

**IKUSPEGI**  
**FEMINISTAK EKOIZPEN**  
**ARTISTIKOETAN ETA**  
**ARTEAREN TEORIETAN**

**I. EDIZIOA**

2012

Egilea

**YVONNE P. DODERER**

Titulua

**(ESPAZIOA) DES-GENEROTZEA ARTE ETA**  
**KONTSERBAZIO-PRAKTIKA GISA**



**AZKUNA ZENTROA**  
**ALHÓNDIGA BILBAO**

XXI. mendean “Emakumeen askapen-mugimendua” etiketa txiki geratu da behin-behinean emakume-gai, edo genero-, queer- eta transgenero-gai izena eman zaien horiekin loturiko teorien, diskurtsoen, ekimenen eta proiektuen konplexutasuna eta aniztasuna deskribatzeko. Mundu osoan eta ia herrialde guztietan daude emakumeen eskubideen eta genero-demokraziaren alderdiren batekin loturiko gaien alde lanean eta borrokan diren aktibista independenteak, taldeak, ekimenak, GKEak eta abar.

Are gehiago, joan den mendeko berrogeita hamarrekota hamarkadatik aurrera, egunkarietako titularretara heldu zen mugimendu gay, transexual eta lesbiko bat hasi zen garatzen AEBetan. Titularretan egoteko arrazoia Stonewalleko iskanbilak izan ziren, hain zuzen, 1969an New Yorkeko Greenwich Village auzoan gertatutako iskanbilak, gayak, lesbianak eta drag queenak poliziaren kontrol gehiegizkoaren eta beldur instituzionalizatuaren aurka erreakzionatu zutenean. Ordutik, AEBetako, Europako eta Australiako herrialdeetan ez ezik, Latinoamerikan, Asian eta Afrikako zenbait herritan kultura lesbikoa, gaya, bisexuala, transgeneroa eta queerra (LGBTQ) delakoak sortu dira, nahiz eta haien ikusgarritasun eta irekitze maila oso desberdina izan den batetik bestera. Aktibismoaz gain, queer eta feminista teoriak eremu akademikoan eta artistikoan ere ezarri dira. Eta ez bakarrik AEBetako eta Europako unibertsitateetan eta ikerketa-zentroetan, baita beste herrialde askotakoetan ere; horien artean, Afrikako zenbaitetan ikasketa feministak, gay ikasketak, lesbikoak eta queerrak ere sortu dira hein handiagoan ala txikiagoan<sup>1</sup>.

Teoria feministek hirurogeiko hamarkadatik izan duten garapenak feminismo erradikalak mendebaldeko gizarteei eginiko kritikan du abiapuntua. Kultura horiek patriarkalak, sexistak, arrazistak eta esplotatzaileak zirela zioen argudio nagusi gisa feminismo horrek. Hurrengo urteetan, kritika feminista erradikala dibertsifikatzen joan zen eta “feminismo diferentzialista” etorri zen haren atzetik, zeina “feminitatearen” marjinazioa suntsitzen saiatu baitzen, autonomiaren bitartez, eta posizio femeninoaren “entitate-ez ontologikoa” ezartzearen bitartez —filosofo eta arte-historialari alemaniar *Eva Meyer*-en izendapenari erreferentzia eginez—. Ikuspegi haren emaitza praktikokoago bat izan zen emakumeen premiatan eta interesetan zentratutako emakumeen proiektuen sorta zabal bat finantzatu zela; izan ere, eta *Henri Lefebvre* filosofo frantziarrak hirurogeita hamarrekota hamarkadan esandakoari jarraiki: “*taldeak, klaseak edo klaseen zatiak "subjektu" gisa eratuko badira edo elkar aitortuko badute espazio bat sortu (ekoitzi) behar dute*”<sup>2</sup>.

Feminismo diferentzialista soil-soilik emakumeengan zentratzeak izandako inpaktu teorikoari dagokionez, esentzialismoa izan zen deskribapen teorikoen eta literarioen, eta are feminitate forma berrien ondorioa. Azken finean, “emakume” eta “feminitate” hitzekin esan nahi zena zehatz-mehatz definitu beharra zegoen. Esentzialismo horrek kritika ugari jaso zituen bazterkeria mota berriak sortzeagatik: nor da emakumea eta zeintzuk dira emakume “izateko” irizpideak?

Are galdera gehiago sortu ziren feminista beltzek Emakumeen Askapen Mugimendua kritikatu zutenean erdi mailako klaseko emakume zuriengan bakarrik zentratzeagatik eta lesbianak bazterteagatik. 1980an *Monique Wittig* idazle lesbianak “*One Is Not Born A Woman*”<sup>3</sup> saiakera idatzi zuenean, argi utzi nahi zuen emakumeak ez direla talde natural bat, ezta arraza-talde berezi bat ere, eta lesbianismoa feminitate heterosexual “naturaletik” harago doan jarrera autonomoa dela. Kritika hori abiapuntu izan zen esentzialismo feministaren kritikatik eratorritako beste teoria feministak batzuk garatzeko. Gaur egun, teoria feminista “dekonstruktibista eta postestruturalista” izenpean biltzen dira horiek guztiak. Dekonstruktibismo feministaren ordezkari garrantzitsuenetako bat *Judith Butler* filosofo estatubatuarra da. “*Gender Trouble*”<sup>4</sup> liburu ezagunean argudiatzen du, ez bakarrik generoa —desberdintasunaren eraikuntza soziala den aldetik—, baizik eta emakumeen eta gizonen arteko desberdintasun biologikoa ere —ingelesez “sex” hitzak berak laburbiltzen duena— diskurtsoen eta diskurtso-praktiken emaitza dela<sup>5</sup>. Hortaz, desberdintasun biologikoa, kategoria gisa, zalantzan jar daiteke eta generoaren

<sup>1</sup> Meanwhile and especially in the US and in Europe the production of gender theories almost only takes place in the academic field. Some researchers criticize this development and the recessing gap between activism and academia as in the very beginning a demand of the feminist movement was to close the gap between theory and practice. And it is an interesting point as well that in these early times feminists already analyzed Western societies as sexist, racist and exploitative. Today we can find a more moderated version of this critic in social sciences when scholars speak about the interdependencies of categories like race, class and gender

<sup>2</sup> Lefebvre, H. (1997). *The Production of Space*. Oxford: Blackwell Publishers, p. 416 – 417. (Orig. *La production de l'espace*. Paris 1974)

<sup>3</sup> Wittig, M. (1992). *The straight mind and other essays*, Boston/Massachusetts: Beacon Press, p. 9-20.

<sup>4</sup> Butler, J. (1990). *Gender Trouble*. London/New York: Routledge

<sup>5</sup> In the English language exist the terms “sex” and “gender” – gender means the social constructions of difference and sex the biological differences.



naturalizazioa deseraiki. Garai hartan, agerian geratu zen arretoa ez zela emakumeengan bakarrik jarri behar, baizik eta genero-harremanen multzo osoan, baita maskulinitate nozioetan ere. Teoria feministak hedatu egin ziren generoak definituriko gizartea eta generoaren eta bestelako gizarte-kategoria batzuen —arraza, gizarte-klasea, nortasun sexuala, adina eta abar— intersekzioa zalantzan jartzeraino.

Honako hau, teoria eta praktika feministaren berrogei urteko bilakaeraren laburpen sinplifikatua duzue. Gaur egun, gizarte gehienetan, sexu- eta genero-desberdintasunek kategoria sendoak izaten jarraitzen dute eta eragina dute bizitzako arlo sozialean, ekonomikoan eta kulturean, hainbat mailatan eta gizartearen ia eremu guztietan. Eskakizun simple jakin batzuek ere, esaterako soldata-berdintasuna emakumeentzat —*Emakumeen lehenengo askapen-mugimenduak* eginiko aldarrikapena—, oraindik bete gabe jarraitzen dute. Alemaniako estatistika-ministerio federalak urtez urte erakusten duenez, Alemanian, emakumeak gizonak baino % 28 gutxiago irabaztera irits daitezke lan bera egiteagatik. Are gehiago, generoaren gaia ez da botere kontu bat, espazio kontu bat baino, hura espazio sozial gisa ulertuta. Gai hori, lehenik, norbanakoen gorputzean eta buruan zabaltzen da (pentsa dezagun generoarekin loturiko barneraketa eta eransketa guztietan), baita eguneroko bizitzan eta praktiketan ere, ekoizpenaren eta ugalketaren arloan egiaztatzen dugunez (pentsa dezagun emakumeek haurren zaintzarekiko eta etxeko lanekiko duten erantzukizun etengabea). Bigarrenik, hainbat eremutako genero-harremanetan, eremu sozialean, politikoa, ekonomikoan eta mediatikoa, beren agindu arautzaile eta instituzionalizatuekin (izan ditzagun gogoan “emakumei” eta “gizonei” buruzko irudi eta narrazio estereotipatu guztiak). Eta, azkenik, irudimenaren eremuetan, eremu kontra-publikoetan adierazten diren moduan (esaterako, emakumeen proiektuak edo queer proiektuak), edo nola adierazten diren artean. *Emakumeen askapenerako bigarren mugimenduaren* hasieratik bertatik izan ziren artista aktibo garrantzitsuak, *Laura Cottingham* arte-kritikariak adierazi zuenez, AEBei buruz hitz egiterakoan. “*Seeing through the seventies, Essays on Feminism and Art*” bere lanean honako hau adierazi zuen: “*modernismo berantiarrean nagusi ziren estetiken aurkako leherketa izan zen aldetik, arte-mugimendu feministak modernismoaren aurkako kontzeptu erradikalak erabili zituen; esaterako, formalismo hutsa baztertua, edukia defendatzea, autobiografia onartzea, arte-ederrak / artisautza hierarkia baztertua eta, seguruenik, denetan erradikalena, esperientzia femeninoa artea eraldatzeko subjektu bideragarri eta premiazko gisa aitortzea*”<sup>6</sup>.

Gaur egungo emakume artista garrantzitsu askok jaso zuten haustura erradikal feminista horren eragina. Funtsezko alderdi bat da arte feministaren mugimenduak lehen aldiz hautsi zuela arte-munduan nagusi zen “aginte maskulinoa”. Zehazkiago, artearen eta artearen historiaren munduko erakundeek emakume artisten lanei buruz zuten ezjakintasuna eta lan horien errepresentazio falta zen kezka nagusia (eta, hein batean, izaten jarraitzen du), Linda Nochlin-ek: *Why Have There Been No Great Women Artists?* (Zergatik ez da emakume artista handirik izan?) saiakera ezagunean adierazi zuenari jarraiki. ““Zergatik ez da emakume artista handirik izan?” galderak ondorio batera eraman gaitu orain arte: alegia, artea ez dela aurreko artisten “eragina” eta, modu lausoago eta azalekoago batean “gizarte indarren” eragina jaso duen gizabanako supergaitu baten jardura autonomo eta aske bat. Alderantziz, arte-ekoizpenaren egoera globala, bai sortzailearen garapenari, bai artelanaren izaerari eta kalitateari dagokionez, gizarte-egoera batean kokatzen da eta baldintzatuta dago gizarte-erakunde jakin eta zehazgarri batzuegatik; izan haiek arte-akademiak, mezenasgo-sistemak edo sortzaile jainkotiarrari edo artista “supermatxo” edo “gizarte-baztertuari” buruzko mitologiak<sup>7</sup>. Baita gaur egun ere, gizartean eta artearen munduan bertan diren harremani erreparatzen badiegu, kritika feminista hori ez da konpondu, baina emakume artisten egoera oso bestelakoa da herrialde batetik edo eskualde batetik bestera. Egun, artista, galeria-jabe, komisario edo museoko zuzendari diren emakume asko aurki ditzakegu hirurogeiko hamarkadaren amaierarekin edo hirurogeita hamarreko hamarkadarekin alderatuta. Baina, batzuetan pentsa dezakegu aurrerapen horren arrazoa ez dela bakarrik irekitze handiagoa, baizik eta artearen munduan (ez ordea artearen merkatuan) askoz ere diru gutxiago mugitzen dela orain, esaterako, kirolaren munduarekin alderatuta —Ute Meta Bauer komisarioak adierazitakoari jarraiki—, gobernu nazionalak eta eskualdeetakoek artean eta kulturaren etengabe egiten dituzten aurrekontu-mozketak direla eta. Beste lanbide-eremu batzuetan ikus daitekeenez, esaterako polizian, emakumeek oso harrera ona izaten dute jende gutxi sartuko dela aurrekusten denean edo lan asko egin behar denean aurrekontu oso txikiarekin. Egungo museoetako kontserbazio-praktikei eta praktika artistikoei dagokionez, generoaren eta genero-harremanen azterketa espero zitekeena baino askoz ere gutxiago daude barneratuta, generoari buruzko

<sup>6</sup> Cottingham, L. (2000), *Seeing through the Seventies. Essays on Feminism and Art*, New York/Amsterdam: G+B Arts International, p. 55

<sup>7</sup> Nochlin, L., *Why Have There Been No Great Women Artists?* En Jones, Amelia (ed.) (2010), *The Feminism and Visual Culture Reader* (p. 266), London/New York: Routledge



teoria teoriko-akademikoei erreparatuta. Horrekin ez dut esan nahi tarteka ez denik erakusketa eskusiboki femininorik izaten, Frankfurtoko Schirn Kunsthalle galerian 2008an egin zen emakume margolari impresionistena kasu. Erakusketa hark emakume artistekin lotuta artearen historian dauden hutsuneak bete nahi zituen. Baina erakusketa horiek arrisku bat dakarte berekin: emakume artistek – gutxiengo taldea diren aldetik— osaturiko ninboa sendotzea.

Nire iritziz, agian garrantzitsuagoa litzateke kritikatzeko erakusketa askotan oraindik ere baztertuta geratzen dela genero-ikuspegia. Genero-kontuen absentzia hori ez da bakarrik emakume artisten kopuruan eta kuotetan antzematen —hori genero-demokraziarako lehen urrats garrantzitsu bat bada ere—, baizik eta, baita generoan eta genero-harremanetan, sexualitatean eta nortasun sexualean, gorputzean eta desioan, eta gizarte-eremuaren jabetzean zentratutako jarrera artistikoen faltan. Azkenik, azpimarratzekoa da genero-ikuspegi kritiko bat sartzeko lana ezinbestekoa eta egingarria dela erakusketak antolatzen diren arlo eta alderdi ia guztietan. Adibidez, hiri-arloetan eta arteak hiri-espazioan esku hartzen duen moduetan oinarrituriko erakusketa batek espazio publikoak jorratzen dituzten lanez gain, espazio pribatu edo ugalketako espazio izenekoak ere jorratu behar ditu, espazio horiek ezin baitira hiritik edo hiriko bizitzetatik banatu. Horrek ez du esan nahi kontzeptu eta estereotipo tradizionalak geureganatu behar ditugunik, zeinen arabera espazio pribatuak emakumei baitagokien, eta ugalketa-lanak, etxeokoa edo haurren hazkuntza “naturalki” baitauden emakumei lotuta. Berez, genero-estereotipoen naturalizazio-estrategia horiek modu kritikoan islatzea da helburua. Nire ikuspegitik, arte-lanei ere ezarri beharko litzaieke eskakizun hori<sup>8</sup>.

Termino orokorretan, arte-garaikidea gizarte modu kritikoan islatzeko aukera gisa ulertuta, hirurogeita hamarreko hamarkadako filosofo Herbert Marcuse ari naiz jarraitzen. Hark adierazi zuen behin arteak norbanako baten esperientzia iraularazi dezakeela eta “faktore politiko” bilakatu, bere subjektibotasunari, sentsualtasunari eta estetikari esker. Bereziki artean, Marcusek behar adinako indarra ikusten du gizarte-alienazioa eta menperatze politikoa gainditzeko. Marcusek askatasun estetikoaren erradikalizazioari egiten dio erreferentzia hor, “irudimenaren botere estetikoari”, pertsonaren benetako askapenaren indar bultzatzaile den aldetik. Bestalde, Marcuserentzat arteak dominazioa legitimatu dezake, errealitatea ezkutatzeko duen “itxura eder bat” sortzen baitu<sup>9</sup>.

Marcuseren arabera, “itxura erreala” zera da, arteak duen gaitasuna gizarte burgesari berdintasunaren, demokraziaren eta gizatasunaren arloan bete ez dituen promesak gogorarazteko. Edo, termino eguneratuagoetan esatearren: arteak, irudimenezko eta analisiszko jardueraren den aldetik, egun ditugun baldintzetatik eta murrizketetatik harago doazen aukera-gune berriak ireki eta estrategia berriak landu ditzake. Ildo horretatik, artea subertsibo izan daiteke.

Nolanahi ere, arte mota hori bereziki, gero eta modu nabarmenagoan xurgatzen eta desarmatzen dute gero eta perfektionatuago dauden kultur industrietan, edo hedabideek mundu-mailako informazioa normalizatzeko duten gaitasunek. Bereziki hedabideetan, misoginia eta genero-estereotipoak ekoiztea etengabeko arazoa da. Bestalde, esku-hartze artistiko eraginkorren adibide ugari aurki ditzakegu, baita arte-praktikak eragin sozialarekin eta politikarekin uztartzen dituzten lanenak ere Sanja Ivekovic-en 1979ko Triangle pieza goiztiar eta sotilenetatik hasita, Errusiako Pussy Riot talde feministaren ekintza eta performance berriagoetara. Artea beti da gizartearen zati eta egiteko bikoitza bete dezake, batetik gizartearen aurrean ispilu kritiko bat izatea eta, bestetik, bere jardueraren eremua bera islatzea, gizarte-harremanen errepresentazioa baita huraxe. Eskakizun hori betetzea ez da batere erraza.

Nolanahi ere, eta puntu honetara iritsita, esan nahi nuke, nire ustez, artearen munduaren zati bat askoz ere irekiago dagoela eztabaida politikoetara eta diskurtso kritikoetara arlo akademiko baina, bereziki, unibertitateei dagokienez. Teoria feministen, queer teoriaren eta generokoen ekoizpenaren akademizazioak kostu bat du, eremu zientifikoaren eskakizun eta egitura zehatzak errespetatu behar baitira. Horren ondorioetako bat genero-gaiak lantzen dituzten teoria sozialen, politikoen eta kulturalen ikerketaren eta ekoizpenaren

<sup>8</sup> As can be seen for example in the works of the Indian filmmaker Amar Kanwar because his work is very sensitive concerning gender issues and women's living situations like in his film about the border situation between India and Pakistan *A Season Outside* from 2002 (shown in documenta 11) or in his film *The Lightning Testimonies* from 2007 (shown in documenta 12).

<sup>9</sup> This analysis of the ambivalent double character of art on one hand was influenced by the up-coming cultural industries and mass cultures and on the other hand by the 1960s student's and women's liberation movements. Marcuse, H., *Kunst in der eindimensionalen Gesellschaft*, En Jansen, P.E.(ed.), *Nachgelassene Schriften* (p. 83), *Kunst und Befreiung*, Lüneburg: Zu Klampen



despolitizazioa da. Egun, oso zientzialari gutxi defendatzen dute jarrera politiko bat jendaurrean, 2002an hildako Pierre Bourdieu frantziar soziologoak edo AEBetako filosofo Judith Butlerrek egin zuten bezalaxe. Zientzia-jakintzen ekoizpena arautzen duten egitura jakinak teoria feministen eta genero-teorien ekoizpenari aplikatzen zaizkiola alde batera utzita, unibertsitateen eta ikastetxeen orientazio gero eta ekonomikoagoak —politika neoliberalen ondorio— ezartzen du zer ikertzen den eta nola. Bilakaera horrek horrenbeste egin du aurrera ezen Michel Foucault frantziar filosofoa eta bere “Techniques de soi” edo norberaren teknikak ekar baititzakegun gogora —kasu honetan, barne zentsura eta obedientzia prebentibo bat erakustea—. Jakintza zientifikoak askatasunez ekoizten ziren garaiak atzean geratu dira, baita gizartean aldaketa orokorrak eta politikoak lortze aldera teoria eta praktika uztartzeko eskakizun feminista zaharra ere. Hala, artearen eta kulturaren arloko erakundeak eta protagonistak garrantzitsuagoak dira orain, ezagutza kritikoak ekoizteko beste metodo eta praktika batzuk sortzeko aukeraren azken gordeleku diren heinean —ezagutza zentzu zabalago eta esperimentalagoan ulertuta, baita zentzu artistiko batean ere—.

Bitartean, atzera begira dezakegu emakume-, queer- eta genero-gaiak ikuspegi kritikotik jorratzen dituzten eta egungo gizarteek genero-demokrazia ez bete izanaz gogoeta egiten duten lan eta erakusteta zerrenda zabal bati erreparatzeko. Jarraian, zenbait erakusketaren eta arte-lanen adibideak aztertuko ditut, esparru teoriko bat zehazten eta gizarte-espazioen jabetzeari buruzko balizko ekarpen bat egiten saiatzeko. Argudiatu dudaz bezala, espazioa espazio sozial gisa ulertu behar dugu, bere hiru dimentsioekin —egunerokoaren eremuak, eremu instituzionalak eta irudimenaren espazioak—, eta behin-behineko egitura horren gainean azter daitezke genero-gaiak, jabetze sozio-espaziala diren aldetik. Gehiegizkoa litzateke alderdi guztiez hitz egitea hemen, baina hurrengo adibideak lagungarri izan daitezke genero-gaien, kontserbazio-praktiken eta arte-praktiken, eta gizarte-espazioez jabetzeko gaien arteko harremanen esparru zabalagoa ulertzeko.

First Story - Women Building / New Narratives for the 21st Century (Lehenengo historia - Emakumeen eraikina / XXI. menderako narratiba berriak) erakusketa-proiektua Porto 2001eko Europako kultur hiriburua izan zeneko esparruan egin zen, Ute Meta Bauer komisario alemanaren zuzendaritzapean eta Kultur Hiriburutzaren proiektuko Ikusizko Arteak eta Arkitektura saileko zuzendari Miguel von Hafe Pérezen izenean<sup>10</sup>.

Emakumearen gaietan zentratutako proiektua zen aldetik, erakusketa sorta baten esparruan sar daiteke; Miriam Schapiro eta Judy Chicagok 1971n sortutako Arte Feministako Programako Womanhouse proiektutik hasita, Connie Butler-ek Los Angeleseko MOCA 2007an komisariatutako WACK! Art and the Feminist Revolution erakusketara arte.

First Story... erakusketa-proiektuak hamabi bakarkako proiektu, hiru tailer, inaugurazio-kontzertu bat, sinposium bat eta herrialde osoan banaturiko MilFolhas egunkariaren astekariari eginiko zazpi ekarpen biltzen zituen, Regina Möller artistaren eskutik, baita Case 2: First Story: Women Building / New Narratives for the 21st Century<sup>11</sup> izeneko argitalpen bat ere. Proiektuaren jatorrizko ideia Porton emakumeen eraikin iraunkor bat jartzea zen, baina ezin izan zen gauzatu aurrekontu-arazoengatik.

Izenburuak agerian uzten du, nolabait, proiektuaren azken helburua, lehenengo solairua beste solairu batzuen abiapuntu izan daitekeen heinean (betiere zentzu metaforikoan). Ideia zen proiektuak Portoko emakumeen ekimenen abiapuntu gisa funtziona zezakeela. “Emakumeen eraikina” terminoak zentzu bikoitza zuen: eraikin bat eta eraikitzeo ekintza. Hemen, arreta-puntua emakumeek gizarteetan betetzen dituzten rolei buruzko narratiba berriak ziren. Kontserbazio-filosofiaren oinarria hainbat arte-, zientzia- eta kultura-praktikaren diziplinaz haratagoko lotura zen, bizitako gizarte-espazioen eta haien islaren eta dibulgazioaren testuinguruan. Abiapuntu gisa “emakumeak hezkuntza”, “emakumeak gizartean” eta “emakumeak kulturari” gai-arloak hartu ziren. Parte-hartzaileak hainbat teoria- eta arte-erlotatik zetozen, eta artistak ez ezik, ikertzaile zientifikoak, arkitektoak, aktibistak, kultur sustatzaileak, musikariak eta zinemagileak gonbidatu zituzten. Erakusketa-espazioa garatzeko enkargua nazioartean oso ezagun den japoniar arkitekto Itsuko Hasegawari eta Hegoafrikako arkitekto Nina Cohen-i egin zieten. Nina Cohenek garatutako erakusketa-sistemak aurrez Umtatako Nelson Mandela museoarentzat eginiko sistema bati egiten zion erreferentzia. Erakusketa-sistemak orientazio-sistema gisa funtzionatzen zuen eta proiektu

<sup>10</sup> I was part of the team as project manager and with the project “Womenspacework”, an online platform

<sup>11</sup> Bauer, U.M. (ed.) (2001), Case 2. First story-women building/new narratives for the 21st century, Cologne: Walther König



bakoitzari buruzko informazioa eskaintzen zuen. Itsuko Hasegawaren diseinua 35 cm-ko altuera eta 7,5 eta 10 m arteko luzera zuten bost plataforma ziren, aluminio-xaflekin estalita. Japonieraz harappa eremu ireki eta irisgarri bat da. Bere harappan te-etxe bat eraiki zuen, zorrozki araututako oposiziozko eremu gisa, baita bere arkitektura-lanen proiektio bat ere. Erakusketa-eremuak 1.100 m<sup>2</sup> inguruko azalera zeukan eta kultur hiriburutzaren harira eraikitako eta Portoko lehenengo liburutegi publikoaren egoitza izango zen eraikin berri batean zegoen kokatuta. Ute Meta Bauerren ekimenez, eta Ruth Becker-ek eta neronek eginiko ikerketa batean oinarrituta, erakusketa-aretoaren fatxadaren historian zehar eraikin femeninoak izandako hainbat eraikuntzen oinplanoak aplikatu ziren.

Proiektuetako bat, aipatuko ditudan gutxietakoa, Women on the Waves GKE nederlandarrak aurkeztu zuen. First Story... erakusketa-proiektuaren esparruan, Women on the Wavesek dibulgazio-materiala banatu zuen eta bilerak eta solasaldiak antolatu zituen inguruko emakumeekin beren gorputzen gaineko kontrol autonomoaz eta abortatzeko eskubideaz hitz egiteko. Debebatuta zegoen abortua Portugalen, eta 2006ra arte abortuak egiten zituzten medikuak eta erizainak epaitu eta kartzelara eraman zitzaizketen. Osasun-arreta eta abortu bat antolatzeak aukera eskaintzeko xedez, Women on the Waves-ek, Lieshout diseinu-estudio entzutetsuarekin batera, A-Portable unitate-mugikorra garatu zuen: emakumeei zuzendutako aholkularitza medikoko eta diagnostikoko gune bat. Unitatea itsasontzi batean sar zitekeen eta Women on the Wavesek hainbat kanpaina egin zituen; hala emakumeak itsasontzira igotzera gonbidatzen zituzten jurisdikziopeko uren muga ezartzen duten 12 milia nautikoak gainditzeko, eta muga horretatik harago ez denez aplikatzen banderaren estatuko zuzenbidea, emakumeek abortatzeko aukera zuten, nahi izanez gero. 2008ko urrian Women on the Waves Espainiaraino etorri zen abortuaren legea hobetzeko lanean ziharduten bertako 33 elkarteren gonbitea onartuta.

Austriako emakumeen elkarte F0/G0 Lab-ek ere beste proiektu bat gauzatu zuen eta bideo bitartez eginiko nazioarteko programa bat eskaini zuen, hainbat herrialdetako emakumeen elkarteei eta askapen-mugimenduei buruzko filmak zabaltzeko, erreferentziako liburutegi batekin batera. Espainiar eta frantziar jatorriko artistek osaturiko LSD taldeak, beste adibide bat aipatzearren, emakumeek Europa hegoaldeko testuinguru soziodemografikoan, produkzio/erreproduktzio sistema kapitalistaren barruan, egiten duten lanari buruzko aurkezpen eta dokumentazio sorta bat landu zuen, zehazkiago, Espainiako eta Portugalgo testuinguru kulturalak eta nazionalak sustatuta.

First Story... erakusketa-proiektu bat izanik, emakumeak ez zituen gizarte-baldintzatzaileen biktima pasibo gisa aurkezten, espazio sozialak eta politikoak bere egiten dituzten protagonista produktibo gisa baizik, gizartea aldatzeko eta etorkizun hobea sortzeko prest beti.

Prestakuntza tradizionalako artistak ez ezik —Maria Eichhorn eta Regina Möller esaterako— beste diziplina eta elkarte batzuetako ekoizleak biltzen zituenez, proiektuak egiletza artistikoaren kontzeptu klasikoak destokitu eta zabaldu zezakeen. Erakusketa-proiektu hori ikuspegi teoriko batetik sailkatu beharko bagenu, “feminismo diferentzialista” izenpean bilduko genuke, emakumeen produktibitatea ikusarazten saiatzen baitzen, beste etorkizun posible baten esparruan. Baina, feminismo diferentzialistaren ikuspegi hori adierazitako Female Impressionists erakusketaren modukoetan edo emakumezkoenak bakarrik diren erakusketetan garatzen denetik harago doa. Ikuspegi horrek zalantzan jartzen du erakusketa-formatu klasikoak eta beste ekoizpen eta artisten arteko lankidetzaren moduak babesten ditu. Bestalde, erakusketa-proiektuaren kontzeptua zabaltzen du, baita haren estetika ere, dimentsio sozialaren eta elkarte-dimentsioaren bitartez.

Zentzu kritiko batean, ohartarazi liteke gorputzaren, sexualitatearen eta sexu-identitatearen, queer delakoaren eta etnizitatearen inguruko eztabaidak, oro har, bazter geratu zirela. Proiektu bakar batek jorratu zuen kolonialismoa eta ondorengo postkolonialismoa. Contact zuen izena proiektu horrek eta Asterisk portugaldar arte-taldeak sortu zuen Portugalen iragan koloniala eta Angolako emakumeen aktibismoa aztertzeko. “Emakumeen” kolektiboan oinarritzen zenez, erakusketa-proiektuak balizko diferentzien eta existitzen ziren diferentzien lerro bakarra ikertzen zuen. Horretaz aparte, ez zitzaion heldu emakumeen arteko desberdintasunen gaiari. Kritika hori gorabehera, erakusketa-proiektua ikaragarria izan zen emakumeen produktibitate heterogeneoa ikusarazi zuen moduagatik eta, are gehiago, lan artistikoaren eta ez-artistikoaren lotura ezarri zuelako. Tamalez, arte tradizionalaren munduak entzungor egin zion First Story - Women Building / New Narratives for the 21st Century proiektuari, Austriako springerin arte-aldizkariak izan ezik. Agian arrazoia izan liteke gaur egun Porto gune periferikoa dela, baina baita komisarioak arte-erakusketaren ohiko formatuak hautsi zituela ere, edo, agian, ikuspegi feminista zuen erakusketa-proiektu bat zela. Baita gaur egun ere, gizartearen zati batek ez du feminismoaren lurretan sartzeko gogorik. Kasu horretan, akats larria egin zuten.



Sei urte geroago, 2006an, Frank Wagner eta Julia Friedrich komisario izan zituen *The Eight Square, Gender, Life and Desire in the Arts since 1960* erakusketa aurkeztu zuten Koloniako Ludwig museoan. Garai hartan, Kaspar König zuzendari ezagunaren babespean zen oraindik. Azkenean, bazirudien desioen mugek ere aurkitu zutela lekua museoaren erdi-erdian, eta heterosexualtasunak menderaturiko genero-harremanak eten egin zirela, izan ere, xake-arau bati erreferentzia eginik —peoi bat beste edozer piezagatik alda daiteke zortzigarren ilarara iritsiz gero— eta 80 artistaren baino gehiagoren 250 lanekin baino gehiagorekin, gehienak margolanak eta argazkiak, korrante nagusietatik at geratu ohi ziren sexualitate modalitate ia guztiak ikus baitzitezkeen Ludwig museoan; horien artean, transexualitatea, homosexualitatea, transgeneroa eta trabestismoa. Nolanahi ere, ikuspegi voyeur batetik, erakusketa pixka bat trinkoegia zen, eta ia neurritsuegia. Lankide batek esan bezala, lasai asko ikus zezakeen edonork erakusketa gurasoeekin estualdirik izan gabe. Salaketako edo trash glamourreko lanak beharrean, ikusleak artelan tradizionalak aurki zitzakeen, haritz alemaniarrezko panelen hondo baten gainean —agian erreferentzia serio edo ironiko baten moduan—.

Lanek erakusten zituzten praktika homosexualek ere, esaterako Robert Mapplethorpe-ren 1977ko argazkiek edo Bruce Naumann-en *Seven Figures* instalazioak, ez lukete lortuko, liberalitate-pornografiko garai hauetan, heterosexual arrunt bat txunditzea. Baina erakusketa hura eta bere izenburu milinga samarra momentu egokian iritsi ziren, eta, are gehiago, alemaniar gizartearen modernizazio neoliberalaren testuinguruan ere irakur zitezkeen. Alde batetik, modernizazio horrek praktika homosexualak eta transgenerikoak, Gayen eta Lesbianen Harrotasunaren Eguneko manifestazioak eta homosexualen arteko ezkontza ez gaitzesteaz gain, onartu egiten dituela dirudi. Bestalde, modernizazio horren oinarria kapitalismoak, artearen eta kulturaren laguntzaz, etekina ateratzen dien nortasun-aukerak zabaltzea da.

Komisarioek arrisku txikiko ikuspegia erabili zuten hura antolatzeko, bai aukeratutako artista aski ezagunengatik —horien artean David Hockney, Andy Warhol, Nan Golding eta Cindy Sherman—, bai Eran Schaerf-ek eginiko erakusketaren diseinuagatik beragatik. Erakusketaren arkitektura armairu baten antzekoa zen, aspaldiko garaietako “armairutik ateratzeko” zailtasunei erreferentzia eginez. Erakusketa hainbat ataletan zegoen egituratuta; esaterako, “Marjinalak, bazterkeria, hiesa”, “Erretratua eta nortasuna”, edo “Desioaren kokalekuak”. Sarrera bestibuluan Eran Schaerf-ek bereziki ondo landu zuen eskailera eta zinema-areto ireki bat jarri zuten bertan. Artista ezagunetz gain, komisarioek beste jarrera artistiko ez hain ezagun batzuk hautatu zituzten; esaterako, Kerstin Dreschel, Gitte Villesen eta Piotr Nathan artisten lanak. Oso positiboa izan zen, halaber, erakusketak desio lesbikoari eta queerrari buruzko lanak biltzea. Dena dela, nire ustez erakusketan gehiegi gailentzen zen gizonezko gay-ikuspegia, eta obra indibidualen arteko harremanek formalegiak eta arbitrarioegiak ziruditen. Adibidez, Valie Export artista austriarrak berak “akzionismo feminista” deituriko teoriaren eta praktikaren ildotik landu zuen bere lanaren zati handi bat. Baina ikuspegi horrek antza gutxi du Andy Warholek 1963an landutako *Double Elvis* delakoarekin (serie horren bertsio bat duela gutxi saldu da 37 milioi dolarrengatik), eta, hain zuzen, horixe jarri zuten Valie Exporten 1968ko *Identitätstransfer* (nortasun-transferentzia) lanaren ondoan. Dayanita Singh indiar artistaren *Myself Mona Ahmed*, 1989 - 2000 argazki dokumental narratiboak islatzen duen oinarri sozialak eta ikuspegiak ez du zerikusirik Del LaGrace Volcano-ren *Part-time gender terrorist* (aldi baterako terrorist) eta *Gender abolitionist* (genero abolizionista) argazkienekin. Hemen, nire ustez, bitartekaritza sakonagoa beharko zitezkeen, Teoria dekonstruktibista garaikidearekiko erreferentziak antzeman zitezkeen, bereziki Zoe Leonard-en *The Fae Richards Photo Archive* lanean: generoaren eta heterosexualitatearen arau konbentzionalak hausten zituen aktore eta abeslari beltz baten fikziozko biografia bat, Cheryl Dunye zinemagileak sorturiko pertsonaia batean oinarritua. Horretaz gain, Daniela Comani-ren argazkiak (*Eine glückliche Ehe, Selbstinszenierung*, 2003 - 2005) Judith Butlerrek “generoa desegitea” deitzen duen horren adibide ziren, ekintza subertsiboen bitartez sexuaren eta generoaren naturalizazioa deseraikitzen baitzuten. Tamalez, katalogoak ez zuen teoria feministen, homosexualen eta queerren garapenaren ikuspegi orokorrik eskaintzen, eta, hortaz, bisitari askok inolako euskarririk gabe egin behar izan zioten aurre ikusten ari zirenenari. Oro har, erakusketaren trinkotasunak ez zuen aukerarik ematen mugimendu gayen, lesbikoen, transexualen eta queerren sorreraren eragin iraultzailea sakonago aztertzeko (harreran Peter Knoch-ek diseinatutako *Stonewall* tabernako gertakariei buruzko maketa bat zegoen arren), ezta egun ikusten ditugun eszena homosexualen asimilazioaren gaia jorratzeko ere. Obra bakan batzuek bakarrik jartzen zuten agerian mugimendu horiek espazio sozialak berenganatu izanaren inpaktua; adibidez, Piotr Nathan artista berlindarraren obrak. Bertan ikus zitezkeen ligatzeko erabiltzen ziren komun publiko batzuen ateak, itxita eta suntsituta, Harresia bota ostean eta hiriaren modernizazioaren ondorioz.



Kritika horiez aparte, erakusketa urrats garrantzitsua izan zen, nortasun sexualarekin, homosexualarekin, transgeneroarekin eta querrarrekin loturiko artelanei eta artistei buruzko halako bilduma zabal eta anitza aurkezten zuen Alemaniako lehen erakusketa baitzen. Eta Kanpo Arazoetako ministro homosexual bat ere baduen eta itxuraz hain moderno eta liberala den gizarte bat izanik ere —Alemaniaz ari gara—, Kaspar Königek, erakusketa itxi ostean, Peter Feldmanen Dionisio arrosaren eskulturari zutik eusteko eginiko ahaleginek agerian uzten dituzte modernitate horren egiazko mugak. Kolonia gay eta queer bizitzaren bastioi bat bada ere Alemanian, komunitate neokontserbatzaileak eginiko eskandaluaren ondorioz, Kaspar Königek kendu egin behar izan zuen eskultura.

Bi erakusketa-adibide horiek aztertu ostean, bi artistaz hitz egin nahiko nuke, beren lanean genero-gaiak jorratzen dituzten sortzaile-zerrenda luzearen artetik. Lehenik, jatorri italiarreko artista ezagun Monica Bonvicini-ri buruz hitz egingo dut. Monica Bonvicinik sarri jorratu ditu botere-harremanen eta genero- eta lan-harremanen gaiak arkitekturarekin eta espazio publikoekin lanean. 2010ean erakusketa indibidual itzela aurkeztu zuen Kasselgo Fridericianum museoa, *Both Ends* (Bi muturrak) izenburupean. 1999ko *These Days Only a Few Men Know What Work Really Means* (Egunotan gizon gutxi batzuek baino ez dakite zer den lana benetan) lanean, Monica Bonvicinik arkitektoa beharrean, eraikuntzako langilea jarri zuen piezaren erdigunean; dena den, bi arkitekto ere agertzen ziren instalazioan, Peter Eisenman eta Michael Graves, tamaina txikian. Eta urrats bat harago joan zen, langileak irudikatzeo gay-aldizkari pornoetatik ateratako irudiak erabili baitzituen. Eraikuntzako langileetan bakarrik zentratzen zenez, arkitekturaren eta eraikuntza-lanen arteko hierarkia tradizionala alderantzizkatu zuen, eta kutsu maskulinoko ordaindutako lan bat testuinguru alternatibo batean kokatu zuen; homosexualitatearen eta lan sexualaren testuinguruan, hain zuzen. Soziologoek “homosozialitate” deitzen dioten horri eginiko erreferentzia gisa irakur daiteke. Terminoak *gemeinschaften* (komunitate) eta aliantza maskulino mota orori egiten die erreferentzia, zeinetan homosexualitatea eta homoerotismoa presente egon daitezkeen baina nahitaezko elementu izan gabe. Instalazioa homosozialitatearen dimentsio historikoarekiko lotura gisa interpreta daiteke, betiere hura mendebaldeko patriarkatu kristauaren funtsezko une gisa ulertuta, baita homosexualitate maskulinoak gizarte heteronorbatibo baten baitan betetzen duen rola zalantzan jartzeko tresna gisa ere. Gizarte mota horretan normala heterosexual izatea da, eta homosexual izatea berriz, desbideratze bat. Era berean, homosexual gizonezkoen irudikapen estereotipatuak aukeratu izana nortasun-politikoei buruz azken urteetan sortu den eztabaidaren isla kritiko gisa ikus daiteke. Nortasunaren eraikuntza normatiboen kritikak ez du normatibotasun heterosexuala bakarrik jorratzen jada, baita homosexuala ere, nortasun-politika homosexuala ere baztertzaila baita, beste diferentzia batzuk sortzen baititu.

Homosexuala “izateak” ez ditu automatikoki barnean hartzen arraza edo klase kategoria diferentzialen ondoriozko “beste gutxiengo batzuk” izendaturikoak. (Horixe izan zen Judith Butler filosofo estatubatuarrek emandako arrazoia Berlingo Gay Harrotasunaren Eguneko gizalegezko balioaren saria ukatzeko, 2010ean. Ekitaldia “komertziala” zela kritikatzeko gain, bazterkeria eta arrazakeria bikoitzari behar besteko indarrarekin ez aurre egitea ere kritikatu zuen). Era berean, esan daiteke sexualitate femeninoak, baita sexualitate lesbikoak ere, bazterkeria jasan behar izaten dutela, oro har, ikuspegi maskulinoak begiratzen zaielako. Monica Bonvicinik agerian jarri zuen begirada maskulino hori eta homosexualitate maskulinoaren eta alteritate femeninoaren arteko harremana 2009ko *Nude in the Workshop* (Biluzik lantegian) lanean. Hainbat lantokiren eta laneko egoeraren argazkiak egin zituen, inolako protagonistarik gabe, bertan aurkituriko emakumeen kartelak bakarrik irudikatuta. Lan horrekin, arreta erakarri nahi zuen emakumearen gorputzaren (normalean biluzia) jabetze mediatikoaren ohikotasunari, gorputz hori desira-objektu heterosexual maskulino gisa erabiltzeari eta haren ordezkagarritasunari —hutsal bilakatzeraino— buruz. Emakumearen gorputzaren irudikapen mediatiko hori ia erabat globalizatuta eta orokortuta dago mendebaldean eta mendebaldeko kutsua duten herrialdeetan, eta eredu eta modus operandi jarraitu gisa erabiltzen dute hedabideetan, bereziki, publikitatean. Ohitu egin gara irudikapen iraingarri horietara, eta irudi zinez hutsalak badira ere, subkontzientean geratzen dira. Irudi horietan emakumeak ez dira subjektu gisa agertzen, eta sexualitate femeninoa beti mugatzen da heterosexualitate maskulinoaren esparrura, eta, azken buruan, haren nagusitasunera. Baina Monica Bonvicini ez da irudikapenaren arloan geratzen eta jarrera aktiboa hartzen du; hala, eraikuntzako langile anonimoei galdera errazeko inkesta bat egiten die, bakoitzari bere hizkuntzan. Esaterako: “Zure lana kreatiboa dela esango zenuke?”, “Zure ustez, zergatik dira eraikuntzako langileak gehienetan gizonezkoak?”, “Zer dio zure neskalagunak/emazteak zure esku zakar eta lehorrei buruz?”. Edo, are probokatzaila: “Zer nolako harremana duzu zure lankide gayekin?”





Langileen erantzunak oso-oso interesgarriak dira, baina, ez horiek bakarrik, eraikuntza-enpresa bateko presidenteak Monica Bonviciniri idatzitako eskutitz batean jasotako iruzkina ere oso mamitsua da: “Zure galderek erakusten dute ez duzula inondik inora ulertzen eta baloratzen zer egiten dugun eta zer garen. Nire langile gehienen ustez, zure galdetegia arrazista, sexista eta/edo beren jarduerarekiko garrantzigabea da”.

2010eko Both Ends lana, Monica Bonviciniren beste obra bat aipatzearen, sexualitate-gailuaren (Michel Foucault) esparruan irakur daiteke, instalazioak eraikuntza-lanetan erabilitako segurtasun-arnesak erakusten baititu.

Hemen, gailuak latex distiratsuko estalgarri batekin aurkezten dira, distantzia erregularretan jarrita, altzairuzko hodi biribil batekin eginiko zirkulu baten gainean, sabaitik zintzilika altzairuzko hiru kablaren bitartez, orekan. Instalazioak sexualitatearen eta diziplinaren arteko loturei egiten die erreferentzia, baina baita perbertsioa eta desbideratzea kontenplatzeak eragindako desioari ere. Guziak dauzka bi mutur —izenburuak dioen bezala—, baina bukaeran ez du muturrik. Agian Monica Bonvicinik botere-harremanetatik at geratzeko aukera ezari eginiko erreferentzia bat da. Praktika sadomasokistetatik hartutako latex beltz eta distiratsua fetixismoa eta sexu-desioa irudikatzen ditu, baina, nire ikuspuntutik, zentzu sexualean eta psikoanalitikoan ez ezik, ekonomikoan ere uler daiteke, errealitate eta ordena sexualen eta erreproduktiboaren arabera garatzen diren ekonomiei erreferentzia egiten dieten heinean. Sexu-ekonomia edo, hobe esanda, ekonomia sexualizatu horien alderdi batzuk indarkeria eta intzestua dira, Monica Bonvicinik 2001eko Kill Your Father (Hil zure aita) lanean nabarmendu zuen bezala. Lan horrek argi uzten du eremu pribatu eta erreproduktiboak ordaindu gabeko lan-eremu izaten jarraitzen duela, eta ez hori bakarrik, baita gizartearen oinarri den familia nuklear harmonikoaren narrazioen atzean ezkutaturiko eremu sexualizatu bat ere.

Genero-teoriaren ikuspegitik, Monica Bonvicini feminismo diferenzialistaren ikuspuntuari lotzen zaio feminismo dekonstruktibistari baino gehiago; izan ere, bere helburua ez da genero-harreman menperatzaileak (desgenerotzea) urratzea, baizik eta gogoeta eta azterketa kritikoa eta umoristikoa egitea oraindik gizonak nagusi diren gizarte bati buruz, horretarako artearen bitartekoak eta metodoak erabilia. Urraketa hori nabarmen ageri da 2009ko Chainsaw in the Stone (Zerramakina harrian) bere lanean, zeinetan zerramakina modu oso bitxian kokatuta dagoen, Nude in the Workshop serieko argazki bat gurutzatzen; hala, zerramakinaren eta aglomeratu finez eraikitako oinarri zulatu eta barrutik argiztatuaren arteko proportzioak baliogabea dirudi. Bertan hautsi egiten da eskulturaren ordena tradizional egonkorra eta agerian jartzen da generoaren eta generoaren ordenen ezegonkortasun ezkutua.

Katrina Daschner performance-artista alemaniarraren lanean feminismoaren eguneraketa berri bat aurkituko dugu estrategia feministei eta queer estrategiei dagokienez. Artistak Vienan egiten du lan eta bertan bizi da, eta ikuspegi feminista zein lesbiko-queerretik abiatuta garatzen du bere lana. Lehenengo garaietan sabel-dantzako dantzari queer-maskulino gisa aritzen zen kaleetan, edo bere buruaren ordeko gisa, lesbiana gisa dramatikoki bizitzaz jarduteko, baina baita bestelako gai batzuk jorratzeko ere: indarkeria sexualizatu, sexismoa eta arrazakeria kasu. Kunsthalle Krems Factory gunean 2005ean eginiko bakarkako erakusketan hainbat bideo-instalazioen sorta gisa erakutsitako Dolores lanean Lolitaren kontakizuna berrinterpretatu zuen, Vladimir Nabokoven eleberri ezagunean eta Stanley Kubricken filmean oinarrituta. Jatorrizko istorioak ez bezala, Daschnerrek Dolores gaztearen —Edwarda Gurrolak interpretatuta— eta Mexikon barrena norabiderik gabe bidaiatzen dabilen emakume heldu baten —Humbert, Elisabeth Romerok interpretatuta— arteko harreman lesbikoaz hitz egingo digu. Daschnerren bertsioan, Humbert artista erakargarria da, eta Dolores psikologoa zen ama alkoholikoa kotxe-istripu batean galdu duen lesbiana gaztetxo bat. Azkenean, Dolores ez da ohiko etxeokandrea haurdun bilakatuko, Nabokoven istorioan bezala; aitzitik, sexualitate autonomoaren bilaketa aktiboari ekingo dio, maitale gazteago batekin. Humbert, bestalde, ez da espetxera joango, eta, aldiz, Doloresen askapen-ekintzaren behatzaile bihurtuko da, eta, beraz, etengabe egin beharko dio aurre bere buruari.

Katrina Daschnerrek ere ildo aktibista bat landu zuen eta hainbat gaueko performance-ekitaldi antolatuta zituen Vienako agertoki lesbiko eta queerrarentzat Salon Lady Chutney eta CLUB BURLESQUE BRUTAL aretoetan. Horretaz gain, SV Damenkraft emakume artisten talde feminista-queerraren sortzailekide izan zen. Gaueko ekitaldi sortarekin garai batean proiektu lesbikoen eta emakumeen proiektuen kultura izendatu nuenaren euskarri izango zen gune burujabea sortzea lortu zuen. Kultura hori hirietan garatu zen batik bat, emakumeen eta queerrean askapen mugimenduen testuinguruan, eta, bereziki alemanez hitz egiten zen herrialdeetan, eremu sozialak bereganatzearen eta



sortzearen bitartez<sup>12</sup>. Daschnerren lan berrietan, esaterako *Hafenperlen* (2008), *Aria de Mustang* (2009) eta *Flaming Flamingos* (2011) lanek osaturiko performance-trilogian, bulesque ikuskizunaren formatua hartu du oinarri, XIX. mendeko AEBetako vaudevilleko testuinguruan sortutakoari eta 90eko hamarkadako burlesque berriari jarraiki. Berriz ere, berrinterpretatu egingo du formatua nortasun eta sexualitate queer lesbikoko gune bat sortzeko, betiere ironia jostalari ukitu batekin. Emanaldi bakar baten ordean, burlesque-ikuskizun heterosexual arruntetan izan ohi den moduan, antzerki greziarreko koru bat sartuko du. Keinu hori komunitateak eraikitzeak duen garrantziari —bereziki lesbianen kasuan— eginiko erreferentzia gisa interpreta daiteke, Judith Butlerrek borondatezko senidetasun-sare ez arautu izendatzen duena. Daschnerren beste alderdi bereizgarri bat emakumearen posizioari eskaintzen dion arreta da. Sexuaren aldeko feminismoak eta feminismo pospornografikoak, aldiz, ez dute sarri aintzakotzat hartu alderdi hori, ezta mugimendu queer-lesbikoak ere, zeinak dragking kulturen bakarrik zentratu baitiren eta ez duten edo arbiatu egiten duten “Mae West faktorea” dei genezakeen hori. Ez bakarrik artearen arloan, baita testuinguru orokorrako batean ere, Katrina Daschnerren obra salbuespen bat da, bere lanean emakumea (femme) “bio-emakume” eta drag queen baita aldi berean, emakumeengandik emakumeenganako performer bat, gainerakoak gozarazten dituen bere feminitate autokudeatuekin. Edo, bere garaian posporno performer Judy Minx-ek esan bezala “femme bat bagina duen drag queen bat da”<sup>13</sup>, trilogiari buruzko testu batean Tim Stüttgen kritikariak eginiko aipamenaren arabera. Baina, bere lanaren bitartez, Katrina Daschnerrek ez du aukera askeko feminitate queer-lesbiko kolektiborako gune bat bakarrik sortzen, aldiz, bestelako gune zinematiko performatibo bat ere sortzen du, eta haren bitartez asaldatu eta deseraiki egiten du interpretea-ikuslea eskema tradizionala koru bat sartuta eta queer-lesbikoa den publiko batentzat bakarrik jardunda. Nire ustez, Daschnerren lanak agerian uzten du, gizarte moderno eta modernizatuetan ere, potentzia (sexual) femenino burujabe batek eremu publiko, mediatiko edo politikoan gizonen munduak eta/edo heterosexualek menderaturiko sistema batetik aske jarduteko oraindik ez duela espazio/leku nahikoa, edo iraunkortasun nahikoa gizaratean.

Gabezia hori dela-eta feminismoa ez dago oraindik desfasatua XXI. mendean, nahiz eta berrikuspen eta berridazketa ugari izan dituen genero-harremanen modernizazio jarraituaren ondorioz, alde batetik, eta, bestetik, generoen arteko desberdintasunen, misoginiaren, homofobiaren, transfobiaren, arrazismoaren eta sexismoaren ondoriozko mugen iraunarazpen jarraituaren ondorioz. Dena dela, arteak rol konstruktiboa bete dezake generoa desegin edo gaindituko duten praktiken eta espazioen bestelako ideiak eta irudiak garatzeko orduan, eta espero dut hori guztia behar bezala oinarrituta geratu izana hemen aipatu ditudan obren bitartez.

---

<sup>12</sup> Doderer, Y.P. (2008). *From Yesterday to Tomorrow. The Production of Women's and Lesbians Urban Public in Germany*. In Grzinić, M. Reitsamer, R. (ed.), *New Feminism: Worlds of Feminism, Queer and Networking Conditions*, Vienna and Doderer, Y.P. (2003), *Urbane Praktiken. Strategien und Raumproduktionen feministischer Frauenöffentlichkeit*, Münster: Monsenstein & Vannerdat

<sup>13</sup> Daschner, K., Benzer, C., Stüttgen, T (2012), *Nouvelle Burlesque Brutal. A Trilogy*, Fotohof, p. 58

