

# IKUSPEGI FEMINISTAK EKOIZPEN ARTISTIKOETAN ETA ARTEAREN TEORIETAN

III. EDIZIOA

2014

Egilea

**SOLEDAD NOVOA**

Titulua

**ARTEA, FEMINISMOA, INSTITUZIOA**



AZKUNA ZENTROA  
ALHÓNDIGA BILBAO

Testu honi ekiteko, auzi teorikoetan arreta jarri ordez, erakunde akademiko eta museoetan duela ez asko garatutako esperientzian oinarritzea erabaki dut, gogoeta eta praktika feministen esparruan kokatutako postura-hartzeetatik abiatuta erakunde edo instituzio horiek problematizatzeko premiak bultzatuta.

2012ko irailean eta 2013ko urrian, *Seminario Historia del arte y feminismo*<sup>1</sup> mintegiaren bi bertsiok antolatzeko eta zuzentzeko pribilegioa izan nuen, 2010etik 2013ra Arte Ederretako Museo Nazionalen arteko komisario gisa izan nituen zereginen artean.

«Kudeaketaren Hobekuntzarako Programa — genero ekitatea» deituar instituzioetatik erantzun bat eman beharrak egin zuen posible mintegia, Michelle Bachelet presidente andreak lehen unetik bultzatu baitzuen esandako programa herrialdeko erakunde publikoetarako.

AEMNko generoko KHPk epe luzera planifikatutako hainbat egintza eta aktibitate gauzatzea proposatzen zuen, ekitatea, balorazioa, dibertsitatearekiko errespetua —orokorrean hartuta— eta gisa horretako auziei buruzko problematiken gogoetan eta zabalkundean lagun zezaten, erakundearen beraren barrutik eraldaketa kulturalak mesedetuz, hori guztia, batez ere, bildumekiko lanean eta Museoak eskuarki eskaini ohi dituen aldi baterako erakusketetan arreta jarririk.

Hala, arte-komisariotzaren eremutik, eztabaidak eta iritzi-trukeak sustatzea bilatu zen, herrialdea eta Iberoamerika ardatz hartuta, mintegiak, testuak, Bildumaren erakusketa jarraituaren errebisioa eta beste akademia- edo museo-instituzioekiko trukeak eratuz, azken helburua, betiere, etorkizun hurbilean nazioarteko erakusketa bat egitea zelarik, Iberoamerikako hainbat arte-komisario eta artistaren parte-hartzea zela medio.

Programaren izenak «genero» kontzeptua erabiltzen bazuen ere —oraindik hala erabiltzen du— Mintegirako ikuspegi politiko argi bat planteatzea erabaki zen, ondorioetan (berorien dibertsitatea aintzat hartu arren) zalantzari tarterik utziko ez ziona, museo-erakundearen barrura begira feminismoa onarturik esparru teoriko eta diskurtso-estrategia gisa.

Mintegia egitea motibatu zuten helburuen artean honako hauek aipa daitezke: feminismoari eta Txile eta Latinoamerikako artearen historiografiari buruzko informazioaren, eztabaidaren eta ezagutza-ekoizpenaren sustapena; Txile eta Latinoamerikako ikusizko arteen garapenarekin lotura duten emakume artista eta intelektualen ekarpena bistaratzea; emakumeengan eta emakume artistengan eragina izan duten tradizioak eta berdintasun gabezia sozialak betikotu dituzten praktikei buruzko gogoeta; akademia- eta museo-instituzioek kontakizun historikoen eraketan jokatzeko duten roleri buruzko eztabaida eta haien aktibitateen bitartez diskurtso kritikoak bideratzeko moduak; eta bide berriak irekitzea ikuspegi feminista batetik praktika kulturalak eta artearen historia eztabaidatzeko.

Artearen Historiari eta Feminismoari buruzko lehen Mintegirako deialdia —erakundearen barrura zuzendutako alde aurreko gogoeta bat finkatu zen bertan eta han ezarri ziren gerora garatuko genuen eztabaidaren lehen oinarriak— *relatos, lecturas, escrituras, omisiones* izenburupean egin zen eta akademiko, artista, ikertzaile eta arte-historialari gailenak —denak emakumezkoak— gonbidatu ziren bertara, hainbat gai jorratzera: teoria feministen esparru instituzional eta ez-instituzionaleko gabeziak, lorpenak eta zailtasunak; Txile eta Latinoamerikako emakume artisten obraren azterketa eta haien ekoizpen-baldintzak; feminismo garaikideen estrategiak eta beste korrante teoriko batzuekiko erlazioa; edota emakumeen irudiaren eraikuntza artearen historian (erretratua, biluztasuna, gizarte rola), eta abar.

Abiapuntu gisa, XX. mendearen erditik aurrera Artearen Historiaren alorrean azaleratutako ondarea genuen, inflexio garrantzitsuak egin baitziren urte haietan arte-historialari emakumezkoen lan sistemakoari esker, izan ere, esparru akademikoan eragina izaten hasi ziren azterketa diskurtsibo, epistemologiko eta politikoak egitean ordura arte pentsamendu feministan eratutako korranteak matrize gisa erabiltzen hasi ziren neurrian; hala, bistara atera zuten aipatutako ondare hori, ordura arte Txilen inork aztertu gabe zuena, eta ez zen miraria, kasu askotan, existitzen zenik ere ez baitzen ezagutzen.

---

<sup>1</sup> Lehen mintegi hark *Relatos, lecturas, escrituras, omisiones* izan zuen izenburu; bigarren bertsiok, berriz, 2013koa, nazioarte mailakoa izan zen eta beste izenburu hau jarri zitzaion: *Del discurso a la exhibición*. Bi bertsioren ikus-entzunezko erregistroa hemen kontsulta daiteke <https://www.youtube.com/watch?v=pCcd1DLc0Tc> y <https://www.youtube.com/watch?v=HK2raV4rKBM>



Linda Nochlin, Carol Duncan, Griselda Pollock, Lucy Lippard, Laura Mulvey edo Joan Scott egileak, gutxi batzuk aipatzearen —eta zer esanik ez Poullaine de la Barre, María Zambrano, Amelia Valcárcel, Elena Caffarena edo Julieta Kirkwood—, oso nekez agertzen ziren artearen historiaren alorreko bibliografia akademikoetan, oin-oharretan, testu-aipamenetan, analisisien saiakeretan, etab., nahiz eta azken 40 urteotan nazioartean fruituak eman dituen bide berri baten teorizatzaileak izan, eztabaidak eta eragin-trukeak sortaraziz teoria kultur-aniztetatik edo kolonia ostekoetatik, *queer* analisisetatik, sexu-identitate eraikuntza berrietatik, etab. zetozen gogoetak zirela bide.

Txilen artearen historiak izan duen eraketaren azterketa labor bat egiten badugu, nahiko arazotsua, berez, alor horren idatzizko garapen eskasagatik, ohartuko gara testu kanoniko edo fundatzaile bilakatu direnak —batez ere, Txilen bizi izandako Antonio Romera espainiarraren *Historia de la pintura chilena* izenburuko lana, 1951n argitaratua eta, geroztik, beste berrargitaraldi pare bat izan zituena— maisu-ikasle harremanaren edota *belaunaldi* kontzeptuaren arabera taldekatutako hainbat artistaren zerrenda kronologiko batean oinarritzen direla.

Horrela, Romerak planteatzen duen eskemaren ardatz nagusia berak *4 maisu handiak* deitzen dituenek osatzen dute: Pedro Lira, Alfredo Valenzuela Puelma, Alberto Valenzuela Llanos eta Juan Francisco González. Lau margolariak XIX. mendearen bigarren erdialdean eta XX.aren lehen hamarraldietan lan egin zuten. Testuinguru horretan, Romerak emakume artista gutxi batzuen izenak jasotzen ditu, guztiak ere nork bere «maisuekin» izandako harremana kontuan hartuta.

Aintzat hartzeko beste elementu bat izan da, eta ez munta gutxikoa, bereziki Arte Ederretako Museo Nazionalaren kasuan, Romeraren balorazioak hartu izan direla gida modura, denboraldi luzeetan, erakusketak antolatzerakoan, eta horri erantsi behar zaio beste instituzio kultural batzuek are atxikipen handiagoa erakutsi diotela jada aipatutako *testu fundatzaileari* eta, hala, Romerak ezarritako kontzeptu edo aldietan oinarritutako tituluak jarri zaizkiela hainbat erakusketari.

Artikulazio historiko-ideologiko horren harira, Arte Ederretako Museo Nazionalak, hainbat urtez, Txileko pinturaren bildumari eskainitako areto nagusietako batean, aurrez aurreko bi murrutan —«paisaia» eta «biluzia» kontzeptuen pean— antolatu zituen pintore txiletarren lanak; neurri handiko margolan haietan ikusten zen instituzioek asimilatuta zeukatela artistak bere obran erretrataturiko objektuaren jabetza: izadia eta emakumearen gorputza. Hain izan da eraginkorra instalazio hori, non oinarritzko hezkuntzako ikusizko arteen ikasgairako eskola-programak, gaur egun arte, kontzeptu horien pean artikulatzen baitira, eta, jakina, museoko hezkuntza eremutik berriro landu «behar» izaten dira, hain zuzen ere, eskola-umeak bildumen erakusketak bisitatzera etortzen direnean.

Testuinguru horretan, AEMNren lehen keinu bat izan zen —keinu gisa baizik ezin dezakegu ulertu, nahiz eta, denboraren joanean, garapen eta gorputz handiagoa hartu behar lukeen— *maisú handien* aretoan, Txilen XIX. mendearen erditik aurrera lan egin zuten lau margolari **maistraren** lan bakan batzuk jartzea, Bildumaren barruan. Hona lau artisten izenak: Luisa Lastarria, Aurora Mira, Celia Castro eta Magdalena Mira. 2011n gertatu zen hori, Bildumaren muntaia berria egin zenean *diecinueveinte. La construcción del imaginario pictórico en Chile* izenburupean.

Keinutik harago, AEMNko arte-komisario gisa hiru urtez egin nuen lanaren barruan garatzen hasitako proposamen kuratorialari aurrea harturik, garrantzizkoa iruditzen zait nabarmentzea Voluspa Jarpa (1971) txiletar artistaren lan sendo, dokumentatu eta desafiatazalea, izan ere, «bildumako ariketak» deitzen esparruan, 2009an, ikerlan luze eta sakon bat egin zuen *4 maisuetako* baten —Alfredo Valenzuela Puelma pintorea— eta hark margotutako eta Museoko bildumaren ikono bihurtuta zegoen *La perla del mercader* obraren inguruan ehotako mitoaren parte bat desmuntatuko zuena, zeinaren jatorrizko frantsesezko tituluak *Marchand d'esclaves* (Paris 1884) argi uzten baitzuen Valenzuela Puelmak eta haren aroak *emakumeaz* zuten ideia.

Adierazgarria da ikustea XIX. mendean emakume artista asko izan zirela Saloietan eta erakusketa handietan parte-hartze aktiboa izan zutenak; haietako askok, gorapamen handiak ez ezik, publikoaren omena jaso zuten prentsan-eta agertu ohi ziren kritiken bitartez, batik bat, *El Taller Ilustrado* izeneko arteari buruzko egunkarian, zeina Jose Miguel Blanco eskultoreak argitaratzen baitzuen, hain zuzen ere, Arte Ederretako Museoaren bultzatzaile nagusietako batek.



Hala Blancok, nola Benjamín Vicuña Mackennak eta garaiko beste zenbait egilek arreta berezia eskaintzen diote beren lana erakusten zuten emakume artista aktiboen kopuru handiari (haien testuetan *modernotasun* sintomatizat planteatzen da hori), baina utzi dituzten idatzietan margolanen azterketa kritikoa ere egiten da eta obren kalitatea eta haien egikaritzan erakutsitako maisutasuna goraiatzen dira.

*El arte nacional i su estadística ante la esposicion de 1884* izenburuko bere artikuluan Vicuña Mackennak honako hau nabarmendu zuen:

[...] horrela, Pedro Lira eta Ramon Subercaseaux Vicuña jaunek, egun gutxitan, berrehun eta berrogeita hamar koadrotik gora biltzeko mirakulua egin zuten eta, horietatik, **miraria are handiagoa izan zedin, 95 emakumeek eginak ziren** eta gainerakoak gizonezkoen eskuz. [...] Estatistikaren zenbateko osoan, ordea, pertsonak kontuan hartuta, emakumeek irabazi zuten, argi eta garbi, izan ere, 1883ko erakusketan guztira parte hartu zuten 41 artistetatik, 23 margolari baitziren emakumeak eta 18 baizik ez gizonezkoak. A zer garaipena, zer iraultza artean, ideian, etxean, hezkuntzan, denean!

Vicuña Mackennaren hitz laudoriozkoak —eta esperantzarriak— gorabehera, hurrengo lerrokan, erakusketako margolari emakumezkoen lana aipatzearekin eta famatzearekin batera, artisten ezaugarri fisikoei buruzko adjektiboak erabiltzen ditu haien talentua eta ospea justifikatzeko: «Emakumezkoen falange haren muina, zeina egiazko loria baitzen herrialdearentzat —zuela urte batzuk egundoko eskandalua izango zatekeen bezalaxe—, **neska gazte eder batzuek osatzen zuten, abiarazleen etengabeko laudorioak merezi zituen talde batek...**».

Vicuña Mackennak aurrerago nabarmetzen du, 1884rako, «zuela mende erdi bat emakumei, intentzio osoz, *ez idazten* irakasten zitzairen herrialde batean», garaipen aipagarria lortu zuela emakumeak. Erakusketan parte hartu zuten emakumeak aipatuz, honako hau adierazten du lerrokada ixteko: «dan askotariko haietatik, emakumeen artearen ekoizpen eksklusiboa, 71 oihalak ziren eta 33 marrazkiak, haietako zenbait margolanak bezain bikainak»<sup>2</sup>.

Beste idatzi batean ere jasota dago XIX. mendean zirkulatzen zuten informazioaren zati bat, eta esan behar dut testu eredugarria iruditzen zaidala Romeraren kanonekiko hartzen duen distantziagatik, bai bere lan-metodologian eta bai kontakizun historikoari ematen dion egituran; Eugenio Pereira Salasek 1970eko hamarraldian idatzitako *Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano* lanaz ari naiz, zeina Txileko Unibertsitateak argitaratu baitzuen 1990eko lehen urteetan.

Amaitu gabeko obratzat hartzen den arren (egilea 1979an hil zen ikerketarako eta libururako bere lan programa garatzea lortu gabe), Pereira Salasek kapitulu bat eskaintzen dio berak «pintura femeninoaren garapena» deitzen dionari eta, aipatu dugun bezala, garaiko dokumentazio garrantzitsua biltzen du non emakume artista haien obraren balorazioa islatzen den.

Era berean, Pereira Salasek Akademia sortu aurretik (1849) pinturan eta aktibitate intelektual eta kulturalean jardundako hainbat emakumezko egileren zerrenda egitean, Agustina Gutierrez (1851 – 1886) identifikatu zuen Arte Ederretako Akademiako lehen ikasle emakumezko gisa, eta aditzera eman zuen emakume hark, hasieran entretenimenduz pintatzen bazuen ere, gero bere lanbide bihurtu zuela margolaritza. Gutierrez, batik bat, erretratugintzara dedikatu zen; Valparaíso finkatu zuen bizilekua eta ospe handia irabazi zuen herritarren artean, garaiko prentsan islatu zen bezala.

Egileak beste zedarri bat markatzen du XIX. mendeko margolaritzan. Clarisa Donosoren figuraren bidez. Gutierrezenarekin alderatuta, errotik bestelakoa zen Clarisaren egoera sozial eta ekonomikoa: harremanak izan zituen Francisco Javier Mandiola, Antonio Smith eta Cosme San Martín. Txileko artearen historiako —Akademia sortu aurreko— pintore ospetsuekin. AEMNko Bilduman ez dago jasota bi emakume margolari hauen lanik.

Pereira Salasek ematen duen beste datu bat Pedro Lira eta Ramón Subercaseaux pintore aristokratek antolatutako 1884ko Erakusketan (urte giltzarria jotzen da emakume artistentzat) emakume margolariek izan zuten parte-hartze handia da. Erakusketa hartako genero

<sup>2</sup> Benjamín Vicuña Mackenna, *El arte nacional i su estadística ante la esposicion de 1884*, in *Revista de Artes y Letras*, I. urtea, 9. zk., Santiago, 1884ko azaroak 15 (438 – 441 or.); azpimarrak nireak dira.



proportzioa, ikusi dugun bezala, Benjamin Vicuña Mackennak azaldu zigun: 23 emakume margolari versus 18 gizon; Pereira Salasen iritzian, «artearen arloan, emakumearen behin betiko garaipena» izan zen erakusketa hura.

Hala ere, badirudi etenaldi bat gertatu zela XIX. mendetik XX.era aldatzarekin eta emakumezko artista horien lanaren balorazioa eta artearen egitura ofizialean zuten presentzia gainbehera etorri zen; egitura ofizial hori, neurri handi batean, 1910ean gorpuztu zen, Arte Ederretako Museo Nazionala egungo eraikinean instalatu zenean, ehungarren urteurreneko ospakizunen eta nazioarteko erakusketa handi baten ostean, Museoko bilduma finkatzarekin bat.

Garai hartako iturri ofizialetara jotzen badugu, ohartuko gara, batetik, desagertu egin zirela Pereira Salasek adierazitako emakume artisten zerrenda luzeak eta, bestetik, aintzat hartzen diren emakumezko artista bakanak —haien obrak Museoko bildumetarako erosi zituzten—, handik aurrera, Saloietan eta erakusketa handietan lotutako aipamen eta sarien arabera aurkezten bazituzten ere, «margolari amateur» gisa deskribatzen dituztela, Luis Cousiño Talaverak (Museoa instituzionalki administratzen zuen Arte Ederretako Kontseiluko kidea) 1922ko *Catálogo general de las obras de pintura, escultura, etc.* izenburuko katalogoan zioen bezala.

Magdalena Mira de Cousiño. Erretratu eta paisaien margolaria, Santiagon jaioa 1859ko maiatzaren 30ean. Oso haurra zela hasi zen marrazten Blandearen gidaritzapean; gero, Juan Francisco Gonzalezen ikasle izan zen —haren eragina jaso zuen, batez ere— eta azkenik Mochirena. 1905ean Europara joan zen eta, kontinente honetako hiriburu eta museo printzipaletan zehar bira bat egin ondoren, Erroman geratu zen bizitzen hiru urtez. Bidaia haren ondoren, beste bi alditan izan zen Europan, harik eta, 1914an, behin betiko geratzeko itzuli zen arte. 1884ko Nazioarteko Erakusketan, I. domina eman zioten; 1891n, berriz, Saloiko Ohorezko Saria irabazi zuen. Talentu handiko artista amateurra da, artean grinatsu saiatzen dena, gaur arte.<sup>3</sup>

Pereira Salasek dio, Mira ahizpez ari dela, garaiko gizarte-baldintzek ez zirela uzten profesional osoak izaten, nahiz eta, Luis Cousiño Talaveraren definizioari egoki irizten dion hark zioenean: «Magdalena talentu handiko artista amateurra da, artean grinatsu saiatzen dena»<sup>4</sup>. Adierazpen horren irakurketatik ondoriozta genezake garaiko gizarte-baldintzak desberdinak zirela artista gizonekoentzat, mendea aldatu zen arte, behintzat, kontuan harturik pintore gizoneko askoren egoera sozial eta ekonomikoak artean jardutea ahalbidetzen zela artista gisa *bizimodua atera* beharraren presiorik gabe; Pedro Liraren kasua da, agian, horren adibide argiena.

Pereira Salasek «garaiko gizarte-baldintzak» aipatzen dituenean, bistakoa da emakumeek etxeko espazioarekin eta ama eta emazte rolaekin zuten loturaz ari dela, izan ere, eginbide horietatik libratzen ziren *aisialdiko denboran* aritzen ziren arte langintzan, eta haietako gehienek utzi egiten zuten arte ekoizpena ezkondu eta haurrak izaten zituztenean; horixe da Mira ahizpen kasua, Magdalenarena bereziki, hain zuzen, 40 urte inguru zituela, eta kritika haren heldutasun piktorko nabarmetzen ari zela, erakusketa eta Saloietatik urruntzen hasi baitzen.

Beraz, artista profesionala/artista amateurra dikotomiarekin egiten dugu topo, oso argigarria bai emakume margolari hauei buruzko baloraziorako eta bai Museoko bildumetara gehitzearen ondoriozko errekonozimenduari eta herrialdeko arte ekoizpenaren idazketa historikoan jasoak izateari dagokionez. Horren guztiaren ondorio dira gaur oraindik gizartean iltzatuak dauden zenbait ideia artearen inguruneen buruz, margolari edo artistaren definizioaz, eta «nazioko ondare artistikoaren» definizioari buruz.

XIX. mendera itzulirik, Pereira Salasek aipatutako emakume margolarien zerrenda luzetik, bost besterik ez daude beren artelanen bidez AEMNko bilduman ordezkaturik; arazo horrek bistan da desafio bat dakarkigula Museoaren instituzioa idazketa historiografikorako espazio gisa ulertzen dugunoi: bildumetan ordezkaturik ez egoteak Txileko arte ekoizpenari buruzko kontakizun historikotik falta izatea baitakar.

Gure iritzian, historiaren idazketa hori ikerketan oinarritu behar litzateke eta, haren ondorio gisa, obren balizko erosketa etor liteke (sintomatikoa da artelan horiek gehienak familiaritateko bilduma partikularretan egotea); premia handikoa da, orobat, jada

<sup>3</sup> Luis Cousiño Talavera. *Arte Ederretako Museo. Catálogo general de las obras de Pintura, Escultura, Etc.*, Santiago, Imprenta y Litografía Universo, 1922 (90 or.)

<sup>4</sup> Eugenio Pereira Salas, *Estudios sobre la historia del arte en Chile republicano*, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, s/d (201 or.)



Bildumako parte diren margolanei buruz ikerketa xehatuak egitea, haietako askok ez baitute egile identifikaturik eta horrek, beste behin ere, 70eko hamarraldiko feministek sortutako esaldi historiko hura dakarkigu gogora: izengabea emakumea da.

Argi dago hemen kontua ez dela bakarrik izenak aipatzea edo zerrendatzea, baizik eta, beste gauza batzuen artean, haien obrak eta zer ekoizpen-baldintzetan egin ziren problematizatzea —Nochlinen planteatu zuen bezala—, idazketa historiografiko baten testuinguruan kokatzea eta, obra motaren edo solasgai dugun une historikoaren arabera, zenbait praktika edo obretan agertzen diren problematikak berraztertzea eta/edo biziberritzea, baita nola erakutsi ziren edo erakusten diren ere, edo nola izan ziren bildumarako onartuak edo baztertuak, eta nola hartu zituzten sistema artistikoak, kritikak eta ikusleek.

Illo horretan, XIX. mendea bereziki emankorra aurkezten zaigu bere garaian errekonozimendu garrantzitsuak jaso zituzten izenen zerrenda luze horiek kontuan hartzen baditugu, baina, aldiz, haien lanen eta bizitzen berririk ez dugu, haien obrak ez dira ez ikertzeko ez-eta ekoizpen historikorako aintzat hartuak izan, eta argitalpen ofizialetan haien berri ematen denean, hala nola AEMNko katalogoetan, «artista amateurak» izan zirela esaten da. Hona zer zioen Adriana Valdés kritikariak Sonia Montecino antropologoarekin 2006an izandako elkarrizketa batean: «Kulturaren arloetan nagusitzeko borroketan, hala nola literaturan edo arte plastikoetan, emakumeak alde batera utzi ohi dira, bazterrean hartzen den ohar bat edo gehigarri bat balira bezala»<sup>5</sup>.

Mintegien bitartez, puntu horiei buruzko eztabaida bat ezartzeaz gainera, barreneko gogoeta premia planteatzea bilatzen genuen, eta hura sozializatzen genuen zer eta nola ikertzeari eta zer eta nola erakusteari buruzko orientazioaren bila. Iruditzen zitzaigun gogoeta horiek ezin zitezkeela bakarka egin eta erkidego —artistiko, akademiko, aktibista— baten laguntza eskatzen genuen, instituzioen esparruan eztabaidatzeko eta/edo inplementatzeko zenbait gako edo giltzarri eman ziezaguten.

Hurrengo Mintegia (2013), *Del discurso a la exhibición* izenburua zeramana, erakusketetan fokalizatzea erabaki zen, instituzioetatik haiek bisitatzen dituzten ikusleei ematen zaizkien mezuak aztertu nahian, ulerturik erakusketak kontakizun eta eraikuntza historikoen analisi diskurtsiboa zehazteko toki —pribilegiatuak?— direla; kontuan izan behar baita, izan ere, ez direla arte ekoizpenaren arlo espezifikora mugatzen, baizik eta ekoizpen artistikoa dinamika sozialetan eta ezagupenak transmititzekoetan txertaturik ikusten dela.

Mintegia antolatuta genuenontzat oso garrantzitsua izan zen ohartzea, ikusizko arteen alorrean feminismoari, haren borrokari eta premiari buruzko ezjakintasun orokortua gorabehera, eta feminismoak eta bere ondorioek izen txarra eduki arren, batez ere esandako ezjakintasunaren eta haren kontra egindako eraikuntza ideologikoaren eraginez, gai hauei heltzeko interesa, eztabaidan jartzekoa eta berorri buruz ideiak trukatzekoa gero eta handiagoa eta indartsuagoa zela bai zenbait ikerketa lerrotan, bai arte-ekoizpenari zegozkionetan, eta bai publiko arruntaren artean, ikusten baitzen gai horiei buruzko informazio gehiago zirkulatzearen premia zegoela.

Lehen Mintegia *Seminario Historia del Arte y feminismo. relatos escrituras lecturas omisiones* izenburupean antolatuta baldin bazen, artearen historiak artista emakumezkoen lana nola balioetsi izan duen luze eta zabal bistara ateratzen hasteko intentzioz eta geuk Arte Ederretako Museo Nazionaleko ikertzaile modura planteatzen genituen galderei erantzunen bat emateko bide gisa, bigarren Mintegiak, erakusketa bat egitetik abiatuta, feminismoa —teorian eta praktikan— bistara ateratzeko zer modu egon daitezkeen eztabaidatzea bilatzen zuen eta zein izango liritekeen horrek eskatuko lituzkeen ezaugarriak, beharriak, eta lan partikularrak, batez ere AEMN bezalako erakunde publiko batean. Hala, deialdia egiteko, *del discurso a la exhibición* izenburua iruditu zitzaigun egokiena, ez bakarrik erakundeen eginkizun horrek hartutako forma aztertzeke modua izateagatik, baizik eta aldarri egiteko, teoria hutsean geratu ordez, eztabaidatzen ari ginen auzi haiek gizartearen ondorio gehiagorekin praktikara eraman zitezten.

Aurrekari garrantzitsuak jo genituen XX. mendean zehar artea erakusteko ohiko moduak zalantzan eta krisian jartzen hasi ziren adierazpen haiek: ekitaldi dadaistak, *land art*-eko obrak, *happening*-ak eta *performance*-ak, espazio publikoko esku-hartzeak, bai-eta Helio Oiticica

<sup>5</sup> *Muestras de género*, Adriana Valdés eta Sonia Montecinoren arteko elkarrizketa *Del otro lado* erakusketaren harira, CCPLM, Santiago, 2006ko iraila, in [visualartchile.cl/espanol/invitados/teoricos\\_invitados.htm](http://visualartchile.cl/espanol/invitados/teoricos_invitados.htm)



edo Lygia Clark-ena bezalako ekoizpenak edota, beste erregistro batean, hainbat kolektiboren lanak ere, hala nola Tucumán Arde (Argentina), No Grupo (Mexiko), Polvo de Gallina Negra (Mexiko), Chacacayo (Peru), Colectivo Acciones de Arte (Txile), eta abar.

Hain zuzen ere, praktika horien erakusketa moduek ematen dute haien funtsean dauden ideien berri: gorputzaren erabilera obraren euskarri gisa, museo- eta galeria-sistemak arbuizatzea, sistema artistikoa —oro har— krisian jartzea, eta horrek guztiak, gure iritzian topagunea sortzen du feminismoarekin. Baina ikusten genuen, era berean, ez zela posible balioestea arteari lotutako praktika feministak, edo praktika artistiko feministak, XX. mendearen bigarren erdiko arte-ekoizpenaren barruan gertatutako haustura soil bat bezala, zeren badirudi artearen alorrari dagokiona baino azpijan handiagoa egin dela eta gaur egun gizartearen eta haren funtsezko oinarrien eraldaketa erradikalagoa eskatzen dela.

Deskribatutako krisiaren ostean —obren izaera beraren ondorioz sortua— eta, batez ere, XX. mendearen bigarren erditik aurrera, erakusketak ezin dira jada ulertu **obrak** erakusteko espazio soil gisa, aldiz, **ideiak** erakusteko eta eztabaidatzeko espazio ere badira, eta hori indartzera dator arte-komisarioaren figura, bera baita diskurtso bat atondu eta bideratzen duena bere erakusketa proposamenaren bitartez, egindako ikerketa eta postura-hartze ideologikoa islatzen dituelarik, bai artearen alorrean eta bai artearen historian.

Feminismoaren esparruan eta, gerora, *genero azterlan* deituetan, erakusketa jakin batzuk giltzarri izan ziren eta bide eman zuten berrirakurketak, balorazio berriak eta problematizazioak egiteko ikusizko arteen alorrean, artearen historiako problematikak eta diskurtso feministakoak gurutzatuz, eta hala berrantolatatu zen erakusketen panorama, bai museoetan eta bai nazioarteko ekitaldi handietan.

Testuinguru horretan, azpimarratzekoa da emakumezko artistek beren lanak erakusteko modu propioak sortu behar izan dituztela, sareetatik, espazio ez-kanonikoak erabiltzetik, auto-gogoetatik eta idazketa kritikoa abiatuta, beren proposamenak bistara atera ahal izateko, askotan baztertzeko baitzituzten espazio, zirkulazio-sistema eta diskurtso tradizioetatik.

Judy Chicagok eta Miriam Shapirok antolatutako *Womanhouse*-k (1972) ireki zuen «erro historikoaren» bidea; *Women Artists: 1550-1950* (Linda Nochlin eta Anne Sutherland Harris arte-komisario zirela, Los Angeles Country Museum of Art delakoan, 1976an), zedarri bat markatu zuen *artearen historia berri errebisatuari* buruz, argi utzirik emakume artista handiak izan direla mendeetan zehar, haien artelanak historia kanokikoak jaso ez dituen arren; *Making their mark. Women artists move into the mainstream 1970-85* (Cincinnati Art Museum, Ohio, 1993), mostra berriagoak ere bai, hala nola *WACK! Art and the Feminist Revolution* (Cornelia Butler eta Lisa Gabriele Mark, MOCA, Los Angeles 2007); *Global Feminisms. New Directions in Contemporary Art* (Maura Reilly eta Linda Nochlin arte-komisario zirela, Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art gunean, Brooklyn Museum, 2007); *Kiss Kiss Bang Bang. 45 años de arte y feminismo* (Xabier Arakistain arte-komisario zela, Bilboko Arte Ederretako Museoan, 2007); *In Wonderland. Mujeres surrealistas en México y los Estados Unidos* (Museo de Arte Moderno, Mexiko 2013), edo *Genealogías feministas en el arte español* (MUSAC 2013), 1960 eta 70eko hamarraldietako harratsean agertutako obraren corpusa errebisatu eta berraztertze premiarenean, egokitasunaren eta potentziaren adibide batzuk besterik ez dira, edota mundu guztian teoria feministen markarekin lan egiten duten artista eta arte-komisarioen ekoizpen berriak bistaratzearen adibide.

Ariketa, Griselda Pollock bezalako arte-historialariek irekitako beharrezko dekonstrukzio epistemologikoari jarraiki, hedatu egiten da Artearen Historiak ezabatutako emakumezko artistak ezinbestean bistara ateratzetik hasi eta, «*Historia*» eraikuntzaren analisi eta irakurketara, emakume artistek egindako obraren analisi eta irakurketara, edo gure kulturen une desberdinetan emakume zeinua eraikitzen duten obraren analisi eta irakurketaraino, hori guztia feminismoak ekarri digun aberastasun intelektualetik interpretatuta.

Esparru horretan, erakusketak, nire aburuz, rol printzipala jokatzen du diskurtso berrien eta aurrez aipatu ditudan analisi eta irakurketa horien bideratzaile gisa, eta horiek guztiak sozializatzeko leku pribilegiatua da, baita arlo akademiko soilaz haragoko sektoreetan eraldaketak zirikatuta eta bultzatzeko ere.

Aurreko horregatik, Artearen Historiari eta Feminismoari buruzko Mintegiek problematika horien inguruan garatutako esperientzien ezagutza eta beroriei buruzko eztabaidak eta gogoetak sustatu nahi izan dituzte, hala nazio barruan nola nazioartean, espazio instituzionaletan instalaturik, jakinik espazio horietan gauzatu behar ditugula, azken batean, gure esku-hartze eta alterazio deserosoak, beroriek direlako *jakintza* eraiki eta administratzeko legimitatutako espazioak.



Hala, eztabaida historiografikoan berriaz zentratu ondoren, mintegiaren bigarren bertsiorako, eztabaida teorikora irekitzea planteatu genuen, bai-eta **erakusketak: teoria eta praktika** ardatzaren inguruko eztabaida aukera batzuk proposatu ere, ulerturik praktika feministak ez duela soilik gogoeta teoriko batean geratu behar, baizik eta erakusketaren edukira eta formara eraman behar dela.

Esparru horren barruan, «erakusketa feministak» gaur nola egin galdetzen genion geure buruari, kontuan izanik *Woman Artists 1550 – 1950* erakusketatik hasi eta *Global Feminism* bezalako erakusketa garaikideetara arte, indarrean daudela feminismoaren inguruko problematikak eszenaratzeko eta/edo bistara ateratzeko moduari buruzko galderak, eztabaida horretara gehiturik, ez bakarrik gai espezifikoiari buruzko erakusketak, hau da, beren buruak feministatzat dauzkaten artistenak, baizik eta bildumekin edo museo-erakundeekin egiten den lana, AEMNn ikusten genuen bezala.

Bestalde, historiaren, feminismoaren eta akademiaren arteko harremani buruz gogoeta egitean, beste galdera batzuk sortu ziren: alegia, ekoizpenaren eta prestakuntza akademikoaren zer alderdi gehitu edo aldatu dituen feminismoak artearen historiaren alorrean, edo zer eragin izan duen feminismoak ikerketa historiografikoaren garapenean, eta nola islatzen den hori arte-komisariotzatik lan egitean, hau da, teoria berri baten irismenak eraginik izango ote lukeen metodologia berrien sorreran. Eta, azkenik, baina ez garrantzi gutxiago duelako, artista emakumezko/feministen lanak perspektiba historiko batetik ezagutzea ahalbidetuko duten ikerketei bideak eta zabalkunde-espazioak irekitzen jarraitzea interesatzen zitzaigun, obra horien erakusketaren eta balorazio instituzionalaren esparruan.

Horrela, herrialdeko museo publiko garrantzitsueneko barrura begirako lan-talde gisa, konbentziturik geunden oinarri-oinarrizkoa dela, Txilen, artearen historiaren gaia planteatzea ikuspuntu berri batetik, non eszenaratuko den emakumeen parte-hartzea lanaren munduan, politikan, ekintza kolektiboan, sormen artistikoan, feminismoan eta literaturan, parte-hartze hori gure historia politiko, sozial eta kulturalako etapa edo gertakari garrantzitsuenekin erkatzen dela.

