

**IKUSPEGI  
FEMINISTAK EKOIZPEN  
ARTISTIKOETAN ETA  
ARTEAREN TEORIETAN**

**III. EDIZIOA**

2014

Egilea

**MARIE-JOSÉPHE BONNET**

Titulua

**EMAKUMEZKO ARTISTEN AITORPENA.  
TRANSMISIO SIMBOLIKOAREN INGURUKO  
GOGOETAK**



**AZKUNA ZENTROA  
ALHÓNDIGA BILBAO**

Artista bat aitortzea haren balioa aitortzea da. Ez bakarrik haren balio komertziala edota haren praktika artistikoa, gaur egun esaten den moduan, baizik eta haren balio propioa. Haren sormena. Haren nortasuna, artista gisa. Alabaina, alor horretan, emakumeek desbalerizazioa ontologikoa pairatu dute, eta oraindik ere pairatzen dute, ugaltzearen eta sortzearen arteko aurkakotasunaren ondorioz, eta sexuaren araberako lan-banaketa etorri ohi da aurkakotasun horren ondoren. Espezieak iraun dezan amatasuna derrigorrezkoa dela justifikatzeko helburuarekin, kultura judu-kristauak hainbestearino jarri du zalantzan emakumezkoen sortze-ahalmena, non, hein batean, zalantza hori jarduera artistikoaren antolakuntza profesionalaren oinarri izan den.

Nire helburua ez da jakitea zergatik jarri duen zalantzan kultura judu-kristauak jenio sortzaile femeninoa, baizik eta zalantza horrek nola egituratu duen emakume artisten bizitza profesionala. Erdi Arotik, «botere artistikoak» dohain artistikoaren ikusmolde bikoitzetik antolatatu ditu artelanak sortzeko eta zirkulatzeko erak.

## 1. Dohaina aitarengandik dator

Sortzeko dohaina geneen bidez transmititzen da, aitaren aldeko genealogiatik. Familia-lantegia da, eremu profesionalean, ikusmolde horren adierazle; maisu batek bakarrik zuzentzen du eta, testuinguru patriarkal horretan, aitak ditu seme-alaben gaineko eskubide guztiak. Familia-lantegia margolari maisuen gremio-sistemaren barruan zegoen, eta gremio horrek, Frantzian, San Lukas Akademia izena zuen. Alabak gaitasun nahikoak zituztenean sartzen ziren ekoizpen-prozesuan.

Lanetik bizi nahi izanez gero, hau da, lanean ateratako etekina saltzeko eskubidea nahi izanez gero, beharrezkoa zen gremio bateko kide izatea. XVII. mendean, margolariak, margolari izateaz gain, koadro-salerosleak ziren. Kasu batzuetan, grabatzaile edo mailegu-emaileak ere baziren; esaterako, Louyse Moillonon aita. Margolari-lana artisauen lanarekin alderatzen zen. Parisen, Margolari eta Eskultore Maisuen Elkartearen antolatuta zeuden. Elkartearen estatutuak Erdi Arokoak ziren eta, Errege Akademia sortu zenean, San Lukas Akademia izena hartu zuen.

Pentsatu izan ohi da emakumezko artistek noblezian zutela jatorria, baina gremio-sisteman antolatutako artisau burgesian sortu ziren. Lege propioak zituen sistema ekonomiko batean sartu ziren: errentagarritasuna eta ondo egindako lana.

Gremioen mundua eragozpenez beteta zegoen emakumeentzat; izan ere, oso itxia eta batez ere gizonezkoena zen; gainera, aitaren, egituraren eta diruaren mende zeuden. XVIII. mendera arte, emakumeak ezin ziren maistra izan, salbu eta alargun baziren; egoera hori bereziki artisauen artean izaten zen.

Boterea familiako aitak zuenez, amaren aldetiko filiazioa erabat ezkatututa geratzen zen. Osatzen zuten kideek zuzendutako gremio-sistema horrek (margolari batek ez zuen bere lanak saltzeko eskubiderik gremio bateko kide ez bazen) patriarkatua sendotzen zuen, eta aitaren aldetiko filiazioari pribilegioak ematen zizkion. Horrek azaltzen du Antzinako Erregimeneko emakumezko artista handi ia guztiak zergatik ziren aita margolarien alabak: Lavinia Fontana, Artemisia Gentileschi, Louyse Moillon, Élisabeth Vigée Le Brun, Rosa Bonheur...

XIX. mendean, sistema hori ezkontzaren arlora igaro zen. Margolarien emazteak izatera pasa ziren.

## 2. Dohaina goitik dator

Sortzeko dohainaren jatorriaren inguruko bigarren azalpena monarkia jainkozko eskubidea dela zioen ideologiak eman zuen. Inspirazioa goitik dator, Jainkoarengandik, zeinak ez duen hautatzen grazia ematen dien horien sexua edo jatorri soziala. Ikuspuntu horretatik, ez du ezerk galarazten emakumeak Pintura eta Eskulturaren Errege Akademian sartzea. Akademia Mazarino kardinalak sortu zuen, 1648. urtean; Colberten presiopean, 1663an ireki zen emakumeentzat, eta Frantziako Iraultzaren eraginez 1793an desegin zen arte, hamabost emakume sartu ziren.



Hemen, balio-judizioen, salbuespen-ereduen eta «bikaintasunaren» eremuan sartzen gara. Azken kontzeptu hori jainkozko eskubideko monarkiak sortua da, eta pribilegioen, erlijioaren eta hierarkia bikoitzaren erregimenean —gizarteko hiru estamentuen hierarkia (noblezia, kleroa eta Hirugarren Estatu) eta sexuena— oinarritzen da. Margolari maisuen *merkantilismoaren* kontra, XVII. eta XVIII. mendeetan «bikaintasunean» oinarritutako balio-hierarkia berri bat ezarri zen.

Emakumeak onartzen ziren Akademian, baina kopurua mugatua zen. Akademiaren historian zehar, bi alditan gutxienez (1663an eta 1791n), botere akademikoak erabaki zuen lau emakume onartuko zituztela gehienez. Horrez gain, ez zuten biluzia ikasteko, irakasle izateko ez eta botere akademikoko instantzietan parte hartzeko eskubiderik (Bonnet, 2004). Bestalde, botere artistikoak, emakumezkoen kopuru handiak mehatxatuta, kopuru hori mugatu egin zuen, eta, hala, gizonezkoek bezainbesteko dohaina edo are handiagoa zutela erakusteko aukera kendu zuten.

Monarkia erortzeak, epe laburrean elite artistiko edo jenio jainkotiarraren kontzeptua ere erortzea ekarri zuen. Inpresionismoaren agerpenarekin eta eredu akademiko batzuen aurkako borrokarekin batera, horixe izan zen XIX. mendearen zeregina. Erorketa atzeratu egin zen; izan ere, iraultzaileek, krisi ekonomikoaren eta merkatuaren eraldaketaren ondorioz, *jenio* kontzeptua birdefinitu zuten. Gainontzekoengandik bereizteko originaltasuna garatzea beharrezkoa zenez, hautaketa-irizpideak ere birdefinitu behar ziren.

*Jenio* kontzeptuak berriz ere mesede egin zien gizonezkoek. Antzinako Erregimenean, jenioa dibinitate bat da, grazia, goi-arnasa, eta hori begiak zerurantz jarrita irudikatzen dute poeta eta musikari ugariaren erretratuek. Diderot halaxe ageri da Fragonarden margolanean (Louvre museoan), eta Élisabeth Vigée Le Brunek ere hala irudikatu zuen musikaria *Paisiello musikari italiarraren erretratu* lanean (1791, Versaillesko jauregia), jenioak edonor uki baitezake, «sexua zein den axola gabe».

Iraultzaz geroztik, jenioa naturaren ekintza bilakatu zen, Estatuko erakunde batean, Frantziako Institutuan, haragitzen den gizontasunaren osagai bat, eta erakunde horrek, «jenioaren hegaldia helmuga baliagarrienera eta seguruenera zuzentzeko helburuarekin, giza espirituaren ideia ederrenak finkatzeko» betebeharra du (Franqueville, 1895: 128). Aldaketa horren adierazgarri da arteen Jenioaren alegoriak espazioan flotatzen duten gizon gazteek pertsonifikatzen dituztela (ikus Jean-Baptiste Regnault, *Askatasuna edo heriotza*, 1795). Aurreko mendeetan, aldiz, margotzen ari ziren emakumeek pertsonifikatzen zituzten pinturaren alegoriak. Historiako une garrantzitsu bat aztertu dut, hain zuzen ere, emakumezko artistek beren balio propioaren kontzientzia hartu zuten unea: alegoriak alde batera utzi, paleta eta pintzelak hartu eta autorretratu egiten hasi zirenekoa (Élisabeth Vigée Le Brun, *Autorretratu, lastozko kapelarekin*, 1782) (Bonnet, 2002: 140-167). Alegoriaren eta erretratuaren arteko nahasmenduaren beste adibide bat. Elkar besarkatzen duten bi emakume irudikatzen dituzten lanak ikus zitezkeen, baina, egiatan, pinturaren eta eskulturaren alegoriak dira, harmoniazko momentu batean jasoak. Eta gauza bera gertatzen da Bakearekin.

Alegorien adibide horiekin ikus daiteke nagusi diren ideien inguruan nola egituratzen diren inkontziente kolektiboetatik bereizten diren balio-sistemak. Sinbolikoaren kontrakoa da alegoria; izan ere, sinbolikoak, jardun ahal izateko, ikusezinenaren eta inkontzientearen arteko harremana behar du. *Picturatik* arteetako Jenioaren pertsonifikazio maskulinoetara eginiko bideak erakusten du zenbat aldendu ziren iraultzaileak femininotik, jainkozko eskubideko monarkiatik gizon eta hiritarraren eskubideen errepublika batera pasatzeko.

Baina, egia esateko, emakumeak ez zeuden arteen erregimen berritik baztertuak talentu faltagatik, bozkutzen ez zutelako baizik. Aldaketa hori, politikotik sinbolikora, ia inor ohartu gabe gertatu zen. Hala ere, ondorio latzak ekarri zizkion emakumeen adierazpen artistikoari; izan ere, saloiak izan ezik, hiriko eremu komunak debekatuak zituztenez, bazterturik, eredu maskulinoak imitatzeraz eta gizonaren botere ekonomiko, politiko eta sinbolikoaren mende egotera behartu zituzten.

Baina, hala eta guztiz ere, goitik zetorren inspirazioak jarraitu zuen XX. mendeko iruditeria egituratzen, eta hala adierazten du Séraphine de Senlis artistari Anne-Marie Uhdek ateratako argazkiak: Séraphine de Senlis ikus dezakegu, Senlisko familia burgeseko zerbitzari izandakoa, bere 1924ko mihiseetako baten aurrean, esku artean paleta duela eta burua zerurantz altxatuta, ahots zerutarrei adi (Cloarec, 2008; Bonnet, 2008c).



### 3. Inspirazioa musarengandik dator

XIX. mendean, erromantizismoarekin batera, beste ikusmolde bat ezarri zen inspirazio artistikoari buruz, hirugarrena. Musarena, emakume inspiratzailearena, alegia: Frantziako Iraultzan errepremitua izan zena. Femeninoa eremu publikotik kanporatu zuten, baina hura itzuli egingo zen poeten ametsak zapuztera.

Idea hori ohikoa zen Napoleon Laren Kode Zibilaren erregimenean ezarritako eremu sozialaren antolaketan. Gizartea Antzinako Erregimeneke hiru ordenen arabera antolatuta egotetik —noblezia, kleroa eta Hirugarren Estatua— bi sexueta bereizia egotera pasatu zen, zeinak bi klaseren arteko —burgesia eta proletarioak— aurkakotasuna eragiten zuen. Etxea eta familia, emakumeentzat; Hiria, gizonentzat. Sexuen arteko banaketak gizonen arteko artistaren garapena eragin zuen, eta emakumea, berriz, gabezia eta inspiratzailea zen aldi berean. Emakumea edo femeninoa zehaztu beharra dago; izan ere, gaur egun, musa gizonen alde femeninoaren irudi gisa ikusteko joera dugu. C. G. Jungek *anima* eta *animus* kontzeptuekin erakutsi zuen bezala, horien osagai bikoitzaren —maskulino-femenino— barneaitorpena egiteko eskatuz. Baina emakumeek ez zuten beren alderdi maskulinoaren aitortzea lortu behar. Bide hori itxi egin zuten, «emakumea maskulinozko» beldurragatik; gainera, emakumeen alde femeninoa desbalorizatzen zuten eta emakumezko sortzaileak eredu maskulino bati —arteen jentziaren pertsonifikazio eta bikaintasunaren eredu bihurtua, inoiz baino gehiago— men egin behar zion.

Zergatik ez zen gizonen arteko musa existitzen? Gizonen aldeko menderatze sinbolikoagatik. Gizartea gobernatzen zuenez, maskulino ez zen gabezia bat. Aitzitik, gehiegia zen, ahalguztiduna eta nonahikoa. Jainko sortzailea laiko egin zen, eta emakumei femenino aktibo, ezberdin eta plurala garatzea galarazi zitzaion. Gizonen artekoak jabe izaten jarraitu zuen, eta emakumeak haien mende zeuden. Gizonen artekoak erakusten zuen bidea, eta iragartzen zuen etorkizuna. Beraz, emakumeak ezin ziren ereduak imitatzeko arazotik atera; eredu horren barruan bakarrik zuten adierazteko eskubidea.

### 4. «Kanpo-hatsa» eta hats jainkotiarra

Dena den, azpimarratu behar dugu poetaren eta haren musaren kontzeptua Antzinaroan inspirazioari buruz zegoen ikusmoldearen eguneraketa dela. Longino erretorikoak, *Sublimeari buruz* tratatuan, Pitiaren hitz inspiratuen adibidea ematen digu. Bikaintasunera daraman bidea gogoraraziz, hitz hauekin egiten dio erreferentzia antzinako idazle eta poeta nagusien imitazioari:

«Kanpo-hats batek hartzen ditu haietako asko, diotenez, Pitia tripodera gerturatzen denean bezala: lurtean, hats jainkotiar bat jariatzen duen arrail bat dago; hala, botere jainkotiarrak bete, orakuluak ematen ditu, goi-arnasaren arabera» (Longino, 1993: 26 / itz. 2014: 35).

Ez da harrizkoa erretorikoak «kanpo-hatsa» «hats jainkotiarrarekin» parekatzea. Profetesaren ernaltzen duen hatsa da, goi-arnasaren bidez hitz egiteko bidea ematen diona; alegia, niaz besteko iturri baten bidez. Garai haietan, gizakiek beren burua ez zuten jainkotzat hartzen, eta mesfidati ziren *hybrisera*, alegia, gehiegikeriara, zeraman guztiarekin. Hemen, *pneumatikaren* erregistroan sartzen gara, alegia, Espirituak ernalduaren erregistroan; sublimetza denaren antzinako alderdi hori Lukasen ebanjelioan aurkituko dugu berriro, Mariak Elisabeti eginko agurrean.

Espirituaren bidezko ernalketaren bi adibide horiek aipatu ditut gure kulturetan garatu ez direlako. Aitzitik, interes gutxien duen alderdira mugatzen dira, emakumeak Pitiaren rola jokatzera bazterturik, zeina eredu maskulinoak imitatzera emana zegoen. Inoren handitasunak «bete» ditu, emakume haurdunen antzera. Kontuan izan behar da hats jainkotiaria lurteko arrail batetik ateratzen dela. Horra hor modu polit bat energia sortzailea agertzen den faila gogora ekartzeko. Faila, sinbolismo femeninoan (lurra); hats jainkotiarrak eragindako erditzearen aurretik zegoen arrakala. Lurra, gorputz femeninoa, emakume subjektua irekia ez balitz, sortu ahalko luke?



## 5. Abangoardia, edo hegemonia maskulinoaren berregituratzea

XX. mendera arte, bikaintasun-eredu guztiak gizonek sortuak ziren: testuinguru erlijiosoan, Kreatzailea santututa (ez dugu ahaztu behar San Lukas margolarien patroia dela); testuinguru akademikoan, *artista* kontzeptua osatuta, artisauaren kontra, eta *maisulan* kontzeptua formulatuta —haren prezioa eta haren «kreatzailearen» jenioa justifikatzen duen objektu eskasa—.

Emakumeak —XX. mendearen hasieran marko estetikoak hautsi zituzten: Natalia Gontxarovak, Errusian; Sophie Taeuber-ek, Suitzan; eta Sonia Delaunayk, abstrakzioa asmatuta— gizonezko margolariekin ezkontzera behartu zituzten. Abangardietan ere, eta batez ere horietan, ezkontzea izan zen legitimazio artistikorako bide nagusia.

Pentsa zitekeen abangoardiak maskulino-femenino banaketa amaituko zuela, George Sand-ek bere eleberri batean azaldu zuen «jenioak ez du sexurik» dinamikari jarraiki. Baina kontrakoa gertatu zen Duchampen hil ondoko agintarekin, poetaren eta haren musaren egoera sistematizatzen zuen aforismo ezagun honekin: «Artrea artearekiko da kakra kakarekiko dena, gramatikalki; pinturaren artreak genero femeninoa du» (Duchamp, 1975: 37).

Pinturaren generoa femeninoa bada, margolariaren generoa, ezinbestez, maskulinoa da. Pixatokiak agintzen du! Artearen munduan, museoetan eta galerietan izaten diren estrategia-merkatuen salaketak edozer gauza egin dezakeen subjektu sortzaile maskulino bat dagoela baieztatzen du, eta, gainera, abangoardiako babes onberaren pean egiten duela. Hortaz, generoen auzia abangardien auziarekin lotuta dago. Eta Duchamp *ready-made*ak egin zituenetik mende bat geroago, geure buruari zera galde diezaiokegu: nola liteke emakumezkoen praktika artistikoa hain gutxi eta gaizki aitortua egotea? Abangoardiaren ideologiak ezkutatu egiten duelako? Abangoardia, elite artistiko berri gisa definitu ahal izateko, ezinbestean, gizonaren gailentasunean oinarritu eta sendotu behar delako? Arrazoiak edozein dela ere, badago erantzunik ez duen kontu bat: nola sinestarazi diete gizonek emakumei —hainbeste denboran, gainera— ez zirela sortzaileak, emakumeek haurrak izaten dituztelako aitzakiarekin?

## 6. Aitorpena lortzeko borroka

Badira urte batzuk aro historiko berri batean murgilduta gaudela; nik «aitorpena lortzeko borroka» deituko nioke aro horri. XIX. mendearen amaieran hasi zen, emakumeak beren eskubideak —tartean, sorkuntzarako eskubidea— aldarrikatzeko elkartzen hasi zirenean. Emakumezko Margolari eta Eskultoreen Batasuna (1881ean sortua) eta Maria Baxkirtsevaren lehen testuak izan ziren bi sexuek pareko tokia izango luketen gizarte bat lortzeko borrokaren abiapuntu. XX. mendean zehar, emakumezko artisten hainbat talde emakumeen praktika artistikoaren aitortenaren alde borrokatu ziren; adibidez, FAM elkarte (Femmes Artistes Modernes), 1930eko hamarkadan; La Spirale, kide izan nintzen taldea, 1970eko hamarkadan, eta Emakumeen Askatasunerako Mugimenduaren ondoren sortutako taldeak (Bonnet, 2006).

Baina azken urteotan, aitorpena lortzeko borrokaren baldintzak aldatu egin dira. Orain ez da gizonen aitorpena bakarrik bilatzen, beste emakumeena ere bilatzen da. Elementu berria da, historian ez da inoiz halakorik gertatu. Mendebaldean, sexuen arteko berdintasunaren arazoa juridikoki ebatzi ondoren (edo ebazteko bidean egonda), hori bezain garrantzitsua den beste arazo batera pasatu gara: Hirian banakotasun femeninoa baieztatzea, erreferentzia berriak osatzearen bitartez.

Hala, aitortenaren gatazka emakumeen artera lekualdatu da; konturatu gara emakumeen aitorpena ere behar dugula garatu ahal izateko; alegia, filiazio sinboliko femenino bateko parte izan behar dugula. Hain zuzen ere, gure filiazio-erreferente bakarra aitaren aldetikoa bada, aitorpena lortzeko borrokaren mende izaten jarraituko dugu; borroka horretan, bata bestea da, alegia, erreferente bat besterik ez dago.



Elkarrekikotasunean, edo elkarren aitopenean, Paul Ricoeur filosofoak dioen bezala, bata ez da bestea bihurtzen. Horri esker, emakumeek ihes egin dezakete berdintasuna-identitatea iruzurretik, non giltzapetuta egon diren biekin harreman bikoitza izatearen ondorioz.

Ricoeurrek printzipio genealogikoaren adibidea aipatzen du, filiazioaren inbariante guztien inbariante gisa.

«[...] maila guztiak dira eratuak eta eratzailak aldi berean, haietako bat ere ez delako fundatzaile, eta leinu guztiak jada bikoitzak direlako: aitarenak eta amarenak. Femeninoa eta maskulinoa hor daude jada. Izaera bikoitz hori, maila eta leinuei dagokiena, nahikoa da goranzko norabidean zor-harremana ezartzeko, eta beheranzkoan, oinordetza-harremana ezartzeko» (Ricoeur, 2004: 286 / itz. 2006: 248, 6. oharra).

Inbariantearen pentsaera horrek ikuspegi berriak zabaltzen dituela ikus daiteke.

Françoise Héritierrek uste duenaz beste, maskulinoak femeninoa menderatzea dagoeneko ez da gure kulturetako inbariantea, baizik eta gutako bakoitza leinu bikoitz batean kokatzen gaituen eta inor fundatzailea ez den printzipio genealogikoa bera. Gogoeta horrek politikarako zein arterako balio du. Praktika artistikoaren sorreran berriz filiazio femeninoa sartuz, artelana egitearen inguruko ikuspegi tradizionaletik ateratzen gara, non, *gignereren*, sortzea, eta jenioren arteko lotura etimologiko baten arabera, femeninoa jenio maskulinoaren, semenaren, aitaren ahalmen sortzailearen edukiontzia den. Lotura horretatik *genesi* eta *generazio* hitzak sortu dira, paralelismo ukaezinekoak.

## 7. Sakondu dezagun

Aitorpenerako bidea norbera bere burua artista gisa identifikatuz hasten bada, identifikazio hori jarduera guztietan dagoen identitate-bilaketaren mende dago. Helburua da dohainak ezagutzea, eta Hirian mamitzen den «ahal dub» esaldipean probatzea. Baina emakumezko artistek duten estatusa ikusirik, argi dago hori ez dela nahikoa. Benetan aitortua izateko, besteak artista gisa onartu behar du. Konturatu gara historian zehar emakumeek arazo hori izan dutela, ezer baino lehen, ugaltzailetzat jotzen dituztelako eta haien sormenaren inguruko zalantzak guztiz barneratuta daudelako nagusi den pentsamendu sinbolikoan. Hala, bada, diplomek, artearen merkatuak edo gaur egungo edozein aitorten erak ez dute zalantza hori gainditzen.

Aitorpena lortzeko borrokaren gaur egungo testuinguru estetiko-ekonomikoa XIX. mendearen amaierakoaren guztiz ezberdina da. Maisulanaren kontzeptua desagertu egin da. Industrializazioak, zeinak objektu manufakturatutako ugari ekoizten dituen, objektu artistikoaren kontzeptua aldatu du, eta, horrekin batera, artistaren estatusa. Askotan hitz egiten da arterik gabeko artistei buruz, eta praktika batzuek, hala nola collageak, instalazioak eta *land art* deritzonak, kontsumo-gizartearen hondakinak erabiltzen dituzte —berez, galkorrak—, eta iragankorra denarekin lan egiten dute. Artista dagoeneko ez da edertasunaren bila ari den hori; ez da, argiaren laguntzarekin «maisulan» batean zehar, ikusezinaren bila ari den hori. Aitarekin hausten duen hori da, baina horrek ez du esan nahi amaren aldetiko filiazioa aurkitzen duenik.

Horrek azaltzen du emakumezkoen sormenaren inguruko zalantzak zergatik iraun duen iskanbila politiko, ekonomiko eta sozialaren ondoren ere, emakumeek aitorpena lortzeko duten borrokari izaera tragiko eta bukaezin hori emanez.

Bi sexuetakoa artisten formakuntzarako berdintasun legeak eragin gutxi dauka instituzioek eta nazioarteko merkatuak lagundutako balio sisteman. Oraindik gizonek menderatzen dute esparru artistikoa, nahiz eta arte-eskoletako ikasleen % 60 emakumezkoa den. Horrekin baiezta dezakegu historiaren inguruko jakintza ez dela nahikoa emakumezkoen praktika artistikoaren aitopenearen oinarri izateko. Iraganeko praktikak desagertu dira, eta horiek berraurkitzeak ez du artearen historian emakumeen presentziaren inguruko ikuspegi berri bat ekarri.



Adibidez, Jean-Michel Chazine ikertzaileak erakutsi du Borneon negatiboan aurkitutako eskuak emakumezko batenak direla (Chazine, 2006). Alabaina, historiaurrearen ikertzaileek oraindik ere Lascauxko maisuari buruz hitz egiten dute, haitzuloko margolanak gizon bakar batenak edo gehiagorenak diren frogarik erakutsi gabe.

Beste ikertzaile batek, LeRoy McDermott estatubatuarrak hain zuzen, erakutsi du Goi Paleolitoko Aurignac aldiko venusak, Willendorfeko venusa (K.a. 2800-2500) eta Lespuguekoa bezala (K.a. 2500-1800), emakume haurdunen autorretratuak direla, eta, hala, artearen hasieran emakumeak ere bazirela baieztatzen du (Bonnet, 2004: 10). Kasu horretan ere, uko egiten zaio gizonen gailentasun sortzailea zalantzan jartzen duen hipotesi hori eztabaidatzeari, maskulinoz idatzitako artearen historiako bi mendek bermatzen baitute gailentasun hori. Era berean, XIX. mendean Vandée departamentuko Fontenay-le-Comte udalerrian aurkitutako emakumezko margolari baten hilobiak, zeina galo-erromatar garaikoa izan daitekeen (III. mendea), praktika horrek Frantzian izan zuen garrantzia erakusten du. Zergatik gorde dute isilean historialariek aurkikuntza hori? Hilobian aurkitutako gauzak babestu ez, eta merkatuan segituan desagertu zirelako, ala esku seguruetan gorde zirelako? Aztarnategiaren balorazio egokia falta delako? 150 urte igaro ondoren ere, 1850ean *L'illustration* egunkarian agertutako artikulua da aurkikuntzaren froga bakarra. Hala, ikertzaileek, argitalpen horretako marrazkietan oinarrituta, garai galo-erromatarrean margolariek erabiltzen zituzten tresnen inguruko artikulua idazten dituzte, baina emakumezko margolari batenak zirela aipatu gabe (Bonnet, 2008b: 21-22).

## 8. Feminismoa ez da nahikoa itxitasun instituzionalari aurre egiteko

Feminismoa ez da nahikoa emakumeen sorkuntzaren inguruan dagoen ikuspuntu nagusia aldatzeko. Zalantzarik gabe, 1970eko hamarkadako Emakumeen Askatasunerako Mugimenduak feminitate matxinoaren aldeko atak ireki eta emakumezko historialarien zaletasunak piztu zituen. Baina gaur egun unibertsitatean eta nazioarteko erakundeetan zabal dabilen generoaren teoriak neutralizatu egiten du gizon-emakumeen indar-erlazio berria, pentsaturik sexu-bipolaritatea ezeztaturik bereizketaren arazoa ebatzi dutela. Generoen teoriaren arabera, soziologia politikoko eta arau sexualak sortzearen kontu bat da bereizkeria. Alabaina, artea, hain zuzen, iruditeria baldintza sozialetatik askatzen den eremua da; hor inkontzientearen dinamikan oinarritzen da, eta horren bereizgarria adierazle anitzeko irudiaren bizitza da. Generoak ez daude kodifikatuak inkontzientean, eta maskulinoa berdin irudika daiteke banana, aita, lehoi edo arroka baten bitartez. Esan daiteke, halaber, bisexualitatea gizakion osagarri dela, eta menderatze maskulinoa sexu femeninoaren desbalorizazioan oinarritzen dela, zeinak botere egitura bat, antolaketa sozial bat eta sistema sinboliko bat finkatzea ahalbidetzen duen, baina horiei gutxi axola die genero maskulino eta femeninoei ematen zaien definizioak. Ez dira nahastu behar generoak eta sinboloak; generoak datu soziologikoak dira, eta sinboloak, beren aurpegi bikoitzaren bitartez —agerikoa eta ezkutua—, inkontzientean oinarritzen dira. Emakume zein gizon, denok gara unibertsalaren eramaile, baina patriarkatuak emakumeei sinetsarazi die beren dimentsio unibertsala ez zegoela beren subjektu sortzailearen kontzientziaren aldean, maskulinoaren aldean baizik.

Iraganaren inguruko ikerketak egitea, diskriminazioa salatzea edo arau sozialak eta bikaintasun-sistemak zalantzan jartzea ez dira nahikoak aitortpena lortzeko borrokari eusteko. Orduan, zer falta da emakumezko artisten aitortpenen oinarriak finkatzeko?

Esango nuke euskarri sinboliko bat, edo are sakratu bat, falta zaigula; edo, Longino erretorikoaren hitzak gogoratuz, sublimeari buruzko gogoeta bat. Sublimea, Longinok zioen moduan, «beti eta denok gogoko duguna da; gai baten inguruan bat gatozenezan [...] ohiturak, bizimoduak, interesak, adinak eta hizkuntzak desberdinak izanik ere» (Longino, 1993: 62 / itz. 2014: 16-17). Sublimea, etimologikoki, «mugaren gainetik dagoena» da. Sexuen, generoen, herrialdeen, niaren eta bestearen mugaren gainetik.

Emakumeen praktika artistikoa ez dago transzendental sinboliko batean finkatuta, eta horrek nabarmenki ahultzen du kritika feminista, zeina bereizketak salatzea edo soziologiarekin lotuago dagoen arte kritikoa defendatzera mugatzen baita.



Transzendental izaki sozialak goitik zein behetik gainditzen duen hori da. Ez gara baldintzapen sozialaren produktu bakarrak. Artea bera inkontzientean errotzen da, maila emozionalean, fisikoan eta, are sakonago, pultsioen mailan, ideologia barneratu ez den lekuan. Forma artistikoak historikoki zehaztuak daude, eta «artearen historia» deitzen dugun hori modulatzeko dute. Azpiko energia, denboraz, modaz eta ereduaz haratago posible egiten duena, historiaz haratago dago; horrek artean aurrerapenik ez dagoela frogatzen du. Haitzulo batean margotutako zaldi batek edo Georgia O'Keefferen koadro batek bezainbeste hunkitzen gaitu eliza erromaniko batek. Hori da artearen handitasuna, eta, denboraz eta eremuaz haratago eta gure jarrera estetikoaren bitartez, gizakiak elkarrekin lotzeko duen gaitasuna.

## 9. Publiko femenino berri baten osaera

Hala ere, Camille Claudelaren aitortpenak, azken urteotan, emakumezko artisten aitortpena lortzeko borrokaren aurreiritziak aldatu ditu.

Alderdi ezkorrean, hainbesteko «hondamena» eragin duen ama-alaben harremana alde batera utziz, agerian utzi du eromenaren, itxialdiaren eta jazarpen maskulinoaren eremuan dagoen jeno sortzaile femeninoa. Camille Claudel bere amaren leinutik erauzi zuten, eta interesgarria da jakitea amaren abizena Cerveau zela (garun) eta ama-alabak biak abenduaren 8an jaio zirela, Sortzez Garbiaren egunean. Hirugarren Errepublikan hasi zen emakumeak artean onartzeko mugimendua, eta Camille mugimendu horretatik bereizita izateaz gain, bere garaiko emakumezko eskultoreengandik ere, zeinek gizonentzat ere ez zuten inolako baliorik, bereizi zuten.

Alde baikorrean, Camille Claudelaren obrarekiko mirespenak adierazten du izugarritzko lana egin dela kontzientzia kolektiboan emakumeen artea balora dadin. Gaur egun hainbestekoa da sumindura, ezen emakumeentzako babes bezala funtzionatzen baitu, patu bera izan ez dezaten. Baina Séraphine de Senlisekin ikusiko dugu aitortpen «nazionalak» bere objektu kutunak hautatzen dituela. Séraphine de Senlis naif estiloko margolaria, Claudel bezala 1943an hil zen, Clermonteko egoitzan, Senlistik gertu. Senlisko emakume burgesei itzuri eginez, gauean kantikak abesten dituen zerbitzaria, eta artista gisa agertu dena; menderatzailearentzat, giltzapetuta egoteko bakarrik balio duen pertsona bat.

Baina horrek ez zuen eragotzi publiko femenino bat osatzea, bere gustuak ezartzeko eta artistak aitortzeko dinamikan bere lana egiteko gai zena.

Esaterako, Louise Bourgeois-en lana ez zen itzaletik aterako, artista feminista iparramerikarrek 1970eko hamarkadan arretarik jarri izan ez baliote. Aipatu beharra dago gaur egun mundu osoan ezagutzen diren bi artista horien obra, funtsean, autobiografikoa dela, zeinetan emakume askok euren burua islatua ikusten baitute. Hortxe nabari da indar-erlazioen aldaketa. Emakumeek beren bizi-esperientziaren adierazpen bisual bat ikusi beharra daukate. XX. mendeko lorpen ukaezina da. Badago nagusi den eredu maskulinoaren hausten laguntzen duen esperientzia kolektibo femeninoaren beste ikuspegi bat: ziklopearen ikuspegia.

## 10. Bata bestearen aitortpena, eta trukaketa simbolikoa

Paul Ricoeur filosofoak, *Caminos del reconocimiento (Parcours de la reconnaissance)* liburuan, gogoetarako pista zoragarriak eskaintzen ditu. Ricoeurrentzat, lehenik eta behin, ibilbide bat da, alegia, «aitortpen-identifikazioetik —subjektu pentsalariak zentzua menderatu nahi du— bata bestearen aitortpena —subjektua elkarrekikotasun-harreman baten babespean jarrita— pasatzen da, jokatzeko ahalmena, hots, bere *agencya*, modulatzeko duten gaitasunei baiezkotzea ematekiko igaroz» (Ricoeur, 2004: 359 / itz. 2006: 310).

Izan ere, elkarren aitortpena eraginkorra izan dadin, aitortutako subjektuak aitortpen hori bereganatu beharra dauka. Baldintza horrekin, aitortpena lortzeko borroka eten daiteke, zeinak, definizioz, ez duen mugarik. Gero, Paul Ricoeurrek azaltzen du gaur egun aitortpen bi modu daudela: nahia eta juridikoa.

Nahiak —berekin du elkarren arteko estimua—, oraindik ere, hein handi batean, gizon-emakumeen arteko harremanak arautzen ditu artearen munduan. Nire nahiaren bitartez, bestea garrantzizko gisa aitortzen dut. Baina nahia ez da egitura profesional zehatz batean





sartzen. Artisten arteko ezkontza da horren era instituzionalizatua, eta jakina da XIX. eta XX. mendeetako emakume askorentzat beren aitorpen artistikorako bide pribilegiatua, eta gehienetan bakarra, izan zela. Beaubourgeko Arte Modernoko Museo Nazionalera joan eta koadroak nola jarrita dauden ikusi besterik ez dago, konturatzeko XX. mendeko artearen historiaren zati izatea onartzen zaien emakumezko artista ia guztiak artistekin ezkondu zirela (Claude Cahun izan ezik, baina hori beste kontu bat da). Emakumezko artista berri garaikideek Erosen irudikapenari eskaini dioten garrantziak adierazten du badakitela arte-instituzioaren aitorpena lortu ahal izateko bide pribilegiatua izaten jarraitzen duela. Thérèse de Saint-Gelaisen lana aipatuko dut, zeinak gaur egungo emakumezko artisten ekoizpeneko hipersexualizazioaren ikuspegitik heltzen dion auzi honi.

Aldiz, juridikoak aitorpen gutxi du. Horrek honako hau dakar: nik nire boterearen zati bat beste bati transferitzea, elkarrekiko aitorpeneko kontratu bat eskuratzeko helburuarekin. Ikusi dugu dagoeneko prozedura hori betetzen oso zail egin zaiola botere maskulinoari; izan ere, berdintasun-lege bat bozkatu behar izan da justizia minimo bat ezartzeko bi sexuen ordezkapen politikoaren sisteman. Artean oso zaila da halako kontratuak praktikara eramatea, baldin eta azpitik egiten ez badira, alegia, hezkuntzan. Baina hezkuntza bukatzean, merkatu-sistemak, mundializazioak eta inbertsio handiko teknologiak baldintzatzen dute aitorpena trukaketa komertzialean, non «preziorik gabekoak», hots, negoziak ezin daitekeenak, ez duen balio sinbolikorik.

## 11. Aitorpen sinbolikorako mekanismo berriak

Hortaz, aitorpen sinbolikorako mekanismo berriak kontuan izan behar ditugu. Mekanismo horiek ez dute trukaketen merkantilizazio nagusiaren (mundializazioa) mende egon behar; horrez gain, ez dute jauna-morroia dialektikaren ondoriozko aitorpen gatazkatsuetan oinarritu behar, non feminismo garaikideak gizon-emakumeen menderakuntzaren analisia errotu baitu, hein handi batean. Mekanismo berriek elkarrekikotasuneko harremana dakarte, eta harreman horrek harreman instituzionalaren aldebakartasunetik ateratzea ahalbidetuko du. Aldebakarreko harreman horrexetan ezartzen dute aitorpena bilatzen duen artista, non eta manipulatzeko ez badute. Aitorpen sinbolikoak misoginia gainditzea ahalbidetuko luke, eta, horrekin batera, femeninoari zaion mespretxua, gaur egun hain onartuta dagoena. Nola jokatu? Paul Ricoeurrek «preziorik gabearen eta dohainaren arteko koalizioaren» bidez aztertzen du dohainaren trukaketa zeremoniala. Nahiz eta oraindik jarrera mental hori oso zabaldua ez dagoen, zenbait modu partikular bidez proba dezakegu: emakumeen lan artistikoak testuinguru komertzialek kanpo erakutsiz; orain Bilbon elkartu garen bezala elkartzuz —ikusteko, pentsatzeko, estimatzeko eta balioa emateko—; artistak errespetatuz, eta beren bidean, modak eta karrerako arauak alde batera utzita, jarrai dezaten lagunduz. Nolabaiteko ikerketa- eta abentura-espirtua sor dezakegu, emakumezko artistei muga estetiko, geografiko, sexual edo genero-mugen gainetik hitz egingo diena. Laburbilduz, haien obrari buruzko interesa eta jakingura erakutsi behar dugu.

Izan ere, nahiz eta azken berrogei urteotan egoera asko aldatu den, oraindik badaude adierazpen femeninoaren zenbait era zentsuratzen dituzten instituzioak ere, eta horiek emakumezko artisten ikuspegia kontuan hartu beharko lukete.

Versaillesen 2012an Joana Vasconcelosen obrarekin gertatu zenak erakusten du, hein handi batean, arte-instituzioak oraindik botere maskulinoaren sistema sinbolikoari jarraitzen diola.

## 12. Joana Vasconcelosen «Neska-laguna», iraultzailegia Versaillesen.

Artista portugaldarra izan da Versaillesko jauregian bere obrak jartzera gonbidatu zuten lehenengo emakumezkoa, eta, bertan, zentsura instituzionala jasan zuen *Neska-laguna* obrarengatik. Instalazioa kendu behar izan zuen; obra tanpoi zuriek, beren plastikozko poltsatxoetan sartuak, osatzen zuten. Versaillesko lanparekin harmonia perfektuan zegoen lanpara itxurako obra horren edertasunak ez zuen zuzendaritza konbentzitu. Arazoa ez zen itxura, materiala baizik. Material «nobleak» behar dira botere errearen gune horretarako, botere monarkikoaren sinbolismoaren mende baitago: eremua lau puntu kardinalen bitartez menderatzea; greziar mitologian oinarritutako



boterearen sinbolismoa, Apoloren goraipamenaren bitartez; «Eguzki Erregearen» irudia; koadroen, apaingarrien, lorategiaren eta iturrien distira, uraren menderakuntza adierazten dutenak. Beste era batera esanda, gizonaren botereak femeninoa (Diana eta ura), espazioa eta transzendentzia kontrolatzeko duen ahalmena goraipatzen duen arkitektura dauka Versaillesek.

Tanpoiak, eremu maskulino horretan, feminitatearen intrusioa dira. Baina zentsura ez zitzaion soilik materialari egin. Tanpoiaren desbideratze iraultzailea gaitzetsi zuten, hura agertzeko modua: barruan ezkatututa dagoena eta emakumeen eguneroko bizitzaren parte dena argitara ateratzea (lanpara), hain zuzen. Hortxe Joana Vasconcelosen lan sinboliko nabarmengarria, instituzioak ukatua.

Berrogeita hamar urte geroago, oraindik ere zentsuratu egiten dira 1970eko hamarkadan emakumeen askatasunerako mugimenduen bitartez sortutako feminitate matxinoaren inguruko lanak. Emakumeen ama-botereari kontrapisu egiten dioten jakituria eta botere maskulinoak transmititzeko erak osatzeko helburuarekin, instituzioa feminitate matxinoaren aurka osatu delako ote da?

Zalantzarik gabe, datozen urteotan aurre egin beharko diogun kontua da; izan ere, «besteak bezalako gizon» bihurtutako emakumeen ikuspuntua asimilatuz, integratuz eta desagerraraziz egiten da aitortpena.



## Ikonografia:

Séraphine de Senlisen erretratua (1864-1942). Anne-Marie Uheren argazkia. M.-J. Bonnet artxihoak.

George Sand: «Le génie n'a pas de sexe». Posta-txartela (XIX. mendea). M.-J. Bonnet artxihoak.

LeRoy McDermott: «Self-Representation in Upper Paleolithic Female Figurines», 5. eta 6. estatuetxoak, in *Current Anthropology*, 1996 (© Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research).

M. Benjamin Fillon: «Description de la Villa et du Tombeau d'une femme artiste gallo-romaine, découverts à Saint-Médard-des-Prés (Vendée)». *L'Illustration, Journal Universel*, 1850. M.-J. Bonnet artxihoak.

Camille Claudel argazkia, *Pertseo eta Gorgona* eskaiolaren aurtean. Bibliothèque Marguerite Durand, Paris.

Claude Cahun, Marcel Moore: «Sous ce masque un autre masque...». Marcel Mooreren heliograbiak in *Aveux non avenues*. Paris: Éd. du Carrefour, 1930; irudia, 212. or.

## Bibliografia:

«L'art est un bastion sexiste», Marie Zawiszaren inkesta, eta «Parité, la farce de l'art», *Le Monde*, 2013ko irailaren 28a.

BONNET, Marie-Jo (2002): «Femmes peintres à leur travail: un art du manifeste? XVIIIe-XIXe siècle», *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 3. zk., uztaila-abuztua.

BONNET, Marie-Jo (2004): *Les femmes dans l'art*. Paris: Éd. de La Martinière.

BONNET, Marie-Jo (2006): *Les femmes artistes dans les avant-gardes*. Paris: Odile Jacob.

BONNET, M.-J. (2008a): «Camille Claudel, 'suicidée de la société'? Persée et la Méduse ou les conséquences dramatiques du clivage femme – artiste», Actes du colloque de Cerisy, *Regards croisés sur Camille Claudel*, 2006ko uztaila. Paris: Éd. L'Harmattan, 2008.

BONNET, M.-J. (2008b): «La Gallo-Romaine aux pinceaux», *L'Histoire*, 329. zk., 2008ko martxoa.

BONNET, M.-J. (2012): «L'avant-garde, un concept masculin?», in Guillaume Bridet eta Anne Tomiche (zuz.): *Itinéraires-LTC*, 1. zk., «Genres et avant-gardes». Paris: L'Harmattan, 2012.

BONNET, Marie-Josèphe (2012b): *Liberté, égalité, exclusion. Femmes peintres en Révolution, 1770-1804*. Paris: Éd. Vendémiaire, 2012.

CHAZINE, Jean-Michel (2006): «Grottes ornées: le sexe des mains négatives», in *Archéologia*, 429. zk., 8.-11. or.

CLOAREC, Françoise (2008): Séraphine. *La vie rêvée de Séraphine de Senlis*. Paris: Phébus.

DALLIER, Aline (1978): «Le mouvement des femmes dans l'art», *Opus International*, 66.-67. zk., maiatza-ekaina.

DUCHAMP, Marcel (1975): *Duchamp du signe. Écrits*. Paris: Flammarion.

FRANQUEVILLE, Comte de (1895): *Le premier siècle de l'Institut de France*. Paris.

LONGINO (1993): *Du Sublime*. Jackie Pigeauden itzulpena, aurkezpena eta oharra. Paris: Rivages poche. Eduardo Gil Beraren gaztelaniazko itzulpenaren aipamena egiten da: *De lo sublime*. Bartzelona: Acantilado, 2014.



RICOEUR, Paul (2004): *Parcours de la reconnaissance*. Paris, Stock. Agustín Neiraren gaztelaniazko itzulpenaren aipamena egiten da:  
*Caminos del reconocimiento*. Mexiko, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2006.

VASCONCELOS, Joana: *Versailles*. Paris: Skira Flammarion, 2012.

