

IKUSPEGI
FEMINISTAK EKOIZPEN
ARTISTIKOETAN ETA
ARTEAREN TEORIETAN

III. EDIZIOA

2014

Egilea

CAROL DUNCAN

Titulua

ARTE FEMINISTAREN HISTORIA BATEN
BILA 70eko HAMARKADAN



AZKUNA ZENTROA
ALHÓNDIGA BILBAO

Zahartzeak dakarren ondorioetako bat da bitxitasun historiko bihurtzen garela. Horrenbestez, zaharkin bizidun moduan natorkizue Bilbora, 1970eko hamarkada gomutatzeraz; arte-historialari gisa lanean hasi nintzen garaia, hain zuzen, eta feminismoaren bigarren bolada New Yorkeko arte-munduan eta akademia-esparruan sartu zenekoa. Gaurko honetan, feminismoaren sarrerari bide eman zion testuingurua deskribatu nahi nizuke, eta feminismoak hasieran plazaratutako zenbait zalantza azaldu.

Baina has gaitzen hasieratik. 60ko hamarkada gehiena graduondoko ikasle gisa eman nuen, Columbiako Unibertsitatean, Artearen Historiari buruzko doktoretza prestatzen. Intelektualki, nahiko diziplina zirrargabea zen Artearen Historia; behintzat, Ameriketako Estatu Batuetako unibertsitateetan garai hartan irakasten zen moduan. Diziplinak erakarri egiten ninduen, uste nuelako artea aztertzea lagungarria izango zitzaidala iraganeko nahiz orainaldiko gogoeta eta sentsazioak berpizteko; bai arteari buruzkoak, baita bizi-espereziari buruzkoak ere, zentzu zabalago batean. Banekien graduondoko eskolak ez zirela intelektuali oso pizgarriak izango, baina ikasketak artearekiko interesa erabat galdu gabe burutzea zen nire asmoa. Hori baino ez. Handik urte batzuetara, «artearen historia berriak» —horrela deitzen zioten 70eko eta 80ko hamarkadetan— zalantzan jarriko zuen diziplina, baina, 60ko hamarkadan, «artearen historia zaharrak» ikerketa-eredu gutxi batzuk baino ez zizkien eskaintzen ikasleei. Hiru eredu ohikoenak azterketa estilistikoa —edo formala—, gai ikonografikoen azterketa, eta azterketa espezializatuaren arloko problematika ziren. Antzinako artisauek ogibidea ikasten zuten modu berean ikasten genituen guk eredu horiek: maisuen lan-metodoak imitatuz. Diziplinaren premisa teorikoak ia ez ziren eztabaidatu ere egiten. Ikonografia arloko ikerketan, Erwin Panofsky-ren ereduari jarraitu ohi zitzaion: literatura- eta filosofia-testuak lehenesten ziren, eta, ondorioz, margolari klasikoaren pintura ezagutza humanistaren maila jasora goratzen zen. Independente gutxi batzuek arte-erakundeak, mezenasgoa edo artearen merkatua ikertzea erabakitzen zuten, baina diziplinako ikertzaile gehienek bigarren mailako kontutzat zituzten horiek. Artearen historiaren zeregin nagusia Artearen balio bakar eta transzendentala aurkitzea eta argitzea zen, eta, orobat, lan artistikoaren eta beraz ekoiztu zuen jenio bikainaren ezaugarri bereizgarriak lantzea. Eta jenio bikain horiek gizonezkoak ziren beti.

Gerra Hotzaren urte haietan, diziplinak ez zituen identitate-gaiak atsegin. «Identitate» hitza ez zen apenas agertzen artearen historiari buruzko idatzietan, eta, agertzen zen apurretan, pentsamendu-sistema bati besterik ez zion egiten erreferentzia. Diziplina ez zegoen prest klase-interesaren edo klase-identitatearen inguruan sakontzeko ere; arlo horiek garrantzizkoak ziren gizarte-zientzietarako, baina urratzaileak, ordea, giza zientzien testuinguruan jorratzeko. Egon, bazegoen klase-arazoen gainean jardun zen arte-historialari bikainen bat edo beste (Frederick Antal, kasurako), baina oso arreta txikia jasotzen zuten halakoen lanek. Ez zegoen inolako arazorik ikusizko arteetan literaturaren eta filosofiaren eragina ikertzeko, baina artearen esanahia inguruabar historiko, sozial edo ekonomikoaren arabera aztertzeak onargarritzat jotakoaren mugak gainditzen zituen. Garai hartan artegintzan aritzen zen askorentzat, XX. mendeko gatazka eta buruhausteei ihes egiteko bide bat zen artea. Bigarren Mundu Gerraren ostean batez ere, arteak munduaren errealtate gordinetik babestutako eremu bat eskaintzen zuen. Nolanahi ere, ikertzaile talde txiki batek (besteak beste, Meyer Schapiro, jada erretiratzean, eta Linda Nochlin, bere ibilbide profesionalaren hasieran) interesa agertu zuen arte-ekoizpenaren eta gizarte- eta politika-arloko fenomenoaren arteko harremanaren inguruan. Haiek diziplinan presentzia izatea, artearen historia akademikoan halako ikerketa motak egiteko aukera gisa ulertu nuen nik. Feminismoak, marxismoak, psikoanalisiak, semiotikak, estrukturalismoak eta postestrukturalismoak ez zuten, garai hartan, diziplinan norabide aldaketarik eragin, baina berehala eragingo zuten, eta hankaz gora jarriko zuten artearen historia zaharra.

Nabarmendu beharrekoa da 60ko hamarkadan, feminismoaren bigarren boladak Ameriketako Estatu Batuetan goraldia izan aurreko urteetan, gero eta indar handiago hartu zutela eskubide zibilen aldeko eta Vietnameko gerraren aurkako mugimenduen, eta —nahiz eta prentsak gutxiago aztertu— sorbidean zeudela bai mugimendu feminista berritua, bai homosexualen eskubideen aldeko mugimendua. Pentsalari, artista eta ikasleen artean —ni neu barne—, indar handia zuten ezkerreko eta ezker liberalerako pentsamoldeek; eta ideioak, aldi berean, eskubide zibilen aldeko eta gerraren aurkako manifestazioak elikatzen zituzten, eta haiengandik bulkada jasotzen zuten. Kaliforniako Berkeley Unibertsitateko campusean bereziki gogotsu agertu ziren jardun horretan. Askotan aipatu den bezala, orduko gazte-belaunaldiak joera handia zuen ezarritako agintea desfaiatzeko eta gizarte- eta kultura-erakundeak auzitan jartzeko, eta bulkada sendoa eman zion feminismoaren indarberritzeari.

Columbiako Unibertsitatean graduondoko ikasle izan nintzen urteetan, 1963ko udazkenetik 1969ko udaberri bitartean, unibertsitatearen eremutik kanpo geratu zen, oro har, eskubide zibilen aldeko sugarra. Baina 1968ko udaberriaren artean nire disertazioa idazten ari nintzela,



bi mugimenduek eztanda egin zuten campusean. Ikasleek hainbat eraikin akademiko okupatu zituzten, unibertsitatearen politika arrazista batzuen aurkako protesta eginez eta zenbait sailetan gerrarekin lotuta egiten zituzten ikerlanak salatuz. Okupazioa zela medio, unibertsitateak eten egin behar izan zuen jarduna. Campusean ginen askorentzat, erakunde-politikari eta ekintza kolektiboari buruzko ikastaro trinkoa izan ziren hurrengo egunak. Unibertsitateko zuzendari liberalek, campuseko hainbat eraikinetan greban itxitako ikasleen aurrean, segituan etorrarazi zuten polizia, eta bortizkeriaz irtenarazi zituzten okupak. Unibertsitateak indarkeriara jo izanak, guk funtsean balio etikoen gaineko eztabaida gisa ikusten genuena zapuzteko, irakasgarri baliotsua eskaini zigun liberalismoaren mugei eta liberalismoak bere zilegitasuna mehatxupean ikusten duenean erabilitako indarkeriari dagokienez. Poliziaren bortizkeria hura ikusita, hala graduako nola graduondoko ikasleak grebaren alde lerratu ginen. Artearen historian nituen zenbait irakasle katedradun, ikasleontzat jakintsu «humanista» ondratu zirenak, ez ikusiarena egiten aritu ziren grebak piztutako krisi moralaren aurrean. Beren kontraesanak aitortzeko ezgauza zirela, liburutegira eta ikasgelara itzultzea gomendatzen ziguten. Goren-goreneko balioen jagoletzat nituen haien jarrerak kezkatuta utzi ninduen. Nire diziplina «menderatzeko» prozesuan, galdezka hasi nintzaion neure buruari: zenbateraino barneratu nituen nik profesional haien jarrera eta itxaropenak? Unibertsitateko jardun profesionaleko politika eta unibertsitateaz kanpoko munduko politika bereizteko zuten modu hark ez al zuen islatzen artearen historiak berak artearen esanahi sozial eta politikoei ihes egiteko zuen modua? Jakin nahi nuen zenbateraino bihurtu ninduen nire prestakuntzak gustuko ez nuen makinaria baten parte; eta, gustuko ez izan arren, haren menpe garatu beharko nuen nik neure lanbidea.

Hortaz, neure burua beste modu batera hezteko erabakia hartu nuen, eta Raymond Williams, E.P. Thompson, Eric Hobsbawn, Herbert Marcuse eta Ezker Berriko eta Frankfurt-eko Eskolako beste zenbait autore irakurtzeari ekin nion. Egile horiek artearen eta gizartearen problematikak ikusarazi zizkidaten, eta ideologiari lotutako kontzeptuak azaldu zizkidaten. Bestelako ikerbide bat erakutsi zidaten; graduondoko eskolatan ikasi nituen ikuspegi mugatuak baino askoz ere aberatsagoa eta bitalistagoa. Horren guztiorren ondorioz, taxututako akademian lekurik ez nuela iruditu zitzaidan denbora luzez; are gutxiago itzal handiko unibertsitate batean, non diziplinan errotutako jardunbideak besteei transmititzea esperoko baitzuten nigandik. Esan dezadan itzal handiko unibertsitate gehienek era berean ikusten nindutela ni; ez zuten niretzako lekurik. Hurrengo bi hamarkadetan, egoera hori aldatu egin zen, diziplina eraldatzen joan baitzen jende gazteagoa iristearekin batera eta nire antzeko ikuspegi zuzenak unibertsitateetan katedrak bete ahala. Eskolak emateko gonbidapenak jasotzen hasi nintzen, eta irakasle bisitari gisa joateko egonaldiak antolatzen. Bitartean, pozik nengibilen ni, New Yorketik kilometro batzuetara zegoen ikastetxe aurrerazale batean klaseak ematen.

Ezker Berriaren pentsamoldean eguneratzeko programan aurrera egin ahala, Ameriketako Estatu Batuetako mugimendu feministaren hastapenen kontzientzia hartu nuen. 1969an gertatu zen hori. Orduetik igaro diren lau hamarkada eta erdian, pentsamolde berriek errotik aldatu dute artegintzan jarduteko, hitz egiteko eta idazteko daukagun modua. Baina, 70eko hamarkadan, oso urriak ziren emakumeen eta artearen gaineko lanak; are urriagoak artearen historia sozial eta politikoari buruzkoak. Nik 1960an irakurri nuen Simone de Beauvoirren *Bigarren sexua* (1949), eta harrituta utzi ninduen nola aztertzen ziren bertan neure bizipenaren alderdi batzuk, niretzat artikulatu ezinezkoak zirenak, horretarako hizkuntza falta nuenez. Baina, mugimendu zabalagorik ez zegoenez, Beauvoirren ikusmoldeek hesiturik ziruditen; diskurtso feminista garaikide batean kolektiboki barneratu gabe zeuden artean, eta eztabaida jarraitu batean txertatu gabe. 70eko hamarkadaren hasieran, berriro irakurri nuen *Bigarren sexua*, ohiz kanpokoak zirenean filosofiaren aldetik hain ondo eginiko idazlan feministak, eta, berriro ere, arrazoi ugari aurkitu nituen lan hura miresteke. Ziur naiz oroitu ezin ditudan beste modu batzuetan ere neuretu nituela Beauvoirren ideiak. —Badakit zenbait feministak, gerora, kritikatu egin zutela Beauvoir, baina askoz gehiago aurkitu nuen atsegiteko, ez atsegiteko baino.— Betty Friedan-en *The Feminine Mystique* (1963) liburuak —kazetaritza-arlokoa, filosofiakoa baino gehiago—, non kritika egiten baitzitzaion emakumeen eta emetasunaren kultura-klixeei, salmenta-arrakasta handia izan zuen AEBetan, eta, zalantzarik gabe, kezka feministak publiko zabalago batera hedatzen lagundu zuen. Baina, orduan, kritika erradikalagoak hasi ziren sortzen hainbat alderditatik.

Entzun nituen lehenengoetariko ahots feministak 1968ko Columbiako ikasle-greba hartan aktiboki parte hartutako emakumeenak izan ziren. Haien feminismoa ez zen, funtsean, unibertsitateko politika patriarkalen aurkako erreakzioa, baizik eta grebakide gizonetako agertutako jarrera sexista eskandalagarrien aurkakoa. Antza, laguntza eta erosotasuna espero zuten emakumeengandik; ez, ordea, politikariloko erabakirik hartzea. Emakume horiek ezkertiar izaten jarraitzeko erabakia hartu bazuten ere, salatu egin zuten ezkerrek historikoki



emakumeenganako agertutako desberdinkeria. Egia da intelektual sozialistek aspalditik zutela emakumeen opresioari buruzko kontzientzia, eta sarri idatzi zutela gaiaren inguruan, baina haien eguneroko jokabideak ez zuen kezka hura islatzen. Ezagutzen nituen emakume akademiko asko ezkertiarak ziren; haietariko asko, ni neu bezalaxe, giza zientzietan doktoratu berriak. Nire lagun eta ezagunen sarean baziren, halaber, gerraren aurkako manifestazioak antolatzen urteak emandako zenbait emakume, gerora doktoratu egin zirenak, gehientsuenak historian. Emakume horiek emakumeen historiarekiko arreta nabaria ekarri zioten ikerketa feministari. Harremanak eratu nituen emakume artistekin ere; artean, lankidetzaren sareak eta erakusketa-guneak sortzen zebiltzan.

Nire kontakizunak argi uzten duenez, ni ezker-politiken bitartez sartu nintzen mugimendu feministara. Ez nengoen bakarrik Ezker Berriaren pentsamoldeak barneratzeko eta, aldi berean, kritika feminista berri bat abiarazteko ahaleginetan murgildu nintzen. 70eko hamarkada jarduera oparoko ikerketa taldeen, kontzientziazio taldeen, elkarlaneko idazketen, ikerketa-proiektuen eta argitalpen txikien garaia izan zen. Une batean edo bestean, talde horietako batzuetan hartu nuen parte; zenbaitetan, hainbat urtez parte hartu ere. Nire ezagun guztiak ikerketa talde batean edo elkarlaneko proiektu batean engaiaturik zebiltzan, antza. Giza zientzietako diziplina gehienetan (besteak beste, filosofian, historian eta literaturan), elkarte erradikalak eratu ziren lanbide-elkargoen baitan. Artistek eta arte-historialariek halaxe elkarte bat eratu zuten, elkarrekin, College Art Association (CAA) taldean; mahai-inguruak antolatzen zituzten CAAREN urteroko bileretan, eta aktak argitaratzen. (Irudi honetan, elkarte horren argitalpenetako bat ageri da, nire liburutegiko beste argitalpen txiki batzuen artean; ondoan, *L'histoire et critiques des arts* argitalpena du, marxista frantses batzuk prestatua, zenbait arte-historialari alemanen idatziak ere argitaratzen zituena. Nahikoa nazioartekoa zen gure sarea.) Garai hartan, eskolak ematen eta idazten aritzeaz gain, denbora dezente ematen nuen bileretan parte hartzen, telefono-deiak egiten, artikulua aurkitzen eta banatzeko fotokopiatzen. Jarduera horietako zenbaitek ezkerreko politika zuten ardatz; beste zenbaitek, kritika feminista; eta beste batzuk, feminismoa eta kritika marxista bateratzearen problematika. Geroago itzuliko naiz gai horretara.

70eko hamarkadaren hasieran hasi nintzen lanak argitaratzen. Hurrengo hamar bat urteetan, bi esparruren inguruko lanak argitaratu nituen: XVIII. eta XIX. mendeetako arte frantsesa, eta XX. mendeko arte europarra eta amerikarra. Aurrena XVIII. eta XIX. mendei buruzko lan batzuen inguruan hitz egingo dut. Ez nituen gaiak sistematikoki aukeratzen, arazo teoriko jakin bati irtenbidea bilatu nahian. Gehienetan, obra jakin baten gaineko eskola ematen ari nintzela bururatzen zitzaizkidan aztergaiak. Halaxe sortu zen nire lehen artikulua, «Happy Mothers and other New Ideas in 18th-century French Art» (Duncan, 1973a). Lagun batek Philippe Ariès-en *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime* liburua utzi zidan. Ikerlan urratzaile bat zen, eta, bertan, familiaren historiari, familiaren rol aldakorrei eta Frantziako Iraultzaren aurreko kultura burgesaren haurtasunari buruzko kontzeptu modernoaren sorrerari buruz jarduten zen. 1960an argitaratu zen Frantzian, eta 1962an itzuli zuten ingelesera. Familiaren historiari buruz egingo ziren ikerlanen oinarri bihurtu zen liburua. Liburuak inoiz mamurtu ez nuen gai bat aurkeztu zidan, eta zeharo txundituta utzi ninduen. Ordura arte, ez zitzaidan bururatu ere egin beharbada ez zirela unibertsalak familiaren baitako rola eta gaur egungo mundu modernoan hain ohikoak diren lotura emozionalak, baizik eta baldintzapez historikoa zutela agian. Ariès irakurri eta denbora gutxira, 1969an gutxi gorabehera, Jean-Baptiste Greuze, Jean-Honoré Fragonard eta beste zenbait artistaren koadro batzuei buruzko diapositiba batzuk proiektatzen ari nintzen, XVIII. mendeko arte frantsesari buruzko klase bat ematen ari nintzela. Koadroetan, amatasunaren eta familiaren poztasunak nabarmentzen ziren¹. Banekien arte-historialariek oso labur jorrotzen zituztela genero-margo horiek XVIII. mendeko arteari buruzko bildumetan. Aurreko artista itzelen bikaintasunaren aldean (Rubens, Poussin, baita berriagoak ere, hala nola David edo Gros), koadro horiek melenga jasanezina suposatzen zuten, eta Amaren Eguna zoriontzeko bidaltzen diren txartel gatzgabeen antzerakoegiak ziren. Ez ziren Arte gisa hartuak izateko aski serioak. Generoko artisten artean, Chardin izan zen arte-historialarien errespetua irabazi zuen artista bakanetakoa; hein handi batean, bere gaitasun formal sendoen eraginez, arte-historialariek gaiaren gainetik nabarmentzen baitzituzten gaitasun horiek. Jakina, nik ondotxo ezagutzen nuen arte-historiaren ohiko narritaba; dena dela, irudi horiek proiektatu nituenean, bat-batean, Ariès-en irakurketak aukera eman zidan haien esanahi historikoaz jabetzeko. Ohartu nintzen zerbait berria kontaktzen zutela.

Zenbat eta gehiago irakurri familia burgesaren eta XVIII. mendeko Frantzian familia burgesak ezkontza eta haurtzaroarekiko agertzen zituen jokabide aldakorren inguruan, hobeto ulertzen nuen koadro horiek, gehiegizko hunkiberatasun eta guzti, beharrian eta helburu

¹ Ikusi ama zoriontsuen ilustrazioak, Interneten: Duncan, C. (1973). Happy mothers and other new ideas in Eighteenth-Century french art". Art Bulletin, LV (1973), p. 570-583 The Art Bulletin LV. Jatorria: <http://www.collegeart.org/pdf/artbulletin/Art%20Bulletin%20Vol%2055%20No%204%20duncan.pdf>



errealak adierazten zituztela. Irudikatutako ezkontza- eta familia-harremanak ez ziren ohikoenak ezkontza burgesen artean. Irakurri nituen gizarte-historiagileei jarraiki, ezkontzak ez ziren hitzartzen ezkontideen beharizan emozionalen arabera, baizik eta familia-leinuaren pribilegioak bermatzeko eta bidezko oinordekoak sortzeko. Horretarako ahaltzeko zituzten familiek beste emakume batengana bidaltzen zuten haurra, edoskitzera —edo etxerako inude bat kontratatzen zuten—. Titia kendu eta pixka batera, semeak kanpora bidaltzen ziren berriz ere: ikastetxera. Beraz, gurasoak apenas ezagutu gabe hazi zitezkeen. XVIII. mendearen bigarren erdian, ilustrazioko ikuspegiari ohitura horiek gaitzesten hasi ziren, eta familia-eredu estuago eta maitekorragoa defendatzen. Hain zuzen, familia-unitate nuklearraren funtzio berriak definitzen zituen aldarrikapen erreformista horren parte dira aipatutako koadroak. Familiaren erdigunean, emazte-ama zegoen, psikologikoki burujabeak ziren semeak sortzeko betekizunarekin. Alabak, amen adibideari jarraiki, besteen premiez arduratzeko hezten ziren. Hortaz, ama zoriontsu eta familia zorionsuen irudiek babesleku gisa irudikatzen dute etxea, mundutik eta gorabeheretatik aldentutako gordeleku gisa. Pierre Paul Prud'hon-en Ama Zorionsuaren gisako margolanek (g.g.b. 1810, Londresko The Wallace Collection museoa) ikuspegi horren adibide garbi bat eskaintzen digute. Argi dago Prud'honek bai Ama Birjinaren eta Haurraren, baita Venus eta Kupidoren lehenagoko ikonografiak erabiltzen dituela familia-giro lasai eta emozionalki atsegina sortzeko. Ez dut esan nahi bilakaera hori guztiz negatiboa izan zenik. Izan ere, nahiz eta irudiok amatasuna proposatu emakumeen zorion-iturri bakar moduan, egia da, halaber, heziketaren balio positiboak aitortzen dituztela. Baina 70eko hamarkadan, hura idatzi nuenean, emakumeentzat biologia-patu delako pentsamoldea zen nagusi; hau da, amak izan ez diren emakumeak ez direla emakume osoak, eta ezin dutela zoriontasuna ezagutu. Hortxe izan nuen nik eragin handiena.

Zenbait urteren ostean, beste testu bat idatzi nuen «Happy Mothers» artikulua osagarri gisa: «Fallen Fathers: Images of Authority in Pre-Revolutionary French Art.» (Duncan, 1981). «Happy Mothers» artikulua aldean, baliteke gaiaren aldetik ez iruditzea hain feminista, baina nik funtsezkotzat jo nuen neuk feminista gisa landu nahi nuen proiektu akademikoan. Azaltzen saiatuko naiz. 70eko hamarkadan, idatzi feminista guztiak jomugan zuten patriarkatua, baina emakumeen mendekotasunaren iturri betiereko eta aldagaitz gisa ulertzen zen beti. Ez zen arreta handiegirik jartzen patriarkatuak denboraren eta lekuaren arabera agertzen zituen desberdintasunetan, horien barne zeudela gizon eta emakumeen bizitza sozial eta psikologikoa antolatzen zituen modu desberdinak.

Aitei buruzko artikulua idazteko ideia erakusketa batean bururatu zitzaidan, Frantziako Iraultzaren garaiko margolan frantsesak behatzen ari nintzela («French Paintings»). Arte Ederretako Errege Akademiak antolatua zen erakusketa. Margolan batzuk Iraultza aurrekoak ziren; beste batzuk Iraultza ostekoak. Deigarria gertatu zitzaidan zenbat zoritzartutako gizon ikus zitezkeen erakusketa hartako margolanetako askotan. Irudietako batzuk literatura klasikoan oinarritzen ziren; beste batzuk historikoak ziren. Hilda ageri ziren gehienak, edo hiltzorian, edo ahulduak, edo itsu —Etiporen bertsio ugari zegoen—. Gizonezkoak ez ziren, inola ere, agintari; guztiz bestela: sarri, mendeko ziren. François-André Vincent margolari historizista frantsesaren Belisario pinturak (Montpellierko Fabre Museoa) garaiko beste subjektu kutun bat irudikatzen du; hain zuzen, antzina hotsandikoa izan zen Belisario jeneral erromatarra. Pinturan, itsu eta eskale ageri zaigu. Hark agintepean izan ohi zuen soldadu batek oraindik itxura boteretsua duen jenerala ezagutu, eta nabaria da jeneralaren gainbehera ikustean sentitzen duen auzo-lotsa. Aretoko margolanetan ikus zitezkeen lur jotako aitek ere barne hartzen dituzte fikziozko narratibak. Greuzek halako pintura pare bat margotu zituen 1778 eta 1779an. Louvre museoa daude biak. Lehenengoan (Aitaren zorigaitza), seme batek etxetik alde egiten du, aitaren baimenik gabe armadan sartzeko. Hurrengoan (Seme zigortua), semea, orain soldadu zahar eta ezindua, etxera itzultzen da urte batzuk geroago, eta hilda topatzen du aita. Istoriaren egitura bisuala, funtsean, parrizidio batena da. Semeak bere askatasuna finkatzen du eta aita hil egiten da. Kausa eta ondorioa. Historia melodrama moduan aurkezten zaigu, erru guztia seme irioleari leporatzen zaiola, eta begikotasun guztia aitarentzat gordetzen dela. Dena dela, irudiok errudunarekin isilean bat egiteko aukera ematen dioten ikusleari, kontzienteki berau salatzeko aitzakiaz. Kontua zera da: esan ezin ez zitekeena, pentsatu ere ezin zitekeena, ikustea.

Nire ustez, aginte patriarkalaren inguruko tirabira gero eta handiagoen lekuko dira irudi horiek. Izan ere, aginte patriarkala zen gizarte frantses osoan nagusi. Etxe apalenetik gorte goienera, guzti-guztiak bizi ziren nolabait gizonezkoren baten agintepean, eta hark emandako eskubideak baliatu zitzaizkien soilik. Frantziako eremu batzuetan, aitak bizi bitartean mantendu zezakeen semea berekin, adingabe moduan, ezkondu edo kontratuak sinatzeko ahalik gabe. Moral konbentzionalaren arabera, den-denek gurtu, maitatu eta obeditu behar zituzten aita eta Erregea; halere, jendea irresumina sor zekiekeen bere boteregabatasunak edo patriarkaren bidegabekeria gisa jotakoek —eta jendaurrean gutxitan azaleratu zitezkeen irresumin hori—. Denborarekin, Iraultzak kendu egingo zien halako botere absolutua



Erregeari eta gurasoei, eta berrantolatu egingo zuen botere patriarkala, gizon gehiagoren artean banatzeko. Ez zuen, ordea, erabat ezereztuko. Bien bitartean, margolan hauetan ikus daitekeen moduan, irudi patriarkalenganako sentimendu anibalenteak indartzen joan ziren Iraultza aurreko urteetan. Zalantzarik gabe, are indar gehiago hartu zuten, besteak beste, demografia-hazkunderaren eta lan-enskasiaren ondorioz.

Irudietako asko Frantziako Iraultza baino lehenagokoak dira; badirudi jendeari aukera eman ziotela aurrez irudikatzen eta emozionalki entseatzeko Iraultzak, nortasun maskulinoari zegokionez, berekin ekarriko zuen eraldaketa psikiko sakonaren bertsio bat. Izan ere, menpeko obeditzaile izatetik eskubide eta betebeharez hornitutako hiritar izatera igaro ziren; hau da, Estatuaren aurrean erantzule izatera, patriarka bakar baten aurrean erantzule baino. Jacques-Louis Daviden Horazioen zina (1784) margolan ezagunak oso argi islatzen du eraldaketaren uea. Horazioen semeek ez diote leialtasunaren zina aitari egiten, erkidegoari baizik. Hiritar armatu gisa, harreman berria eratzen dute agintearekin; aitaren gorputzetik, Estatuaren abstrakzioa lekualdatu da agintea. —Historikoki, Horazioen erkidegoa tribu bat zen, baina, XVIII. mendeko pintura historiko frantsesen diskurtsoan, Frantziako Estatuaren ordeko gisa funtzionatzen du.— Margolanaren esanahi politikoak ez ziren erabat ulertu Iraultza ondoren arte; hain zuzen, pintura lehen aldiz erakutsi zenetik bost urte igaro arte. «Happy Mothers» artikuluan, Frantziako Iraultzaren aurreko hamarkadetan kultura burges frantsesean agertu ziren familia moderno eredu berriei heldu nien, eta ama burgesaren kontzeptualizazio berrian jarri nuen arreta. «Fallen Fathers» artikuluan, argudiatu nuen familiarekiko gurtza eta esfera publiko berriaren ideala Estatu burges berriaren elementu funtsezkoak zirela. Berrantolatutako Estatuan, aita eta semeen artean partekatzen zen esfera politikoa; emakumeek aitaren agintepean bizitzen jarraitzen zuten. Davidek izaki sentibera eta irrazional gisa irudikatzen ditu emakumeak, ez direla gauza haien gizonezko ahaideak aritzen diren esparru publikoaren izaera ulertzeko ere. Erabat deigarria da zein argi markatu duen Davidek gizonezkoen eta emakumezkoen arteko muga bertikala, bien artean marra gorri bat margotuz eta guzti (Horazioen kapa). Ezin desberdinagoak dira, batetik, emakumeen gorputzetako kurba leunak eta haien tuniketako pastel-koloreak, eta, bestetik, gizonen aldean ikus daitezkeen gihar, hezur eta metal sorta eta jantzi gorri biziak. Zinak, beraz, nabarmenki bereizten ditu etxeko esparrua (familiarena) margolanaren eskuinaldeko herenean, eta esparru publikoa (Estatuarena), ezkerrekoan irudikatua. Esanguratsua da familiararen aldean mutila soilik ageri dela zutik eta begiak irekita; arreta handiz begiratzen ditu gizonezkoen ekintzak, egunen batean amaren itzalpetik irten eta hark ere espazio hori beteko baitu.

Esan gabe doa, gaur egun ere, munduko hainbat lekutan emakumeek arazoak dituztela lerro hori gurutzatzeko eta esparru publikotik kanpo uzten direla, dela indarrez, dela ohituraren poderioz. Mendebaldeko demokrazia liberaletan ere, oraindik badira kultura-, gizarte- eta psikologia-mailako mekanismo batzuk, banaketa hori iraurarazten dutenak. Azken esaldi hori idatzi eta minutu batera, New York Times egunkariari begirada bota, eta Rula Ghani, Ashraf Ghani Afganistaneko presidente berriaren emazteari buruzko artikulua bat ikusi nuen. Artikuluak Rula Ghaniren ohiz kanpoko agerraldi publikoak eta haren ikusgaitasun publikoak kontserbadoreengan piztutako haserrea zituen hizpide. «New Visibility» izeneko artikulua hark zioenez, Zeenat Karzai, aurreko presidentearen emaztea eta bere garaian sendagile gisa aritutakoa, guztiz ikusezin bihurtu zen, presidentearen jauregian gorderik. Hori irakurritakoan, ez nuen jakin zer egin: edo Rula Ghanik emandako aurrerapausoarengatik poztu, edo oraindik egiteke zegoen bidearengatik etsitu. Beharbada, biak. Eta, haatik, gaur egun munduko hainbat lekutan emakumeen aurkako gerra dirudienagatik ere, inoiz baino gehiago egiten zaio aurre Davidek irudikatutako dikotomiari, eta —horrengatik, zalantzarik gabe— inoiz baino sutsuago defenditzen da. Badirudi zenbat eta altuagoa den kargua, zenbat eta botere gehiago izan jokoan, orduan eta presio handiagoa eragiten zaiela emakumezko politikariei, beren egitekoa gizonki betetzeko gai direla erakuts dezaten. Margaret Thatcherrek argi utzi zuen bazuela gerra egiteko adina potro. Hillary Clintonek ez du bere izaera borrokalaria agertzeko aukera bat bera ere galtzen.

«Fallen Fathers» idatzi nuenean, ziur nintzen akademiako kide feministek, hala gizonek nola emakumeek, era zabalagoan aztertuko zituztela patriarkatuaren eraginak: ikertuko zituztela, emakumearen zapalkuntza gauzatzeko moduez gainera, gizonezkoen psikea taxutzen eta deformatzen dituen moduak ere; nola gizonentzat onartezintzat jo diren giza pentsamolde, sentimendu eta jardueraren esparru osoak, gizontasun urrikoak eta emakumetuak zirelakoan. Egia da hainbat artikulua, pelikula eta lanetan heldu zaiola problematika horri, baina nik uste nuen askoz gehiago aterako zirela, eta gehiago taxutuko zela gizontasuna eraikuntza kultural gisa eztabaidatzeko saiakera².

² Leon Golub zenak, adibidez, bere lanaren erdigunean jarri zuen auzi hori. Ez da kasualitatea Nancy Spero artista feministaren bikotea izana.



Orain arte, XVIII. mendearekin eta XIX. mendearen hasierarekin lotuta egin dudan lanaren inguruan hitz egin dut. Hurreneko izan zen nire lehen ikerketa-esparrua, doktoratu ostean. Dena den, irakasten nituen ikasgai modernoak ere. «Happy Mothers» bukatu eta denbora gutxira, «Virility and Domination in Early 20 th Century Vanguard Painting» izeneko artikulua argitaratu nuen. Artikulu hori idazteko ideia ere ikasgelan bururatu zitzaidan. Beste hainbat irakasle hasiberrik egiten zuten bezala, doktoretzan ikasitakoetan oinarritzen nituen nire eskolak, hein handi batean. Egun hartan, Die Brücke-ko artista espresionista alemanei buruzko eskola bat ari nintzen ematen; besteak beste, Ernst Kirchner eta Erich Heckel ari ginen aztertzen. Heckelen Crystal Day (1913, Municheko Pinakothek der Moderne museoan) margolanari begira nengoela piztu zitzaidan argia. Pintura hura abangoardiakoa zergatik zen azaltzen ari nintzen: nola kubismoa erabiltzen duen garaiko arte-tradizio konbentzionalak baztertzeko eta, konbentzio formalen hausturaren ondorio, artistaren sexu-jarrera askea aldarrikatzen duen. Artearen historiako idatzietako ideiak errepikatzean, oharkabean, arte garaikidearen heroi tipikoa balitz bezala aurkeztu nuen Heckel, haren askatasun artistikoa baietsiz, hertsadura burgesen kontrako adierazle bat balitz bezala. Baina, nire azalpenean aurrera egin ahala, ohartu nintzen margolaneko emakumeak ez zuela aurpegirik, baina bere titiburuak zehatz-mehatz bereiz zitezkeela. Orobat, laku batean egon arren, emakumea ez zebilen igerian, ez eta plista-plasta sikiera: zutik zegoen, geldi, begira zezaten. Nire buruari galdetu nion: zer-nolako askatasun mota iradoki nahi dute hemen, askatasun bohemio honek guztiak aurpegirik gabeko objektu bihurtzen dituen emakumeak? Zeinen askatasunari ari naiz begira?

Klase hartan Heckel «topatu» ondoren, abangoardiako beste artista batzuek sortutako beste emakume-irudi batzuk bilatzeari ekin nion; besteak beste, Kirchner, Picasso eta Matisserenak. Azkenean idatzi nuen artikuluan, zera defendatu nuen: bazter utzirik margolanek artisten sexu-askapenari buruz islatu dezaketen mezua, artiston ustezko askatasuna haien emakumezko modeloen askatasun faltaren arabera dela. Argudiatu nuen margolanok ez zutela balio iraultzaile edo sikiera aurrerakoirik agertzen; guztiz bestera, emakume modernoarekiko beldurra iradokitzen zuten, bai eta elkartasun falta ere, askapena lortzeko borroka garaikideari dagokionez. Beharbada aurrerakoiak dira formari bagagozkio, baina, gizarte- eta psikologia-arloan bederen, atzerakoiak dira. Klase-jarrera nahiko konbentzionalak agertzen dituzte, halaber: artistentzat posatzen duten emakumeek edo ez dute izenik, edo izen hutsez edo ezizenez deitzen zaie. Hau da, ez dute nortasunik gorputz biluzi moduan duten erabilgarritasunaz harago; eta haien bizibide nagusia zen delako gorputz biluziak besteei alokatzea (dela modelo, maitale edo prostituta gisa). Emakume horiek pintatzen zituzten gizon bohemio eta —pentsatzekoa denez— anarkikoak ez ziren beren bezero burgesengandik gehiegi aldentzen emakumei buruz zuten pentsamoldean. Artistak beren margolanetan iradokitzen den bezain sexualki askeak eta sexu-beroak izan ala ez bizitza errealean, irudiek, berez, gizontasunaren aldarrikapen sendoa islatzen dute. Patroi burgesak, hein batean, aldarrikapen horretan parte hartzea erosten zuten.

Artikuluak astindu bizia sortu zuten Artforumen azaldu zenean. Besteak beste, ez zetorren bat artearen historiaren eta kritikaren ordena akademiko guztietan defendatutako ideiarekin; hau da, Artelan Handiak, munduko museo nagusietan sartutako artefaktuak, unibertsalki onak direlako nozioarekin; argudiatzen bainuen merezimendu artistikoak ez zekarrela bere kariaz balio moral unibertsal bat. Artikuluak, gainera, zalantza jartzen zuten emakumezkoen biluziari emandako estatusa; genero hori Artearen erroka handienetako bat zen, ustez, baina emakume artistak automatikoki baztertzeko zituen. Azkenik, abangoardia-artearen heroi batzuek klase-esplotazioan parte hartzen zutela iradokitzen nuen. Haien bezeroen jarrera matxistak eztabaidatu ordez, jarrera berak agertzen zituzten, eta indar handiz bisualki adierazten.

Garai hartan, artearen historiaren diskurtsoak oso gutxitan ukitzen zituen klase-nortasuna eta klase-interesa bezalako gaiak. Beraz, nik halakoak aipatze soilarekin, marxista nintzela ondorioztatu zuten zenbaitek berehala. Nahiz eta irakurria nuen tradizio marxistako idazleren bat edo beste, egia esan, ordura arte ez nuen inoiz Marx bera irakurri, salbu eta haren Manifestu komunista; hemezortzi urte nituen irakurri nuen, McCarthyren garai betean, eta oso zentzuduna iruditu zitzaidan. Eta, 70eko hamarkadaren erdialdera iritsita, marxista nintzela esaten —eta leporatzen— zidaten. New York Times aldizkariako Hilton Kramer arte-kritikariak marxista eta maoista deitu ninduen; ziur asko, horixe izango zelako burura etor zekiokkeen epiteto iraingarriena. Marxek AEBetako artearen munduan eragiten zuten beldurraren erakusgarri fina duzue hori. Zertxobait urduritu egiten ninduen niri marxista deitzeak. Banekien Marx XIX. mendeko jenio intelektual handienetakoa zela, eta kezagarria iruditzen zitzaidan marxistatzat hartua izatea halako ohorea irabazi izan gabe. Entzunda nuen Marxen Kapitala obra irakurtzeko zaila zela, eta hobe nuela berari irakurketa talde batean jorratzea. Beraz, Kapitalari buruzko irakurketa talde batean hasi nintzen, benetan marxista ote nintzen argitu nahian.



Irakurketa talde marxista hura zazpi bat emakumek eraten genuen. Gehienak, historiaren edo antropologiaren arloko doktoregaiak edo doktore berriak ziren; bazen artistaren eta poetaren bat ere. Marx irakurtzea gozamina dela; horixe izan zen gure lehen aurkikuntza. Ondo gogoan dut zer-nolako zirrara eragin zidan. Izan ere, Marxen irakurgetaie sarri egotzi izan zaie neketsuak, xehetasun teknikoak josiak, eta giza zientziarako garrantzi gutxiak izatea. Niri, guztiz bestela, egundokoak iruditu zitzaizkidan Marxen sakontasun filosofikoa, sotiltasuna eta haren gogoeten aberastasuna. Taldeko poeta Marxen zenbait pasarte transkribatzen hasi zen, olerki gisa irakur zitezkeen bertso eran idatziz. «Topatutako olerkiak» deitzen zituen.

Ordurako, 70eko hamarkadaren erdialde edo amaieraldean, ezagutzen nituen emakume askori interesa pizten zien Marx eta pentsamolde feminista uztartzearen kontuak. New Yorken ikastalde marxista-feminista edo sozialista-feminista ugari zeuden. Halako batean sartu nintzen ni. Taldearen erdigunean, Joan Kelly Gadol zegoen, Italiako Berpizkundeari buruzko historialaria. Besteren artean, «marratxoaren arazo» deitu genuena izan genuen eztabaidagai; hain zuzen, marxismo eta feminismo hitzak lotzen dituen marratxoari eginez erreferentzia. Tradizio marxistak arreta handia eskaini zion ekonomia kapitalistetan etxetik kanpo sortutako ekoizpenari eta soldatapeko lanari. Ikuspegi horrek ez du aintzakotzat hartzen emakumeek etxean egiten zuten lana; zehazki, gizartea erreproduzitzeko, hala biologikoki, nola psikologikoki eta sozialki. Marratxoaren galderak zera planteatzen zuen: feminismoa eta marxismoa bateragarriak ote ziren, eta nola. Baita ere, orokorkiago, nola taxutu klase-, genero- eta arraza-gaiak elkarrekiko erlazioan. Ba al zegoen besteen gainetik lehenetsi beharreko kategoriarik? Gure emakume-identitatea nagusitu egiten al zaio gure klase- edo arraza-identitateari? Joanez klaseen arteko gizarte-harremanen kontzeptua hartu, eta genero eta arraza kategorietan aplikatu zuen; nik ideia hori erabili nuen «Virility and Domination» artikuluan, «sexuen arteko gizarte-harreman» gisa formulaturik. Egia esan, ez nuen inoiz bilatu kultura- eta gizarte-fenomenoak aztertzekeo prozedura marxista edo marxista-feminista sistematiko eta erabateko bat. Baina, eztabaida horiei guztxi esker, beste modu batera ulertzen hasi nintzen mundua: aintzat harturik interes-gatazkak, sexuen, arrazen eta klaseen arteko gizarte-harreman konplexuak, eta artearen erabilera aldakorak. Haiei esker, mundu bat kontzeptualizatu ahal izan nuen, non artea ez den bizipen historikoaren isla bare eta neutrala, baizik eta ekintzaren beraren parte. Oronen gainetik, marxismoa eta feminismoa gauzen elkarrekiko loturen gainean jarduten ziren behin eta berriro: mundu objektibo eta sozialaren historiaren, eta haren parte den esperientzia subjektiboaren historiaren arteko loturaren inguruan.

70eko hamarkadaren amaiera aldera, arte-museoek piztu zidaten interesa. Egundokoa iruditzen zitzaidan museoek ideologia esperientzia bizi eta berehalako bihurtzeko zuten ahalmena. Ez naiz orain lan hura guztia laburbiltzen saiatuko, baina gauza bat esan nahi nuke, hala ere: izugarri interesatzen zitzaidan museoek espazio batean generoa txertatzeko zuten modua; zehazki, galeriako espazioak maskulinotzeko zuten modua. 70eko hamarkadan museoekiko piztu zitzaidan interes hura hainbat artikulutan eta bi liburutan jaso nuen; azkena 2014an argitaratu nuen.

Nire idatziek asko zor diote nik 70eko hamarkadan bizi izandako guztiari, eta politika-arloan idealista eta optimista ziren pertsonen erkidego batean aktiboki parte hartu izanari artista nahiz akademia-kideekin. 70eko hamarkada igarota, Ronald Reagan presidente zen garaian, AEBetako politikak eskuinalderantz jo zuen, nabarmen. Progresismoa erasoen jomuga bihurtu zen, eta behera etorri zen 70eko hamarkadan sortutako ezkerzaleen optimismo-burbuila. Galduta sentitzen nintzen hamarkada berri hartan; nire taldeak atzera egin zuelako irudipena nuen. Azkenean, adoretu eta aurrera egin nuen; lehen baino sinesgogorrago, ordea, eta aurrerabidean fede gutxiago nuela. Hala eta guztiz ere, zorionekoa ni, 70eko hamarkada bizitzeko aukera izan nuelako. Ikasteko garai zoragarria izan zen hura, eta etengabe ematen dizkit kemena eta estimulua. Nahiago nuke hitzaldi hau kutsu baikorragoz bukatzerik banu, edo, behintzat, zuhur-hitz zenbait luzatuko banizkizue. Historiak, tamalez, iruzur egiten die gure itzaropenei, eta, ondoren, amore ematear gaudenean, berri onekin etortzen zaigu. Emakumeoi, munduko zenbait eremutan, inoiz baino hobeto doazkigu gauzak; beste batzuetan, ordea, inoiz baino bortitza dago da gure gaineko eraso. Nolanahi ere, nire ustez, feminismoa ez da inondik ere burutu; guztiz bestela: hasierako fasean dago oraindik.



Erreferentziak

- (1975). French painting 1774-1830 : The age of revolution. Detroit: Distributed by Wayne State University Press
- (2014) New visibility for an Afghan first lady. *International New York Times*, Urriak 16, 8 orr.
- Ariés, P. (1962), *Centuries of Childhood*, New York:Vintage
- Beauvoir, S. de (1953), *The Second Sex*, New York: Knopf
- Duncan, C. (1973) , Happy mothers and other new ideas in Eighteenth-Century french art”, *Art Bulletin*, LV (1973), 570-583 orr.,
The Art Bulletin LV. *Jatorria:*
<http://www.collegeart.org/pdf/artbulletin/Art%20Bulletin%20Vol%2055%20No%204%20Duncan.pdf>.
- Duncan, C. (1973), Virility and domination in early Twentieth-Century vanguard painting, *Artforum* (1973 Abendua), 30-39 orr.
- Duncan, C. (1981), Fallen fathers: images of authority in pre-revolutionary french art, *Art History* IV (1981 Ekaina), 186-202 orr.
- Freidan, B. (1963), *The Feminine Mystique*, New York: W.W. Norton and Co
- Kramer, H. (1975), Marxism replaces criticism at artforum, *New York Times*, Abenduak 21, 40 orr.

