. Bourgeoisek erabateko desinteresa erakusten du boterearekiko bere bizitza pertsonalean. Bere obraren sorkuntzak egiten du boteretsu. Sormen-prozesuak, beraz, balio ia terapeutikoa eta katartikoa du egilearentzat, eta, horrela, kontrola hartu eta boterea lortzen du (Alario, 2016, pp. 42).

1.3.3. Linda Nochlin eta 70eko hamarkadako feminismoa

Feminismoak eragindako praktika artistiko bat sortzearekin batera, historiografia artistikoaren oinarriak zalantzan jarriko zituen korrante alternatibo bat garatu zen. Arteari buruzko teoria feministak ez ziren ezerezetik abiatu, beste sistema teoriko batzuetan oinarritu ziren, haien begirada androzentrikoa zuzenduz (Alario, 2016, pp. 59).

Beraz, emakumeek egindako iraultzaren aurrean gaude. Izan ere, emakumeek berdintasuna eskatzen zuten beren generoaren kontsiderazio sozial eta zibilean, eta, era berean, berdintasuna aldarrikatzen zuten esparru kultural eta akademikoan. Izan ere, “diziplina akademiko gehienek egiturazko sexismoak modu aktiboan laguntzen du genero-hierarkizazioa sortzen eta iraunarazten”, eta hori ere areagotu egiten da kultura-irudikapenen bidez (Pollock, 2013, pp. 19).

1970eko hamarkadaz geroztik, ideia teoriko artistiko feminista garatzen joan zen, eta Linda Nochlinen “Zergatik ez da emakume artista handirik egon?” artikulua, 1971n *Art News* aldizkarian argitaratua, arteari buruzko teoria feministak sorrera-testutzat jotzen da (Alario, 2016, pp. 59).

Galdera horren erantzunak, itxuraz sinpleak izan daitezke gaur egungo ikuspegitik begiratuta. Erantzunen adibide bezala: esparru instituzional eta sozial baten existentzia, bai eta artea ulertzeko modu bat ere, zeintzuek emakumeak baztertzen zituen. Hainbat motatako erantzunek galdera berri ugari berri ekarri zituzten, eta galdera horien erantzunek zalantzan jarriko zituzten artearen historiaren

diziplinaren oinarriak, bereziki jonioaren kontzeptuari dagokiona, zeina funtsezkoa baitzen mendebaldeko artean, eta gizonak ordezkatzeko baitzuen (Alario, 2016, pp. 59).

Linda Nochlinek egindako galderak ez zuen zalantzan jartzen emakume artistarik egon zenik, baizik eta Miguel Angel edo Picassoren kategoriako emakume artistarik ez dela egon, bi adibide eztabaidaekin jartzeagatik. Galdera horri Linda Nochlinek erantzun zion agerian utziz emakumeak bereziki mugatu dituzten baldintza instituzionalak (Alario, 2016, pp. 59).

Linda Nochlinek, artistek biluzia eta sortzaile batzuen errealizazio eta arrakastak aztertzeko izan zituzten zailtasun espezifikoaren analisiaren bidez, emakumeek diskurtso historiko-artistiko androzentriko baten testuinguruan nabarmentzeko izan zuten ezintasunaren adibidea ematen zuen (Alario, 2016, pp. 60).

Autorearen planteamendu horrek artearen historiaren berrikuspen logikoa eragin zuen, ezezagun edo debalututa zeuden emakume artisten obraren bila. Emaitzak batzuetan harrigarriak izateaz gain, Artemisia Gentileschi margolariaren kasuan bezala, ikerketek emakumeen obrari bereziki eragiten zioten arazoekin topo egin zuten askotan. Horren adibide da, gizonen kasuan baino proportzio handiagoan, emakumeen obrek sinadurarik ez zutela edo beste autore batzuei egozten zitzaizkiela, batzuetan familiakoei edo maisuei, Orazio Gentileschirekin gertatu zen bezala bere alaba Artemisia Gentileschiren obrei dagokienez (Alario, 2016, pp. 60-61).

Aipatzekoa da, halaber, Linda Nochlinek berak, 1976an, Ann Sutherlandekin batera, erakusketa bat antolatu zuela Los Angelesen, "Women Artists: 1550-1950". Erakusketa horren helburua garai historiko luze batean lan egindako laurogeita sei artistaren sorkuntzak berreskuratzea eta publiko zabalarari erakustea zen. Erakusketak arrakasta handia izan zuen eta Ipar Amerikako hainbat hiri zeharkatu zituen. Katalogoaren testuan, antolatzaileek gerora ikerketa feministetan nagusi izango ziren gaiak planteatu zituzten, hala nola emakumeen ekoizpen artistikoaren baldintza sozialak lantzeko beharra (Alario, 2016, pp. 61).

Baina Linda Nochlinen saiakeraz gain, Estatu Batuetako bigarren olatu feministaren garaian lan handia egin zuten aktibista gehiagori buruz hitz egin behar dugu, XX. mendeko hirurogeita hamarreko hamarkadan feminismoaren mezu askatzailearekin hornitutako artisten belaunaldi berri bat ekarri baitzuten. Aurreko bi hamarkadetan ez bezala, emakume gisa izandako esperientziak dimentsio soziala hartu zuen, borroka espezifikoak merezi zuten dimentsioa eta berezko antolaketa-modua (Aliaga, 2004, pp. 53).

Etapari berri honen funtsezko elementua, bereziki Estatu Batuetan, kontzientziazio politikoko taldeak ugaritzea izan zen, emakumeen esperientzia pertsonalaren azterketatik abiatuta azterketa

politikorako bide bat aurkitzeko. Gela horretan emakume bakoitzak anbizioa, boterea, sexualitatea, dirua, gorputzaren irudia, indarkeria, arropa edo lana bezalako gaien buruz hitz egiten zuen. Kontzientziario politikoko talde horietan ikusten zen sortutako esperientzia pertsonal, ustez, transferiezinak elementu komun asko partekatzen zituztela beren artean. Pertsonala gai politikoa zen argi eta garbi, eta horregatik "pertsonala politikoa da" leloa aipatu dugu testuan (Aliaga, 2004, pp. 53).

Identitate femeninoa aztertzea funtsezkoa izan zen emakumea mendekotasun objektibotik subjektu aktibo izatera pasatzeko, eta hori Eleanor Antin eta Adrian Piper bezalako artista batzuei esker izan zen, bere ikerketa artistikoa gorputz femeninoan fokalizatu baitzuten. Adrian Piperren kasuan, bai eta Faith Ringgolden ere, bilaketa eta lan estetikoak arazo etnikoak ere hartzen zituen bere baitan, oso piztuta baitzegoen biztanleriaren zati handi bat afroamerikarra zen eta zapaldutako populazio horren eskubide zibilen aldeko mugimenduak zeuden herrialde batean (Aliaga, 2004, pp. 53).

Era berean, hirurogeita hamarreko hamarkadan, beste artista batzuek antzinako mitoetara begiratu zuten, hala nola emakumezkoen jainkoei buruzkoetara. Horren adibide da La Tierra bizitza sortzen duen Amaren gorputzarekin identifikatzen dela. Azpimarratu behar da jarduera horietan guztietan ingurumenarekiko eta Naturaren suntsipenarekiko kezka zegoela, eta esan genezake honek garrantzi asko izan zuela geroago ekofeminismoaren sorrerarako, materialismo kontsumistara bideratutako mundu batean espiritualtasuna berritzearen alde egiten zuten beste proposamen batzuekin batera (Aliaga, 2004, pp. 54).

Lucy Lippardek adierazi zuen arte maskulinistak pribilegiatu egiten zituela artista bakar eta errepikaezinen sormen askatasuna goraiatzen zuten diskurtso indibidualistak. Hori Linda Nochlinek jeinu gisa ezagutzen den eta beti gizon zuri gisa irudikatzen zen artista-eredu horri egindako kritikarekin lotutako ideia gisa ikus daiteke. Arte maskulinista horretan ez bezala, proposamen feminista berriek, artearen historiak hamarkada askotan zehar baztertu dituenak, publikoaren eta artearen arteko lotura nahi zuten, eremu publikoan protesta eginez edo zentzu komunitarioko erritualen bidez (Aliaga, 2004, pp. 54).

Honekin erlazionaturik, hirurogeita hamarreko hamarkadako arte feministaren ezaugarria izan zen, haren bizitasuna eta inplikazio sozial handia ez ezik, emakume artisten lanaren ezaugarri berezi izan diren euskarri eta tekniken berrikuntza ere: performanceak, ekintzak, instalazioak, ehunaren eta zeramikaren erabilera, tradizionalki artisautzari eta emakumeen lanei dagozkien materialak (Alario, 2016, pp. 54).

Arte-baliabide horiek lehen abangoardia artistikoetan izango dute jatorria, bereziki mugimendu dadaista eta futuristarekin, baina XX. mendearen bigarren erdialdean ñabardura bereizgarriak hartu zituzten, hau da, gizartea eta politika eraldatzeko nahia, eta gai politikoak argi eta

garbi jorratuz kultura alternatibo bat eskaintzeko ahalegina, erantzun sozial, kultural eta artistiko berriak eskatzen zituen mundu mailako testuinguru batean (Sanchez, 2010, pp. 69).

Testuinguru horretan sortu zen, 1972an, "Womanhouse", Los Angelesen. Proiektua hilabete iraun zuen, eta hiri horretako etxe abandonatu batean kokatuta egon zen, ekintza eta jarduera feminista multzo bati babes emango ziona. Programa hau Estatu Batuetan sortu zen arte feministaren zati handi baten ernamuina izan zen. "Womanhouseren" eraikuntza, non Judy Chicago edo Miriam Shapiro bezalako artista asko inplikatu ziren proiektu horrek performance eta instalazio multzo bat sartzea ekarri zuen etxe horretako geletan, eta pieza horietako askok tradizioz emakume batek etxe batean egiten dituen lanak aipatzen zituzten (Aliaga, 2004, pp. 55).

Faith Wildingek sortutako eta "Waiting" izeneko ekintzetako batek emakumearekin lotzen den itxaronaldiaren alderdi desberdinak biltzen zituen, hala nola senarraren itxaronaldia, semearen jaiotzaren itxaronaldia, gorputza xaxatzen eta zahartzen ikusteko ezinbesteko itxaronaldia (Aliaga, 2004, pp. 55).

Sarritan aurpegiatu izan zaio Shapirok eta Chicagok osatutako bikote artistikoari arteari buruzko teoria esentzialistak bultzatu izana, baina zalantzarik gabe, naturaren eta emakumearen arteko harremanari buruzko plataforma gogoetatsu batzuk sortu izana da (Aliaga, 2004, pp. 56).



6. Irudia. Faith Wilding. "Waiting". 1972. Berreskuratua: <https://exit-express.com/faith-wilding-y-la-espera/>

Uste dut garrantzitsua dela teoria esentzialista zer den ulertzea, emakume horiek kritikatzeko zirelako, ideia esentzialista hori defendatzea leporatzen baitzitzaien. Hitz gutxitan esanda, esentzialismoa gizabanako edo talde bati, kategoria espezifiko baten arabera, zenbait rol, izateko modu edo ezaugarri propio esleitzean oinarritzen da. Kasu honetan, emakumeek emakume izate hutsagatik berezko ezaugarri jakin batzuk dituztela onartzea litzateke, eta horrek diskriminazioa ekar dezake (Bonino, or. 5).

1.3.4. 80ko hamarkada

Feminismoaren ekarpen handienetako bat arte modernoaren oinarri den formalismoa baztertu izana da. (Aliaga, 2004, pp. 81).

XX. mendeko laurogeiko hamarkadaren hasieran, hiru emakume, Sherrie Levine, Barbara Kruger eta Jenny Holzer posmodernista edo simulazionista gisa izendatuak izan ziren, batez ere lehenengo hirurak. Kritikoek ahaztu egin zuten beren lanen osagai eztabaidatzaile eta feminista funtsezkoa zela. Laura Cottinghamek esan zuen bezala, bere estetika hirurogeita hamarreko

hamarkadako feminismoaren errai eta emozio hizkuntzetatik aldentzen bada ere, bere espiritua korrante haietatik dator. Izan ere, hiru artista horien lana laurogeiko hamarkadako gizonezko kideekin alderatuz gero, antzekotasun formalagatik elkartu dituztenekin konparatuz gero, berehala hauteman ahal izango da azken horien jarrera sexista (Aliaga, 2004, pp. 81).

Horrela, Sherrie Levine, bere ahalegin apropiazionistan, Estatu Batuetako artean inplizitua zen kanon maskulinista nolabait hipotekatzen saiatzen zen, korrante apropiazionista horren helburu nagusia artista feministek eta mugimendu feministak mundu artistikoaren kanon matxista betiketzen zutela uste zuten zenbait lanen esentzia kritikatzeko edo aldatzeko baitzen (Aliaga, 2004, pp. 81).

Aldiz, Barbara Krugerek, publizitate taktiketan eta publizitate baliabideetan inspiratuta, 1989ko abortuaren aldeko manifestazio bat deitzeko erabili zen "Your body is a battleground" bezalako laurogeiko hamarkadako obrarik sendoenetako batzuk konposatu zituen, testua eta irudia erabiliz (Aliaga, 2004, pp. 81).

Mugimendu feministak erakunde gisa zuen ideala desagertu egin zela zirudien arren, neurri batean, espazio alternatiboak desagertu zirelako eta emakumeak arte galerien merkataritza zirkuituan integratu zirelako, esparru publikoan esku hartzeko beharra oraindik ere bazegoen. Hori guztia Jenny Holzerren "Truismoetan" egiazta daiteke: emakumeentzat batez ere eragin gaiztoa izan duten erromantizismo batzuk ahultzen saiatzen ziren esaldi-zerrendak (Aliaga, 2004, pp. 82).

Artearen merkatuak sustatutako simulazionismoaren edo jabetzaren mediatizazio izugarriak eta, bestalde, pintura-praktika kontserbadoreen berragerpenak, neoespresionismoa adibidez, genero-balio hegemonikoak zalantzan jarri nahi zituzten proiektuen helburua ilundu zuten. Ildo horretan, eta adierazitako arte motatik oso bestelako erregistro estetikoarekin, Nana Goldinen "The Ballad of Sexual Dependency" bezalako lan garrantzitsu bat kokatzen da. Goldinen lanak izugarri lagundu du argazkigintza intimitatearen zirrikituetan arakatzeko berehalako bide fresko gisa ezagutzen. Bere babesean, emozioen estetika baten garrantzia planteatu duen artista multzo bat sortu da. Estetika horretan, emakumeek ez ezik, gizonek ere beren esperientzia pertsonalenak biluzten dituzte, eta, horrela, arlo publikoaren eta pribatuaren mugak hausten dituzte (Aliaga, 2004, pp. 83-84).

Bestalde, pintura neoespresionistaz jositako Europan, non gai sakratu, mitologiko eta heroikoak berpizten ziren, non gizontasunaren irudikapenek batzuetan berdintasun balioak itzaltzen jarraitzen zituen, Alemanian Rosemarie Trockelen lan lehuna eta nahasgarria sortu zen. 80ko hamarkadan, Rosemarie Trockelek brodatzeko teknika erabiltzen zuen pieza batzuk sortu zituen, tradizioz emakumei atxikitakoak. Bere lanetako batean, Ohne Titelek okre gaineko artile birjina gorriaren logo errepikatuaren eta okreko *Playboyren* untxitxo errepikatuaren arteko erlazioa ezartzen du. Parekatzea

edo elkarren ondoan jartzea oso bitxia da; izan ere, aldizkari pornografikoen xede diren emakumeek birjintasuna galdu dutela argi dago, baina, aldi berean, Trockel-en lana sexu-kontsumoa etxeko kontsumoarekin erlazionatzeko saiakera bat dela dirudi, emakumeak bi gune horietan erabiltzen baitira. Bestalde, artilezko ehun estanpatuarekin lan bat egitean, Trockel teknika gutxietsi hori arte handiaren kategoriara igotzen ari zen (Aliaga, 2004, pp. 86-87).

2. EMAITZAK ETA EZTABAIDA

Atal honetan hainbat testuinguru aztertuko ditugu museografiaren baitan. Horren harira museografia nola aldatu den aztertuko dugu, izan ere, berrikuspen feministak nola eragin dion ikusiko dugu. Ereku horiek hainbat izango dira, hasierako kasu bat aipatuko dugu, "Gorilla Girls", gero Estatu mailako eremu batera joango gara eta, azkenik, Nafarroara.

Ereku bakoitzeko museografia-proiektu horien ezaugarriak aztertuko ditugu, horien esentzia zertan datza eta horietako batzuek dituzten desberdintasunak ikusiko ditugu.

2.1. Museografiaren errebisioa genero ikuspuntutik

Museografiaren atala hasteko, uste dut beharrezkoa dela Gorilla Girlsen mugimendua ezagutzera. Duela hiru hamarkada, aurpegia gorila maskarez estalita zuten emakume talde batek New Yorkeko MOMAko, hau da, New Yorkeko Arte Modernoaren Museoko, sarrera nagusia erasotu egin zuen, museo munduan emakume artisten artelanik ez zegoela ohartarazteko (Trigueros, 2017, or. 19).

Horri gehitu behar zaio 1989an hiriko hormak estali zituen kartel bat, emakume artistek museoetan jasaten zuten marjinazioa azpimarratzen zuena: "Emakumeek biluzik egon behar al dute New Yorkeko *Metropolitan Museum*-ean sartzeko?". Bertan azpimarratzen zen arte modernoko sailtako artisten % 5 baino gutxiago emakumeak zirela, baina biluzien % 85 emakumeenak zirela (Trigueros, 2017, or. 19).

Garrantzitsua da jakitea, halaber, artearen legitimazio sozialaren zeregina funtsezkoa dela ulertzeko nola lortu duten museoek kulturaren tenplu gisa identifikatzen dituen estatus soziala. Horrek, zalantzarik gabe, beren barruan zer arte mota sartzera merezi duen berresteko gaitasuna ematen die, eta, horrela, kanon historiografiko bat sortzen dute, inguratzen gaituenari buruz dugun pertzepzioan eragina duena (Lemos, 2022, or. 11).

Eragile legitimatzaile gisa jarduteko orduan, balio eta arau ideologikoak identifikatzea, irudikatzea eta, askotan, zentsuratzea dira museoaren zeregin nagusiak. Alde horretatik, aipatu behar da artea eta bikaintasun artistikoa kultura baten eta nazio baten barruko printzipio aipagarritzat hartzen direnez, erakunde horiek balio nazionalen ordezkari goren bihurtzen direla (Lemos, 2022, or. 16).

Eta galdera garrantzitsuena da, zer da museo feminista bat? Kontua da nola defini daitekeen museo bat ikuspegi feministatik. Nire ustez, museo feminista gizarte eragile bat da, eta, genero-ikuspegia aplikatuz, bere burua deseraikitzen eta hausnartzen du. Hau da, bere bildumak, lan egiteko moduak eta proiektzioa aztertzen ditu. Hau egiten du emakumeen memoria eta historia berreskuratzen, eta berdintasuna ezagutzen eta irakasten laguntzeko, kontserbazioaren, erakusketaren, eskuratzearen eta ikerketaren bidez (Lemos, 2022, or. 41).

Museo batek eraikitzen duen kontaketa ar dezakeen garrantzia ulertzeko, hitzordu hau ekartzea erabaki dut:

"Cuando un niño acostumbra a ver solo su género como digno de valor histórico, refuerza, por un lado, su necesidad en el presente y la existencia, más, claro está, si es blanco, occidental y medio burgués. Y, en negativo, refuerza a su vez el carácter prescindible de lo que hacen, dicen y crean las mujeres y las niñas" (Lemos, 2022, or. 42).

Marian López Caoren hitzei jarraituz, ezinbestekoa da emakumeen erreferenteak sartzea eskoletako, institutuetako eta unibertsitateetako hezkuntza programetan. Baina, horiek genero ikuspegi egokiarekin sartzea, edukiak asimilatu ez ezik, hausnartu eta munduarekin eta gure hurbileko errealitateekin erlazionatu ahal izateko. Funtsezkoa da ez bakarrik emakumeen bazterketa aztertzea, baita hori eragin duten arrazoiak ere (Lemos, 2022, or. 42).

Ekimen horiek egin zirenetik igaro diren urteek ez dute aldaketarik ekarri salatzen zuten arazoaren erroan. Horrek ez du esan nahi laurogeiko hamarkadarekiko desberdintasunik ez dagoenik, baina horiek oraindik ez dituzte zalantzan jarri museoaren oinarri diren printzipio androzentrikoetan, eta, horregatik, izaera koiunturala dute egiturazkoa baino gehiago (Trigueros, 2017, or. 19).

2.1.1. Museografiaren errebisioa Espainian

Espainian, museoak oso berandu sartu dira prozesu horretan, eta, beraz, XX. mendeko azken hamarkadara arte ez zen horrelako erakusketarik antolatu (Trigueros, 2017, or. 20).

Lehenik eta behin, gure herrialdeko aitzindaria izateagatik, % 100 izeneko erakusketa aipatu behar da, Mar Villaespesak komisariatu zuena eta, 1993an, Andaluziako artista garaikideen kreazioen erakusketara ekin ziona (Trigueros, 2017, or. 21).

Aipatzekoa dela pentsatu dut Espainiako Museoen Sarea sortzen duen uztailaren 31ko 1305/2009 Errege Dekretua aipatzea. Izan ere, dekretu horrek 4. artikuluan lehentasunezko helburu gisa jasotzen du "la promoción de un concepto de museo plural, integrador de perspectivas y agentes sociales diversos, dirigido a la formación crítica de sus visitantes", eta hortik sortu zen "Estudio de fondos museísticos desde la perspectiva de género".

Orainaldira apur bat hurbilduz, eta herrialdeko museografia joera berriei erreferentzia eginez, hiru kasutan zentratu nahi izan dut, haien antzekotasunak eta desberdintasunak aztertzeko. Kasu honetan bi erakusketa eta proiektu bat ditugu. Hiru kasuetan, emakumea da aurrera eramandako ideiarene protagonista nagusia, baina ikusiko dugunez, erakusketaren edo proiektuaren esentzia alda dezakeen alde txiki bat dago. Eta 3 ekintza horiek dira "BAGINEN BAGARA. ARTISTAS MUJERES: LÓGICAS DE LA (IN)VISIBILIDAD", Donostiako San Telmo museoan, Bilboko Guggenheim Museoko "Mujeres de la abstracción" erakusketa eta "Didáctica 2.0. Museos en Femenino", Madrilgo Complutense Unibertsitateko Ikerketa Feministen Institutuko talde batek, e-Emakumeak Elkarteak eta proiektuan parte hartzen duten museoetako taldeek elkarrekin egindako lana.

Lehenengo aipua "Baginen Bagara" erakusketako da, eta erakusketaren liburuxkan aurki dezakegu.

"¿Cuáles han sido las lógicas de la Historia del Arte que han desembocado en la marginación de las mujeres? Tras haber formado parte del discurso patriarcal durante siglos, muchos museos han comenzado a reflexionar sobre el papel que han cumplido dentro del sistema. Esta exposición se sitúa dentro de dicha revisión. Partiendo de las colecciones del Museo San Telmo y la Diputación de Guipúzcoa, queremos reunir y mostrar las obras realizadas por mujeres artistas y promover una reflexión en torno a las razones por las cuales muchas de ellas nos resultan completas desconocidas" (San Telmo Museoa, 2023).

Bigarren aipua "Mujeres de la abstracción" erakusketarena da:

"Presta especial atención a los contextos que han favorecido o, por el contrario, obstaculizado el reconocimiento de las artistas: contextos tanto educativos como sociales, institucionales, ideológicos e, incluso, estéticos. De este modo, la muestra revela el proceso de invisibilización que ha afectado al trabajo de estas autoras,

exponiendo sus posicionamientos, con todas sus complejidades y paradojas" (Guggenheim Bilbao, 2023).

Eta, azkenik, "Didáctica 2.0. Museos en Femenino":

"Es un proyecto centrado en las mujeres en el arte, que encaja con los requisitos demandados en la convocatoria del Ministerio de Cultura Solicitud de ayudas para el fomento de Proyectos culturales a desarrollar en museos, que habla expresamente de "difundir y facilitar el conocimiento del patrimonio cultural custodiado en los museos y promover la integración de iniciativas que contribuyan a establecer mecanismos multilaterales de cooperación y a desarrollar acciones conjuntas en el ámbito de los museos" (Museos en femenino, 2023).

Behin hiru aipuak irakurrita, lehenengo bietan feminismoaren berrikuspenetik museografiarantz arreta jarri behar den puntu garrantzitsua azpimarratzen duela konturatu gaitzke, eta hurrengoa da: gauza ez da bakarrik emakume artistei eta haien lanei ikusgarritasuna ematea, garrantzitsuena da baita ere ikusgarritasuna ematea artearen historiaren kanonak emakumea baztertzea eragin duten mekanismoei. Hirugarren proiektuaren kasuan, berriz, ikus dezakegu itxuraz ekimen noblea izan arren ez duela arazoaren arazoietan bilatzen.

Egia esan, emakume artisten talde erakusketek ere baliabide erraz bihurtzeko arriskua dute. Izan ere, askotan, erakusketako egileek genero femeninokoak izateaz gain, ezer gutxi dago komunean. Beraz, erakusketa horietako batzuek oinarritzen diren diskurtsoa oso ahula da, eta batzuetan hutsala. Era berean, horrelako erakusketek oso ikusgarriak izateko potentziala dute, aukera berdintasuna bilatzen dutenen kontzientziak lasaitzen baitituzte, eta, beraz, erraz saldu ahal izan zaizkie erakunde publikoei eta beste erakunde batzuei. Museoetako artisten nominari emakumeen izenak gehitzea ez dirudi irtenbide egokia denik, ez baitu zalantzan jartzen kulturaren diskurtso patriarkala eta androzentrikoa. Hortaz, irtenbidea kanona zalantzan jartzea da, posmodernitatearen diskurtsoak museoan zabaldu dituen pitzadurak aprobetxatuz (Trigueros, 2017, or. 21).

Laburbilduz, museografiaren berrikuspen feminista egiteko gakoa ez da soilik artista emakumeen artea ikusaraztea, baizik eta artearen historian zergatik estaliak izan direlako azaltzea ere.

Errebisio on bat egiteko orduan hain garrantzitsua den gako hau Donna Harawayren esaldi honekin lotzen dut: "Las luchas sobre cuáles serán consideradas como explicaciones racionales del mundo, son luchas sobre cómo ver" (Haraway, 1995, or. 333).

Donna Harawayren esaldi hau kokatutako ezagutzaren teorian oinarritzen da, hau da, "los investigadores somos parte de lo investigado, que afectamos y/o somos parte de nuestros objetivos de

estudio, enunciaciones que apuntan a considerar al investigador como parte constituyente y constitutiva de los objetos de estudio" (Cruz, 2012, or. 262). Laburbilduz, ikerketa mota bakar bat ere ez dago bere testuinguru sozial eta ideologikotik aske, eta ez dago subjektibotasuna saihesteko modurik. Egoera honen aurrean, Donna Harawayk ikertzailearen pentsamendua argi uztea proposatzen du, engainurik egon ez dadin.

Hori esanda, berrikuspenaren gakoaren eta kokatutako ezagutzaren arteko lotura argia da. Kokatutako ezagutzan aldez aurreko testuinguru eta ideologia batetik abiatu behar den bezala, museoen errebisionismo feministan, berdintasunaren bilaketaren puntu subjektibo batetik bilatzen da testuingurua ulertzea, eta artearen munduaren emakumeen baitako zapalkuntza azaltzeko, eta ez bakarrik emakumeak edozein moduz museoetan sartzea. Beraz, esaldiarekiko harremana "cómo ver" hitzetan dago, ikusgarritasuna ematea ez ezik, historian egondako ikusgarritasun falta hori eragin zuten faktoreak azpimarratzea ere garrantzitsua delako.

2.1.2. Museografiaren errebisioa Nafarroan

Museografiaren azterketa perspektiba feministatik egiten badugu, Nafarroaren kasuan data bat azpimarratu behar dugu, 2015. urtea. Urte horretan, Nafarroako Museoak erakundea bera, haren bildumak, artea eta kultura-ondarea, batez ere nafarrak, birsortzeko prozesuari ekin zion. Bide horretan, genero-ikuspegia funtsezko irizpideetako bat izaten ari da, Nafarroako Gobernuak berdintasuna sustatzeko duen konpromisoaren ildotik (Martin, 2018, or. 9).

Prozesu horrek bi proiektu garatu ditu bi esposizioen baitan, zeintzuek 2016tik 2017ra eta 2017tik 2018ra aurrera eraman ziren. Eta biek bibliografia bezala erabilitako bi argitalpen argitaratu zituzten (Martin, 2018, or. 9).

Lehenengoa, "Gogoeta/Inflexioa/Emakumeen presentzia Nafarroako museoan" du izena. Celia Martín Larumbek, Artearen Historian doktore dena, komisariatu zuen, Nafarroako Berdintasunerako Institutuaren laguntza izanik (Martin, 2018, or. 9).

Proiektu hau diskurtso eta praktika kulturalak genero-ikuspegitik berrikusten eta erakunde publikoetan topaguneak sortzeko formatu berriak bilatzean oinarritu zen. Jendaurrean egindako erakusketan. Jendaurrean egin zen esposizioan hainbat topagune aurki ditzakegu. Lehenengoa, emakumeek eginiko eta museoaren artxiboan zeuden artelanak erakustea izan zen. Honekin batera, atal bat gorde zen non, 1990etik 2014ra museoan egondako emakumeen presentzia azaltzen zen, bai artisten presentzia bai emakume langileen presentzia, dokumentazioarekin eta horren iritzia ematen zen. Esposizio honi gauza bat gehitu zitzaion, "Ozenki Pentsatzen" izeneko dokumental bat. Dokumental honetan zazpi artista nafarrei egin zitzairen elkarrizketa berdina, zehazki artista hauei: Isabel

Baquedano, Txaro Fontalba, Nerea de Diego, Elena Goñi, Ángela Moreno, M^a José Recalde eta Mabi Revuelta. Bukatzeko erakusketa iraunkorrean bisita kritikoa egiteko proposamena egin zen (Martin, 2018, or. 9).

Bigarren proiektua "Yo, la peor de todas/ Ni, denetan okerrena" du izena eta Maite Garbayo Maeztuk komisariatu zuen, Artearen Historian doktore baita. Proiektu honetan Jorge Oteiza Museoak eta Uharteko Arte Garaikideko Zentroak ere parte hartu zuten Nafarroako Museoarekin batera. Aipatzekoa da hiru hauek batera egiten duten lehenengo proiektua dela (Martin, 2018, or. 9).

Arte proiektu hau teoria kritiko feministatik abiatzen zen emakumeak baztertu dituzten ezagutza sortzeko eta transmititzeko modu hegemonikoak zalantzan jartzeko (Martin, 2018, or. 11).

Hiru zentroetan autoreek egindako artelan berriak eta artelan zaharrak presentatu ziren. Hauek hainbat teknika ezberdinekin eginak zeuden, adibidez, pintura, eskultura, argazkia, bideosorkuntza edo fanzinea. Baina horrez gain beste formatu batzuetako ekintzak sartu zituen, hala nola performanceak, tailerrak eta hitzaldiak (Martin, 2018, or. 11).

Proiektu hauekin eta orain eskaintzen zaizkien argitalpenekin, Kulturaren Zuzendaritza Nagusiak-Vianako Printzea Erakundeak Artearen Historiako planteamendu berriak zorrotz eztabaidatzen lagundu nahi du (Martin, 2018, or. 11).

2.1.2.1. "Gogoeta/Inflexioa/Emakumeen presentzia Nafarroako museoan"

"Gogoeta/Inflexioa/Emakumeen presentzia Nafarroako museoan" lehen proiektuan pixka bat sakonduz, ikus dezakegu ideia nagusietako bat galderak eta eztabaidak sortzea dela, herritarrak museoetan ahots eta diskurtso berriak sartzeko aktore izatera animatuz, eta ez ikusle huts izatera. (Martin, 2018, or. 31).

Erakusketan lortu beharreko helburuei dagokienez, hainbat dira:

- Etorkizuneko eskuratze ekintzei dagokienez berrikuspen bat izatea;
- erakusketen diseinua berregin, emakume autore garaikide eta historikoen ekoizpena ongi erakusteko. Era berean, erakusketa kolektiboetan emakumeak sartzeko ehuneko orekatuan;
- erakusketa iraunkorraren eta bere gaitasun kritikoaren birplanteatzea;
- emakumeek kanon artistikoan duten eragina areagotzea, inklusiotik eta emakumeen oroimenaren aldarrikapenetik abiatuta artearen eta ondarearen eremuko lanei dagokienez;

-artearen historiako ohiko diskurtsoaren ordezkoko bat sortzea (Martin, 2018, or. 11).

Helburu nagusia emakumeak Nafarroako Museoan kontzientzia hartzea eta ikusaraztea zenez, proiektua honako esparru hauen inguruan oinarritzen da. Esparru horietako bakoitzetik hainbat galdera atera ziren, ikusleari emakumeak artean duen paperari buruz gogoeta eginarazteko.

Ikertu beharreko lehen eremua Museoko bildumetan emakumeek zuten presentzia izan zen. Eta hauek izan ziren ikusleak hausnartu beharreko galderak: Jasota geratzen al da Nafarroan arte plastikoetan diharduten emakumeen ibilbidea eta bilakaera? Haien lanari balioa ematen al zaio? Zenbat inbertitu da emakumeen obrak eskuratzeko? (Martin, 2018, or. 33).

Bigarren gaia 1990etik 2014ra Nafarroako Museoan talde profesionaletan emakumeek izan zuten presentzia izan zen. Eta hauek izan ziren ikusleak hausnartu beharreko galderak: Zenbat emakume eta zein lanpostutan egin dute lan Nafarroako Museoan? Zenbat emakume kontratatu dira erakusketak, ikerketak eta zabalkunde-jarduerak egiteko? (Martin, 2018, or. 33).

Azkenik, bilduma iraunkorreko lanetan femenoak duen presentzian zentratzen da proiektua. Eta hauek izan ziren ikusleak hausnartu beharreko galderak: Emakumeek Nafarroako kulturaren garapenari egiten dioten ekarpena irudikatuta dago? Esplizituki azaltzen al da historian zehar emakumeek gizartearen garapenerako egin duten lana? Nola aurkezten dira emakumeak bilduma iraunkorrean? Azalpenean genero ikuspegia sartzen al da? Ba al dago aparatatu kritikorik ikusgai dauden obrak interpretatzeko aukera berriak ematen dituenik? (Martin, 2018, or. 35).

2.1.2.2. *"Yo, la peor de todas/Ni, denetan okerrena"*

Bigarren proiektuari dagokionez, "Yo, la peor de todas/Ni, denetan okerrena", Maite Garbayo komisarioaren hitzetan, ez da emakume artisten erakusketa bat. Maite Garbayoren arabera, biologia ezin da erakusketa baten gai bihurtu. Emakumeen erakusketek nolabaiteko zentzua izan zuten iraganean, artearen eta sistema artistikoaren historiako diskurtso hegemonikoetatik emakumeak baztertzeari buruz oraindik hausnartu gabe zegoenean. Agian hor emakumeak artea sortzeko eta ekoizteko gai zirela erakutsi behar izan zen. Baina Maite Garbayoren hitzetan bezala: "Emakume fisikoen erakusketak egotea, gainerako erakusketa guztiak, egia esan, gizonen erakusketak dira" (Garbayo, 2018, or. 12).

"Yo, la peor de todas/Ni denetan okerrena", beste ezagutza modu batzuen esplorazioan oinarritutako proiektua da. Teoria kritiko feministatik abiatzen da, eta ezagutza hegemoniko eta menderatzailea zalantzan jartzea eta gure errealitatea jakiteko eta ezagutzeko beste modu batzuk proposatzea du helburu (Garbayo, 2018, or. 17).

Zentzu horretan, mundu garaikidean ezagutzaren esparruan desberdintasun ugari ezartzen dituzten ezagutzaren ekoizpen, administrazio eta zirkulazio modu hegemonikoak kritikatzeko dira. Horregatik, honako galdera hauek planteatzen ditu, zer dago ezagutza gisa legitimatuta eta zer ez?, nortzuk dute ezagutza sortzeko eta zirkulazioan jartzeko baimena?, nortzuk dute ezagutza eskuratzeko aukera?, zer ezagutza modu eta zer subjektu daude ezagutza hegemonikotik kanporatuta? (Garbayo, 2018, or. 17).

2.1.2.3. "Tresnaka"

Beste proiektu interesgarri bat "Tresnaka" da, Uharteko Arte Garaikideko Zentroak zuzendua. Ez da esposizio bat, aurreko bi proiektuak bezala, webgune bat baizik. Tokiko prozesu artistikoak ikusarazteko gune bat da, eta, aldi berean, hezkuntza baliabide bat. Arte Garaikideko Huarteko Zentroari lotutako artisten sormen prozesuak biltzen dituen proiektua da Tresnaka, artearen, kulturaren eta hezkuntzaren esparruan zabaltzeko. Gaur egungo prozesu artistikoen balio pedagogikoan jartzen du arreta, hezkuntzako profesionalei tresna didaktikoak eskainiz.

Tresnakaren webguneak eskaintzen digun feminismoaren eremuan hainbat artista nabarmentzen dira, esaterako, Zarys Falcon, Andrea Ganuza, Mireya Martín Larumbe, Mirari Echávarri eta Txaro Fontalba. Horrez gain, Tresnakak ikusgarritasuna eta tresnak eskaintzen dizkie artistei, beren sortze prozesua azaltzeko eta beren arteak hezkuntza eremurako duen balioaren zergatia azaltzeko. Adibidez, Andrea Ganuza artistak berak bi aukera ematen ditu bere arteak hezkuntza eremurako duen balioa justifikatzeko:

"Yo creo que mi trabajo puede ser interesante para un instituto y una escuela por dos razones. La primera es que, aunque a veces esté oculto bajo humor o quizá poesía siempre hay un mensaje crítico en todo lo que hago. Y lo segundo es que casi todas las cosas que hago son lo suficientemente abiertas como que para que alguna persona interprete lo que quiere, digamos que estoy bastante libertad al espectador para interpretar todo lo que hago. Y eso ahora mismo me parece transgresor y desde luego interesante" (Andrea Ganuza, Tresnaka).

2.1.2.1. Artista emakumeen sarrera Nafarroako Museoan. Bi adibide

Nafarroako artearen eta generoaren zatiari amaiera emateko, komenigarritzat jo dut Nafarroako bi artista aipatzea. Bi margolariak Nafarroako Museoaren erakusketa iraunkorraren parte dira, eta, beraz, haien kalitate artistikoa oso argi dago. Katalina de Oscariz XVI. mendeko margolaria eta Ana Mari Marín XX. mendean jaiotako margolaria dira.

Katalina de Oscarizen kasua bereziki azpimarragarria da, batez ere bere figurak XVI. mendeko gizartean lortu zuen garrantziagatik. Oscariz familiakoa zen, Katalinaren aitak margolaritza tailerra abian jarri zuen eta hortik hasi zen familiaren margolari izaera. Garrantzitsua da jakitea tailer hori Ramon de Oscarizek, Katalinaren anaiak, heredatuko zuela. Baina datu garrantzitsuena da Ramon de Oscarizek tailerra heredatu zuela baldintza batekin, seme-alabarik ez bazuen, tailerra Katalinaren boterera pasatuko zela, "por el beneficio y ayuda que hacia a sus padres en pintar y dorar y otros trabajos" (Gainza, 1969, or. 6). Honek, bere irudiaren tamaina eta bere artearen kalitatea ulertarazten digu, XVI. mendean ere nabarmentzeko gai izan zena, bere aitak oinordeko izendatu zuelarik.

Oscariz familiaren lanik nabarmenetako bat Sarrigurenako erretaula da, Santa Agedako taula duena. Santa Agedako taula, XVI. mendearen bigarren herenean Iruñean olioiz margotua izan zena, Katalinaren anaiak, Ramon de Oscarizek sinatu zuen. Baina jakina da Katalinak esku-hartze nabarmena izan zuela familiako tailerreko obra hau eta beste batzuk egiteko (Gainza, 1969, or. 6).

Beste aldetik, Ana Mari Marín dugu, 1933ko abuztuaren 13an Elizondon jaioa, Paularena izeneko Marín familiaren etxean. Bere aitaren afiliazio errepublikarraren ondorioz erbestean eman behar izan zituzten urte batzuk. Hala eta guztiz ere, Ana Mari Marinek 1946an izan zuen artearekin lehen harremana, hamahiru urte zituela, Donostiako Mariló Lasheras akademian marrazketa klaseak jaso zituenean (Oyaregui, 2020, or. 47).

Ana Mari Marinen bizitzako urte garrantzitsu bat 1948 zen, Elizondon familia berriz elkartzeko data izan baitzen. Horretaz gain, 1948ko urte honetan izan zen Ismael Fidalgo bere lehen maisu eta ibilbide piktorikoaren bultzatzailea ezagutu zuen urtea. Ana Mariren beste erreferentea Menchu Gal izango zen, eta bere ibilbide piktorikoa zuzentzeko aholkuak eta eragin estilistiko handia jasoko zituen (Oyaregui, 2020, or. 48).

Bere lanaren analisi piktorikoari dagokionez, koloreen erabilera zabalagatik nabarmendu genezake. Honek estilo espresionista eta, oro har, fauvista ematen zion. Espresionista zen, bere obrak barru-barrutik ateratzen zirelako, baina ez oihu edo kexa mingarri gisa, baizik eta alaitasun handi bat bezala (Oyaregui, 2020, or. 49).

Teknikai dagokienez, normalean olioiz egiten zuen lan, eta bertan erregistratzen dira bere obra gehienak. Baina akuarelaz ere egin zituen lanak, eta Ana Marik bere ekarpenik intimoenak egin zituen akuarelaz (Oyaregui, 2020, or. 50).



7. Irudia. Ana Mari Marín. "Central de Echarri".
Berreskuratua:
<https://www.noticiasdenavarra.com/cultura/2023/03/07/museo-navarra-incorpora-nuevas-obras-6536917.html>

Generoei dagokienez, askotarikoak ziren: mahats-bilketak, itsaso paisaiak, bodegoiak eta natura hilak. Pintura kostunbrista eta etnografikoari ere ekin zion. Erretratuari dagokionez, ez zuen inoiz enkarguz egiten, baizik eta adiskidetasunaren eta bizipenaren adierazpena zen, adibidez, Oteizaren erretratuaren kasuan ikus dezakegunez. Baina genero guztien artean bat nabarmentzen da, Baztango paisaia (Oyaregui, 2020, or. 50).

Ana Mari Marín garrantzitsua da ere Nafarroako genero museografiari dagokionez, izan ere, 2023ko martxoaren 8tik aurrera bere lanetako bat erakusketa iraunkorrean sartu zen. Paisaiaren generoari eskainitako 3.7 aretoan izan zen, hain zuzen ere areto horretan "Central de Echarri" obra dago ikusgai, aurreko orrialdean dagoen koadroa zehazki.

Katalina de Oscariz eta Ana Mari Marínen adibideekin ikus daitekeenez, Nafarroan joera bat jarraitzen da emakume artista museo-erakundearen barruan modu organikoenean sartzeko. Hau da, museografia ikuspegi feministatik berrikusi nahi da kokaturiko ezagutzaren teoritik hasita. Horren baitan, emakumea museoetako erakusketa iraunkorrak betetzeko guztiz egokia den subjektu sortzaile gisa aurkezten da, bi adibide hauek erakusten duten bezala.

ONDORIOAK

Tras este largo recorrido que ha supuesto para mí la realización de este Trabajo de Fin de Grado ha llegado el momento de plasmar por escrito las conclusiones e ideas que han calado en mi cabeza.

Respecto a la pregunta que hace alusión a cuál ha sido el papel de la mujer en el arte, en mi opinión, no tiene una respuesta tan simple como cualquier persona podría esperar, sino que es una interpretación mucho más compleja. El papel de la mujer en el arte se ha visto fuertemente influenciado por una narrativa hegemónica que, de la mano de la fuerte misoginia de las sociedades occidentales, en las cuales me he centrado yo, ha opacado la importancia de las autoras en la Historia del Arte. Gran parte de esto se basa en la teoría esencialista, la cual asigna a los diferentes géneros cualidades intrínsecas y en el caso de las mujeres se les asignaban características que no eran compatibles con la figura del artista genio que ha pasado a la historia debido a la construcción de un relato hegemónico.

A pesar de ello el papel de la mujer en la historia del arte no es un rol vacío ni mucho menos, podríamos afirmar que fue un papel que se intentó minimizar. La mujer siempre ha estado dentro de los procesos de creación artística y es el discurso hegemónico el que le ha quitado la importancia que merece y que en los años 70 del siglo XX se empezó a poner en valor. Ejemplo de esto es la recuperación

de ciertas artistas importantes como por ejemplo Artemisia Gentileschi o Clara Peeters. Este segundo ejemplo relata perfectamente cómo a pesar de todas las dificultades que suponía ser una artista en época moderna, se antepuso a ellas para plasmar su arte. Por ejemplo, el hecho de que las mujeres tuvieran prohibido estudiar clases de anatomía hizo que Clara Peeters utilizara el bodegón como género principal y en mi opinión esto relata muy bien los obstáculos que tenían que sortear las artistas.

Otro de las ideas que he sacado en claro y que, en mi opinión, es muy importante entender es el concepto de artista “genio”. Este término acuñado por Linda Nochlin es importante para entender cómo el discurso hegemónico del arte influye en la visión de las mujeres como artistas. Esto se basa, como hemos visto en el texto, en una idea, nacida junto con las vanguardias, de atribuirle a un artista ciertas características que en base a la teoría del esencialismo solo les pertenecen a los hombres y les hacía ser mejores en la creación artística que las mujeres.

Respecto a la museografía podemos ver cómo estamos viviendo hoy en día un momento de transformación, pero no todas las transformaciones se basan en la esencia de la revisión feminista. Con el trabajo de la recogida de información y en base a las exposiciones consultadas, tanto a nivel global, como estatal y navarro he llegado a la conclusión de que la clave de este cambio es que se quiere llevar a cabo en la museografía se basa en subrayar los motivos y mecánicas que han excluido a la mujer de la Historia del Arte y como los museos han contribuido a ello. Por desgracia, en algunos proyectos o exposiciones no se incluye a la mujer como sujeto creador artístico, con la importancia que merece, sino que se incluye como objeto temporal, dando así lugar a las “exposiciones de mujeres” que critica Maite Garbayo, la comisaria de “Yo, la peor de todas/ Ni, denetan okerrena”.

Dicho esto, también he llegado a la conclusión de que hacer una reflexión sobre el estado de los museos y de la implicación feministas depende también de la envergadura de la institución que se quiere abarcar. El ejemplo de esto es el Museo del Prado, en mi opinión los proyectos llevados a cabo a niveles más pequeños consiguen llegar a ideas y objetivos más fijos sobre la cuestión de género que en lo que son llevados a cabo a gran escala. Como hemos visto en los ejemplos el proyecto de “Didáctica 2.0” no ahonda tan profundamente en la cuestión de sacar a la luz el porque las mujeres han sido desplazadas en la Historia del Arte, simplemente las intentan incluir de forma más temporal. En cambio, en proyectos como “Yo, la peor de todas/ Ni, denetan okerrena” se busca un cambio más estructural y no solo temporal.

A pesar de que son la comparación de unos pocos proyectos creo que lo mejor sería comparar como ha cambiado la situación de las mujeres artistas en las exposiciones temporales a nivel estatal y provincial, ya que, las exposiciones permanentes son las que marcan la línea de relato de la Historia del Arte. Más allá de esto, creo que todo paso adelante es un paso más cerca de una igualdad real,

pero para que la igualdad sea completa hay que centrarse en los factores que hasta ahora la han impedido, y esa es la esencia de la revisión de género de la museografía.

Para terminar con este camino quiero hablar, personalmente, de uno de los términos que más me han sorprendido a lo largo del mismo y que creo que puede llegar a ser extrapolable a la vida cotidiana, el conocimiento situado de Donna Haraway. Este término es esencial a la hora de hacer cualquier tipo de investigación, a la hora de presentar un trabajo o a la hora de hacer arte, de hecho, el conocimiento situado se ha vuelto esencial en la revisión de género de la museografía. Este concepto se basa en que la búsqueda de la objetividad es una búsqueda utópica, ya que toda acción humana trae consigo parte de uno mismo y de su contexto, es decir, un ser humano no se puede despegar de su subjetividad totalmente. Por ello, el hecho de presentar tus pensamientos e ideologías antes de afrontar cualquier acción es la manera más perfectamente imperfecta de buscar la objetividad. Por lo tanto, podríamos decir que incluso la verdad es subjetiva, ya que cada uno vive su propia verdad influenciada por parámetros no cuantificables como los sentimientos o la percepción. En este sentido, creo que el arte tiene una relación con la realidad parecida, en el sentido de que una persona puede sentir algo totalmente diferente a otra delante de una obra de arte.

A lo que quiero llegar es que el concepto de conocimiento situado es una gran herramienta para el arte y para la investigación y para la historia que nos ayuda entender la situación de otros colectivos, debido a que el poner tus pensamientos e ideología sobre la mesa antes de llevar a cabo una acción hace que las personas que lo ven desde fuera lo entiendan mejor, y esto mismo pasa con la revisión museográfica, mostrar los pasos adelante que se quieren dar ayuda a darlos como conjunto en una mejor dirección.

Erreferentzia bibliografikoak

- Alario, M. T. (2016). *Arte y feminismo* (Vol. 12). Editorial Nerea.
- Aliaga, J. V. (2004). *Arte y cuestiones de género: una travesía del siglo XX* (Vol. 16). Editorial Nerea.
- Andrea Ganuza. (2023). *Tresnaka*. Berreskuratua: <https://www.tresnaka.net/artistas/andrea-ganuza>
- San Telmo Museoa. (2023). *BAGINEN BAGARA. ARTISTAS MUJERES: LÓGICAS DE LA (IN)VISIBILIDAD*. Berreskuratua: https://www.santelmomuseoa.eus/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=33&id=13120&Itemid=69&lang=es
- Bartra, E. (1994). *Frida Kahlo: mujer, ideología, arte* (Vol. 70). Icaria editorial.
- Berger, J. (2000). *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gili.
- Breton, A. (1924). *Primer manifiesto surrealista*. Barcelona: Labor.
- Bonino, F. y Vazquez, J. (2016). *Sujeto(s) políticos en disputa: la crítica de Bulter al esencialismo feminista*. Villa María: Universidad Nacional de Villa María
- Cruz, M. A., Reyes, M. J., & Cornejo, M. (2012). *Conocimiento situado y el problema de la subjetividad del investigador/a*. *Cinta de moebio*, (45), 253-274.
- De Miguel, A. *Feminismos*. 10 palabras clave sobre mujer, 1995, pp. 217-256.
- Debroise, O. (1983). *Frida Kahlo: la vida abierta*. *Historias*, (3), 33–38.
- Gainza, M. C. G. (1969). *Los Oscáriz, una familia de pintores navarros del siglo XVI*. *Príncipe de Viana*, 30 (114), 5-52.
- Garbayo, M. (2018). *Yo, la peor de todas / Ni, denetan okerrena*. Gobierno de Navarra.
- García, C. L., Rodríguez, A. G., Rodríguez, F. M. G., Pairó, N. S., González, A. T., San Miguel, L. T., ... & Aguilar, M. E. C. (2002). *Mujer y educación: Educar para la igualdad, educar desde la diferencia* (Vol. 166). Grao.
- Grana, R. (2021). *Discursos, mujeres y artes: ¿construyendo o derribando fronteras?*. *Discursos, mujeres y artes*, 1-2844.
- Guggenheim Bilbao. (2023). *Mujeres de la abstracción*. Berreskuratua: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/mujeres-de-la-abstraccion#products>
- Haraway, D. (1995). *Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial*. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, 14, 313-346.
- Lekuona, A. (2013). *Interrogar las narrativas heredadas. Una revisión feminista de la historia del arte del País Vasco*. UPNATV. Berreskuratua: <https://upnatv.unavarra.es/ondarea/revision-feminista-historia-del-arte-del-pais-vasco>.

Artearen eta feminismoaren arteko erlazioa eta Nafarroako museografiaren errebisioa

Lemos Navarro, M. I. (2022). *El museo como elemento disruptor del canon hegemónico*.

Les, P. G. (2017). *Clara Peeters o el negocio de silenciar a las silenciadas*. Filanderas, (2), 85-88.

Mayayo, P. (2002). *Louise Bourgeois* (Vol. 15). Editorial Nerea.

Martín Larumbe, C. (2018). *Reflexión / Inflexión. Presencia de las mujeres en el Museo de Navarra*. Pamplona, Gobierno de Navarra.

Museos en femenino. (2023). *Didáctica 2.0 Museos en femenino*. Berreskuratua:
<https://museosenfemenino.es/>

Nochlin, L. (2008). *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*. In Amazonas del arte nuevo (pp. 283-289). Fundación Mapfre.

Oyaregui, P. F. (2020). *Homenaje a Ana Mari Marín. Su pintura es emoción y explosión vitalista de color*. Pregón siglo XXI, (57), 47-54.

Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historia del arte*. Buenos Aires, Argentina: Fiordo.

Real Decreto 1305/2009, de 31 de julio, por el que se crea la Red de Museos de España. Boletín Oficial del Estado núm. 204, de 24 de agosto de 2009. Berreskuratua:
<https://www.boe.es/buscar/pdf/2009/BOE-A-2009-13761-consolidado.pdf>

Sánchez, R. S. (2010). *Modelos de prácticas artísticas en torno a la sociología feminista/Artistic Models and Feminist Sociology*. Asparkía. Investigación feminista, (21), 65-73.

Santana, G. G. (2009). *La mujer y el arte*. Almogaren: revista del Centro Teológico de Las Palmas, (45), 73-87.

Trigueros, M. T. A. (2010). *Sobre museos y mujeres. Un nuevo diálogo*. Her&Mus. Heritage & Museography, 3, 19-24.