

**IKUSPEGI
FEMINISTAK EKOIZPEN
ARTISTIKOETAN ETA
ARTEAREN TEORIETAN**

II. EDIZIOA

2013

Egilea

WHITNEY CHADWICK

Titulua

**FEMINISMOA, ARTEAREN HISTORIA ETA
LIBURU BATEN HISTORIA BIRPENTSATZEN**



**AZKUNA ZENTROA
ALHÓNDIGA BILBAO**

Hainbat urteko garapena duen «ikuspegi feministak ekoizpen artistikoetan eta artearen teorietan» proiektuaren aurtengo mintegi honen testuinguruan, nire asmoa ez da artikulu akademiko bat aurkeztea, baizik eta era pertsonalagoan mintzatzea «feminista» eta «artearen historia» terminoak lotzen dituen lurralde pedagogikoan egin dudan ibilbideaz. 2012an, nire *Women, Art, and Society* (1990)¹ liburuaren bosgarren argitaraldirako errebisioak amaitzen ari nintzela Anne Marie Slaughter-en «Why Women Still Can't Have it All» [Zergatik emakumeek ezin duten oraindik guztia eduki] (2012) saiakera zuhur eta polemikoa aurkitu nuen *The Atlantic Magazine* aldizkarian.² Patuaren kapritxo arraro horietako bategatik, aldizkariarekin batera, *Women, Art, and Society* liburuaren bosgarren edizioaren azalerako proposamena heldu zitzaidan. Bi azalak elkarren ondoan jartzearen emaitza, poliki esanda, aztoragarria gertatzen zen eta berehala bideratu nuen liburuaren azalaren diseinua (ez nuen hartan ez kontrolik, ez eskubide editorialik) gordetzen zuen JPEGa nire Mac-aren on lineko zakarrontzira. Handik egun batzuetara, nazioko prentsan *The Atlantic* aldizkariaren azalari buruzko iskanbila lehertu zenean, eta haiekin batera gustu guztietarako iruzkin zaparrada bat jausi zenean sare sozialetan, zakarrontzitik berreskuratu nuen Elzbieta Jablonska poloniar artistaren argazkia —*Supermother* [Super-ama] (2002) seriekoa zen— eta beste begiratu bat eman nion, oraingoan gogoetatsuagoa, nire azalerako proposatutako irudiari.

The Atlantic aldizkariaren eta Thames and Hudsonen azalek ez zuten antza handirik elkarren artean, ezpada, bietan —bata emakume artista baten obra zen eta bestea diseinatzaile komertzial batek aldizkariak saltzeko sortutako estrategia—, eta lehen begiratuan, metafora kultural bati egiten zitzaioela erreferentzia, zeinaren arabera kontrajarriak izango liritekeen emakumeen rol profesionalen eraikuntza sozialak eta ama gisa dagozkienak. Eta, hala ere, bi azalek iturri kultural oso ezagunak erabiltzen zituzten. Thames and Hudsonen nire liburuak proposatutako azala italiar Berpizkundeko ama birjina baten eta bere haurraren irudi konbentzional baten erabilpen postmodernistan oinarritzen zen: emakume bat ageri zen Superman bezala jantzita, besoetan ume biluzi bat zuela; sukaldeko gainaldean sagar bat ikusten zen hainbat zatitan ebakita. Aldiz, *The Atlantic* azalak amatasunaren ikuspegi gutxiesgarri bat eskaintzen zuen, modako osagarri bat balitz bezala (negoziotako trajez jantzitako emakume batek larruzko poltsa garesti bat zeraman, non batere pozik ez zegoen haurtxo bat baitzeukan). Bi azaletan, hirurogeita hamarreko hamarraldiko aldi bat ekartzen zen gogora; urte haietan, ni eta nire lagun feminista asko gure aurreko emakume akademiko profesionalen belaunaldiaren kontra borrokatu ginen, haietako askok nolabaiteko super-emakume baten ethos moduko bat berenganatzen baitzuten, lanbide-bizitzako eta familiako desafioak uztartzeari zegokionez.

Uste zen feminismoak hori guztia aldatuko zuela. Gutako asko Bigarren Mundu Gerraren ondorengo lehenengo belaunaldi feministakoak ginen eta aurka egiten genion «super-emakumearen» karakterizazio hari: zaharkitua iruditzen zitzaigun. Ez genuen «guztia eduki nahi», esaten genuen; gure aukerak —edo gure aukera ezak— beste era batera sortzea bilatzen genuen. «Guztia edukitzearen» ideia hori bera, eta hori nahi izatearen kostua, «generoari zegokionez neutrala» zenik nekez esan zitekeen kultura batean, errealismo gutxikoa eta lortu ezina iruditzen zitzaigun gutako askori. Aipagarria da bestalde, halako usteak indartzeko erabiltzen ziren irudiak ia beti klase ertaineko emakume zurienak izan ohi zirela.

Hori guztia buruan nuela, bi adibide bisual haiek zaharkitua eta atzerakoiak iruditu zitzaizkidan. Hasteko, *Women, Art, and Society* liburuak azala jada hogeita zazpi urte zituen liburu bat digitalki hobetu eta «azken» estilo postmodernistan birdiseinatzeko ahalegin bat iruditu zitzaidan, emakume irakurleen belaunaldi berri bati begira. Aldi berean, pentsatu nuen *The Atlantic* aldizkariaren azalari buruz irakurle batek egindako iruzkinaren —«Jainko maitea, bota diezaiogun errua berriz feminismoari»— parte handi bat ez zela artikuluen edukiaren ondorio izan, baizik eta argitaletxeen beraien pizgarri komertzialen errua, alde zurretik, itxuragabeko titularrak eraman baitzituzten komunikabideetara, hartaraino non «Gizonaren amaiera» eta «Mutilen aurkako gerra» aldarrikatu baitzituzten.

The Atlantic azalak eragin zituen lehen erreakzioak oso anitzak izan ziren. Hasieran, behintzat, egilearen pribilegiozko posizioan zentratu ziren —Princetongo irakasle baitzen eta, aurrez, Estatu Departamentuko Plangintza Politikorako zuzendari— eta egozten zioten ez zituela lanbideko eta familiako arduren arteko gatazkak aintzat hartzen, lanbide pribilegiatuen edo klase ertainekoen testuingururik kanpo. Iruditu zitzaidan asmoa baldin bazen XXI. mendeko lehen hamarraldiko emakumeen lanbide- eta familia-bizitzaren arteko erlazioaz

¹ Chadwick, Whitney (1990). Londres: Thames and Hudson, 1990. Gaztelaniaz *Mujer, Arte y Sociedad* izenburuarekin argitaratu zen. Bartzelona: Ediciones Destino, 1992.

² Uztaila-Abuztua.



eztabaida bat irekitzea, artikulua izenburuan «Zergatik emakumeek ezin duten oraindik guztia eduki» ipintzeak gaia planteatzearen hutsalkeria erakusten zuela.

Eta gertatu zen *Women, Art, and Society* libururako azalari buruzko nire harridura bera partekatzen zutela *The Beat* aldizkariaren azaroko zenbakiko irakurleek. Komikiaren kulturari buruzko online aldizkari amerikar horretan, izan ere, nire liburuaren azalaren argazki bat zetorren honako izenburu hau zuen artikuluan: «Artist Elzbieta Jablonska Confronts Gender Roles with Her Superhero Art» [Elzbieta Jablonska artistak genero-rolak aurrez aurre jartzen ditu bere super-heroi artearekin].³ Azalak izandako harreraren bi adibide laburrek adierazten dute, agian inkontzienteki, iruzkin horiek idatzi dituztenak ez direla Jablonskaren irudiari arte modura erantzuten ari, baizik eta liburuaren argitaletxeak egindako obraren manipulazioari. Lehenengoak dio: «Ez dut ulertzen. Nola jartzen du "aurrez aurre" honek zerbait? Hizpide dugun artista horrek ez du inoiz komikirik irakurri?». Beste irakurle batek erantzen du: «MILA ESKER. Ez dut inondik ere ikusten ergelkeria horrek ezer 'aurrez aurre' jartzen duenik. Bat nator galdetzen duenarekin ea *emakume* horrek (ez dakigu Jablonskaz edo Chadwickez ari den) ez duen inoiz komikirik irakurri. Eta, itzulginguruka ibili gabe, jantzi horiek Halloweeneko trapu zahar batzuk baizik ez dira. Ez luke hiru segundo baino gehiago iraungo cosplay erakustaldi batean...»⁴

Bi azaletako irudiak oso egun gutxiren barruan azaldu izanak hainbat gauza pentsarazi zizkidan. Lehenik, zer modu bitxian aurkeztu ziren amatasunaren, feminitatearen eta jardura profesionalaren arteko erlazioari buruzko adierazle bisualen bi multzo haiek, feministen belaunaldi oso batek halako irudikapenei zegozkien uestezko inplizituei desafio egin eta ia berrogei urte geroago. Eta, bigarrenik, indartu egiten zuela irudi komertzialek ikusizko kulturaren bitartekari gisa duten gero eta rol garrantzitsuagoa. Itzuliko naiz horren guztiaren ondorioetara, baina, aurretik, historia txiki bat.

*Women, Art, and Society*ren eta *The Atlantice*n azaletako irudiak lehen aldiz ikusi nituenean, beste zerbait ere gertatu zen; izan ere, liburuaren bosgarren argitaraldia kaleratzea amaiera bat zen niretzat, haren beste errebisiorik ez egitea erabaki bainuen. Mende laurden batez nirekin bizi izandako proiektu haren amaiera, edo aurrerantzean hartaz beste pertsona bat arduratuko zela jakitea lagungarri izan zen liburu horrekin bereziki nik bizi izandakoari buruz hitz batzuk esatea erabaki nezan. Azken batean, harreman luzea izan zen gure artekoa, hogeita sei urteko historia (ezkon-bizitza askorena baino luzeagoa); ibilbide hark artearen historia feministako lehen ikasturtetik —irakasgai horretako irakasle izan nintzen— 2006an erretiroa hartu nuen arte iraun zuen.

Nire liburu berriro ez errebisatzeko erabakia ez zen arinki hartua izan. *Women, Art, and Society* liburuarekin zer egin pentsatu behar izan nuenean, ohartu nintzen hark iraun zuen hogeita sei urteko historian ez nuela ia inoiz hartaz jendaurrean hitz egin, ikasgela barruan ez bazen. Eta, hala ere, haren jatorria, historia eta feminista, irakasle eta idazle gisa izan dudana bizimoduarekin izan duen erlazioa (ez nuke maitale klandestino baten itxura ere eman nahi, nahiz eta harekin —edo haren zatiren batekin— ohean egona naizen, editatzeko arkatza eskuan, nik nahi baino gehiagotan) historia zabalago baten parte ere badira.

Oro har, etorkizunari buruzko iragarpenak egitea gustuko izaten ez badut ere, erakutsi dizkizuedan bi azal horien irudiek —geroago itzuliko naiz haietara— plantearazi didate zer aldatu den eta zer ez artearen historian eta feminismoan 1990etik hona, *Women, Art, and Society* argitaratu zenetik, alegia.

Azal horietara bueltatu aurretik, oharpen batzuk egin nahi ditut liburuaren egiturari buruz hartutako erabaki batzuek eta nola eragin zuten haiek haren geroko historian. *Women, Art, and Society* Nikos Stangos editorearen enkarguz idatzi nuen, *Women Artists and the Surrealist Movement* [Emakume artistak eta mugimendu surrealista] (1985) izenburuko nire liburu argitaratu eta urtebetera. Argitaletxeak emakume artistei buruzko lehen liburu gisa kokatu zuen Thames and Hudsonen «World of Art» [Artearen mundua] sailaren barruan; bilduma hura publiko zabalarentzat diseinatua zegoen eta aldi historiko zehatzei eskainitako obra labur samarrek osatzen zuten.

³ www.comicsbeat.com (azkeneko kontsulta, 2012ko azaroaren 14an)

⁴ Ibid.



Proposatutako proiektuarekiko nire erlazioan, dena dela, beste hainbat kezka tartekatu zitzaidan. Kaliforniako Estatuko Unibertsitatearekin nuen irakaskuntza konpromiso astunari nolabait erantzuten nion bitartean azterketa historiko luze bat idaztea zaila ikusten banuen ere, argudio asko zeuden horretara bultzatzen nindutenak. Horien artean sendoena zen ekialdeko kostatik Kaliforniara lekualdatu nintzenean, 1978an, San Frantziskoko Estatuko Unibertsitateko Arte departamentuan lanpostu bat onartzeko, emakume artisten historiari buruzko irakasgai bat jarauntsi nuela. Eta, gaiari buruzko nire ezjakintasuna zela medio jar zitezkeen eragozpenak gorabehera (emakume artisten gaia ez zen sartu nire graduatu ondoko ikasketetan), oso zaila gertatzen zen begi-bistako premia hura asetzearen kontra argudiatzea. Hamarraldiaren hasieran ikastaroa hasi zuen irakasle emakumezkoak unibertsitatea utzi bazuen ere, eskea oraindik handia zen arte, artearen historia eta graduatu ondoko ikasleen artean.

1970ean unibertsitatea itxi zuen greba ospetsu hura aspaldi amaitu bazen ere —Ikasketa Etnikoen departamentu bat eskatzen zuten grebalariek— campusa oraindik politizatuta zegoen. Emakumei buruzko irakasgaiak, ikasketa etnikoak eta arteko programak edukita, generoari eta arteari buruzko baten premia bistakoa zen. 1900. urteaz aurreko emakume artisten historiari buruzko nire ezjakintasunak zapuzturik, ahalegin handia egin nuen irakasgai bat lantzeko, Europako eta Ipar Amerikako historia mundu zabalago batekin ez ezik, departamentua, fakultatea eta une horretan afiliatuta nengoen programak moldatu zituen aktibismo politikoarekin lotuko zituen.

Jakitun nintzen, orobat, nik historia horrekin nuen erlazioaren konplexutasunaz. Nahiz eta neure burua feminista aktibotzat neukan 1978an Kalifornian behin betiko bizitzen geratu nintzenean, nire ikuspegi politikoa hirurogei eta hirurogeita hamarreko erradikalismoan eta eskubide zibilen aldeko eta gerraren kontrako mugimenduetan hezia zen, eta ez eztabaida akademikoetan. 1965ean graduatu ondoren, mendebaldera joan nintzen bizitzera nire neskalagun onenarekin eta, berehalaxe nahastu nintzen protesta politikoen asalduran, sexu, droga eta rock and roll dosi handien laguntzarekin. Fakturak ordaintzen zituen nire «eguneko lanak» inolako karrera potentzialera bideratuko ez ninduela jakinda, eta San Frantziskoko Arte Institutuko denbora partzialeko ikasle gisa neraman gaueko bizitzaren laguntzaz, azkar konturatu nintzen ez nekiela zer egin nahi nuen nire bizitzarekin. 1966an diru-laguntza oparoak zeuden oraindik ikasleentzat, eta graduondoko ikasketak gero eta erakargarriagoak iruditzen zitzaizkidan. Lanpostu bat eskatu nuen diruz lagundutako programak eskaintzen zituzten unibertsitateetan, ekialdeko kostara itzuli nintzen urtebete geroago eta nire hezkuntzaren hutsuneak osatzen hasi nintzen. Salbuespen gutxi batzuk kenduta, emakume artistek ez zuten ia inolako rolik bete esperientzia horretan.

Bien bitartean, hirurogeiko hamarraldia eta hirurogeita hamarreko lehen urteak filosofia eta metodologia alternatibo anitzen arrago izan ziren: historia soziala, marxismoa, komunismoa eta, gero eta gehiago, feminismoa. Eta baziren espazio kolektiboak aukera horiek esploratu ahal izateko. Kontzientziazio-taldeak, ekintza politikorako komiteak, berdintasun-ekintzetarako programak, irakurketarako eta eztabaidarako klubak...; irakinaldi orokor moduko bat zegoen.

Alde batera utziko ditut nire graduondoko ikasketa urteak; luzeak eta zailak izan ziren. Orduan hasi nintzen kontzientzia hartzen emakumeok oraindik ere aurrez aurre genituen oztopo andanaz. Gauza asko gertatu zen hamarraldi hartan: eskubide zibilen aldeko mugimendua, Vietnamgo eta Kanbodiako gerrak eta hainbat erailketa politiko, beste gertakizun batzuen artean. Hainbat eratar, kontzientziatze-prozesu bat ari zen gertatzen, eta eszeptizismoa arnasten zen.

Ez nuen denbora asko behar izan irakasle gizonezko batek niri eta nire graduondoko lehen mintegian zegoen beste emakumeari eskaini zizkigun iruzkin gutxiesgarriari aurpegi emateko. «Ez pentsa irakasle posturik izango duzunik ikasketak amaitzen dituzunean», esan zidan erdeinuz. Hurrengo goizean esnatu nintzenean, zentzu kritikoa handiagotz begiratu nuen ingurura eta ohartu nintzen Artearen Historiako departamentuko irakasleen klaustroan parte hartzen zuen emakume bakarra titularitasun gabeko irakasle bat zela: Mendebaldeko Artearen Hastapenak irakasten zituen eta korridorearen amaieran zeukan bulegoa, izatez Arte Departamentuan, eta ez Artearen Historiarenean, *eta gainera* gizonezkoen komunaren beste aldean. Ez zegoen esaterik emakumeen portaera-eredu positibo asko zegoenik begien bistan.

Hala ere, lana lortu nuen, MITko (Massachusetts Institute of Technology) irakasle gonbidatu gisa. Ordurako, nire hezkuntza feministak aurrera eginga zuen eta ez zitzaidan asko kostatzen ikustea, tristea bazen ere, MITko Arkitektura Departamentuan ere ez zegoela talentu femeninoarik (ez zegoen arkitektura-diseinuko eskola nagusirik ematen zuen irakasle emakumezkoak, eta titularitatea zuen emakume bakar bat ere ez zegoen). Baina bazeuden emakume gazte erradikalak Cambridgen (MITren egoitza Massachusettsen), MITn irakasten nuen



bitartean, emakume talde batekin elkartu nintzen eta berdintasunaren aldeko ekintzan jardun nuen nire departamentuan beste emakume irakasle batekin. Nire lehen hitzaldi feminista eman nuen (lankide emakumezkoek bultzatuta, azaldu nezan nola zen posible itxuraz hain misoginoa zirudien mugimendu batez —surrealismoa— feminista bat arduratzea) eta emakumeen irudiei buruzko nire lehen artikulua argitaratu nuen.

San Frantziskora lekualdatu nintzenean, *Women, Art, and Society* idazteko Nikos Stangosek egindako proposamena onartu nuen, ez baineukan nik irakatsi nahi nuen irakasgai motarako balio zidan testurik; irakasgai hartan, diziplina hainbat diziplinako ikasleek eta Arteko Masterra egiten ari zirenek hartuko zuten parte. Gainera, unibertsitateko Emakumeen Ikasketen eta Ikasketa Etnikoen programekin koordinatuko zen irakasgai bat nahi nuen.

Hiru baldintza jarri nizkion Thames and Hudsoni: lehenengoa, liburuak testuliburu gisa balio behar zuen. Eta hori ez zen hain erraza, izan ere, garai hartan, Artearen Mundua saila ikastaroetan erabil zitekeen liburu sorta gisa iragartzearekin batera, behin eta berriro errepikatzen baitzuen argitaletxeak EZ zela bere negozioa testuliburuak ekoiztea. Azkenean, onartu zuten salbuespen bat egitea eta, gaur egun, argitaletxe komertzial gehienek bezala, erregulariki argitaratzen dituzte testuliburu edizioak. Bigarrena, argitaletxeari eskatu nion har zitzala bere gain liburu ekoiztearen gastu guztiak, ikerketa eta ilustrazioen ordainketa barne (hori funtsezkoa zen, nire unibertsitateak irakasle zama handia baitzuen eta oso gutxi finantzatzen zuen ikerketa). Hirugarrena zen edukiari buruzko azken erabaki guztiak nire eskuetan egon arren, liburu ikasleekiko elkarrikerketa jarraitu baten parte balitz bezala antolatu nahi nuela.

San Frantziskora lekualdatu nintzenean, graduondoko bi titulu lortu ondoren diruz lagundutako programei esker, harrিতa geratu nintzen Kaliforniako Estatuak goi-mailako hezkuntza publikoaren eremuan zer eskaintzen zuen ikusita. Urte luzez pentsatu izan zen Kaliforniako goi-mailako hezkuntza sistema munduko onenen artean zegoela eta, 13. Proposamena onartzearen eraginez hezkuntza publikoaren finantzaketaren galera hastearekin batera gauzak aldatzen hasita bazeuden ere, artean nolabaiteko baikortasun giro bat arnasten zen unibertsitateetan.

Women, Art, and Society liburuan lanean hasi nintzenean, Emakumeak eta artea ikasgai aktiboki parte hartzen zuten berrogeita hamar ikasle konprometitu eta dinamiko nituen. Liburuaren proiektua «zer moduz...?» hipotetiko batez baliatuta aurkeztu nien. Zer moduz geure testuliburu diseinatzeak aukera izango bagenu? Nola egingo genuke eta zer nahiko genuke? Zer esan nahi du feminismoak guretzat artistengan eta artearen historian pentsatzen dugunean? Liburuak nolakoa izan behar zuen eta zer jaso behar zuen hizpide hartuta, gure interpretazioak eta eztabaidak egin genituen eta, horrexetan oinarritu genuen gure ikasgai-proiektua.

Gaurko perspektibatik ikusita, laurogeiko hamarraldiaren hasierak oso urrutiko zerbait ematen du. Lehenengo eskolaren goiz hartan ikusi nuen lehenengo gauza ikaslez betetako ikasgela bat izan zen, haietako asko emakumezkoak, baina ez guztiak, hemeretzi eta hirurogeita hamabost urte artekoak, eta asko unibertsitatera zihoazen familiako lehen kideak ziren, eta guztiek nahi zuten emakume artistei buruzko informazioa. Kasu batzuetan haserre zeuden eremu horretan zeukatzen ezagupen faltagatik. Beste batzuetan, portaera-eredu positiboak bilatzen zituzten. Oso etorki desberdinetakoak ziren, gizarte-klaseari, jatorri etnikoari, arrazari, sexualitateari eta abarri zegokienez, eta haietako askok artean jardutea aurreikusten zuten, interes pertsonala zuten gaiarekiko. Eta beren esku zegoen guztia jartzeko gertu zeuden hura errealitate egiteko.

Hasieran pentsatu nuen nire egitekoa negoziazio moduko bat gauzatzea izango zela ikasleen informazio beharrian eta artearen historia eta laurogeiko hamarraldiko ikerketa feminista birmoldatzen ari ziren ikuspegi metodologiko eta teorikoei leku egiteko nire erantzukizunaren artean. Halako liburu baten proiektuari gaur berriro ekin beharko banio, zalantzarik gabe, gutxiago kezkatuko nintzateke ikuspegi teoriko berriez eta askoz gehiago gure bizitza birmoldatzen ari den eta kultura materialera eta historiara hurbiltzeko dugun moduan eragin zuzena izaten ari den informazio ezlandaz.

Bi urtez, bi seihilekoz aritu nintzen ikasleekin haien beti «gure» liburuak deitzen ziotenari forma ematen. Lehen urtean, asko irakurri eta luze eztabaidatu genuen gure ikastarorako testuliburu idealak nolakoa izan behar zuen. Ikasketari buruzko solasaldi trinkoak izan genituen. Ikasleek behin eta berriro zioten liburuan jaso behar zirela beren ikerketan aurkitu zituzten eta eskura zeuden baliabide guztiak (horrek talka egiten zuen argitaletxeak errepikatzen zigunarekin: liburuak «orokorra» izan behar zuela eta ahalik eta ohar gutxien jaso



behar zituela). Bibliografian oinarritutako klase-proiektu bat ezarri genuen. «dokumentazioaren egoera» kontzeptua eztabaidatu ondoren, ikasleek emakumeen, artearen eta gizartearen azterlan historiko baterako funtsezkotzat jotzen zituzten iturriak eta baliabideak proposatu zituzten. Eztabaida handiak izan genituen. Zer sartu behar zen? Zer utzi behar zen kanpo? Zein ziren gure lehentasunak? Zer eragin izango zuten gure erabakiek ikasketa, ikerketa eta pedagogia arloetako emaitzetan?

Liburutegiak, museoak eta artxibo publikoak bisitatu genituen. Ikasgela osoak irakurri zituen egunkarietako artikulak eta egileak gaietara nola hurbiltzen ziren aztertu zuen. Emakume gonbidatuak ekarri genituen hitz egitera. Darlene Tang, unibertsitateko arteko liburuzaina, liburutegiez eta funtsen erosketak politikaz mintzatu zen; Mary Felstiner historialariak hitzaldi bat eman zigun Charlotte Salomon margolariari eta holokaustuari buruz egina zuen ikerketaz; Millicent Dillon idazleak gurekin partekatu zuen Jane Bowles-i buruzko biografia.

Hurrengo urteko Emakumeak eta Arteari buruzko ikasgelako ikasleek ere konpromiso handia erakutsi zuten. Ikasleei iradoki nien, ikasturte amaierako lanak idatzi ordez, bakoitzak aukera zezala bere iritzian (liburuki bakarreko) emakumeen eta artearen historian egotea merezi zuen emakume artista bat, prestatu eta idatzi zezatela artista hari buruzko bibliografia, eta argudia zezatela zergatik sartu behar zen. Emaitza erreferentzia multzo handi bat izan zen, eta beste negoziaketa luze bat argitaletxearekin. Azkenean, *Women, Art, and Society* liburuaren «Bibliography and Sources» [«Bibliografia relacionada» gaztelaniazko argitaraldian] atala guk proposatu bezala argitaratu zen, baina hizki mota asko murriztu behar izan zenez, ikasleek lupa bat sartzea iradoki zuten liburuaren prezioan.

Lantze-prozesuan zen liburua ikasgelaren lankidetzaproiektu izan zen bi urteak oso emankorrak izan ziren. Emaitzetako bat, gure ikerketa bibliografikoaren hasieran gertatu zen, Min Paek izeneko ikasle asiatar-amerikar bat nire bulegora etorri zenean. Emakume artista asiatar-amerikarrei buruzko bibliografia garatu nahi zuen, baina bilaketa sakon bat egin arren, ez zuen gaiari buruzko ez artikulurik, ez libururik, ez erakusketen katalogorik aurkitu. Orduan ideia bat izan zuen bere xedean aurrera egiteko. Liburutegian zeuden artista garaikide guztiei buruzko hiztegi bibliografiko guztietan bilatzea proposatu zuen; abizen asiatar-amerikarrak bilatuko zituen eta handik aterako zuen harremanetarako informazioa. Gero, artistarekin harremanetan jarriko zen eta emakume artista asiatar-amerikarren bat ezagutzen zuen galdetuko zion. Izenak zeuzkanean, baina harremanetarako informaziorik gabe, telefono-gidak kontsultatuko zituen, eta abar. Eta erakusketen informazioa zeukanean, berriz, museo edo galeriekin harremanetan jarriko zen.

Ni eszeptiko samar agertu nintzen: bera erabakita zegoen. Bolada batean, ez zen ezer gertatu. Gero, egun batean, bulegora azaldu zitzaidan irribarretsu, gutun mordo batekin. Historia gogoangarriak biltzen zituzten. Lehenbizi erantzun zuten artista emakume gehienak artista gizonezkoekin ezkondu zirela eta ez ziren beti asiatar etorkikoak. Askotan nahikoa bakarturik lan egiten zuten, familiako edo seme-alabekiko erantzukizunekin, etxetik kanpoko lanekin, eta abarrekin malabarismoak eginez. Askok azalpen luzeak eman zituzten eta aitortu zuten, graduatu zirenetik, beren artista-bizimoduaz norbaitek galdetu zien lehen aldian zela. Gogoan zituzten arte-eskolan ezagutu zituzten neska ikasle asiatar-amerikarrak eta kasu askotan eman ahal izan zuten harremanetarako informazioa.

Epe laburreko emaitza: erantzuna izan zutenak baino askoz gutun gehiago bidali zituen arren, eta lortutako lagin sorta oso zientifikoa ez bazen ere, Min Paek emakume artista asiatar-amerikarren lehenengo zerrenda luzea bildu zuen, nire lankideek eta nik ordura arte ikusi gabeko zerbait. Epe luzeko emaitza: graduatu eta San Frantziskoko Estatuko Unibertsitatean master bat egin ondoren, Min Paek artista egin zen eta Kaliforniako emakume artista asiatar-amerikarren Elkartearen kide fundatzaileetako bat izan zen. Gerora, Emakume Artista eta Idazle Korear-amerikarren Elkarteko zuzendari exekutibo izan zen, eta Ikasketa Korearretako irakasle gonbidatu ere bai Veneziako Ca'Foscari Unibertsitatean. Bera da gazte korear-amerikarrentzat idatzitako lehen liburuaren —*Aekyung's Dream* (Aekyungen ametsa)— egilea eta ilustratzailea.

Min Paeken eta hura bezalako beste ikasle batzuen esperientziak izan ziren liburuarekiko nire interesari bizirik eutsi ziotenak eta hura nire irakasle-bizitzari lotuta mantendu zutenak ikerketa- eta idazketa-lanak iraun zuen hilabete luzeetan. Baina egon zen funtsezko beste elementu bat liburuaren egiturarekin zerikusia izan zuena. Artearen Mundua saileko liburuak gai baterako sarrera gisa aurkezten ziren: Maia artea, Bauhaus eskola, inpresionismoa, eta abar. Niri gustatzen zitzaidan sarrerako testu baten ideia, baina galdera asko sortzen ziren halako testuak izan behar zukeen formari buruz. Laurogeiko hamarraldiaren erdi alderako, gutako asko aldenduta geunden jada guk



ezagutu genuen Artearen Historiari buruzko ikuspegi kronologikotik. Nire lankide asko bezala, gero eta gehiago oinarritzen nintzen «kasuen azterketan», eredu hari esker, artearen kontakizun historikoaren ideia konbentzionalak eta progresio kronologikoa saihesten baintuen, eta malgutasun handiagoa eskaintzen baitzuen informazioaren eta analisiaren arteko erlazioa kalibratzean. Era berean, erakargarria zitzaidan aldika eraturako azterketen formatua, hain zuzen, nire liburua humanitateei, arteari eta emakumeei buruzko mota askotako ikastaroetan erabiltzeko modukoa izatea bilatzen bainuen.

Women, Art, and Society artearen historia feminista ikasketarako material gisa birdefinitzen ari zen momentuan kontzeptualizatu zen. Dekonstruktibotik hurbilgoko ikuspegi batek aldika antolatutako azterketen eta testuen kontrako argudioak ematen zituen. Gogoan dut Arte Fakultateko Elkartearen hainbat mintegi, aurkezpen eta saiotan izan nintzela, haien gai nagusia Artearen Historia katalogo kronologiko baten modura ikustearen «arazo» izanik. Hala ere, nire ikerketak iradokitzen zuen, eduki intelektualera hurbilketa sofistikatuagoak egiteko premia begi bistakoa bazen ere, graduatu aurreko ikasle gehienei «katalogo» moduko zerbaiten bitartez aurkezten zitzaiela oraindik artearen historia. Jakinik zer nolako ezjakintasuna nuen neronek emakume artistei buruzko lehen irakasgaiari aurre egin nioanean, ahalik eta egoera desberdin gehienetan erabili zitekeen liburu bat nahi nuen.

Hala, erabaki nuen ez bakarrik testu katalogatu bat idaztea, baizik eta ezagutzen nuen eredu kontserbadoreena erabiltzea hura konfiguratzeko: *Artearen Historia*, H.W. Janson-ena (1962). Azken batean, gizon huraxe izan zen Eleanor Dickinson artistari adierazi ziona Arte Fakultateko Elkartearen bilera batean, hirurogeita hamarrek hamarraldiaren lehen urteetan, ez zegoela mendebaldeko artearen liburuki bakarrek historia batean jasotzea merezi zuen artista emakumezkorik. Jansonen aldien arabera antolaketa historikoa modu askean erabiltzeaz gainera, beste eredu batzuk ere eskura eduki nituen; hala nola, *The Visual Arts: A History*, Hugh Honour eta John Fleming-ena (1982), baita aurreko zenbait artearen historia feminista, haien artean *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology* [Maistra handiak: Emakumeak, artea eta ideologia], Griselda Pollock eta Roszika Parker-ena (1981); *Women Artists: 1550-1950*, Ann Sutherland Harris eta Linda Nochlin-ena (1976), eta abar.

Women, Art, and Society liburuak, artearen historiako fakultateetatik harago zabaldu ahal izateko, formatu familiarra behar zuen, feminismoa edo emakume artistak interesatzen ez zitzaizkion norbaitek erabiltzeko adina familiarra, neska ikasle batek ikastaroaren edukiaz galdetzen baldin bazion (badirudi nahiko maiz gertatzen zela hori laurogeiko hamarraldian), liburua aurki zezan eta haren formatua ezaguna eta erabilgarria izan ziezaion. Hori gertatu izana, eta beste batzuk horretaz ohartzea funtsezkoa da oraindik nik liburuarekin dudak konpromisorako; izan ere, Darby English arte historialariaren hitzetan, «...badirudi indarrean dagoen pedagogiarantzatz gutziz oharkabean pasatu direla pedagogia horrekin funtsezko bateraezintasuna duten eskatutako hainbat irakurketa».⁵

Suertez, historian edo niretik bestelako eremuetan espezializatutako hurbileko lankideak izan nituen San Frantziskoko badian. Liburuaren amaieran dauden ohartxoetan adierazi nien nire esker ona hura argitaratu aurretik irakurri zutenei, baina zorretan nago oraindik, bereziki, Mills Collegeko hiru lankiderek, beste zenbait gai aipatzeaz gainera, nik espero baino kapitulu gehiagoren zirriborroak irakurri zituztelako: Moira Roth, liburuaren ama-pontekoa eta aingeru guardakoa, XX. mendeko arte garaikideari eta multikulturalismoari buruzko arloetan; Mary-Ann Milford Lutzker, asiar artean aditua, eta Joanne Bernstein Italiako Berpizkundeari buruzko aditua.

Haiek izan ziren, liburua argitaratu eta bost urtera —egia esan, ohartzera pasa zitzaizkidan—, argitaraldi berri bat egiteko unea heldu zenean, galdetu zidatenak ea interesatzen zitzaidan haien goi-mailako mintegiei edizio berrian parte hartzea. Hura izan zen ikasleek testuan egindako hainbat «esku-hartzeren» hasiera, hori bai, irakasleen gainbegiratze arretsuarekin beti. Nire unibertsitateko kanpoko beste testuinguru batzuetan liburua nola erabiltzen zen esploratzeko forotzat balio izateaz gainera, liburuaren formatuan kontuan hartzeko beste ikuspegi batzuk ekarri zituen ekimen hark. Erabakita neukan liburuaren hurrengo argitaraldian serio kiango hartuko nituela teoria kritiko garaikidea eta postmodernismoa, eta emakume artista garaikideen kopuru anizkoitzagoa gehitu behar nuela dibertsitate-gaien inguruan.

⁵ Darby English, *Arte Fakultateko Elkartearen urteko bilerako aurkezpena*, New York, 2012.



Moira Rothe Mills Collegeko artearen historiako mintegi aurreratuetao ikasleak hainbat kritikatan inplikatzeko proposatu zuten; kritika haietan *Women, Art, and Society*ko zenbait kapitulu hautatuko zituzten eta liburuan eskaintzen zen materialaren eta artearen historiako beste sarrera batzuetako testuen arteko azterketa komparatiboa egingo zuten. Beste behin ere, liburuaren atal desberdinak egituratzeko era berriei esker, argiago hauteman ahal izan nuen hura nola ulertzen zuten eta nola erabiltzen ari ziren.

Bost urte geroago, hurrengo edizio errebisatua prestatzeko garaia heldu zenean eta ni liburu nazioartera gehiago zabaltzeko asmotan nabilela, Mary Ann Milford Lutzkerrek eta Moira Rothe iradoki zuten beren mintegietako ikasleek bil zezaketela Asiako arte garaikideko hainbat eremu hautatutako oinarriko bibliografia. Eta halaxe egin zuten, aparteko energiaz eta dedikazioz, berriro ere. Neska ikasleek beren ahalegin guztia egiten zuten bitartean, nire zeregina haien ikerketaren emaitzak arte garaikidearen nazioarteko testuinguruan kokatzea izan zen, bi eta hiru urtean behingo erakusketen eztaidazko hazkunderaren esparruan. Eta horrek bide eman zuen liburu modu berrian barnerratu zedin orainaldi hurbilean.

Berriro ere, ikasleak zuzenean testuarekin inplikatzeko aukera eta *haien* ikerketaren emaitzak irakurri ahal izatea biziki indargarria izan zen niretzat. Lagungarri izan zen, orobat, nik senti nezan liburuak hedatzen ari zen lankidetzaren organiko moduko baten erdian jarraitzen zuela. Liburu guztiak bezala, *Women, Art, and Society* ere, nolabait esanda, egilearen asmoetatik haratagoko bizi izan zuten, eta haren zirkulatzeko erak eta erabilia izateko moduak interesgarriak eta korapilatsuak ziren oraindik.

Nahiz eta hasieran nire helburua zehazki eratako irakurleei mota eta maila desberdinetako edukiak eskainiko zizkien testua egitea izan, hori ez zen beti nik nahi nuen bezala atera. Adibidez, Kaliforniako graduatu aurreko unibertsitate-sistemak Kaliforniako Estatu Unibertsitateko eta Kaliforniako Unibertsitateko sistemak «elikatzen» dituzenez, nik espero nuen liburuak nolabait prozesu horretan parte hartzea. Hala ere, *Women, Art, and Society* lehen aldiz hautatu zutenean graduatu aurreko unibertsitate-sistemako artearen historiako irakasgaietan eskatuko zen testu izan zedin, hitz multsilabikoen zenbaketa egiten duen programa informatikoa —nahitaezkoa— aplikatu zioten. Tamalez, ez zuten proba pasatu —«hitz multsilabiko gehiegi»— eta «gomendatutako» testuaren estatusa ezarri zioten, «eskatutako» testuaren kategoria izan ordez.

Nolanahi ere, historia horrek epilogo ironiko samarra du. Liburu txinerara, gaztelaniara eta koreerara itzuli bada ere, nahitaezko testua da «ingelesez bigarren hezkuntza gisa» irakasgai aukeratzen duten herrialde eskandinaviar guztietako arte eta humanitateetako graduatu aurreko ikasle guztientzat. Han, izan ere, honako baldintza hau betetzen du: «ikusizko kulturari buruzko irakasgai guztiek artearen historiaren kanonari aurrera egiten laguntzea artearen munduarekin loturiko genero-gaiei buruzko ulermen eguneratuago baterantz». Suediako zaharretakoa den Lundeko Unibertsitateko berdintasunerako politika ofizialak eskatzen du eraginak eta botereak modu orekatuan banatuta egon behar dutela sexuen artean. Helburua da ikusizko kultura modernoa eta artearen historia irakastea, baina ez generoak, arrazak, eta abarrek definitutako zerbait bezala, baizik eta eremu horietako ideologia ekoizpenari egiten zaion ekarpen eraginkor gisa.⁶

Interes hori ez dago herrialde eskandinaviarretara mugatuta; aldiz, indarrean dago, maila handiagoan edo txikiagoan, EBko nazio guztietan, eta horrek Ameriketako Estatu Batuetako irakaste eta feminista gisa aurrez aurre dugun erroka handienetako batera narama. Emakumei eta Arteari buruzko nazioarteko konferentzia batean irekiera-hitzaldia eman nuenean, Suedia iparraldean, 2001ean, emakume artistekin, arte-historialariek, kritikariek, kazetariek eta Suediako Generoaren Ikerketarako Idazkaritzako ordezkariak bildu nintzen. Erakunde hori gobernuarena da eta EBko nazioetan hezkuntza, gizarte, ekonomia, eta abarretako politikak estandarizatzen parte hartzen du. Gunnel Karlsson Idazkaritzako zuzendariak jakitera eman zidan datu kantitate handiak sortu direla EBko herrialdeetan generoen ordezkariari, enpleguari, hezkuntzari eta abarri buruz egindako azterlanetan, eta datu horietan oinarritzen zirela hainbat politika.

⁶ Lindberg, Anna Lena. 2010. «Moving the Canon: Visual Culture and Student-focused Learning» [Kanona aldatzen: Ikusizko kultura eta ikasleetan zentratutako ikasketak]. Pp. 162-178 or. in *Contemporary Feminist Studies and its Relation to Art History and Visual Studies* [Azterketa feminista garaikideak eta artearen historiarekin eta ikusizko ikasketekin duten erlazioa]. Argitaratzaileak: Bia Mankell eta Alexandra Reiff, Gothenburg: University of Gothenburg, 2010.



Ez dut horren antzeko ezer ezagutzen Estatu Batuetan, han ez dago gobernuaren inolako erakunderik sistematikoki erregistratzeko zenbat graduatu egon diren ikusizko arteetan eta artearen historian, zer enplegu-historial dauden, arte-hezkuntzaren maila desberdinetan zer soldata eta sarrera dauden, doktoretza eta master programetan graduatu diren estatistik, mutil eta neska, zenbatek lortzen duten enplegua, zer mailatan eta zenbat denboraz. Inoiz edo behin entzuten dut izan direla estatistika-ikerketak eremu garrantzitsu batean, baina nekez erkatzen edo eguneratzen dira. Eta nahiz eta gure lanbide-erakundeak, The College Art Association of America, lan nekaezina eta ezin balioetsuagoa egin duen mota honetako auzi eta gaietara jarrita, ez dago gobernuaren erakundeek eskura daukaten estatistika-azterketa maila ordeztu dezakeen beste erakunderik.

Hirurogeita hamarrek hamarraldiaz pentsatzen dudanean, gogoan dut zenbat indar egin zuten kolektibo eta erakunde feminista eta aktibistek diskriminazio praktikak dokumentatzeko. Eta, jakina, Guerrilla Girls eta haien jarraitzaileek lan bikaina egin dute estatistika konparatiboak egin dituztenean, nahiz eta, tamalez, izan ohi dituzten datu kopuruak nahiko murrizak izan. Hitz gutxitan esanda, etengabeko ikerketa estatistikorik gabe, hartzen diren erabaki politikoak susmagarriak gertatzen dira eta zailak suertatzen ongi dokumentatutako eztabaidak. Datu eguneratuen gabezia hori informazio-, iritzi- eta manipulazio-erantzutza batekin konbinatzen denean, gaur egun gertatzen den bezala, datu horiek ongi ebaluatzea are zailagoa bihurtzen da.

Amaitu aurretik, Elzbieta Jablonskaren azaleko irudira —*Home Games* [Etxeko jolasak]— itzuli nahi nuke apur batez. Sail bereko beste hainbat irudirekin batera, Poloniako dozenaren bat hiritako publizitate-kartel publiko handietan erakutsi ziren eta galeria eta museoetako erakusketetan ere egon ziren. Publizitateko kartelak ziren neurrian, lan haiek Polonia berriko emakumeen rolen aldaketari buruzko elkarrizketa zabal baten barruan birkokatu zuten iruditeria hori guztia. Eta espazio publikoa erreklamatu zuten esanahiak birnegoziatzeko leku gisa.

Elzbieta Jablonskaren inguruko artista taldea ospetsu egin zen Poloniako gizarte tradizionalan emakumeen estatusari eta roleri buruz egin zituzten iruzkin ironikoak zirela eta, ez baita ahaztu behar herrialde hartan eraldaketa eskergak gertatu direla 1989an gobernu demokratikoa eratu ondorengo hamarraldietan. Kritikari gehienek super-ama horiek etxe barruko zereginak, umeen hazkuntza eta bizitza profesionala uztartzeko saiakerarekin identifikatu badituzte ere, beste batzuek Jablonskaren obra *Matka-Polka* mitoarekin lotuta eta haren testuinguruan interpretatu dute (*Matka-Polka*, hango kulturaren oraindik indarrean dagoen Ama Poloniar arketipikoa da). Azken batean, Jablonskaren lana lagungarri gertatu da poloniar kulturaren diskurtso publiko berri bat piztu dadin. Izan ere, demokrazia ostean, generoari buruz aurrez eraturako ideiak birnegoziatzeko moduak sortu baitira.

Jablonskaren irudiek gogorarazten digute gaur egun feminismoak espazio asko okupatzen dituela munduko ikusizko kulturetan, eta haietan esparru bisualeko ia irudi bakoitza jarri daitekeela auzitan. Ezin dut iragarri nora eramango gaituzten arteetan etorkizunean egingo diren esku-hartze feministek, baina seguru nago guztiok jarri beharko dugula askoz arreta handiagoa, ez bakarrik komunikabide berrietako informazio-oinarrien erantzutza aitortzeko, edota haien ondorioak deitoratzeko, baizik eta ditugun azterketa-baliabideak eta gure pentsamendu kritikoa eramateko muga nazionalistek zehazten ez dituzten eremuetara eta/edo historia, irudiak eta generoa aztertzeko eta kontuan hartzeko modu errotuetara. Hori egiteko, teknologia berri generatibo gisa hartu behar ditugu ikusizko kulturak, eta haiekin berriro planteatu beharko dira laurogeiko hamarraldiko artearen historia feministako irakasgaietan teorizatzen saiatu ginen gauza horietan guztietan buruzko gure usteak eta suposamenduak. Perspektiba are inklusiboagoak beharko ditugu, nazioartekoagoak, ikuspegi teoriko, metodologiko, esperientzien inguruko eta politikoen gama ahalik eta zabalena onartzeko prest egongo direnak.



ERREFERENTZIAK

Chadwick, Whitney. 2014. *Women, Art, and Society*. Londres eta New York: Thames and Hudson, 2014. Gaztelaniaz *Mujer, Arte y Sociedad* izenburuarekin argitaratu zen. Bartzelona: Ediciones Destino, 1992.

Janson, H. W. 1962. *History of Art*. New York: Harry Abrams.

