

IKUSPEGI FEMINISTAK EKOIZPEN ARTISTIKOETAN ETA ARTEAREN TEORIETAN

V. EDIZIOA

2016

Egilea

MARÍA LAURA ROSA

Titulua

**POSIBLE DEN TRIANGELU BAT.
ARGENTINAKO, BRASILGO ETA MEXIKOKO
ARTE FEMINISTEN ARTEKO HARREMAN-
SAREAK 70 ETA 80ko HAMARKADETAN (*)**



AZKUNA ZENTROA
ALHÓNDIGA BILBAO

Latinoamerika feminismoari buruz hitz egiteko leku konplexua da. Lurraldeko dibertsitate eta berezitasun politiko, sozial eta etnikoaren ondorioz, bertan garatutako feminismoek ñabardura propioak dituzte, eta ñabardura horiek zaila egiten dute interpretazio murriztuetan sailkatzea¹. Lurraldeko berezitasun batzuei buruzko sarrera labur bat egiteaz gain, artikuluen helburua Argentinako, Brasilgo eta Mexikoko arte feministak azaltzen dituen arazo batzuk aurkeztea da. Horretarako, 'ezagutza kokatua' kontzeptua erabili da, hau da, Donna Harawayek *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*² liburuan (1991) garatutako jarrera epistemologiko kritikoa. Jakintza hegemonikoen desplazamendu-politikak osatutako ezagutzaren ideia da lan honen ardatzetako bat.

Hala ere, erabilera teoriko honek ezagutu egiten du bere itzulpen latinoamerikarra. Ildo horretan, bat nator María Luisa Femeníasekin, Argentinako filosofo feministarekin. Femeníasek hauxe adierazi zuen: «Gaztelaniaz, 'itzultzea' 'eramatea' eta 'bihurtzea' da. Translazio hori gertaera linguistiko bat baino askoz gehiago da. Translazioak interpretatu, aberastu eta moztu egiten du. Laburbilduz, jabetze-politika bat sortzen du, pentsamenduaren gailu saihestezin gisa»³ Hori dela eta, kokapen hauetatik, aipatutako herrialde latinoamerikarretako arte feminista aztertzeko beste ikuspegi batzuei buruzko gogoeta egiteko gonbita egin nahi dut, herrialdeen artean gerta litezkeen elkartzetatik eta gurutzatzeetatik abiatuta.

Dibertsitateen gunea

Gaur egun kontinente latinoamerikarrek herri indigenek eta afrolatinoek duten pobrezia eta marjinaltasunaren jatorria aspaldiko faktore soziokulturaletan eta ekonomikoetan dago. Herritar horien kasuan, etnia eta arrazatiko bereizketa faktore garrantzitsua da pobrezia, bazterketa eta marjinaltasuna sortzeko. Generoak arazo multzo hauek zeharkatzen ditu. Nahiz eta emakume latinoamerikarrek XX. mendeko lehen erdian lortu zuten botoa emateko eskubidea, emakume indigena eta afrolatino askok ezin zuten botorik eman, emakume alfabetatuek bakarrik erabili ahal izan zuten eskubide hori. Horren erakusgarri dira Bolivia, Peru eta Guatemala. Herrialde horietan, XX. mendeko lehen erdian, herritar indigenak herritarren % 50 baino gehiago ziren, CEPAL erakundearen arabera⁴. Ondorioz, emakumeak eremu publikoan sartu zirenean, emakumeen etnia eta klase soziala bi ezaugarri nabarmen izan ziren. Gehienetan, XX. mendeko lehen hamarkadetan, herritarren eskubideen aldeko borroka hasi zituzten emakumeak zuriak eta burgesak ziren, baita euren gorputzarekin loturiko eskubideak eskatzen jarraitu zutenak ere, mende horretako 70eko hamarkadatik aurrera. Datu horien garrantzia nahiko handia da kontinenteko arte feminista ulertu ahal izateko.

70eko hamarkadan, mugimendu feministetara edo mugimenduen ikuspegiak hurbildu ziren emakume gehienak, mugimenduetan murgildu gabe (geroago ikusiko dugunez), zuriak edo, asko jota, mestizoak ziren, eta burgesiako tarteko mailan zeuden edota, Argentinan batzuetan gertatu zen bezala, elitean. Ezaugarri horri esker, harremanak sortu zituzten arte feministaren zentroekin (batez ere Estatu Batuetan, Frantzia eta Italia), beste hizkuntza batez idatzitako bibliografia irakurri ahal izan zuten eta jakintza hori euren testuingurura ekarri zuten. Ondorioz, tokiko arazoetan oinarritutako begiradak garatu ziren. 80ko hamarkadan, hiru herrialde horietako testuinguruko dinamikek emakumeen mugimenduak dibertsifikatu zituzten poliki-poliki. Ondorioz, zabaldu egin zen aniztasuna, etniari eta klaseari dagokienez.

Jardute artistiko politiko batez edo jardute politiko artistiko batez ari bagara, ezin dugu ahaztu Mónica Mayer artista mexikarrak 1978. Urtean esandakoa, Los Angeleseko Feminist Studio Workshop zentroan (Woman's Building) ikasten zueneko garaia erreferentzia eginez: «Une horretan gauza bat egiaztatzen nuen: norbaitek arte iraultzailea modu politikoan sortu nahi badu, modu artistikoan izan behar da

¹ Maxime Molyneux: *Movimientos de mujeres en América Latina. Estudio teórico comparado*, Valentzia, Cátedra, 2003 eta Maxime Molyneux: "Género y ciudadanía en América Latina: cuestiones históricas y contemporáneas", *Debate feminista*, 12. urtea, 23. liburukia, 2001eko apirila, 18. or.

² Donna Haraway: *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madril, Cátedra, 1995.

³ María Luisa Femenías; Paula Soza Rossi (komp.): *Saberes situados/Teorías transhumantes*, La Plata, La Platako Unibertsitate Nazionala, 2011, 17. or.

⁴ Ikusi: Álvaro Bello, Marta Rangel, *Etnicidad, "raza" y equidad en América Latina y el Caribe*, Latinoamerikako eta Kariberako Batzorde Ekonomikoa, CEPAL, 2000.



lehenengo»⁵. Horiek horrela, urte horietako artista feministek hizkuntza esperimental batzuk proposatu zituzten, eta, askotan, euren gorputzak kokatu zituzten eszenaren erdian.

Argentinak zein Mexikok emakumeen mugimendu beretik sortu ziren hainbat artista dituzte, baina Brasilen hori ez dago oso argi. Alde horretatik, oso garrantzitsua iruditzen zait lan artistiko batzuk aipatzea, garai horretako emakumeak bizitzen ari ziren egoerei aurka egiten zieten lanak, nahiz eta lan horien sortzaileek emakumeen mugimenduetan parte ez hartu edo euren burua feministatzat ez jo. Nire ustez, artisten autoizendatzea alde batera utzita, lanek salatu egin zituzten edertasun femeninoaren idealak (emakumea izatea zer den eta zer ez erabakitzen duen sistema) sortzen duen etxekotasuna eta zapalketa. Gauza bera egin zuten Brasileko borroka feministek 70eko eta 80ko hamarkadetan.

Illo horretatik, berriro ere, beharrezkoa iruditzen zait lan artistikoak ulertzea eta, horretarako, jatorrizko testuinguruetan kokatu behar dira. Horiek horrela, esparru teorikoak nahastuz, ezinbestekoa da galdera berri batzuk irudikatzea, kontinenteko artista feministen inguruan oraindik argitzeke dauden eremuetan argi egiteko. Bada, has gaitezen.

Argentina

Argentinako Batasun Feminista taldea (UFA) Tortoni kafetegiko aretoetan sortu zen, 1969an. Sortze horretan hainbat emakumek hartu zuten parte, besteak beste: María Luisa Bemberg (zinemagilea), Alicia D'Amico (argazkilaria), Leonor Calvera (idazlea), Marta Miguelez (antzerkia) eta Hilda Rais (poeta eta idazlea). Beste alde batetik, 1971. urtean, Emakumeen Askapenerako Mugimendua (MLF) osatu zen, eta abortuaren inguruko eztabaida piztu zuen.

Feministek etxekoandarearen kontzeptua ikusgai jarri zuten, modu kritikoa. Argitara ekarri zuten etxeko lanak egitea nekagarria dela, mespretxatuta dagoela eta ez dela ordaintzen. UFA taldeak panfleto bat⁶ osatu zuen 1970eko Amaren Egunerako⁷. Panfletoan emakume bat agertzen zen, bazkaria prestatzen arropastaka, telefonoa hartzen oinekin eta hiru seme-alabak zaintzen, eta seme-alabak bihurrikeriak egiten ageri ziren, emakumeak esekitako arroparen aurrean. Emakumearen alboan, mahai batean, telebistak *Sexylozioa* iragartzen zuen, ama ederra azaltzeko bultzatuz. Marrazkiaren beheko partean, esaldi bat idatzi zuten: «'Ama': esklaboa edo erregina, baina inoiz ez pertsona».⁸

Testuinguru horretan, María Luisa Bemberg oso garrantzitsua izan zen. Erakargarri sexistak bere film-ekoizpenetan sartu zituen lehenengoetatik izan zen Bemberg. UFA taldekoek Bemberg bultzatu zuten gertakizun sexistak kamera erabiliz salatzea. UFA taldeko kideen eskaerak izan ziren Bemberg 1972tik 1973ra bitartean sortutako eta egindako film laburren ardatzak (*El mundo de la mujer* eta *Juguetes*, hurrenez hurren)⁹. Hain zuzen hauek ziren taldekoen eskaerak: «emakumeak zapaltzeko aparatuk nola funtzionatzen duen argitzea, zapalketa sustatzen duen edozein ideia, sentimendu edo jarrera salatzea eta testuliburu eta hezkuntza-sistema osoa berrikustea, bazterketa sustatzen duten rol sexistak desagerrarazteko, eskolaurreko hezkuntzarako materialetatik hasita».¹⁰

⁵ Karen Cordero Reiman; Inés Sáenz (komp.): *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Iberoamerikako Unibertsitatea, Mexikoko Barruti Federala, 2007, 404. or.

⁶ Panfletoa María Luisa Bembergek ordaindu zuen. Diseinua publizista bati eskatu omen zion. UFA taldeak panfletoa erabili zuen kanpaina emakumeen esplotazioa salatzeko. Ikusi Alejandra Vassallo: "Las mujeres dicen basta": movilización, política y orígenes del feminismo argentino en los '70" A. Andújar, D. D'Antonio, K. Gramático, F. Gil Lozano, Ma. L. Rosa: *Historia, género y política en los '70*, Buenos Aires, Luxenburgo, 2009, 69. or.

⁷ Argentinan, Amaren Eguna ospatzen dute XX. mendeko hasieratik. Immigrazioaren eraginez, ospakizunak orotarikoak ziren, baina 40ko hamarkadaren inguruan Elizak Ama Birjinarekin lotu zuen amaren kontzeptua. Beraz, hasiera batean Amaren Eguna erlijioarekin lotuta zegoen, baina XX. mendearen amaieran, amaren egun katoliko hori urriaren 11n ospatzeaz gain, beste egun batzuk ere ospatzen hasi ziren. Urteak pasa ahala, ospakizuna komertziala izaten hasi zen, eta askok ez zuten ama katolikoak beste amengandik bereizi nahi. Hori dela eta, mundu osoan Amaren Eguna urriaren hirugarren igandean finkatu zen.

⁸ Argentinako Batasun Feminista taldearen panfletoa, 1970.

⁹ María Luisa Bemberg 1972tik 1973ra bitartean sortutako film laburrei buruzko azalpen xehatua izateko, ikusi: María Laura Rosa: *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*, Buenos Aires, Biblos, 21-45. or.

¹⁰ "Inquietud de entidades locales por la urgente emancipación femenina" *La Opinión*, 1973ko abuztuaren 26an, igandea, 6. or.



1972. urtean, emakumeen munduari gorazarrea egiteko sortu zen erakusketa batetik abiatuta, María Luisa Bembergekin lehenengo dokumentu zinematografikoa sortu zuen, UFA taldeko aktibismoa biltzeko eta taldea sustatzeko: *El mundo de la mujer*¹¹. Lana oinarrituta zegoen Buenos Aires hirian, La Rural erakusketa-eremuan, egindako *Femimundo '72. Exposición Internacional de la mujer y su mundo* erakusketan. Kate Milletek adierazi zuen patriarkatuaren tresna eraginkorrenetarikoa bat gizonen emakumeen gainean zeukaten botere ekonomikoa zela. Milletek 1970. urtean idatzitako *Sexual Politics* (1970)¹² liburuak eraginda, Bembergen kamerak kontsumoan jarri zuen arreta, kontsumoa gizonetikiko mendekotasuna finkatzeko tresna bat baita, bere ustez. Hala, zuzendariak emakumeen diru-zorroak fokuratu zituen, emakumeek gauzak etengabe ordaintzen zituztela, baita publizitate-irudien kooptazio-boterean ere. Une horretan, Bembergekin «kontradiskurtso» bat garatu zuen, sistemak erabiltzen zituen tresna berberak erabiliz: hitzak eta irudiak. Hitzekin (*offeko* ahots batekin irakurritako pasarteak edo hautatutako abestien hitzak) eta irudiekin salatuzko diskurtso bat sortu zuen.

Carla Lonzi izan zen UFA taldeko feminismoan eragin handia izan zuen beste Europako teorilari feminista bat. *Escupamos sobre Hegel* liburuan hauxe idatzi zuen: «Jabea-esklaboa harreman hegeliarra gizonen munduaren barruko harreman bat da, eta horri egiten dio erreferentzia dialektikak, boterea hartzeko premisetatik ateratako terminoak erabiliz. Baina emakumeen eta gizonen arteko desadostasuna ez da dilema bat: horretarako ez da konponbiderik aurreikusi, kultura patriarkalak ez baitu uste gizakiekin loturiko arazo bat denik, datu natural bat baiziki.¹³ Bembergekin dialektika gainazpikatu zuen, eta esklabotza-harremanaren oinarria ekarri zuen argitara. Harreman horren konplizea merkatu-ekonomia zen. Kamerak arreta jarri zuen sustatzaileetan, modeloetan eta pasareletako nesketan, Lonzik aipatutako jabea-esklaboa binomioa erakusteko: emakumeak edertasun patriarkalaren —azken finean, edertasun kapitalista esatea bezala da— eskakizunen arabera moldatu behar ziren. Eskakizun fisikoei eskakizun psikikoak gehitu behar dizkiegu: ama eta emazte onari egindako gorazarreak esklabotza finkatzen zuen, eta hori, basakeria izan beharrean, naturala zen.¹⁴

60 eta 70eko hamarkadetan, Argentinak berrikuntza eta hedapenaren garai bat bizi izan zuen hedabideei dagokienez. Hedabideak, informazioa banatzeko eta komunikatzeko bideak izateaz gain, kontsumoaren sustatzaile bihurtu ziren eta, euren helburua lortzeko, gauza bihurtu zuten emakumearen gorputza. Bilakaera horrek eragin handia izan zuen orduko emakumeengan. Bat-batean, telebistan eta emakumeentzako argitalpen berri askotan, jomuga emakumeak izaten hasi ziren. Sare kontsumista eta konplexu horretan, emakumea gauza bihurtu zuen merkatuaren eredu sexistari uko egiten zioten ahots feminino asko sortu ziren. Catalina Trebisacce, Buenos Aireseko feminismoaren bigarren olatuari buruzko ikerketa batean, hauxe adierazi zuen: «70eko hamarkadaren lehengo erdian, tokiko feministek utzi egin zioten beren burua emakume etxezale eta pasiboaren estereotipoekin identifikatzeari. Gauza bera egin zuten *cos(it)a-bella* idealarekin. Azkenik, kolokan jarri zuten amatasunaren agindua, emakumearen nortasunaren ardatz gisa planteatua».¹⁵ Geroago ikusiko dugunez, Brasilen ere erantzun feminista izan zuen komunikabideen eta kontsumoaren hedapenak, eta hori oso adierazgarria da.

Argentinan gehien hedatu den hipotesiak dio feministak ez zirela ezkerreko elkartetan integratuta sentitzen, eta horregatik urrundu zirela eta sortu zituztela beste talde batzuk. Hala ere, azken urte hauetan, teoria hori, berraztertu, eta kolokan jarri da.¹⁶ Ezkerreko taldeen eta talde feministen arteko harremanak anbiguoak izan ziren: ezkerreko elkartetako kideek generoaren inguruko sistema baztertzailerekin loturiko arazoei buruz ere eztabaidatzen zuten eta, hori dela eta, harremanak sortu zituzten talde feministekin.

Hori gertatu zen PRT-Langileen Alderdi Iraultzailean (geroago, PST-Langileen Alderdi Sozialista) eta FIP-Ezkerra Popularraren Frontean. PRT alderdiko emakumeek Muchacha taldea osatu zuten, eta izen bereko argitalpen bat kaleratu zuten. PST alderdiak Emakumeen

¹¹ *El mundo de la Mujer*. Zuzendaria: María Luisa Bemberg. Ekoizpen-burua: María Rosa Sichel. Soinua: Nerio Barberis. Kamera: Osvaldo Fiorino. Argitaratzailea: Miguel Pérez. Urtea: 1972. Iraupena: 15'45". Webgune honetan ikus daiteke: <http://www.marialuisabemberg.com>

¹² Kate Millet, *Política sexual*, Mexiko, Aguilar, 1975

¹³ Carla Lonzi, *Escupamos sobre Hegel y otros escritos sobre liberación femenina*, Buenos Aires, La Pléyade, 1978, 26. or.

¹⁴ María Laura Rosa: "El despertar de la conciencia. Impacto de las teorías feministas sobre las artistas de Buenos Aires durante las décadas del '70 y '80". *Artelogie. Recherches sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique Latine*.: *Art et genre: femmes créatrices en Amérique Latine*, V, 2013.

¹⁵ Catalina Trebisacce: *Memorias del feminismo de la ciudad de Buenos Aires en la primera mitad de la década del setenta*, Filosofía eta Letren Fakultateko doktorego-tesia, Buenos Aireseko Unibertsitatea, 253. or. [Argitaragabea].

¹⁶ Catalina Trebisacce: "Encuentros y desencuentros entre la militancia de izquierda y el feminismo en la Argentina" *Estudios Feministas* aldizkaria, 21. liburukia., 2. alea, maiatza-abuztua 2013, 439.-462. or.



Borrokarako Batzordea osatu zuen. Kide batzuek parte hartzen zuten askotan UFA eta MLF taldeetako bileretan, eta UFA taldeko feministek biltzeko gunea eskaini zieten Muchacha taldekoei. Egoera horrek frogatu egiten du feministen eta ezkerreko alderdietako emakumeen arteko trukeak eta kidetasuna uste zen baino ohikoagoak zirela. Nahiz eta ezkerreko alderdietako emakumeek militantzia bikoitzean jardun, bi taldeetako emakumeek uste zuten feminismoa, emakumearen zapalketari buruz egiten duen analisiarekin, borroka zehatz bat zela, ez zuena zertan beste borroka batzuekin bat egin. Hori dela eta, ezkerreko alderdietan bakarrik zeuden emakumeek uste zuten militantzia bakarreko feministak burgesak zirela.¹⁷

Hala ere, 1976ko martxoaren 24an izandako estatu-kolpe militarrek 70eko hamarkadaren lehen erdian feminismoan lortutako garapena zapuztu zuen. 1983. urtean, demokrazia berrezarri zenean, 70eko hamarkadaren bigarren erdian ezkutuan egindako lan guztia indarrez azaleratu zen berriro. Besteak beste, erbesteratutako emakumeen itzulerak aldarrikapenak sustatu zituen. Egoera horrek sektore artistikoari ere eragin zion: emakume artistak parte hartzen hasi ziren berriro eremu horretan, modu aktiboan, eta generoarekin loturiko arazoak aurkezten hasi ziren.

1983. urtean, demokrazia Raúl Alfonsín presidentearen eskutik itzuli baino hilabete batzuk lehenago, *Lugar de Mujer* gune pluralista sortu zen, nahi zuten emakume guztientzat, nahiz eta feminista ez izan. Bertan, sorkuntza artistikoaren inguruko hainbat jarduerak, tailer, erakusketa artistiko, zinema-proiektzio eta eztabaida garrantzitsu egin ziren. Sortzaileak feminista esanguratsu batzuk izan ziren, besteak beste: Marta Miguelez, Hilda Rais, María Luisa Lerer, María Luisa Bemberg, Sara Torres, Graciela Sikos, Lidia Marticorena, Ana Amado eta Alicia D'Amico. Gune horretan joan-etorriko jolas bat antolatu zuten, tokiko eremu artistikoaren eta aktibismo feministaren artean. Artista feministek, besteak beste, Teresa Volco, Ilse Fuskova eta Josefina Quesadak hainbat problematika eta eztabaida ekarri zituzten gunera. Horri esker, Argentinako arte feministak loraldi bat izan zuen.¹⁸

Gune horretan, Ilse Fuskova artista eta aktibista feministak *El Zapallo* argazki-erakusketa egin zuen 1983ko azaroan. Hori baino lehen, erakusketa aurkeztua zuen Brígida Rubio tailerretan. Erakusketak guztira hamar argazki zituen, eta emakumearen ugalkortasun fisiko zein mentalari egiten zioten erreferentzia. Erakusketarako gonbidapenari laguntzeko, Fuskovak olerki txiki bat idatzi zuen.¹⁹ Argazkiek bi biluztasun aztertzen zituzten poetikoki: kuiaren biluztasuna, barru haragitsuan arreta jarriarik, eta emakumearen biluztasuna. Barazkiaren gorputza eta emakumearen gorputza elkarrekin nahasten ziren, beren sakonune eta biribiltasun ugarietan. Argazkilariaren esanetan, modelook nortasun handia erakusten zuten: «(...) instintiboki mugitzen zen, eta nik argazkiak egiten nizkion».²⁰ Fuskovak emakumearen begirada islatuko zuen ikonografia bat sortu nahi zuen, emakumea bere buruari, biluzik, begira ari zela, emakumearen gorputzaren beste, poetika bat sortzeko helburuarekin. Helburu horrek Fuskova beste lan batzuetaraino gidatu zuen; lan horietan, natura eta emakumearen anatomia elkarren osagarriak ziren. Argiaz baliatuz, kua emakumearen gorputzean eransten zen, gorputzeko beste biribilgune bat, beste organo bat edo gorputzaren azala izango balitz bezala. Argazkiek esperientzia femeninoaren gorputzeko dimentsioa aztertzen zuten.

Lugar de Mujer erakundearen, Alicia D'Amico argazkilari eta aktibista feministak (Buenos Aires, 1933-2001) argazki-erretatuaren inguruko ikerketa zabal bat egin zuen. Ikerketaren bidez, emakumea gauzatzen duen egitura bisuala desagitea nahi zuen, hau da, gizartearen aginduak, etxeko aginduak, edertasunaren aginduak, etab. Emakumeak euren irudiaren aurrean jartzen zituen, heteroizendatzea kolokan jartzeko, hau da, kanpotik emakumeari ezarri zaizkion nortasunaren mugak. Era berean, genero horretan sakondu zuen: generoaren

¹⁷ Geroago ikusiko dugunez, gauza bera gertatu zen Brasilen. Joana María Pedro historialariak egindako ikerketen arabera. Berari buruz ere geroago hitz egingo dugu. Argentinarekin loturiko informazio gehiagorako: Catalina Trebisacce: *Memorias del feminismo de la ciudad de Buenos Aires en la primera mitad de la década del setenta*, op. cit., 346. or.

¹⁸ Garai horri buruzko informazio gehiagorako: María Laura Rosa: *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*, Buenos Aires, Biblos, 2014.

¹⁹ *El zapallo* serieko argazki batzuk ikusteko: María Laura Rosa: "Repensando identidades e imágenes corporales. La fotografía de Ilse Fusková tras el retorno de la democracia en Argentina" *Re-d. Arte, cultura visual y género*, Genero Ikasketen inguruko Programa Unibertsitarioa, Ikerketa Estetikoen Institutua, Mexikoko Unibertsitate Autonomoa, 2. zk., 2012. <http://www.pneg.unam.mx/revista2/?p=1290> [azken kontsulta: 2016ko urtarrilean].

²⁰ Ilse Fuskovari egindako elkarrizketa, Buenos Aires, 2008ko abuztuaren 7.



mugak zabaldu zituen eta generoari ekiteko beste metodologia batzuk aztertu zituen. Tresna feminista gisa erabili zuen, emakumeek euren nortasunaren inguruan gogoeta egin zezaten.

Ildo horretatik, Graciela Sikos eta Liliana Mizrahi psikologoek ekarpenez baliatu zen. Ikertzaileak bi psikologo horiekin batera lan egin zuen hainbat tailerretan, hausnartzeko eta sortzeko jolas batzuk garatzeko, aginduak ezegonkortzeko helburuarekin. Helburu garrantzitsuenetariko bat emakumeek euren buruaren irudia sortzea izan zen eta, euren buruei begiratu ondoren, sentitzen zutena hitz bihurtzea. Tailer horietan aginte femeninoa garatu zen: sentimenduen, erreakzioen eta desioaren zilegitasuna baloratu zen. Subjektibotasunaz baliatu ziren, D'Amicoren esanetan, *benetako emakumea* sortzeko. Benetako emakume horren irudiak emakumeak dituen desioak, aukera pertsonalak eta izaera islatu behar zituen.

70eko hamarkadatik, artista feministen sorkuntzak lotuta egon dira arte garaikideko hizkuntza esperimentalekin. Jarrera hori konstante bat izan zen. Nortasuna finkoa eta egonkorra zela kolokan jarri zutenean, eta pertsonala zena politikoa zela proposatu zutenean, gorputza eszenako protagonista bihurtu zen, sortzeko *locusa* izan zen. Horiek horrela, *performance*ek ere garrantzia hartu zuen. Argentinan, *performance*ek 80ko hamarkadan garatu ziren, indar handiz. *Lugar de Mujer* erakundera bueltatuz, Alicia D'Amicok eta Liliana Mizrahik osatutako lantaldeak *argazki-performance* batzuk sortu zituzten, nortasunaren eta maskararen inguruan, baita indarkeriarekin loturiko auzien inguruan ere. Gorputza eta, bereziki, aurpegia malguak bihurtu ziren, hizkuntza esperimentalari esker.

1986tik 1988ra bitartean, Ilse Fuskovak Salatzeko Talde Feminista taldea sortu zuen, Josefina Quesada eta Adriana Carrascorekin batera. Larunbat gauetan, artistak Lavalle kalean jartzen ziren (800), Buenos Aires hiriko erdiguneko zinema-aretoetako oinezkoentzako gunean. Garai horri dagokionez, hau gogoratzen du Fuskovak: «Zutik gelditzen ginen, keinu feminista egiten ari ginela, eta hainbat kartel genituen, mezu hauekin, besteak beste: 'Bortxaketa tortura da', 'Emakumea da bere ugalkortasunaren jabe bakarra'. (...) Mezu haserregarri horiek eztabaida sortzen zuten harrituta guri begira zeudenen artean. Larunbat gau bakoitzean mila pertsona inguruk ikusten gintuzten. Hori zen gure helburua: ahalik eta gutxien gastatzen genuen, baina zalantza asko sortzen genituen»²¹.

1988. urtean, talde hori *Cuadernos de Existencia Lesbiana* editatzen hasi zen. 1988 eta 1996 artean, argitalpenean, kolektiboak zituen arazoengatik eztabaidatuz, eta kolektiboa ikusgai egiteko beharra islatu zuten. Orduan hasi ziren Argentinako lesbianak euren istorioa idazten. Hala ere, lesbiana askok borroka feministetan parte hartzen jarraitu zuten, eta ez zuten euren burua separatistatzat jo. Ilse Fuskovak 1988an sortutako *S/T* argazki seriearen helburua gorputz lesbianoan eta lesbianen desirazko begiradan murgiltzea zen, baita artean ikusitakoa eta nola ikusi den berriro definitzea ere. Alor artistikoan onartzen zenaren eta baztertzeko zenaren artean kokatu zen. Fuskovak argazkiak *Mitominas II. Los mitos de la sangre* erakusketarako sortu zituen. Erakusketa Ciudad de Buenos Aires kultura-zentroan aurkeztu zen (gaur egun, Recoleta kultura-zentroa), 1988. urtean. Lana bost argazkiz osatuta zegoen. Argazkietan emakume-bikote bat agertzen zen, euren gorputzak hilekoaren odolarekin marrazten ari zirela. Modeloaren eszenak erritualak ziren, baina jai-giroa ere bazuten. Lesbianen arteko sexu-harremani dagokionez, gizonetzkoen desira asebetetzeko sortutako irudietatik aldendu nahi zen artista. Fuskovak hilekoaren odola aldarrikatu nahi izan zuen. Haren ustez, bizitzaz beteriko fluido energetikoa da odola, eta ez zikina edo nazkagarria, edo ezkutatu behar den zerbait. Hilekoaren erritu-zentzia ere nabarmena izan zen. *Sinceridad sexual. Así nació el informe Hite* liburuak sortu zuen eztabaida eta liskarra izan ziren lan hori egiteko sustatzaileak. Liburu Shere Hitek idatzi zuen, jatorri alemaniarreko soziologo eta sexologo estatubatuarra. Fuskovak eta *Cuadernos de Existencia Lesbiana* idazkiak sortzen zituen taldeko kide batzuek *Informe Hite* ikerketa-lana irakurri zuten, sexualitatearen inguruko hausnarketari laguntzeko, sexualitatea eraikitzen den zerbait gisa ulertutik.

Artikulu honetarako hautatu ditudan emakumez gain, egon ziren beste artista feminista batzuk Argentinan, baina hautatutako emakumeek landutako gaiak emakumezko artista brasildarrekin eta mexikarrekin elkarriketa bat sortzea ahalbidetzen dituzte. Hiru herrialde horiek dituzten ezberdintasunen gainetik, hau da, herrialde bakoitzean feminismoaren garapena zehaztu dutenak, bat-etortze garrantzitsuak eta arazo komunak ere badituzte. Azter ditzagun bidegurutze eta elkartzeko horiek.

²¹ Ilse Fuskovari egindako elkarrizketa, Buenos Aires, 2004ko azaroaren 17.



Brasil

Brasilen, feminismoaren bigarren olatua diktadura militar luze batean garatu zen (1964-1984). Hogeita bost urteko garai horrek herrialdeko harreman politikoak eta ekonomikoak egituratu zituen berriro. 1968. urtetik aurrera, *de factoko* erregimenak murrizketak indartu zituen. AI-5 autoak (Acto Institucional N° 5) bertan behera utzi zituen herritarren eskubide zibil eta politikoak, eta bidea eman zion zentsurari, nazio-segurtasuna babesteko neurri latz batzuekin batera²². Hala, 60ko hamarkadaren bigarren erdian garatzen hasi ziren talde feministek —duela oso gutxi arte, 1975. urtea erabili da, emakumearen nazioarteko urtea izan zelako— bat egin zuten ezkerreko taldeekin, autoritarismoari aurka egiteko.

Era berean, hainbat lotura sortu ziren talde feministen, ezkerreko taldeen eta Elizaren alde progresistaren artean. Elizari dagokionez, askapenaren teologiarekin loturiko taldea izan zen nabarmenena kontu honetan, erregimen militarren aurka zeudenetik, talde erradikalenetarikoa bat baitzen. Lotura bat sortu zen adierazpen-askatasunaren aldeko borrokaren eta emakumeen eskubideen aldeko borrokaren artean, eta lotura horrek eragina izan zuen, besteak beste, Wanda Pimentel, Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino eta Regina Vater artisten artelanetan, hainbat talde feminista batzuekin bat egin ondoren, emakumeen eskaerak eraman baitzituzten euren artelanetara.

Brasilen, artearen eta feminismoaren arteko loturaren berezitasunak aztertzeke onean, hipotesi batzuk egon daitezke, orain arte egin diren ikerketek ez baitute talde feministetatik sortu den artistarik aurkitu, ezta horiekin lotura zuzenik duen artistarik ere. Horren ondorioz, beste aukera batzuk hartu behar dira kontuan, Brasilen ez baita ohikoena gertatu, hau da, artistak militantzian edo emakume-mugimenduetan aurkitzea.

Hipotesi bat lotuta dago herrialdeak bizi izan duen berezitasun politikoarekin. Berezitasun horren ondorioz, ezkerreko taldeek talde feministak eklipsatu zituzten. Ezkerreko taldeetan, emakume askok militantzia bikoitzean jarduten zuten. Gainera, 1976. urtearen inguruan, erbesteartutako emakumeak herrialdera itzuli ziren, eta horrek talde feministak dibertsifikatu egin zituen. Joana María Pedro historialariak hauxe esan zuen: «Diktadura militarra kontuan hartuta, Brasilen, ezkerreko alderdian ‘emakumeen askapenerako’ borrokan aritzea ez zen Europar edo Estatu Batuetan bezala; han liburuak, ideiak eta proposamenak zituztelako, Brasilen ez bezala».²³

Beste hipotesi bat atzerriko bibliografia feministak Brasilgo feministen artean izandako harrerarekin eta eraginarekin dago lotuta. Argentinan laster itzuli zuten Simone de Beauvoirrek idatzitako *Bigarren sexua*²⁴, eta horrek 60ko hamarkadako feminismoaren berragerpena sustatu zuen. Gainera, UFA taldeko feministek Kate Millettek, Carla Lonzik eta Shulamith Firestonek idatzitako testu batzuk itzuli zituzten ahal izan zuten moduan, eta testu horien hedapena funtsezkoa izan zen kontzientziazio-taldeetarako. Brasilen, aldiz, une horretako hiri garrantzitsuetan, behintzat, ez zen horrelakorik gertatu. Bertan, testu feministak gerorago itzuli zituzten portugalerara. Liburuaren lehenengo edizioa agertu, eta hamar urtera itzuli zuten *Bigarren sexua*. Gauza bera gertatu zen *The Feminine Mystique* liburuarekin. Betty Friedan-ek idatzitako testua 1971. urtearen inguruan itzuli zuten. Hasiera batean, Beauvoirrek ez zuen brasildarren arreta erakarri. Brasildarrek geroago ezagutuko zuten hobeto, 60ko hamarkadan idazleak herrialdea bisitatu zuenean, *Les mandarins* eleberria sustatzeko. *Bigarren sexua* berandu irakurri zuten, liburuari egindako kritikek denboraren joanaren eragina zuten, baita liburuaren agerpenaren garaiko esperientzien eta garai horretako esperientzien arteko ezberdintasunaren eragina ere. Joana Vieira Borgesaren arabera, emakume brasildarren ustez lana oso psikoanalitikoak zen, larregi, eta, hasiera batean, ez zuten lanak ekartzen zituen onurak ikusten. Hala ere, 80ko hamarkadan berriro irakurri zuten eta, ondorioz, iritzi horiek aldatuz joan ziren: «*Bigarren sexua* liburuak Brasilen izan zuen oihartzuna Argentinan izan zuenaren antzekoagoa da, Frantzia izan zuena baino. Oihartzuna handituz joan zen

²² AI-5 autoaz gain (1968ko abenduaren 13), konstituzio berri bat (1967), prentsa arautzeko lege berri bat (1967ko otsailaren 9ko 5.250. zk.) eta Nazioaren Segurtasunerako Legea (1969ko irailaren 29ko 898. zk.) sortu ziren.

²³ Joana María Pedro, “Narrativas fundadoras do feminismo: poderes e conflitos (1970-1978)” *Revista Brasileira de História*, Sao Paulo, 26, 52. zk., 269. or.

²⁴ Simone de Beauvoirren entsegu 1954. urtean ailegatu zen Argentinara. Itzultzailea Pablo Palant izan zen, eta Pique argitaletxeak argitaratu zuen. Ikusi: Marcela Nari, “No se nace feminista, se llega a serlo. Lecturas y recuerdos de Simone de Beauvoir en la Argentina, 1950 y 1990” Paula Halperin eta Omar Acha: *Cuerpos, género e identidades. Estudios de historias de género en Argentina*, Buenos Aires, Ediciones del siglo, 2013.



denboraren poderioz, irakurleek mugimendu feministen inguruan zuten heldutasun intelektual eta politikoari esker».²⁵ Friedanek izan zuen harrera bestelakoa izan zen, Heloneida Studartek eta Rose Marie Murarok —geroago hitz egingo dut horiei buruz— idazlearen lanak irakurri eta aipatu zituztelako. Horren ondorioz, Friedanen pentsamendua hedatzea errazagoa izan zen, nolabait.

Beste alde batetik, feminismoa tirada masiboko argitalpenei esker zabaldu zen hipotesia dugu, eta horix da eremu artistikoarekin loturarik handien duen hipotesia. Emakumeek parte hartu zuten ezkerreko taldeetan, eta horrek mezu feministak sustatu zituen. Beste alde batetik, eta modernizazio prozesuak eta 60ko hamarkadako hedabideen garapenak (Argentinan gertatu zen bezala) argitaratze-merkatuaren eztanda eragin zuten. Hedabideen garapenari esker, hainbat emakume idazle eta kazetari hasi ziren lan egiten, eta feminismoa heureganatzeko hainbat modu zabaldu zituzten. Argitalpen batzuek marxismoaren eta feminismoaren arteko loturak islatu zituzten. Horren adierazgarri nabarmenenak Heloneida Studart kazetaria eta Vozes argitaletxeko buru eta editore Rose Marie Muraro izan ziren. Carmen da Silva kazetariak psikoanaliaren eta feminismoaren arteko harremana aztertu zuen *Claudia* aldizkari ospetsuan hogeita bi urtez (1963-1985) izan zuen zutabea, *A arte de ser mulher*.²⁶Rita Fonteles Duarte ikertzaileak hauxe adierazi zuen: «Brasilen, 60ko hamarkadan, erdi-mailako klaseko emakumeentzako argitalpenak hainbat eratan aldatu ziren. Hala ere, ezin aldizkarik ez zuen bereganatu espiritu hori —aurkezpen grafiko berriak dinamikoagoak ziren, kolore gehiago zituzten eta edukiak modernoagoak ziren— Abril taldeko *Claudia* aldizkariak egin zuen bezala».²⁷

Hiru emakume horiek funtsezkoak izan ziren amatasuna, dibortzioa, etxekotasuna eta halako borroka feministak herritarren artean zabaltzeko. Hala ere, Carmen da Silvak lortu zuen ospe handiaren ondorioz, ikertzaile batzuek adierazi zuten orduko artistek kazetariaren eragina izan zutela. Artista batzuek gogoko zituzten ezkerreko taldeak, baina ez zuten nahi taldeekin edo politika alderdikoiarekin bat egin, eta are gutxiago borroka armatuarekin. Gainera, Talita Trizolik adierazi zuenez, «Carmenek zuen hizkera arin, natural eta intimistari esker, erdi- edo goi-mailako klaseko emakumeek bat egiten zuten haren argudio eta gaiekin. Nahiz eta emakumeen egunerokoa ez aldatu, idazlearen zutabeak emakumeak kezkatzen zituen eta, horri esker, emakumeen existentziaren baldintzen inguruan eta gizarteko aginteen inguruan hausnartu zuten, eta orduko gai artistikoetara zabaldu ziren».²⁸

Hala, bada, Brasilen ere etxekotasun eta edertasun femeninoarekin loturiko estereotipoen inguruko jarrera kritikoak erakutsi zituzten artista batzuk egon ziren, militantzia feministan erabat murgildu gabe.²⁹ Artikulu hau laburra denez, Wanda Pimentelen eta Regina Vaterren lan batzuk bakarrik aztertuko ditut. Era berean, Rita Moreira eta Norma Bahia Pontese bideoartistek osatutako bikoteak sortu zituen hiru lanak aztertuko ditut. Artista horiek New Yorken zeuden 70eko hamarkadan eta, horren ondorioz, bat egin zuten Women Liberation Movement mugimenduarekin. Biek sortu zituzten Estatu Batuetako militantzia feministari konpromisoa adierazteko hainbat lan. Mónica Mayer artista mexikarrak ere harreman zuzena izan zuen Estatu Batuetako giroarekin, arte feministari dagokionez. Garrantzitsuak izan ziren bi bidaiak horiek arte feminista bi herrialdeetan garatzeko, artistek, itzuli zirenean, euren jarduera artistiko-feministekin jarraitu zutelako.

Wanda Pimentelek (Rio de Janeiro, 1943) *Envolvimento* lan multzoa sortu zuen 1968tik 1980ra bitartean. Kritikaren ustez, objektu industrialek egunerokoa zuten eraginaren ondorioz gizakia gauza bihurtzeko saioa salatzea izan zen lanaren helburua. Hala ere, begirada bat ematen badiogu deskribatutako testuinguru feministari, lan horiek lotura dute etxekotasuna kolokan jartzeko hainbat feministak egindako lanekin. Daniela Labrak hauxe adierazi zuen: «Wanda Pimentelek kritika latza egin zion mundu mekanizatu eta inpersonalarri, noiz eta masa-komunikabideek eta estetika ikusgarriak, telebistan sartuta, intimitatearen isiltasunari garaitu izanaren garaipen-kanpaia jotzen zuten bitartean. Horrez gain, multzo horretako lanetan agerikoa zen emantzipatutako emakumeek gizarte kontsumistan —urte

²⁵ Joana Vieira Borges: "Leituras feministas no Brasil e na Argentina: circulações e apropriações" Hainbat egile: *Fazendo Gênero 8. Corpo, Violência e Poder*, Florianópolis, 2008, 6. or.

²⁶ Gai horretan sakontzeko, ikusi: Ana Rita Fonteles Duarte: *Carmen da Silva: O feminismo na imprensa brasileira*, Fortaleza, Expressão Gráfica e Editora, 2005

²⁷ Ana Rita Fonteles Duarte: "A escrita feminista de Carmen da Silva" in *Caderno Espaço Feminino*, 17, 1. zk., 2007ko urt./uzt., 197. or.

²⁸ Talita Trizoli: "Crítica de arte e feminismo no Brasil dos anos 60 e 70 em Monteiro, R.H. e Rocha, C. (org.). Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual Goiânia-60, UFG, Faculdade de Artes Visuais, 2012, 416. or.

²⁹ *Manobras Radicais* erakusketak Brasilgo artisten berezitasun hori aztertu zuen. Heloisa Buarque de Hollanda eta Paulo Herkenhoff izan ziren erakusketaren komisarioak. Ikusi: *Manobras Radicais: Artistas Brasileiras (1886-2005)*[erakusketaren katalogoa], Sao Paulo, Banco do Brasil kultura-zentroa, 2006.



batzuk geroago postmodernoa izango zena— zeukaten lekuaren inguruko hausnarketa. Era berean, *Envolvimento* izenburuak erreferentzia egiten zien gizakiak munduan duen esperientziari eta barruan dauden gauzei duen harremanari.³⁰ Pimentelek islatu zituen gune zapaltzaileek lotura izan dezakete emantzipatutako emakume askok nabaritzen zuten barneko itxialdiarekin, artistak berak nabaritzen zuten bezala. Aldi berean, *Claudia* aldizkariko zutabearen, Carmen da Silvak salatu zuen emakume brasildarrek ezin zutela etorkizuneko proiekturik izan, familia eta etxeko kontuak ez baziren. Ildo horretatik, artistak emakumeen gorputzak islatzen zituen, etxeak eta gorputzen inguruko objektuek irentsiko balituzte bezala. Subjektibotasunik eta desirarik gabeak, nia ikusezina da, galdua eta hutsala.

1972. urtean, Pimentelek pinturan garatzen ari zen gaiari ekin zion *Sin título* bideoan.³¹ Euskarri hori erabili zuen, besteak beste, Sônia Andrade, Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Regina Vater, Regina Silveira eta Carmela Gross artista brasildarrek une horretan garatzen ari ziren esperimentazio eta ikerketen eraginez. Artistak soinua gehitu zuen, emakumeen etxeko alienazioaren beste elementu gisa. Etxetresna elektrikoek sortzen duten zaratak eta eguneroko edertasuna mantentzeko inposaturiko objektuek (ile-lehorgailua, depilatzeo gailua, irabiagailua, lisaburdina, etab.) gune pribatuak hartzen dituzte, eta ezinezkoa da hitz egitea eta entzutea. Soinuak emakumeak bere itxialdian duen bakardadea areagotzen du. Oraingoan ere, protagonista zatika agertzen da: atalak automatikoki mugitzen dira, emakumea automata bat balitz bezala. Emakumea ilea kentzeko gailutik duxara doa, eta ontziteriatik zuku-makinara. Bideo honek elkarrizketa bat sortzen du María Luisa Bemberg artista argentinarrek urte berean egindako *El mundo de la mujer* film laburrarekin, etxetresna elektrikoek, etxekotasunari eta edertasunaren estereotipoek egindako kritiken inguruan.

Beste artista brasildar batek ere, Regina Vaterrek (Rio de Janeiro, 1943), zalantzan jarri zuen orduko edertasun femeninoaren ideala, baita emakumeak zapaltzen zituzten etxekotasun-aginduak ere. Hauxe esan zuen Talita Trizolik: «Carmen da Silvak eragin handia izan zuen bere garaiko emakumezkoengan, bai eta Vater artistarengan, bi artistak noizbehinka elkartzen baitziren Ipanema auzoan. Berari esker, Vaterrek bere esperientziaren indarrak eta subjektibotasun femeninoaz jabetu zen (...).³² 60ko hamarkadan artistak *Tropicalia* seriea garatu zuen. Bertan, pop estetika landu zuen, Wanda Pimentelek egin zuen bezala, gauza bihurtutako eta bururik eta subjektibotasunik gabeko emakumeak islatzeko. Askotan, islatutako emakumeak herrialdeko indarkeriaren eta euren bizitza pribatuko indarkeriaren biktimak ziren. *Útero-TV* lanean, emakumearen gorputza telebista hazteko erabili zen, hau da, kontsumo-tresna bat, garai hartan emakumea zuena jomugan. Ironia handiz, orduko ekonomia- eta publizitate-diskurtsoek nortasunaren inguruan sortzen zuten manipulazioa islatu zuen. Lana 1967. urtean sortu zuen, Gazteen Parisko Bienalean parte hartzeko. Urte horietako lanetan, artistak Brasileko emakumeen inguruko ideal femeninoaren ustiapena eta eraketa salatu zuen, baita *Garota de Ipanema* abestia ere, zeina orduan oso modan baitzegoen, eta, emakume mulatoarekin batera³³, Brasil atzerriko turismorako erakargarriak ziren herrialdeen artean kokatzeko erabiltzen baitzuten. Vaterren erreperorioaren beste gai batzuk estatuak eragindako indarkeria eta masa-komunikabideen goraldia izan ziren, emakumeek zer kontsumitu behar zuten zehazten zuten aldetik.

Modako aldizkariak eta turismorako posta-txartelek emakumeen gorputzak erabiltzen zituzten, eta Pimentelek zein Vaterrek horien eragina izan zuten. 1975. urtean, Regina Vaterrek *Tina América* argazki-liburua osatu zuen, bere lagun Maria da Graça Rodrigues Lopes argazkilariarekin batera. Lan hori *performance* batzuek osatzen zuten. Bertan, Vaterrek komunikabideetan eta Brasileko kaleetan aurkitu zituen eredu femeninoen parodia egiten zuen. Ideia horretatik sortu zen *argazki-performance* sail bat, non emakumezko pertsonaien aniztasuna islatu zuen, eta argi utzi zuen ezinezkoa dela nortasun femenino bakar, finko eta egonkorra egotea. Era berean, emantzipazioa nahi zuten emakumeek zituzten tentsioak islatu zituen, gizarteak emakumeak ama eta emazte izatea nahi duelako. Vaterrek generoaren katalogo bat sortu zuen: erronkaria, mindulina, hippya, sentsuala... Katalogo horrekin, kolokan jarri zuen emakumearen binomio tradizionala, hau da, emakume kastoa edo emakume lotsagabea. Gero, argazkiak jarri zituen ezkontza-argazkietarako erabiltzen zen album batean. Albumeko orrialde bakoitzean, erdian, argazki bat kokatu zuen, ausaz hautatuak, eta ikusleek orrialde bakoitzean parodia bat

³⁰ Daniela Labra: *Wanda Pimentel*, Niteroi, Museo de Arte Contemporâneo, 2010, 2. or.

³¹ Brasilen bideoak izan zuten jatorriari dagokionez, Mellok hauxe esan zuen: «Brasilen, bideoa, jarduera artistiko gisa, 1956. urtean hasi ziren erabiltzen. Lehenengo Flávio de Carvalho izan zen (1899-1973), Brasilgo telebistan egin zituen agerpen mediatiko eta performance-keinuen bidez». Christine Mello: *Extremidades do vídeo*, Sao Paulo, SENAC, 2008, 77. or.

³² Talita Trizoli: «Arte y feminismo en la dictadura militar de Brasil», *II Seminario internacional. Historia del Arte y feminismo*, Santiago (Txile), DIBAM, 2014, 166. or.

³³ Gai horren inguruan sakontzeko, ikusi: Verónica Giordano: «Brasil, una nación erotizada. Las representaciones de la mujer mulata en *A revista do Homem* (1975-1978)», *Crítica cultural* 2. zk. uzl./abe., 2014.



ikusten zuten. Hauxe esan zuen Vaterrek, Talita Trizoli ikertzaile brasildarri 2009. urtean emandako elkarrizketa batean: «Nire lanak zerikusi handia zeukan feminismoarekin, noski, eta Maria da Graça ere bat zetorren ideia horiekin. Baina nire feminismoa moderatu zen: oso lotsatia nintzen, eta emakumeen eta gizonen arteko harreman erromantikoan sinetsi nahi nuen; ondo ateratzen zela pentsatu nahi nuen. Baina nire herabetasunak amazona bat estaltzen zuen».³⁴

Azkenik, bideo independenteari dagokienez, Rita Moreira (Sao Paulo, 1943) eta Norma Bahia Pontes (1942-?) aitzindariak izan ziren Brasilen.³⁵ Moreirak bideo-dokumentalak sortzeko formakuntza jaso zuen New Yorken (New School for Social Research), 70eko hamarkadaren hasieran. Aldi berean, urte haietan, korrespontsala izan zen *Opinião* astekarian. New Yorken, bi emakume horiek bat egin zuten *Women Liberation Movement* mugimenduarekin, eta horrek eragina izan zuen lan batzuetan. Lan horietan artistek euren aktibismo feminista islatu zuten. Lehenengo lana *Lesbian mothers* izan zen (1972). Lan horrek New School ordezkatu zuen Tokioko I. Bideo Jaialdian. Lesbiana-bikote feminista baten amatasuna izan zen lan horren ardatza, non emakumeak senarrarengandik banatzen ziren elkarrekin bizitzeko eta, horren ondorioz, borroka bat sortzen zen seme-alaben zaintzagatik. Bideoaren hasieran, New Yorkeko oinezko batzuei egindako elkarrizketen zati batzuk agertzen ziren, lesbianen amatasunari buruz iritzia ematen, eta, tartean, emakumeen irudiak agertzen ziren, gorputzak elkartuz eta elkarri musuka, Nina Simoneren musikaren erritmora³⁶. Beste lesbiana batzuen aitortpenek sentsualismo handiko irudi horiek eteten zituzten, euren kezkak azaltzeko: jazarri zitzaizkiela eta beldur zirela adierazten zuten bideoan. Bideoan gorputzak eta diskurtsoak nahasten ziren, eta funtsik gabeko argudio homofoboak agertzen ziren, amodio-eszenen eta beldur-adierazpenen tartean. Era horretan, agerian uzten zen urte batzuk geroago Adrienne Richek heterosexualitate konpultsiboa deituko zuena.

1975. urtean *She has a beard* dokumentala sortu zuten New Yorken. Dokumentala *Living in New York* lan-multzoaren unitate bat izan zen. Lan-multzoa bi artistek sortu zuten enpresa banatzaile independenteak antolatu zuen, *Amazon Media Project* enpresak. Horri esker, lana unibertsitateetan, museoetan, kultura-zentroetan eta gune feministetan egon zen, eta horren helburu aktibista kontzientziazioa zen. Garai horretan, Maria Luisa Bemberg argentinarrek gauza bera egiten zuen bere film laburrekin. *She has a beard* laneko protagonista Forest Hope zen, dantza egiten zuen neska feminista eta gazte bat. Dantzariak aurpegiko ilea kentzeari uztea erabaki zuen eta, hala, bizarra hazi zitzaion. Forestek aurpegiko depilazioari buruzko galdera batzuk egin zitzaizkien zenbait adin eta klase sozialetako emakume batzuei (Manhattaneko oinezkoak). Aldi berean, Forestek bere bizarra erakusten zien elkarrizketatuei. Moreiraren ustez, lanaren ardatza itxuraren politikarekin loturiko auziak ziren. Garai hartan, gai hori puri-puritan zegoen eta, ikusi dugun bezala, Brasilen bizi ziren artistek ere landu zuten gaia.

Lan-multzo horretako beste film bat *The Apartment* izan zen (1975/76). Bertan, Carolen bizitza islatzen zen, bizimodua ateratzeko taxilari-lanak egiten zuen antzerkigile bat. Carolek bere egunerokoaren kontakizuna agertzen zuen, baita zenbait agertoki eta egunean zehar egiten zituenak. Modu horretan, Estatu Batuetako gizartearen sexismoa agerian uzten zuen. Zinemagileek protagonistaren lesbianismoan eta orduko lesbofobian jarri zuten arreta. Carolen bidez, hausnartu egin zuten heteroizendatze eta heterosexualitate konpultsiboaren inguruan, emakumeak zapaltzeko eta emakumeen bizitzak baldintzatzeko tresna gisa. Protagonistaren itxura nahiko maskulinoa zen eta, bere bizitzaren kontakizuna egiten zuen bitartean, bere lanbideak ere erakusten zitzaizkion, garai horretan maskulinoak erabat: igeltsero-lanak bere apartamentuan, taxilari... Ikuspegi horrek egonkortasuna galarazten zuen eta, aldi berean, kolokan jartzen zuen genero-rolen ustezko 'naturaltasuna'.

³⁴ Talita Trizoli: "Tina América- O feminismo na produção conceitual de Regina Vater in *Fazendo Gênero 9. Diásporas, diversidades, deslocamentos*, Santa Catarina, USC, 2010, 5. or.

³⁵ Brasilen, Moreira eta Bahia Pontes aitzindariak izan ziren Sony enpresaren Portapack kamera eramangarriaren erabileran (3400; 1/2 hazbete, argazki-film irekia). Gai horren inguruko informazio gehiago nahi izanez gero, ikusi: Arlindo Machado (org.): *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*, Sao Paulo, Iluminuras, 2007.

³⁶ Hona Karla Bessaren hitzak: «Nina Simonek soinu-bandan parte hartzeak (Bob Dylan, *Just like a woman*, 1971, *Here comes the sun*, RCA) eta artistak Estatu Batuetako beltzen eskubideen aldeko borrokarari emandako sostenguen dokumentalaren tonu lotsagabea eta erradikalasuna indartzen dituzte». Ikusi: Karla Bessa: "Un teto por si mesma. Multidimensões da imagem-som sob uma perspectiva feminista-queer" *ArtCultura*, Uberlândia, 30. zk., 2015, 81. or.



80ko hamarkadan zinemagileak Brasileria itzuli ziren, baina ez zioten dokumentalak egiteari utzi, eta horietan herrialdearen egoera politikoa eta soziala salatzen zuten. Gaur egun ere, Moreirak bere feminismoa aldarrikatzen du, bere geroko lan batzuetan ikusi ahal izan dugunez.

Nire ustez, Brasileko arte feministak lotura-gune batzuk ditu Argentinako eta Mexikoko arte feministekin, artista brasildarrek beren burua feministatzat jotzen duten edo ez alde batera utzita, edota euren ibilbidean gai hori konstante bat ez izan arran. Orain, ikus dezagun arte feministak Mexikon izan duen eragina.

Mexiko

Ezarritako diskurtso kanonikoak kolokan jarriko zituen arteak arreta erakarri zuen 1977. urtetik aurrera. Garai hartan, besteak beste, Rosalba Huerta, Lucy Santiago, Mónica Mayer, Maris Bustamante eta Alaide Foppa (olerkaria eta idazlea) artistek ospea lortu zuten Mexikoko talde feministen artean. Interes horren atzean Emakume Feministen Koalizioa eratu izan zegoen. Elkarre horren bidez, amatasun boluntarioa, indarkeria sexualaren amaiera³⁷ eta aukera sexuala erabakitze eskubidea aldarrikatu zituzten. Urte horietan emakumearen izaeraren inguruko lehenengo katedra sortu zen UNAM unibertsitatean, baita *Fem* aldizkaria ere (etenik gabe argitaratu dute 2005. urte arte).

Mexikon, arte feministak hainbat lotura sortu zituen ezkerreko taldeekin, ezkerreko taldeetako kide askok bat egin baitzuten mugimendu feministarekin. Ana Victoria Jiménezek elkarriketa batean azaldu zuen bezala³⁸. Emakumeen mugimendua instituzio sendo batzuk izan zituen, hala nola Mexikoko Emakumeen Batasun Nazionala (1964tik gaur egun arte). Emakumeen elkarre hori hainbat sektore sozialetako kide batzuek osatzen zuten, estatu mailan³⁹. 70eko hamarkadak feminismoa berpiztu zuen⁴⁰, eta kide gehienak emakume hiritarrak, erdi-mailakoak, unibertsitarioak eta, batez ere, Mexiko Hirikoak ziren. Bigarren olatu horren lehengo erakunde feminista Ekintza Solidarioarako Mugimendua izan zen (MAS, 1971). Ana Victoria Jiménez argazkilaria tartean zegoen. Geroago, Emakumeen Mugimendu Nazionala (MNM, 1973) eta Emakumeen Askapenerako Mugimendua (1974) sortu ziren, Mexikoko Mugimendu Feminista (MFM) eta Emakume Feministen Koalizioa. Azken elkarre horrek, 1976. urtean, MNM, MFM, La Revuelta eta Colectivo de Mujeres taldeak koordinatzen zituen. Erakunde horietan, euren sormenaz baliatuz, manifestazioetarako pankartak sortu zituzten eta ekintzak garatu zituzten hainbat artista egon ziren. Esaterako, Mónica Mayer⁴¹ artistak Emakumeen Askapenerako Mugimenduan hartu zuen parte eta, pankartei dagokionez, Leonora Carringtonek feminismo mexikarrak izan zuen lehengo pankartetako bat sortu zuen, 1972. urtean egin zen manifestazio baterako.

Mónica Mayer (Mexiko Hiria, 1954) Mexikoko arte feministaren ahots garrantzitsuenetariko bat izan zen, eta garai hartako emakume mexikarren ikusezintasuna salatu zuen: ikusezintasuna bai politikan parte hartzeko unean bai eremu artistikoan: «(...) San Carlos zentroa (Arte Plastikotako Eskola Nazionala) garrantzitsua izan zen ikasleen mugimenduan, curriculum-aldaketa eragin baitzuen, baina itxi egin zuten. 60ko hamarkada zen, Taldeen Belaunaldia sortzen ari zen, 68. urtea generaman bizkarrean, eta ez zegoen ez Internetik ez hiesik. Hau zioen kartel batekin egin nuen topo emakumeen komunetan: 'Neskak, egin maitasuna, lagundu gizonezko burkideei euren borrokan'. Di-da batean, mugimenduan izan genuen parte-hartzea ezabatu zuten eta, zer esanik ez, emakume gazteok geure sexualitateaz jabetzeko sortu genituen borrokkak suntsitu zituzten. Haien ustez, bizitzan, gure helburua zen gizonei ohea bero eta pintzela garbi mantentzea».⁴²

³⁷ Mexikon garai hartan nagusitu zen indarkeria eta bortsakeriari buruzko informazio gehiago lortzeko, ikusi: *Fem*, I, 4. zk., uztaila-iraila, 1977.

³⁸ Ana Victoria Jiménez egindako elkarriketa, Mexiko Hiria, 2016ko apirilaren 27.

³⁹ Mexikoko emakumeen mugimenduen instituzio horri eta beste instituzio batzuei buruz informazio gehiago lortzeko, ikusi: Ana Victoria Jiménez eta Francisca Reyes: *Sembradoras de futuros. Memoria de la Unión Nacional de Mujeres Mexicanas*, Mexiko, Mexikoko Emakumeen Batasun Nazionala, 2000.

⁴⁰ 70eko hamarkadetakoa talde feminista mexikarrei buruzko informazio gehiagorako, ikusi: "Grupos feministas en México", *Fem*, Mexiko, 1977ko urria-abendua, II, 5. zk., 27-30. orriak.

⁴¹ Latinoamerikako aktibismoari buruz gehiago ikertzeko, ikusi: Julia Antivilo Peña: *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano*, Bogotá, Ediciones desde Abajo, 2015.

⁴² Mónica Mayer: "De la vida y el arte como feminista" N.Paradoxa, 1998ko azaroa, 3. zk., orririk gabe.



Elkartzeko eta arte feminista sortzeko artisten elkarteak egiteko beharra jaio zen. Hori lortzeko ahalegina handia izan zen, Maris Bustamantek azaldu zuenez, artistak beldur zirelako: «(...) garai hartan galeria eta museo guztien kudeatzaileak gizonak ziren, eta emakume askok esan zuten errepresaliak izateko eta beren lanak erakusteko aukerak galtzearen beldur⁴³ zirela». ⁴⁴ Hala ere, Estatu Batuak hurbil zituztenez, emakume mexikarrek hasieratik ezagutu ahal izan zituzten artista estatubatuarrek mugimendu feministetan garatzen ari ziren proposamen artistikoak, baita arte feministarekin loturiko heziketa-proiektuak ere.

Mexikon zegoen taldeko testuinguru artistikoak eta Emakumeen Nazioarteko Egumaren ospakizunak (Mexiko Hirian izan ziren 1975ean), arte feministaren taldeak sortzeko ideia sustatu zuen. Maris Bustamantek eta No Grupo taldeak, besteak beste, parte hartu zuten mugimendu horretan. Ospakizunaren urtea adierazgarria da. Emakume brasildarrek urte hori luzaroan gogoratu zuten, haien ustez bigarren olatuko emakumeen mugimenduak sortu ziren urtea baita. Gainera, Heloneida Studartek parte hartu zuen hainbat ekintza mexikarretan eta, Brasilerara itzuli zenean, Mexikotik ekarritako materialak eta berrikuntzak zabaldu zituen.

Mexiko Hiria Emakumeen Nazioarteko Urtearen egoitza izan zenez, arte modernoko museoan *La mujer como creadora y tema del arte*⁴⁵ izeneko erakusketa antolatu zuten. Ekitaldi horri esker, artistek egiaztatu ahal izan zuten arlo horretan emakumeek zuten egoera, gonbidatutako parte-hartzaile gehienak gizonak izan baitziren. Ildo horretatik, hauxe esan zuen Mónica Mayerrek: «Mendearen laurden bat edo pixka bat gehiago pasatu da, eta garai hartan inori ez zitzaion bururatu emakume artisten erakusketa bat antolatzea. Sinestezina iruditzen zait. Emakumeak musa izaten jarraitu zuen, objektua ez esatearren, eta hori inkongruentzia bat da». ⁴⁶

Talde feministen hedapenak emakumeekin loturiko arazoak eztabaidatzeko hainbat foro sortu zituen. Giro horri esker, 1977. urtean *Pintoras/escultoras/grabadoras/fotógrafas/tejedoras/ceramistas* erakusketa⁴⁷ egin zen Carrillo Gil museoan. Komisarioak Alaíde Foppa, Sylvia Pandolfi eta Raquel Tibol izan ziren. Katalogoaren sarreran, Foppak hauxe idatzi zuen: «Agian, hamarkada batzuk barru, inori ez zaio bururatu emakumeen erakusketa bat antolatzea, argi ikusiko baita emakume artisten eta gizon artisten kopuruak baliokideak direla. Duela gutxi arte, berriz, hori bezalako erakusketa batek hau bezalako mezu bat igortzen zuten: 'nahiz eta emakumeak izan, nahiko ondo egiten dute' (...) Gaur egun, erakusketa baten helburua, bere zabalasunarekin, Mexikoko artistek sortutako lanaren aberastasuna, kalitatea, doitasuna eta aniztasuna erakustea da. Oraindik ere, askorentzat hori sorpresa hutsa izango da». ⁴⁸ Ekitaldi hori *Primer Simposio Mexicano Centroamericano de Investigación de la Mujer* sinposioarekin batera egin zuten. ⁴⁹

1978. urtean Mónica Mayer *Feminist Studio Workshop* zentroan sartu zen, Woman's Building erakinean (Los Angeles), eta kontzientzia-ialde txikitlan landutako hezkuntza-metodologia feminista ezagutu zuen⁵⁰. Itzuli zenean, arte feministaren inguruko tailer bat ematen hasi zen San Carlos akademian. Tailerra 1982 eta 1984 artean egin zuten, eta ospe handia lortu zuen. Hauxe esan zuen Araceli Barbosak: «Mexikon, taldeka egindako arte feministaren fenomenoak bi sorburu ditu: alde batetik, emakumeen askapenerako mugimenduak ireki zuten prozedura kritiko eta kulturalak eragin handia izan zuten, eta mugimenduak artista batzuegan izan zuten eragina ere garrantzitsua izan zen; beste aldetik, fenomenoak Mónica Mayerrek emandako ikastaroaren ondorioz sortu zen. Arte feministaren inguruko ikastaro bat zen, eta San Carlos akademian ematen zuten (ENAP-UNAM)». ⁵¹ Elkartze horien ondorioz, arte feministaren inguruko hiru talde mexikar

⁴³ Argentinako eta Brasileko giroetan nagusitzen zen sexismoa kontuan hartuta, herrialde horietako emakumeak ere horren beldur izango ziren, ziur asko.

⁴⁴ Carlos Arias, Maris Bustamante, Mónica Castillo, Lourdes Grobet, Magali Lara, Mónica Mayer, Lorena Wolff: "¿Arte feminista?" *Debate feminista*, Mexiko, 2001eko apirila, 23, 12. urtea, 278. or.

⁴⁵ Anvy Guzmánen tesi argitaragabearen erakusketa horri egindako analisi zabal bat aurkituko dugu, III. kapituluaren. Anvy Guzmán: *Entre amor y color. Mujeres en la plástica Mexicana*. Metropolitano Unibertsitate Autonomoan egindako Emakumeen Ikerlanetako maisutza-tesia, Xochimilco, Mexiko, mimeografía, 2005, 65.-85. or.

⁴⁶ Mónica Mayer: *Rosa chillante. Mujeres y performance en México*, Mexiko, CONACULTA/FONCA/PINTO MI RAYA, 2005, 20. or.

⁴⁷ Alaíde Foppa: "Pintoras/escultoras/grabadoras/fotógrafas/tejedoras/ceramistas", (erakusketaren katalogoa). Mexiko, Carrillo Gil museoan, 1977.

⁴⁸ Araceli Barbosa: *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*, Morelos, Unibertsitate Autonomoa, 2008, 46. or.

⁴⁹ Urte hartan *Collage Íntimo* lana egin zuten La Casa del Lago zentroan, Mexiko Hirian. Mónica Mayerrek, Rosalba Huertak eta Lucila Santiagok hartu zuten parte. Hurrengo urtean *Muestra Colectiva Feminista* erakusketa egin zuten Contraste galerian, Mexiko Hirian, eta *Lo Normal* erakusketa La Casa de la Juventud zentroan, Guadalupe Tepeyac kolonian. Azken erakusketa horren edukia oso feminista zen, eta zerikusi handia zuen gizartearen emakumeek duten rolaarekin.

⁵⁰ Mónica Mayerren bakarkako ibilbideari buruzko informazio gehiago nahi izanez gero, ikusi: Lorena Zamora Betancourt: *El imaginario femenino en el arte: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey*, Mexiko, INBA/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007.

⁵¹ Araceli Barbosa: *Arte feminista en los ochenta en México*, op. cit., 100. or.



garrantzitsu sortu ziren. Batetik, Tlacuilas y Retrateras taldea sortu zen, eta aktibo egon zen 1983 eta 1984 artean.⁵² Taldea hainbat artistak eta argazkilarik osatzen zuten (Karen Cordero historialariak bertan hartu zuen parte), eta taldearen proiektu bisual nagusia *La Fiesta de Quince Años* izan zen, 1984. urtean; beste alde batetik, Bio-Arte taldea sortu zen. Talde hori aktibo egon zen 1983 eta 1984 artean, eta Nunik Sauretek, Guadalupe Garciak, Laïtak, Roselle Faurek eta Rose Van Lengenek osatzen zuten. Emakume horien lanak pintura, diseinua, grabatua eta *performance* ikuskizunen artean egon ziren; azkenik, PNG edo Polvo de Gallina Negra⁵³ taldea sortu zen. Azken talde hori aktibo egon zen 1983 eta 1993 artean eta, hasiera batean, Herminia Dosalek, Mónica Mayerrek eta Maris Bustamantek osatzen zuten. Gero, azken biak bakarrik geratu ziren⁵⁴.

La Fiesta de Quince Años proiektua 1984ko abuztuaren 20an egin zuten. San Carlos akademian, Mexiko Hirian. Komunitateko hainbat kidek hartu zuten parte: auzokoak, artistak, feminista batzuk, kritikariak eta komunikabideak. Lana osatzen zuten *performance*etan hamabost urteak ospatzeko egiten den jaiaren itxurak egiten zituzten. Helburua zen emazte eta ama ona izateko inimiziazko errotak horiei kritika zorrotz bat egitea. Artistak umoreaz baliatu ziren barre egiteko eta euren buruei iseka egiteko eguneroko jokabideak antzetzuz. Kritikak ez zuten bat egin artistek proposatutakoarekin. Lanak deskribatu zituzten prentsaren bidez argitaratutako iruzkinetan eta, bertan, ikusitakoa ulertu ez zutela adierazi zuten. Izan ere, uste zuten antzezlan bat ikusten ari zirela eta artistak antzezle txarrak zirela.⁵⁵

PGN taldea aktibo egon zen hamar urtez eta, urte horietan, kolokan jarri zuen etengabe emakumeek Mexikon zuten rola eta emakumezko irudiaren eraketa komunikabideetan. Era berean, indarkeria eta matxismoa salatu zuten. Artisten ikuskizun asko heziketa-instituzioetan egindako hitzaldiekin batera egiten ziren. Aldi berean, artista bakoitzaren ibilbidea lagungarria izan zen taldearen ibilbidean.

¡*Madres!*⁵⁶ proiektu bisualak Mexikoko arte feministaren izaera disruptibo eta esperimentalak islatu zuten. 1983 eta 1984 artean garatu zen, eta proiektuaren ardatza amatasuna izan zen. Bizipen-egoera bat izan zen, Bustamante zein Mayer haurdun zeudelako orduan. Proiektuak hainbat ekintza izan zituen barruan. Alde batetik, arte postalaren lanak izan zituen, hau da, artistek gutunak bidaltzen zizkieten komunitate artistikoari eta prentsari eta *Égalité, liberté, maternité: Polvo de Gallina Negra ataca de nuevo* hitzekin sinatzen zituzten gutunak; bestetik, *Carta a mi madre* txapelketa antolatuta zuten (parte-hartzaileek gutunak bidali behar zituzten, eta gutunetan beren amari esan nahi izan zioten guztia idatzi behar zuten); eta, azkenik, olerkiak irakurtzeko gauak eta *performance* batzuk⁵⁷ antolatuta zituzten, Carrillo Gil museoan eta beste hainbat gune kulturaletan. Txapelketa ebazteko egunaren amaieran *Novela rosa o me agarró el arquetipo* erakusketa aurkeztu zen. Geroago hitz egingo dugu Mónica Mayerrek egindako erakusketa horri buruz.

¡*Madres!* proiektuak nabarmendu behar diren bi ezaugarri izan zituen. Lehenengoa proiektuaren izaera prozesuala da, hau da, proiektua hainbat epetan garatu zen. Bigarrena komunikabide masiboen erabilera izan zen, *performance*etarako euskarri gisa. Kasu honetan, *Madre*

⁵² *Tlacuilos* izena hartu zuten kodize aurrehispaniarren piktogramak egiten zituztenak eta erretratugileak, hau da, ohiturak deskribatzen zituztenak edo pertsona edo objektu bat islatzen zutenak, marrazki edo argazki baten bidez edo pinturaren bidez". Araceli Barbosa: *Arte feminista en los ochenta en México*, op.cit., 101. or.

⁵³ «Taldea, eskaintzen zuen artez baliatuz, inpugnatu egin zituen balio patriarkalak, eta erronka egiten zien. Errezeta magiko baten bidez, efektu hori konjuru nahi zuten, eta hortik taldeko izenean dagoen ironia. (...) Mexikon begizkoaren gaixotasunaren uste popularra dute. Jatorri magikoa duen gaixotasun hori oilar beltz baten hautsarekin sendatzen da. (...) Emakume jaiotzea, berez, zaila da, edozein kulturatan, eta hemen gehiago. Emakumezko artista nahi izatea... ene! Gizonei ere zaila egiten zaie artista izatea! Bada, orain imajina ezazu, emakumea izanda, eta kontu feminista gehitzen badiogu koktel honi, jai dugu». Maris Bustamantek eta Araceli Barbosaren arteko elkarrizketa, Araceli Barbosa: *Arte feminista en los ochenta en México*, op. cit., 113. or.

⁵⁴ Ildo horretatik, hauxe esan zuen Mónica Mayerrek: «Herminiak ez zituen gure ideia artistikoak partekatzen, eta horregatik utzi gintuen handik gutxira». Mónica Mayer: *Rosa chillante. Mujeres y performance en México*, op. cit., 38. or.

⁵⁵ *La fiesta de quince* lanari dagokionez, hauxe esan zuen Araceli Barbosak: «(...) lanak zituen berezko ezaugarriak kontuak hartuta, ohikoak ez diren erakustaldietara ohituta dagoen beste kritika bat behar genuen (...) uste zuten antzezlan bat zela, eta horregatik erabaki zuten gure artistak 'antzezle txarrak' zirela». Araceli Barbosa: *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*, op. cit., 107. or.

⁵⁶ Artistek izen hori jarri zioten, lanaren ezaugarriak kontuan hartuta: «Integratuta zegoen proposamen politiko batean, artea zer den eta zer ez den erabakitzeko mugak ezabatzen zituen eta, azkenik, zenbait hilabetetan garatu zen». Ibid., 119. or.

⁵⁷ *Performance*ek lau fasetan antolatuta ziren: *Madres I* La Esmeralda Pintura eta Eskulturaren Eskola Nazionalan (INBA-SEP) egin zen, *Madres II* lanak Madres por un día izena hartu zuen eta Nuevo Mundo telebistako programan aurkeztu zen, Guillermo Ochoak gidatua, Canal 2 katean (Televisa), *Madres III* Carrillo Gil museoan egindako hitzaldi-ekitaldi bat izan zen eta, azkenik, *Madres IV: Me fui a parir, gracias* lana Mexikoko Unibertsitate Autonomoan egin zuten.



por un día lanaz ari gara. Lana Nuestro Mundo programan aurkeztu zen, Mexikoko telebistan, ikusle-kopuru gehien duen programetako bat. Programaren aurkezlea Guillermo Ochoa zen, eta Canal 2 katean ematen zuten (Televisa).

Lehenengo ezaugarriak, hau da, izaera prozesualak, lana lotu zuen arte kontzeptualarekin. Hori dela eta, *¡Madres!* proiektuan kontzeptualismoak helburu politikoa izan zuen. Lanak ahalik eta ikusle gehien izateko helburuarekin, artistek lana zabaltzen saiatu ziren Mexikoko telebistaren bidez. Ikuskizunak noiz egingo ziren eta eguna eta ordua zabaltzeaz gain, eta lan zehatz bat ikusteko gonbidapenak egiteaz gain, telebistako programa hartu zuten euskarri gisa, *performancerako* eta, umorez baliatuz, programaren aurkezlea murgildu zuten proiektuan. Aurkezlea 'trabestitu' eta ama haurdun bihurtu zuten. Etxeko erreginarenean koroa eman zioten, «amak etxeko erreginak direlako».⁵⁸ Mónica Mayerrek bere panpina Catalina Creel eraman zuen (*Cuna de lobos* telesaileko ama maltzurra zen Catalina Creel). Panpinak patriarkatuak sortutako ama gaiztoaren estereotipoa islatzen zuen. Ekintzak eta objektuak gune birtual batean (telebistan, adibidez) edo gune erreala batean (instalazioetan) garatzeak helburu argi bat dauka: ikuslea tartean sartzea, obran beste protagonista bat izan dadin. Beste alde batetik, erregina, ama eta esklaboaren kontzeptuak elkartu egiten ziren irudi batean, eta irudi horrek agerian uzten zituen estereotipo femeninoak hiru sinboloren bidez: koroa, haurdun zegoen emakumearen sabela eta sukaldeko mantala (*mandil*, Mexikon).

Aurkezleak parte hartu zuen gogo handiz. Ikusleek ikusitakoari erantzun zioten: gizonak minduta agertu ziren, eta emakumeak, harrিতuta. Mayerrek hauxe esan zuen: «Ikuskizuna aurkeztu eta bederatzirako hilabete geroago, ikusle batek Ochoari deitu zion, neska ala mutila jaiotzen galdetzeko. Une horretan jakin genuen ikuskizuna arrakastatsua izan zela»⁵⁹. Bere aldetik, Maris Bustamantek hauxe nabarmendu zuen: «Nire ustez, hedabideetan garatutako ekintza hauek balentria hutsa dira, dotoretasun intelektualaren hesia apurtzeko eta publikoaren pertzepzio-horizontea zabaltzeko aukera bakarraitira»⁶⁰.

PGN taldeko artistek amatasunaren funtzio biologiko eta kulturala interpelatu zuten, eta ikusleak gonbidatu zituzten obran rol aktibo bat hartzera. Sistema irauli nahi zuten, eta agerian utzi zituzten sistemaren kanonak. *¡Madres!* Carrillo Gil museoa amaitu zen eta, amaieran, saria eman zioten amei idatzitako gutun onenari. Nahuatl Zenik irabazi zuen txapelketa. Saria Mayerrek egindako marrazki bat zen. Gero, beste marrazki bat zozkatu zuten parte-hartzaileen artean. Ospakizunari amaiera emateko, olerkien gau-jai bat antolatu zuten. Carmen Boulevard, Enriqueta Ochoa eta Perla Sagartze olerkariak amatasunarekin loturiko olerki batzuk irakurri zituzten.

Novela rosa o me agarró el arquetipo lanarekin, Mónica Mayerrek *¡Madre!* ikuskizunerako prestatutako jarduerak itxi zituen Carrillo Gil museoa. Guztira, 14 marrazki osatzen zuten lana eta, guztira, 62 lan egon ziren. Lanetan, hainbat teknika landu ziren. Diskurtso introspektibo baten bidez, artistak kritika latza egin zien amatasunarekin loturiko estereotipoari, eta problematika hori sartu zuen gizarte intolerantean, rol erogarriak esleitzen dizkielako emakumei, giza izaera ukatzeko. Raquel Tibol historialariak hauxe adierazi zuen: «Marrazkietan bide okertuak ikus daitezke, batzuetan etxetik mendira, edo itsasora, basora, hirira, baratzera, zartaginera edo lisaburdinara doazen erlekume bihurtuta; baina zapaltzen duen arketipoaren bideak argiak dira era berean».⁶¹

Mónica Mayerren marrazkiek amatasunak sortzen dituen sentimendu anbiguoak landu zituzten zorrotz eta, aldi berean, etxeko ohituren inguruan (itogarriak, gehienetan) hausnartzera gonbidatzen zuten. Horiek horrela, elkarrizketa zuzena sortu zuen Simon de Beauvoirrek esandakoarekin, etxeko lanak Sisifok pairatutako martirioekin alderatu baitzituen: «Zeregin gutxi hurbiltzen dira Sisiforen martirioren etxeko lanak hurbiltzen diren bezala; etxekoandreak platerak garbitu behar ditu, hautsa kendu behar die altzariei, bihar berriro ere zikina, bihar hautsez beteta eta apurtuta egongo den arropa prestatu behar du; etxekoandrea toki berean dago beti; oraingoa besterik ez du betekotzen eta ez du zerbaite positiboa lortu duen susmoa izango, aitzitik, gaiztakeriari aurre egin behar dion susmoa izango du; eta borroka

⁵⁸ Esaldia Maris Bustamantek esan zuen, *Madres por un día* lanean. Ikusi Polvo de Gallina Negra taldeko lana: 'Madre por un día', Nuestro Mundo programan, Guillermo Ochoak zuzendua, Canal 2, Televisa, 1987ko abuztuaren 28.

⁵⁹ Mónica Mayer: *Rosa chillante. Mujeres y performance en México*, op. cit., 41. or.

⁶⁰ Maris Bustamante: "Feminismos: Si...artistas feministas" Arteen Zentro Nazionalean egindako mahai-inguruan aurkeztutako testua, 2005eko urriaren 12an, mimeografia, orririk gabe.

⁶¹ Araceli Barbosa: *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*, op. cit., 121. or.



hori egunero hasten da berriro».⁶² Josteko hariaren erabilera konpontzaile eta errepikakorrak konstante bukaezin hori islatzen zuen lan batzuetan. Beste irudi batzuek ere egiten diote erreferentzia denboraren zirkulartasunari, bere baitan ixten baita: Mayer sugarekin jolastan edo uroboroa bere buztanari kosk egiten. Karen Corderok hauxe adierazi zuen: «datzitako hitzek ere —etzanez, baina kontrolatuak eta askeak— marrazki hauen lekua hartzen dute obsesio handiz eta indar poetiko eta enigmatikoa hartzen dute, funtzio deskribatzailetik bananduta daudelako. Obren segidak elkartzen dituzte eta, batzuetan infinitu arte errepikatzen den mantra arraro baten funtzioa hartzen dute. Batzuetan, egutegitik ihes egiten duten ekintzei egiten die erreferentzia eta, beste batzuetan, oroipenei».⁶³

Etxekoandreaki, amari edo emazteari ihes egiten zaiona etxetik kanpoko desirak eta planak dira. *Bestetasunak*, Beauvoirren hitzetan, ez du kanporako proiektzio hori izateko eskubiderik. Emakumeak behartuta zeuden beti besteak izatera, gorabeherarik gabe.

Ondorioak

Pasa den mendeko 70 eta 80ko hamarkadetan, arte feministak hainbat estrategia kritiko garatu zituen, Argentinako, Brasilgo eta Mexikoko gizarteetan nagusitzen zen sexismoari aurre egiteko. Helburu hori lortzeko, *lingua franca* batez baliatu zen, hau da, garai horretako feminismoek emakumeengan eragindako kontzientzia hartzetik sortutako eta partekatutako hizkuntza bisual bat. Ikusi dugunez, emakumeek euren errealitatearen inguruan egindako interpretazio berri horrek atzerritarreko irakurketak eragin zituen, eta irakurketa horiek eraman eta egokitu zituzten euren tokiko egoeretara. Aldi berean eta era askotan, emakume latinoamerikarrek bibliografia feminista heureganatu zuten, eta haiek ere euren sistema kritikoak sortu zituzten.

Artikulu honetan nire helburua izan da Argentinako, Brasilgo eta Mexikoko artista feministen arteko loturak biltzea, kontinenteko arte feministaren kontakizunetan, brasildarren bertakotzea zaildu duten auziak alde batera utzita. Herrialde honetan ez zen emakumezko sortzailearik agertu herrialdeko mugimendu feministetatik, eta auzi feministekin konprometitutako artea sortu zuten artistek ez zuten arte hori garatu sistematikoki euren ibilbidean zehar. Nire ustez, bi egoera horiek begirada urrundu dute sortzaile asko eta arte garaikide ugari dituen herrialde honetatik. Hori dela eta, garrantzitsua da arte feministen lanetan pentsatzeko era zabaltzea eta malgutzea, ohiko arte feministaren mugetan dagoena, eta horiekin loturiko proposamenak ere, barne hartzeko, gaur egun arte feminista kategoria hori baliozkoa bada.

Latinoamerikako artearen inguruko analisi kokatu eta osoko bat egiteko proposatutako triangulazioak ezaugarri komun batzuk ditu, baina ez dut uste ezaugarri horiek ezaugarri bakarrak direnik, inola ere. Triangeluaren alde bat Argentinako, Brasilgo eta Mexikoko artistek etxekotasunaren inguruan eta etxekotasunak dakarrenaren inguruan egindako tratamendua izan da. Beste alde bat ideal femeninoari egindako kritika izan da: komunikabide masiboen indarrak eta emakumeen gorputzaren erabilera zakarrak orduko publizitatean eragin handia izan zuten artistek landutako gaietan. Eta, azkenik, beste ardatz bat heterosexualitate konpultsiboari egindako kritika izan da. Auzi horrek esperimentazioa sustatu zuen kale-aktibismo eta bideoaren bidez, orduan erabilitako beste hizkuntza batzuen artean.

Nolanahi ere, beste maniobra komun batzuk ere aipagarriak dira. Julia Antivilo Peñak hauxe adierazi zuen: «Latinoamerikako artista bisual feministen lanek izan duten taktika eta estrategia bat, besteak beste, ironia, sarkasmoa edo parodia bezalako tresna kritikoen erabilera izan da».⁶⁴ Umorea ere askotan erabili zuten, salatzeke tresna gisa.

Amaitzeko, artistak eta bere lan feministak ezagutzeko eta interpretatzeko moduei dagokienez, espero dut hainbat galdera erreflexibo sortu izana, erantzun zuzenak baino gehiago. Ezin dugu ahaztu arte feministaren helburuak hurrengo hauek izan direla: emakumeen

⁶² Simone de Beauvoir: *El segundo sexo*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1987, 62. or.

⁶³ Karen Cordero: *Rayando: Dibujos de Mónica Mayer. Un ensayo a tres voces*, Mexiko, Museo de las Mujeres (MUMA), 2015, ikusi: <http://www.museodemujeres.com/es/exposiciones/258-rayando-dibujos-de-monica-mayer> [azken kontsulta: 2016/09/10]

⁶⁴ Julia Antivilo Peña: *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano*, op.cit., 167. or.



bizitzak aldatzea (gaur egun, beste genero batzuk ere sartu behar dira barnean), gizateriaren kontzeptu popularra zabaltzea (oso kontzeptu murriztu bat dela frogatu dute feminismoek) eta bizitzeko atseginagoa izango den mundu bat sortzea.

Gaur egun oraindik gauzatzeke dago erronken triangelu hau.

(*) Artikulu honetan garatu ditudan hainbat galdekizun Mónica Mayerekin eta Julia Antivilo Peñarekin izandako elkarrizketa aberasgarriei esker sortu ziren, Andrea Giuntak eta Cecilia Fajardo Hillek komisariatutako *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* erakusketarako artikulu bat elkarrekin idatzi genuenean. Erakusketa hori Los Angeleseko Hammer museoan egongo da 2017ko irailetik aurrera. Gehiago irakurtzeko: Mónica Mayer; Julia Antivilo Peña; María Laura Rosa: "Feminist Art and Activism in Latin America: A Dialogue in Three Voices" *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* erakustaldian (erakusketaren katalogoa), Hammer museoa, Los Angeles. [prentsan]

