

**IKUSPEGI
FEMINISTAK EKOIZPEN
ARTISTIKOETAN ETA
ARTEAREN TEORIETAN**

II. EDIZIOA

2013

Egilea

FABIENNE DUMONT

Titulua

**SORGINAK, “BESTEAK” BEZALA IKUSITA -
FEMINISMOA ETA IKUSIZKO ARTEAK 70eko
HAMARRALDIKO FRANTZIAN**



**AZKUNA ZENTROA
ALHÓNDIGA BILBAO**

Artearen historia feministaren eraketaren auziari erantzuteko, nire doktorego-tesiaren emaitzak hartuko ditut hizpide. Tesiaren xedea hauxe da: Emakumeen Askapen Mugimenduaren aldarrikapenen aldian, emakumeen gorputzarekin zerikusia zuten eskubideetan zentratutako bigarren bolada feminista hartan, artearen munduan zer gertatu zen jakitea eta ulertzea. Frantziako testuinguru historiko eta sozialean, emakume artisten historia hori ia guztiz ezezaguna zen. Doktorego-tesi hori *Sorginak, «besteak» bezala ikusita* (Dumont, 2014) izenburuarekin berrikusi eta argitaratu da. Izenburu horretan, Frantzia 70eko hamarraldian idatzi gabe jarraitzen zuten emakumeen eta feminismoen —pluralean— historien oihartzunak atzematen dira; kontrahistoria bat da, sorginen historia bat, indarrean dauden estandarrekin bat egiten duten pertsonak ez diren heinean. Pinturan, oihalkietan, multimedean, bideoan, performanceetan edo era konbinatuan egindako obra guztiek, emakume artisten karrerek eta kolektibo feministek eratzen dute emakumeen ikuspegitik egindako historia (*herstory*) polifazetiko, plural hori.

Liburu honen aurretik, *Bigarren sexuaren matxinada* izeneko antologia idatzi nuen, testu feminista angloamerikarrei buruzkoa; bertan, Frantziako historia aztertzeke tresna batzuk eskaini nahi nituen, teoria feminista menderatzailea eta gutxietsitako beste batzuk osoan hartuko zituen, 70eko urteei buruzko ikuspegi konplexuagoa izatearren, hainbat ondare, memoria, historia edo kultura aintzat harturik. Emakume artisten matxinada konprenitzeko, Frantziako artearen eremuan zer posizio zuten ulertu behar da aurrena; horrela, bada, emakumeek Parisko artearen munduan zuten tokiari buruzko azterlan soziologiko luze eta zabal bat egin dut, figura berriak plazaratuz. Gero, egoera horren aurka matxinatu ziren emakume artisten hainbat talde aurkeztuko ditut. Eta, amaitzeko, gai honen inguruan hamabost urte baino gehiagoz metatu dudak materialak ematen didan perspektibatik, garai hartako espiritua islatzen duten lanen artean hautatu ditudan zenbait obra mota xehatuko ditut.

FRANTZIAKO TESTUINGURU HISTORIKOA

Aztertuko dudak aldia 1968ko Maiatzeko erreboltekin hasten da eta ezkerre boterera heltzen den arte luzatzen da; hau da, 1981ean François Mitterrand presidente hautatu zuten arte. Orduko aldarrikapen nagusiak honako hauek ziren: homosexualitatea despenalizatzea, abortua berrezartzea, etorkinak legeztatzea eta tokiko irratia libreak sortu ahal izatea. Lorpen politiko horiekin batera, beste lorpen kultural batzuk ere erdietsi ziren, eta ordura arte gutxietsita egondako zenbait forma artistikoren garaipena ekarri zuen horrek. Arteei dagokienez, 70eko hamarraldian, eszena artistikoa zatitu zuten konta ezin ahala joera loratu ziren: *Supports/Surfaces* mugimenduaren oihalen deseraikitzeetatik hasi, eta Pintura Gaztearen Aretoko (Salon de la Jeune Peinture) kolektiboaren eskabide politikoetara arte. Arte-aldizkariak eztabaidak eta aukerak jaso zituzten, eta erakusketa-zentro nagusien berri eman zuten. Hamarraldi horretan gizartean sortu ziren higikunde sozialak lagungarri gertatu ziren hainbat taldek beren bizi-baldintzen kontrola eskura zezaten.

Higikunde feminista indar berriz agertu zen berriro 68ko maiatzaren ondoren, ikusirik ezinezkoa zela emakumeen ahotsa talde politiko mistoen esparruan entzunaraztea. Protestek lotura zuzena zeukaten sexualitatearekin (abortuaren legea, antisorgailuak, emakumeen kontrako tratu txar fisikoak, bortxatutako emakumeak), baina baita aldarrikapen sozialekin ere; soldata- eta kontratazio-berdintasunaren legea errebindikatzen zuten, kasurako. Onarpen handiagoa izaten hasi ziren emakumeen sexualitate ez-baginala eta ez-heterosexuala. 70eko hamarraldiko borrokak, hain zuzen ere, sexualitatea eta ugalketa bereiztearekin erlazionatu ziren. Protesta antifaxista eta anticolonialisten eragina jaso zuten, pertsonak beren kabuz erabakitzeko eskubidea aldeztu baitzuten, kontziente ez baziren ere. Sexu-diskriminazioaren oinarritutako gizarte-rolen hierarkiaren aurka egin zuten borroka. Feministek esfera publikoaren eta pribatuaren arteko lotura azaleratu zuten, argi utziz etxeko ekonomia emakumeen esplotazioaren eremu politikoaren giltzarrietako bat zela. Emakume artistek askoz gehiago zentratu zuten beren lana emakume subjektuaren berezitasunetan. Praktika horietan, behin eta berriro erregistratu zuten eguneroko bizimodua. Beren burua ikertu zuten, prozesuan izandako emozioak barne, eta gizartean zeukaten rolaekin lotu zuten. Zapalkuntza patriarkalaren aitortpen kolektibotik abiatu, beren egoera konprenitu ahal izateko tresna analitiko berriak garatu zituzten. Emakume artistak orduko perspektiban kokatu behar ditugu haien historia behar bezala ulertzeko; pentsamoldeak irekitzeko eta aldatzeko testuinguru hartan, hain zuzen. 60ko hamarkadaren erdialdean ere nabaritu ziren higikunde feministaren aztarnak, emakume artista askok eten egin baitzituzten beren iraganeko praktikak, eta higikunde feministan inplikatu baitziren.



Niki de Saint Phalle artistak 1964an sortu zituen bere lehen *Nanas* artelanak; urte berean, Nicolak bere margolan abstraktuak suntsitu zituen giroak sortzeko, eta ORLANek lehen argazki-performanceak egin zituen; 1968an, Tania Mouraud-ek bere pintura zaharrak erre, eta instalazioak sortu zituen; Monique Frydman-ek, margotzeari utzi, eta antisorgailuen eta abortuaren aldeko MLAC izeneko higikunde feminista batean parte hartu zuen, behartuta sentitu baitzen «pintatzearen eta borrokatzearen artean» hautatzera; Gina Pane-k bere lehen ekintza egin zuen izadian; Lea Lublin pintura figuratibotik pertzepzio-sistema auzitan jartzera igaro zen; 1969an, Françoise Janicot-ek alanbrea jarri zuen bere monokromoetan eta kalera irten zen, eta abar. Haustura-ekintza horiek erakusten dute artean eta gizarte-harremanetan aldaketak gertatzen ari zirela, eta bazegoela horren kontzientziarik. Ikusizko artean zebiltzan emakumeak protesten aroko energia sortzailean inplikaturik zeuden, eta beren ezinegonak adierazi zituzten, lehengo adierazpideak aldatuz eta berrituz.

EMAKUME ARTISTEN EGOERA ARTEAREN ALORREAN

Ikus dezagun orain zein egoeran zeuden emakumeak Parisko artearen munduan. Labur-labur, emakumezko artistek izandako ibilbide artistikoak ekarriko ditut gogora, Arte Ederren Eskolan prestatu zirenetik nazioartean aitortuak izan ziren arte, eta neure zenbaketako figurak erabiliko ditut horretarako.

Emakumeak berandu sartu ziren Parisko Arte Ederren Eskolan, baina, hamarraldiaren azkenerako, ikasleen % 40-50 inguru izatera iritsi ziren, eta proportzioak igotzen jarraitu zuen. Hala ere, irakasleen artean ia ez zen emakumerik. Emakumeek barne-muga batzuk zeuzkaten artista oso bilakatzeko, eta aukera murriztuak zeuzkaten artearen munduko barne-ezagutzako zirkuluetan integratzeko. Eta amildegia are handiagoa bihurtzen da galerietan, erakusketetan eta arteko aldizkarietan zuten presentzia aztertzean. Arte orokorrari buruzko aldizkariak (*Cimaise, XXe siècle, Opus International, Chroniques de l'art Vivant* eta abar) edo abangoardiakoek (*Robho, Artitudes, Art Press, Docks* eta abar) ez zioten espazioaren % 5 baino gehiago eskaini emakumezko artisten obrari (%0-20 baino gehixeagoren artean, aldizkariaren arabera). Arlo horretan, emakume artistak ia-ia ikusezinak ziren.

Erakusketei dagokienez, ekitaldi nagusietan % 14-20 arteko parte-hartzea izaten zuten. 1972an, «Arte garaikidearen hamabi urte Frantzia» izeneko erakusketa ospetsua izan zen, Georges Pompidouren arte modernoarekiko interesa erakusteko; bertan, 106 artista bildu ziren guztira, eta haietatik soilik lau ziren emakume (% 3,77). Era berean, ARC gunea, ikusgarritasun eta dinamika handikoa izan arren eta Paris Hiriko Arte Modernoko Museoarekin lotura eduki arren, oso emakume gutxiri egin zien lekua, % 13,57ri baino ez, erakusketa kolektibo eta indibidualetan; eta, hori, ARC gunea emakume artista ezezagunen alde konprometitutako espaziotzat hartzen zelarik.

Bilduma nazionalei dagokienez, bai Arte Modernoko Museo Nazionalean (Pompidou Zentroa), bai Arte Garaikidearen Funtz Nazionalean (FNAC), bai Paris Hiriko Arte Modernoko Museoan, emakume artisten lanak, 1970-1982 aldian, erakutsitako obra guztien % 12 baizik ez ziren izan; aldi horretako gainerako lan guztiak (% 88) artista gizonezkoenak izan ziren. Azkenik, kapitulu negargarri hau ixteko, nazioarteko erakusketetan (Documenta, Veneziako Bienala), % 10 ingurukoa izan zen emakume artisten presentzia. Kunst Kompass-eko artisten nabarmentasun-adierazlean % 5ekoa (zifra horietan hamarraldiko erakusketa guztiak sartzen dira, baina 1974a bakarrik Kunst Kompass-en kasuan). Emakume artisten urritasuna bistakoa da eta, horren eraginez, 30 urte geroago, desagertu egin dira memorietatik.

Oinarritzko ikastaroetan bereizkeriarik ez dagoela dirudien arren, bidaiaren hasieran alde handiak daude, bai proiektzioan eta bai pentsamoldeetan, askotan barneratuak egoten baitira esandako alde horiek. Aldeak nabarmen ikusten dira artearen esparruan barneratzean. «Kristalezko sabaia» deritzana garbi gertatzen da nazioarteko ekitaldi eta erakusketetan, bai eta nazioarteko erakusketetan ere. Azkenaldian gaiari buruz izan diren erakusketen historiak garbi uzten du haien ikusezintasunaren historiazioa, harik eta 2009an *elles@centrepompidou* hutsune hori betetzen saiatu zen arte. Testuinguru horretan kokatu behar dira emakumeen haserrea eta diskriminazioaren aurka borrokatzeko xedea zuten artista taldeen sorrera.



SARE PARALELO BATEN SORKUNTZA: TALDEAK

Bigarren aldiz, artearen munduan zegoen diskriminazio agerikoaren eta sumingarriaren aurrean, artista emakumezkoak biltzen eta taldeak eratzen hasi ziren, egoerari buruz hausnarketa egiteko eta konponbideak proposatzeko. Dagoen iturri publiko bakarra Aline Dallier-en artikulu bat da; zoritxarrez, ez dago osorik, eta, gainera, ez da inoiz berrikusi (Dallier, 1978). Horren osagarri, hirurogeita hamar bat hitzaldi izan ziren, bai eta analisi sistematikoak ere hogeita arte-aldizkaritan eta hogeita bost aldizkari feministatan, erakusketen katalogo guztiak eta liburu zein artxibo pribatu asko kontatu gabe. Horrela, zazpi talde garrantzitsu zerrendatu eta aztertu ziren, eta haien ekintzak eta ezaugarri teorikoak zehaztu ziren.

Lehen taldeak emakumeen bilkura antzinakoenetako bat izan zuen sorburu, 1881ean sortutako Emakume Margolari eta Eskultoreen Batasuna (UFPS), gero, 1975ean, Christiane de Casteras-ek birsortu zuena. Elkartea zatitu egin zen, eta handik jaioko zen *Féminie-Dialogue* taldea. Biek urtero emakumeen erakusketak egitea proposatu zuten, berrehun artista ingururen lanak erakusteko, hautaketa feministarik egin gabe, nahiz eta bigarren taldea gai horretara irekiago egon. Aline Dallierren esku-hartzeari esker, oihalki-artearekin lotura zuten hainbat obraren corpus bat erakutsi zen; arte hori gutxi ezagutzen zen Frantzia, baina emakume artista askok erabiltzen zuten. 1972an, Charlotte Calmis-en eskutik, *La Spirale* sortu zen. Margolariak ikuspuntu esoterikoa zuen emakumeen sortzeko ahalmenari buruz, eta erakusketa bakar bat antolatu zuen, obra tradizionalagoekin.

Emakumeen nazioarteko urteari eta *Féminie-Dialogue* taldearen erakusketari erantzuteko, *Femmes en lutte* taldea eratu zen. Taldeak loturak zituen Pintura Gaztearen Aretoarekin, eta erakusketa kolektibo bat egin zuten bertan: emakumeen komunikabideetako irudi estereotipatuak erakustez gainera, etxeko lan baldintzatzea salatu zuten erakusketa hartan. Lanak era anonimoan aurkeztu zituzten, asmoa ez baitzen lan pertsonalen erakusketa kolektibo bat egitea, baizik eta emakumeek gizartean zuten egoeraz gogoetatzea eta proposamen erkideak formulatzea. Orobat, *Féminie-Dialogue* taldearen erakusketari erantzuteko eta Paris Hiriko Arte Modernoko Museoa egiteko zen emakume artisten erakusketa handi bat bertan behera geratu izanaren aurkako erreakzio gisa, 1976an, *Collectif Femmes/Art* taldea sortu zen. Iraun zuen bitartean, bere kideen erakusketa txikiak egin zituen, pentsamenduen hiru buletin argitaratu zituen, eta gai horiek jorratzeko bilerak antolatu eta sustatu zituen. Beste taldeetan bezala, artisten bilerak egiten zituzten, eta sostengurako adiskide-sareak sortu zituzten; obra teorikoak eta erakusketak ere antolatzen zituzten, noski. Arreta berezia eskaini zieten margolaritzari eta arte grafikoei. Ekintza batzuk ere egin zituzten, taldean. Teorialari nagusia Françoise Eliet izan zen, eta nabaria da bere ikuspegi psikoanalitikoaren eragina.

1978an, *Art et Regard des Femmes* taldea sortu zen. Bilerak antolatzen zituzten eta berriazko leku bat zeukaten, galeria eta tailer gisa edo prestakuntzarako eta eztabaidarako espazio modura erabiltzeko. Hango sorkuntzak diziplina anitzekoak izatea nahi zuten, baina ikusizko arteetan zentratu ziren nagusiki. Nicole Millet, Danièle Blanchelande, Mariette Teisse-renc eta Ody Saban arduratu ziren dinamika bermatzeaz. Emakume autodidakta asko bildu ziren hara, eta oso bakartuta zeudenak. Emakume artisten lanak erakusteko beste espazio batzuk ere bazeukaten: Yolaine Simha animatzaile zuen te-areto/liburutegia eta Antoinette Fouque-ren *Des Femmes* liburutegi-aldizkari-galeria. Azkenik, Xavière Gauthier-ek zuzendutako *Sorcières* aldizkari feministak ikusle gehiagorengana helarazi zituen artelanak; hala, apur bat behintzat konpondu zen prentsa feministan zeukaten hedapen falta, ia ez baitzuen ematen artearen esparruan gertatzen zenaren berri. Talde horiek guztiak garaiko joera politiko eta feminista behinenei lotuta zeuden, beren protagonista nagusien bitartez, baina hori ez zen oso nabarmena izan.

Bilera horiek aukera ematen zuten artista emakumezkoek elkar ezagutu zezaten, emakume eta artista gisa beren isolamendutik irten zitezen, eztabaida zezaten eta egindako lanak erakutsi zituzten. Jarduera horiek guztiak bertan behera geratu ziren 80ko hamarraldiaren hasieran. Nahiz eta etenaldi horren ondorio instituzionalak ez ziren oso agerikoak izan, artista gisa beren nortasuna eraikitzeari zegoen zue izandako ondorio pertsonalak adierazgarriak izan ziren. Elkarriketatuta ditudan emakume artistek baieztatu didate talde horietan parte hartzeak bultzada handia eman ziola haien sormenari, eta sendotu egin zutela beren buruarekiko konfiantza. Aldi berean, emakume artisten obren ekoizpenari buruzko teoriak azaldu ziren artikuluetan eta liburuetan. Gaiari buruzko iritziak ez zetozen bat, baina, behintzat, asaldura intelektuala piztu zen gai horien inguruan.



OBREN AZTERKETA

Nire azterlanaren azkeneko bi parteetan ehun artistaren obrak aztertzen ditut, bi bloke handitan sailkatuta: batean, kritika nabari bat hautematen ez zaien artelanak biltzen dira, eta, bestean, gizartean zabaldua dauden estereotipoak kritikatzeko dituzten obrak. Adibide gutxi batzuk baizik ez ditut aipatuko artisten lanean hainbat modutan jokoan zer zegoen erakusteko; esan behar da mota guztietako teknikak eta estiloak mailegatu zituztela. Ibilaldi txiki bat egingo dut, beraz, urte haietako arte-ekoizpenean zehar.

Bide abstraktua

Lehenengo azterlan sail batek abstraktuki jorratzen du gai hau, eta denbora-sekuentzietan eta bitarteko tradizionalekin dituzten esperientziak erregistratzen jartzen du arreta. Liliane Camier-ek amaitu gabeko oihalkien markoak marraztu zituen: airean geratzen ziren eta desiraren gorabeherei buruzko istorio bat kontatzen zuten. Josteko harien alboko hitzen artean, zera irakur zitekeen: «hiri-ehundura, gihar-ehundura, deskorapilatutako ehundurak»; irudikatutako materialarekin eta oihalaren oinarriarekin jolas egiten duten hitzak dira, baina baita garai hartan emakumei egotzen zitzaizkien ehuntze- eta oihal-lanekin ere. Ehuntzen ikastea gure bizitzak taxutzen dituen ikasketarekin batzen da.

Judith Wolfe-ri ere interesatzen zitzaion ehunak oihalarekin zuen erlazioa, baina margolaritza erabiliz. Emakumeen askapen-mugimenduaren testuinguruan, artista oihalarekin askatasunez lan egiten hasi zen, armazotik eta markotik kanpora, *totem* deitu zituen irudi handi batzuk itxuratzen zituzten paperezko ebakinekin. Totem horiek *Art et Regard des Femmes* galeriako erakusketa batean eman zituen ezagutzera, 1980an. Gorputzaren presentzia lausoagoa bilakatu zen, mamu-itxurakoa ia, kolorearen espazioa zatitzen duten eta haren indarra transmititzen diguten malko bortitz horietan. Oihala hura eratzen duten harien bidez ere erabiltzen da, literalki.

70eko hamarraldian, Pierrette Bloch-ek, pintura utzi, eta hainbat jostura-puntu sortu zituen, eta adierazi zuen lan horrek aspaldi lurperatuak zituen oroitzenaren esnarazten zizkiola, eta haiei irteten uzteko eskubidea eman nahi ziola bere buruari. Denborari buruzko gogarte bat eskaintzen digu, egoeraren arabera aldatzen diren ekintzak errepikatzearen bitartez, eskuz ehundutako bolumen handiko harietan idazketa lineal bat eratzen dutela. Antzinako altxorrek gogora ekartzen dituzten hari eta korapiloak erabili zituen espazio abstraktu bat sortzeko, formalismo xume batekin, bere historian barneratzen gaituela, bere denbora-sekuentzietan eta bere material organikoan, zeina etengabe aldatzen baita argiaren arabera, eta dentsitate sotilez osatua baitago. Pierrette Bloch-ek beste lorpen-maila batera eraman zuen ikasketa femenino hori.

Bernadette Bour-ek ere ehun-bilbetik edo oihaletik abiatuta egin zituen sorkuntzak, eta giza larruarekin duen antzarekin jolastu zen. Pinturaren eta oihalaren arteko joko horren hainbat aldaketa erabili zituen. Oihala edo xuka-papera zirimarratzen zen, josteko makinarekin forma ematen zitzaion, margotzen zen edo zegoenean uzten zen, giza larrua gogorarazten zuen materialarekin jolas eginez. Oihal gorria egiteko, oihal-zerrenda handiak erabiltzen ziren, eta paketatzeko oihala itsasten zitzaion gainetik; gero, artistak zuloak eta jostura-puntuak josten zituen han eta hemen, josteko makina batekin. Ondoren, pintura aplikatzen zion, eta pintura hori zuloetatik sartzen zen. Batzuetan, urrats horiek behin eta berriro errepikatzen zituen, obraren argitasunarekin eta iluntasunarekin jokatzeko prozesu batean, sakontasun- edo lautasun-itxura ematen zuela. Neskei irakasten zitzaion jostuntzaren sinbolismoa, jostorratza sartuz eta zuloen ertzetatik pinturak gainez egiten zuela, higikunde feminista bultzatzen duten gaiekin lotuta dago, bistakoa denez. Artistarentzat, hala ere, markoa deseraikitzea eta haria ziren interesa pizten zutenak. Haria bera biziaren hari ere bada, eta emakumeen ezkutuko obra sinbolizatzen du.



Emakumeen ikuspegi nare bat

Lan abstraktu horietan, beren erreferentzien jakitun eta komunikabide nagusiekin kritiko izanik, emakume artistek gizarte-baldintza espezifikoak aipatzen zituzten; emakume horiek gainditu egiten zituzten baldintza horiek, legatuak arte garaikidearen eta memoria kolektiboaren alorrean inskribatu ahal izateko. Abangoardiako artearen eta auzitan jartzen zen ikuspegi feministaren artean, ordena patriarkala pitzatzen hasia zen. Beste artista batzuek, emakumeen ikuspegi narea erabiliz, haien gorputzak esploratu zituzten, abstrakzioaren muga dauden paisaiak bailiran; espiritualitatea zuten jomuga. Bere margolanetan, Myriam Bat-Yosef artistari oihalak, objektuak edo gorputzak guztiz estaltzen dituzten emakumeak adina interesatzen zitzaion esperientzia mistikoa. Taoismoaren, tantraren eta kabalaren eraginpean, polaritate maskulinoaren eta femeninoaren arteko oreka berreskuratzen saiatzen zen. Judutar jatorrikoa izanik, Jerusalemen historiak txundituta zeukan, eta joko bat proposatu zuen hiri hartaz: *Les Boules de Jérusalem* (1971), hamar esferaz osatutako objektu margotu bat; hamarrak batuta eduki beharra zegoen hiria batu eta baketzeko. Oreka da gaia, orobat, *Fer femelle* (1964 aldera) lanean, zeinak Man Rayren *Cadeau* (1921) obrari erantzuten baitio. Man Rayren iltzez apaindutako lisaburdinari, Myriam Bat-Yosefek bagina bat gogorarazten duten kolore txirikordatuzko marrazkiak kontrajartzen dizkio. Beste objektu batzuk, hala nola *Stool for her* (1969), manipulagarriak dira eta emakumearen plazerari egiten diote dei. Emakumeek zangoen artean jar dezakete «aulkitxo» hori, eserita daudela, eta beren buruari atsegina eman, aulkiari itsatsita dagoen euskarriarekin. Horrela, konnotazio maskulinoak dituzten objektuak beren hasierako erabileratik desbideratzen dira. Umorea eta sentsualitatea konbinatzen dituen sistema piktoriko hori, aurrerago, gorputzera hedatu zuen bere performanceetan.

Gorputza emakumeen rol tekniko eta sozialen balio-handitzearen bektorea ere bada; bereziki, onartzearen eta matxinatzearen anibalentzia ezaugarri duten lanetan. Hala, Christiane de Casterasek eta Andrée Marquet-ek eskultura bigunak sortu zituzten oihalki birziklatuekin, irudi femeninoei balioa handitzen zietela. *Féminie-Dialogue* taldearen hainbat erakusketatan ikusi ahal izan ziren. *Au fil des jours* (1976) izan zen mota horretako lehen artelanetako bat. Elkarrekin etzanda dauden bi estatua ageri dira bertan, artistaren gurasoen heriotza gomutarazten dutela. Arropak karga emozional handia du eta pazientzia handiko jostura-lanak indartuta dago, denboraren joana markatzen duela. *La Guerre* (1979 aldera) obrak gerrari eskainitako gorputzen giza hauskortasuna nabarmentzen du, bizirik gabeko trapuzko panpina bihurtu baitira. *La Grand-mère* (1977 aldera) emakumeen eguneroko lana omentzen duen eskultura bigun bat da; adina dela medio, zereginik gabe geratzen diren emakumeen omenezkoa. Bi artista horientzat, salatze edo balioa handitze bitarteko bihurtu zen jostintza.

Danièle Blanchelande-k aktiboki parte hartu zuen *Art et Regard des femmes* taldean, eta *Sorcières* aldizkariaren bidez zabaldu zuen bere obra. Ehuna erabiliz, eguneroko bizimoduaren irudi sentsorial bat irudikatu nahi izan zuen. *Mémoires en blanc* (1979-1982) seriean, maingidirek haurtzarora islatzen dute, amaren gaixotasunaren ondorioz sarri aldatu behar izaten zituelako. Artistaren ezaugarria oihalaren etengabeko metamorfosiak dira, non pertsonen presentziaren lortatze jarraitzen baita, gutxietsi ohi diren etxeko zeregin apal horien, baina sentsualitatea ere islatzen dute, azal zimurtuaren ispilu. Etxeko lanei garrantzia ematearen gaia eta sexualitatearen esplorazioa zein adierazpena higikunde feministaren barruan inskribatzen dira, argi eta garbi.

Agnes Stacke-k ere emakumeen gorputzak marraztu zituen; desira eta fusioa dira nagusi berrietan. Artelan horiek ere *Sorcières* aldizkarian eman ziren ezagutzera. Marra finek anatomia azpimarratzen dute; berariazko esperientziak dira, intimitatearen erdigunera garamatzaten mugimendu jariakor batean. Umore- tonu nabarmenagoan, 70eko hamarraldiak aukera eman zion Tarille Bedarrides-i umore eta barregarritasun handiz munduaren jabe egin ziren emakume hibrido batzuen marrazki sail bat argitaratzeko. Emakume erraldoi horiek, «Gulliver» moduko batzuk, Jonathan Swift-en *Gulliverren bidaiak* (1726) lanaren bertsio bat dira, atsegina handiz jolasten baitira gizontxoekin.



Obra aztoragarriagoak

Munduaren ikuskera alai horiekin batera, beste emakumezko artista batzuek lan aztoragarriagoak sortu zituzten, beldurra eragiten zutenak. Claude Cehes-ek barrutik ikusten ziren gorputz guztiz hilkorak zizelkatu zituen. Kateatutako gorputz horiek torturatuak izango direla dirudite; *La Maternité* obran adibidez, non umeki zurixka bat erakusten baiten. Eskultura horiek erretxina gardenez, poliesterez eta hezurrez eginak daude, kontzentrazio-esparruak eta haietako izugarrikeriak gogoratzeke, oroitzapen horiek artean bizi-bizirik baitzeuden Frantzian. Antzeratsu, Frantzian bizi zen Alina Szapocznikow-artistak mundu organiko beldurgarri bat aurkeztu zuen, baina pop kultura erotizatuarekin konbinatuta. Holokaustoak eta gaixotasunak tormentaturik, objektu sexualizatuak garatu zituen, heriotzaren eta erotismoaren arteko gorputz-zatiak, sedukzio jolastiaren eta oroitzapenaren omenaldiaren artekoak.

Monique Frydmanek sortutako gorputz bihurrituak ere emakumeen gorputzak aldarrikatzeko prozesu horren parte ziren, Monique bera abortua eta antisorgailuak liberalizatzeko mugimenduaren (MLAC) partaide izan ostean. Klarionez eta ikatz-ziriz egindako haren marrazkiek amildegiaren ertzean dauden gorputzak islatzen dituzte; betiere, bere nortasunaren bila, emakume artista gisa. Haren tailerreko hormako gorputzen dantza lazgarriak beldurra eragiten du; ezinegona, gorputz-adar distorsionatuaren aurrean. 1968 aldera pintatzeari erabat utzi ondoren, Monique Frydmanek berriro margotzeko beharra sentitu zuen, eta premia hori sortu zion senezko lurraldea aurkitzen saiatu zen. Iluntasunetik ihes egiten duten gorputzak aurkezten dituzten lan horietan, orduan zapalduta zegoen sexualitatearen inguruan sortutako eztabaiden oihartzunak entzuten dira.

Lou Perdu-k begi-orbita hutseko panpinak aurkezten ditu, gorputz mutilatuak dekoratuetan, amatiarragoak *Perdue d'elle* izeneko seriean, zeina *Sorcières* aldizkarian argitaratu baitzen. Azoka txikietan lortutako panpinek amatasunarekin zerikusia zuten istorioak bizitzen zituzten, kezkarriak eta sentsualak, non abandonua juxtu azalaren azpian agertzen baitzen, baina gertaera traumatikoak ere bizitzen zituzten, hala nola bortxaketak eta indarkeria-krimenak, edota emakumeen esperientzia tabuak (hilekoa, kasurako). *Poupons* eta *Dedans-dehors* serieetan, goxotasunaren eta indarkeriaren arteko sinbolo anbiguoak agertzen ziren; adibidez, nini bat zilbor-hestea lepoaren inguruan zuela, hitz egiten uzten ez ziola.

Beldurrezko giro hori Eva Aepli-k 60ko hamarraldiaren azkenetatik aurrera sortutako panpinetan ere hautematen da. Panpina haiekin, Bigarren Mundu Gerrako trauma xahutzen zuen. *Augusta* (1972) gorritz jantzita dago, aulki batean eserita, eskuetako hatz luze finak gurutzatuta dituela. Krater itsuen antzeko betzulo beltzak dituen burezur bat aurkezten du. Antzeratsu, *Kaya*-k sinbolo femenino irigarriak aurkezten ditu, lore gorri bat aurpegiaren alde batean eta ezpainak oso pintatuta. Heriotza iragazten da presentzia horietan, edertasunaren hutsaltasuna gogoratuz. Gau trinkotik sortuak, sedukzioaren eta heriotzaren arteko irudiak dira, Alina Szapocznikowerenak, Christiane de Casterasenak eta Andrée Marquetenak bezala.

Herstura eta bakardadea jariatzen dira, orobat, Sabine Monirys-en margolan hiperrealistetatik, egunkarietan argitaratutako albiste bat abiapuntu dutela. Artikulu batetik ateratako esaldiak, irudiaren eta hitzen artean ipinitako hutsunearen bitartez, zalantzan jartzen du irudikatutako eszenaren esanahia. *La personne ne répond pas aux questions* (1978) artelanean, baldin eta gizakiak ez badie galderei erantzuten, ez ote da izango bere buruaz beste egin duelako? Artistak ironia handia erakutsi zuen *Comment décrire le clair de lune?* (1978) obran; badirudi oso gai problematikoa dela emakume honentzat, zeinak Dorothea Lange-ren *Woman of the High Plains* (1938) argazkia erabili baitzuen. Mehatxu- eta absentsia-sentsazioa hautematen da margolan horietan, non pertsonak mundu ilun batean kokatzen diren, itxurari buruzko eztabaida feministak islatzen direla, baina baita emakumeek gizartearen aurrez aurre dituzten arrisku espezifikoak ere. Hala, *Voulez-vous visiter la serre?* (1976) lanean, izenburu erakargarri horren pean, esku batek maindire zuri bat altxatzen du, eta ile bat ateratzen da handik, polizia-ikerketa baten atmosfera makabroan. Inkontzientea beti presente dago obra honetan; bereziki, koadro hauek aurre-figuratzen dituen serie batean, hala nola *Passage* (1976), pop koloreko eserleku eskergea bat, bularrak gogorarazten dituzten beso-euskarriekin eta kuxina espermaz beteta duela, zeinaren tamaina itxuragabea hertsagarria gertatzen den.



Emakumeentzat erreserbatutako zereginen isla zuzenagoak

Raymonde Arcier-ek eta Andrée Marquetek emakumeentzat erreserbatutako zereginetara jotzen dute zuzenean (adibidez, etxeko lanetara), eta gizartearen antolakunde patriarkalak babesten dituen gizarte-roleri egindako kritikak jasotzen dituzte. Andrée Marquetek umorez jorratzen du eguneroko bizimodua objektuz pilatutako eta espazio guztia okupatzen duten marrazkietan; esate baterako, *Torchons* (1977 aldera) deituan eta *La vaisselle sale* (1979 aldera) izenburukoan, etxeko lanen hedapen handia planteatzeko. Espazio murrizak zeregin errepikatu horien zama gogorarazten du eta etxetresna elektrikoek zabalkunde handiak ez dio haren obrari baliorik kentzen, *L'âge d'or* (1976) lanean ironiaz nabarmentzen duen moduan. Era berean, Raymonde Arcier higikunde feministan inplikatu zen, eta horrek adorea eman zion soziologia modu autodidaktan ikasteko eta kakorraztezk eskultura handiak egiteko, artilea, kotoia eta metala erabiliz, etxean jo eta ke aritzearen sinboloak, hain zuzen. Horrela, jertse handi bat, poltsak eta bi metro luzeko panpinak trikotatu zituen. Metalarekin trikotatzeak artista gizonezkoen materiala feminizatzea adierazten du. 1977an, Raymonde Arcierrek emakume eskergea bat egin zuen, etxeko lanekin eta sexu-zereginekin gurutziltzatua zirudiena, *Au nom du père* izenekoa, zeinaren bidez artista herentzia edo legatu femeninoaz mintzatzen zen. Bi artistek etxeko lanen mirabetasun-sinboloak sortu zituzten eta anibalentzia bat azpimarratu zuten: transmisio femeninoarekiko lotura eta, aldi berean, ezarritako ordena aldatzeko borondatea.

Desiraren gaiak ere kezka handia sortu zuen feministen artean, eta artista asko emakumeen desiraz zuten ikuspegia adierazten ahalagindu ziren; horren ondorioz, pluraltasun handiko obrak sortu zirela esan behar da. Horien artean, Jacqueline Dauriac-ek eta Dorothée Selz-ek irudi pornografikoak baliatu zituzten. Jacqueline Dauriacek gorde egiten du irudi pornografikoa, subjektuei geruzak gehituta, eta horrek distantzia jartzen dio pornografiaren ezaugarria den berehalako kontsumoari. Genero-atributuak zintzilik geratzen dira, *L'homme aux bas et soutien-gorge* (1974) obran bezala. Mota horretako ekoizpenetan, Jacqueline Dauriacek plazeraren eta begiradaren arteko erlazioa diseinatzeko du, eta euren intimitatea itzultzen die modeloei; pornografia, aldiz, hura agerira ateratzen saiatzen da.

1974 eta 1976 artean, Dorothée Selzek ere zalantzan jarri zituen irudiak *Mimétisme relatif* seriean, non bere burua irudikatzen baitzuen aldizkari pornografikoetan oinarritutako postura ironikoetan. Kopia haiek agerian uzten zuten ez zela kapaz modelo haiek bezala jartzeko, eta ia barrengarri uzten zituen egutegiak nesken irudi haiek. Testura goxoen erabilpenak areagotu egiten zuen mundu horrek nahita bilatzen duen artifizialtasun *kitsch* hori. Kritikaren helburua emakumeei inposatzen zaien irudi erotikoa da, zeinak zatiketa eragiten baitu bere izatearen eta irudi idealizatuaren artean.

Keinu askatzaileak

Lotura esklerotiko horiek desegiteko, beste emakume artista batzuek keinu askatzaileak erabili zituzten. Adibidez, Aline Ribière-k zeremonietako ornamentuen antzeko soinekoak sortu zituen; gorputzaren eta espazio sozialaren arteko erlazioa zalantzan jartzen dituen esperientzia baten euskarriak. Hala, artistak soineko gorri bat jantzi zuen (*La Robe Rouge*, 1976-1977), zeina beste nortasun baterako igarobide zen etxe batekin alderatu baitzuen. 1978an, bigarren larruazal bat sortu zuen, *Le Filet*, gorputza inguratzen ziona eta espazioan askapen-mugimendurik egiten uzten ez ziona. Amorraren energiak soilik ahalbidetu zion sarea arbuizatea: alga erraldoi moduko bat, non gorputza gatibu zeukan. Askapenerako energia eta sentsualitate apur bat sortzen dira publiko gabeko erritual horretatik, non ekintzak objektuak eraldatzen dituen, espazio sozialaren eta pribatuaren artean. Emakumeen ondare kulturala erreklamatzeko (soinekoak egitea), Aline Ribièrek askapen sexualarekin lotzen du, inposatutako rolen liberazioarekin, eta emakumeen desiren eta matxinaden oroimena mantentzen du.

Françoise Janicotek ere performance bat sortu zuen, girgilu patriarkaletatik askatzea simbolizatzen zuena. Berandu gauzatu zuen ekintza hori, denboraldi batez pintura abstraktuan eta ezkutuko zeinuei buruzko argazkilaritzan aritu ostean. Zoragarria izan zen isolamendu hartatik esnatzean izan zuen erreakzioa, emakumeen kezketatik urrunduta eta artista gisa bizi izandako egoera zailetik atzeratzean. 1971-1972an, *Encoconnage* garatu zuen, hogeita minutu inguru irauten zuen performance bat, artistaren gorputza oinaze-egoera batean jartzen zueneko. Bernard Heidsieck-en soinu-pieza bat oinarri harturik (tonu desberdinetan ebakitako hitz serieak), artistak soka batez inguratzen zuen bere burua burutik oinetaraino, harik eta arnasa estutu eta soka ebakitzen zuen arte, askatzeko. Denboraren erasotik



gerizatu nahi ziren Egiptoko momiak bezalaxe biltzen zen. Françoise Janicoten iritzian, ekintza hori bere bizitza nolakoa zen azaltzen zuen adierazpen bat zen, eta beste baldintza batzuetara igarotzeko erritua. Ekintza hori *striptease* baten juxtu kontrakoa da eta, egiten zuenean, ikusizko edertasun handiko pieza bat sortzen zuen, bere edukia bortizkeriarekin kontrastea eginez. Sokan biltzea krisalidaren harien antzekoa zen, zeinak bere kuskua hautsiko baitu tximeleta bihurtu eta hegatzeko, lotzen duten kateak eten ondoren.

1976an, ORLANek ere interesa erakutsi zuen espazio publikoaren eta emakumeen gorputzen arteko erlazioari buruz. Arauak desafiatu zituen Portugalgo Caldas da Rainha hiriko kaleetan oinez ibili zenean, bere gorputz biluzia agerian uzten zuen soineko bat jantzita (*S'habiller de sa propre nudité* /, 1976). Eta, hori baino garrantzitsuagoa, Parisko Arte Garaikideko Nazioarteko Azokaren (FIAC) debekua urratzen ausartu zen, eta bere borondatea inposatu zuen, musuak bost frankotan salduz. Eztabaida publikorako toki bihurtu zuen bere gorputza, nortasun femeninoa eta maskulinoa eraikitzen dituzten eta pertsonaren gorputzaren gaineko presio sozialaren bidez egikaritzen diren estandarren kontra borrokatuz. *Baiser de l'artiste* (1977) FIACen eskaini zen. Zutik, idulki zuri baten gainean, Ama Birjina bat bezala irudikatzen zuen argazki batekin egindako maniki baten ondoan, ORLAN boluntarioak igo zain egon zen. Hubert Besacier-ekin batera, bi testu idatzi berriak zituen: *Face à une société de mères et de marchands* eta *Art-Prostitution*. Idatzi horietan, norberaren gorputza askatasunez erabiltzeko eskubidea aldarrikatzeaz gainera, merkataritzan oinarritutako arte-sistema salatzen zuen. Dirua metatzen zuen makina txanponjale bihurtu zuen bere golkoa. Egunean hainbat orduz, desafio egiten zien ikusleei: «Zatoz, zatoz hona! Igo nire mitoen idulkira! Ama, puta eta artista gurtzen ditub». Ikusleak bi aukera zituen: kandela bat eskaini edota musu bat erosi. Horrela, birjinaren eta putaren roletan egiten zuen jolas, paper horietara mugatzen baititu gizarteak emakumeak, debozioa eta plazera plano berean salduz. Gorputz birjabetu hori transgresio-tresna bilakatzen zuen, katolizismoa, prostituzioa eta emakume artistaren estatusa konektatzen.

Lea Lublinek ere urratu zituen esleipen sozialak. Esleipen horiek salatzeke, jendaurrean aurkeztu zuen bere haurtxoa, Parisko Maiatzeko Aretoan, 1968ko maiatzean (*Mon fils*, 1968). Semea sehaska batean zuela azaldu zen artista. Horman, haurtxoaren argazki bat ipini zuen, plexiglasteko koadro batean, eta erreportajearen zati bat ere erakusten zuen; gero, haurrari arretea eskaintzen zion, eta jolas egiten zuen berarekin, etxean baleude bezala. Ekintza bortitz horren bitartez, errealitatea eta haren antzezpina jartzen zituen aurrez aurre, bere ama-eta artista-aktibitateak nahasten zituela, ikusleek sormenaren eta ingurune sozio-kulturalaren arteko erlazioa auzitan jar zezaten. Artistaren beste proiektu batzuetan, antzinako margolanen ezkutuko alderdiak interesatu zitzaizkion, haiek inplizituki erakusten zutena, irudiei zuzentzen diegun begirada deseraikitzean. Horrela, aldatu egin zuen Artemisia Gentileschi-k 1620an sortutako *Judith Holofernesi lepoa mozten* margonalaz geneukan ikuspegia. Margolan txikiak oroitzapenaren aztarna ikusezinak azpimarratzen zituzten XVII. mendeko pertzepzio sistema propioan (*Le milieu du tableau* /, 1979). Arretea lepoaren mozketan jarri ordez, Lea Lublinek ezpataren rola nabarmentzen zuen falo gisa, eta zango irekien garrantzia, nondik odol-zurrusta bat jaiotzen den, bortxaketa bat, zikiratze bat, desloratze bat edo jaiotza bat iradokitzen duela. Psikoanaliaren eta higikunde feministaren eraginpean, artistak artelanen eduki ikusezina erakusten zuen. Arteari eta emakumei buruzko diskurtsoa ere auzitan jartzen zuen; adibidez, pankarta bat eraman eta Senara bota zuenean, konfinamenduari eskainitako ekintza batean, zeina 1978ko martxoan gauzatu baitzen, Françoise Janicoten tailerrean.

“Biktima sexual bat al da emakumea? Irudi orbangabe bat al da emakumea? Ama santu bat al da emakumea? Esperma-poltsa bat al da emakumea? Jabetza pribatu bat al da emakumea? Mende honetako gaitza al da emakumea? Edozertarako neskamea al da emakumea?”.

(*Dissolution dans l'eau*, 1978)

Lea Lublinek iritzian, emakumeak begiaren zibilizaziotik kanpo uzten dira, eta, hitz egiteko eskubideaz gain, irudiak deseraikitzeke eskubidea izan nahi dute.

Inkontzientearikiko interes hori are handiagoa da Maria Klonaris eta Katerina Thomadaki-ren obran, industria zinematografikoan identitate femeninoa eratzen duten elementuei jarri baitzieten arretea. Trikimailuak erabili zituzten emakumeen identitatearen eraikuntza gobernatzeko duen performatibitatea agerian jartzeko, eta «gorputz-zinearen» kontzeptua sortu zuten beren lana definitzeko. Haien proiektuetan, elementu askoz osatutako agertokia eratzen zuten: pantaila anizkunak, diapositibak eta filmak. Esate baterako, *Soma* (1978) obran, filmarekin batera, bihotzaren taupadak entzuten dira, jariatzen gorriek inbaditzen dituzte gorputzen irudiak, eta eszena horiei buruzko diapositibak tartekatzen dira. Gorputzak kolorez betetako paisaia erotizatu bitxi bihurtzen dira, eta haien gainean lan egiten dute



artistek. Plastikotasun handiko obra horren bidez —geldirik dauden eta higitzen diren irudiak ez ezik, soinua eta bitarteko desberdinen arteko elkarreaginak daude—, bi artistek fantasia baten muinera garamatzate: esperientzia horretan, oroitzapen bizen, oroitzapen haragitiuen desira artikulatua erakusten da, ametsak eta fantasiak ikusizko esparru batean nahasten direla. Feminitatearen ideia higikunde feministan guztiz inplikaturako irudi berri horien sorkuntzarekin korapilatzen dute.

Espazio publikoa

Sakontasunetan murgiltzen diren obra horiekin kontrastea eginez, beste batzuetan espazio publikoan jarduten zuten, zuzenean, beren irudiak inposatzeko; Niki de Saint Phalleren *Nanas* deituen kasuan bezala. *Nanas* erraldoi horiek alaitasunaren eta doilorkeriaren artean kokatzen dira. Aldi hartakoa da Nicolak sortutako *Le Manteau rouge* ere, zeinak esperientzia kolektibo bat proposatu baitzuen Europa eta Amerikako hainbat hiritan.

Azkenik, Nil Yalter-en lan bat aurkeztu nahi dut. Ospe handia irabazi zuen *La femme sans tête ou La danse du ventre* (1974) izenburuko bideo-performanceagatik, non emakumearen plazer erotikoaren zatiketa eta balioak salatzen baitzituen. Baina artista horrek gai feministak, etorkinenak eta langileenak ere jorratu zituen, haren obraren parte hori hain ezaguna ez den arren; hain zuzen, horixe ari naiz berrebaluatzeko orain lantzen ari naizen saiakera monografikoan. 1981ean, Nicole Croiset-ekin batera, *Femmes au foyer, femmes au travail* obra plazaratu zuen. Arroxelan gauzatutako proiektu horrek hiru parte zituen; haietako bi emakumeen lanarekin lotura zutenak eta hirugarrena, *Toprak* izenekoa, turkiar immigrazioarekin erlazioa zuena. Azken hori ez da inoiz aipatzen. Hala ere, artistak 70eko hamarraldian planteatutako gaiak jorratzen dira bertan: *La yourte ou Topak-Ev* (1973), turkiar nomadei buruzkoa; *Les Habitations provisoires* (1974-1978), Europako etxola-auzoetako etxebizitza prekarioei buruzkoa; *La Communauté des travailleurs turcs à Paris* (1976-1977), eta feminismoarekin, etorkinekin eta langileekin lotutako gaiak jorratzen dituen bideo, argazki eta marrazki sail bat. 1981eko proiektuan, kartel bat emakume langileak hirira eramaten zituen autobusaren ibilbideko iragarkien gunean jarri zen; performance batek errealtateko zatiak eta ekintzak nahasten zituen, emakume horiek egunero egiten zituzten aktibitate guztiak agerian jartzeko. Bi parte horiek emakumeek Arroxelako Mireuil barrutian bizi zuten egoera gogorarazten zuten. Hirugarrena, berriz, *Toprak* izeneko bideoa da — hitz horrek *lurra* esan nahi du—, Arroxelako Villeneuve-les-Salines barrutian grabatua. Barruti horretan turkiar komunitate bat bizi da, eta turkiar haien bizi-baldintzak eta ametsak erakusten ditu bideoak. Inpresio horiek artikulatuz, artistak gizarte-harremanak hobeto bideratzeko modua eskaini zuen.

Emakumeen historia orokor baterantz (herstory)

Esan dezakegu Frantzia emakumeen higikundearen forma berezi bat gertatu zela ikusizko arteetan, sozialaren paraleloa, heteroklitoa eta dinamikoa, eta oroitzapenetik ezabatua izan zela. Artista emakumezkoek aldatu egin zituzten arauak, kontra egin zituzten aspalditik finkatuta zeuden identitateen eraikuntzari, eta paradigma soziala eta artistikoa eraldatzen lagundu zuten. Zaila da higikunde horren eragina kuantifikatzea, baina, dirudenez, higikunde sozialaren kasuan bezala, zabalagoa izan zen inplikaturako artista eta taldeen zirkuluak baino, emakumeak ez baitzeuden pozik beren egoerarekin eta jada ez baitziren identifikatzen haiei buruz finkatutako etxeoandre perfektu, ama sakrifikatu, musa edo *sex symbol* irudiekin. Gizakiei sexu biologikoaren arabera egotzitako rolen irudi horiek aldatu egin ziren eta emakumeek hainbat alienazioen kontzientzia hartu zuten, baina oraingoz asko geratzen da egiteko, bai artearen munduan eta bai gizartearen, egiazko tratu berdintasuna lortzeko. Etorkizuneko belaunaldientzat, oraindik ere garrantzitsua da historia emakumeen ikuspegitik transmititzea (*herstory*), historia menderatzailea deseraikitzea eta emakume artista ezezagunei ahotza ematea.

Alhondiga, Bilbo, 2013ko urriaren 26^a



ERREFERENTZIAK

- Dallier, Aline: «Le mouvement des femmes en art», *Opus International* (66-67), 1978, 35-41.
- Dumont, Fabienne: «Le mouvement *comme les autres* — *Artistes et féministes dans la France des années 1970*, PUR, Rennes, 2014.

