

IKUSPEGI
FEMINISTAK EKOIZPEN
ARTISTIKOETAN ETA
ARTEAREN TEORIETAN

I. EDIZIOA

2012

Egilea

MAITE GARBAYO

Titulua

**AGERTZEN DIREN GORPUTZAK:
KONTZEPTUALISMO KATALANEKO
PERFORMANCE-PRAKTIKEN
IRAKUERKETA FEMINISTA BAT**



AZKUNA ZENTROA
ALHÓNDIGA BILBAO

Kontzeptualeko emakume artistak

Duela urte batzuetatik hona, Estatuko arte-eremuan teoria feministak plazaratzearen eta gure testuinguruko praktika artistikoen historiaren berrirakurketak proposatzen dituzten ikertzaile feministen presentziaren ondorio gisa, hirurogeita hamarreko hamarraldian batez ere Katalunian garatu zen “*arte kontzeptuala*” deiturikoan aktiboki parte hartu zuten hainbat emakume artistaren lana ekarri da hizpidera.

Beren artean oso desberdinak ziren lanak eta jarrerak sartu izan dira “*arte kontzeptualaren*” zakuan; bistakoa da izen bereko higikunde iparramerikarretik urrun samar dagoela eta, korrante gisa, ez zela homogenea izan testuinguru barruan ere. Bat zetozen zenbait jarrera baziren arren, kontzeptualismo katalaneko proposamenak nahikoa heterogeneoak ziren beren artean. “Kontzeptuala” hitzaren barruan bildu ziren lanek eta artistek, oro har, ezaugarri erkide hauek zituzten: bitarteko berriak erabiltzea (performancea, bideoa, instalazioak...) eta postura kritikoa hartzea arte tradizionalaren sistemaren aurrian. Hala ere, banakako praktikak aztertzean, era askotako postura artistikoak eta bitarteko eta lan-prozesu guztiz desberdinak hautematen dira; oso zaila da, beraz, guztiak ustezko higikunde beraren barruan sartzea.

Nomenklaturaren arazo hori larriagotu egiten da “kontzeptual” etiketari “*emakume artistak*” gehitzen zaionean. Agerikoa da, Katalunian Francoren diktadurako azken urteetan eta hura hil osteko lehenengoetan gertatu ziren hainbat praktikaren erreskate historikoa hasi denean, ez dela saiakerarik, erakusketarik edo txostenik egin “kontzeptualismo katalaneko artista gizonezkoei” buruz. Ez luke zentzurik izango, zeren “artistak”, besterik gabe, artista gizonezkoak baitira oraindik ere artearen historiaren kanonikotasunean, eta argi dago artearen historia, emakumeekiko hotz eta axolagabe ez ezik, diskurtso maskulino bat dela (Pollock, 1988:15).

Hori dela eta, *Fina Miralles*, *Àngels Ribé*, *Eulàlia Grau*, *Sílvia Gubern*, *Dorothee Seltz*, *Eugènia Balcells*, *Alicia Fingerhut* edo *Olga L. Pijoan*-en lanak eta ibilbideak, batez ere, sexu-desberdintasunaren auziak zeharkatutako postura eta tokietatik aztertu dira. Aho biko ezpata da hori, zeren, alde batetik, haien proposamenak ikuspegi feministatik aztertzea, egokia ez ezik, beharrezkoa ere bada, baina, beste alde batetik, azterketa hori nola hartzen den, proposamen haiek espezifikotasun femenino soil batera mugatzeko arriskua dago, eta horrek dudazko itzulgarritasuna izango luke estrategia politiko feminista gisa. Lan eta ibilbide horiei behatzeko eta kontzeptualizatzeko moduak era askotakoak izan daitezke, haiek sortu zireneko testuinguruak bere-berea zuen konplexutasuna dela kausa. Emakume artisten gorputzak protagonismo absolutua zuen obra batzuen berrirakurketa feminista proposatzen du testu honek, eta gorputz horiek “agertzeak” frankismo berantiarreko eta Trantsizioaren hasierako eremu artistikoan (jendaurrean, alegia) zekartzan implikazio estetiko-politikoei buruzko galderak egiten saiatzen da. Obrak eta artistak objektu feminista gisa aztertu ordez —hori eztabaidagarria litzateke, hainbat arrazoiengatik—, atzera begiratzeko modu bat entsetzen du, non kontuan hartzen diren teoria kritiko feministaren ekarpen garrantzitsuak, bai emakumeak artearen sistemara sartzeari eta bai femenino gisa markatutako gorputz batzuk eszenaratzeak implikatzen dituen proposamen diskurtsibo desberdinei ekiteko orduan. Hala ere, batik bat kanpoko testuinguruetan oinarritutako eta praktika zehatz batzuen arabera garatutako artearen kritika feminista baten analisiak estrapolatzea ez dirudi oso eraginkorra denik hemen aurkezten diren azterketarako kasuen berriazkotasunak analizatzeko. Ildo horretan, beharrezkoa da zenbait puntu azpimarratzea, auzitan jartzen dutelako emakume artista hauek Estatuko ustezko feminismo artistiko korrante batekoak izatea, garaiko arte feminista anglosaxoia deiturikoarekin zuzeneko paralelismo bat egitea balego bezala.

Kasu gehienetan, emakume artista hauek ez dute nahi izaten beren proposamenak “feministatza”¹. etiketatzerik. Erreakzio hori belaunaldi bereko emakume artista askori gertatu zaienaren ondorio izan daiteke: haien lanak berehala abaztu ziren eta, geroztik, ez dute errekonozimendu aipagarriarik jaso. Laurogeita hamarreko hamarraldian, erreskate-lanak egiteari ekin zitzaion: hasieran, kontzeptuala orokorrean hartuta eta, gero, emakume artista batzuen lana, nahiz eta ez ziren inoiz talde izan eta ez zuten kezkarik ez proposamenik partekatu. Hainbat azterlari feministaren eskutik —logikoa denez, Estatuko testuinguru emakume artisten genealogia sortzeko interesa zuten—, besteak beste *Fina Miralles*, *Eulàlia* eta *Àngels Ribé* artisten izenak erlazioatzen hasi ziren, eta artistak testuetan aipatuak izaten

¹ Información extraída de las conversaciones entre la autora y las artistas. Podría considerarse que Eugènia Balcells es una excepción en este sentido.



hasi ziren, edota sinposio eta erakusketetara gonbidatuak izaten. Hori dela eta, haietako asko artearen eremuan errekonozimendurik jaso gabe jarraitzearen sentsazio horrekin geratu dira; iruditzen zaie beren espezifikotasun femeninoagatik soilik “berreskuratu” dituztela, eta, batzuetan, instituzioaren aterkiaren barruan politikoki zuzena denarekin lotura duten gaiengatik.

Eremu anglosaxoian ez bezala, Estatuako testuinguruan, esku artean dugun gaiaren inguruko argitalpenak gutxi dira oraingoz; hori horrela, ez da eztabaida sakonik egon, problematizatu ahal izateko nola txertatu behar diren historian ikuspegi feministetatik hainbat praktika zehatz; hots, emakume batzuek —feministak haietako zenbait— espainiar Estatuan hirurogeita hamarrek hamarraldian gauzatuak.

Ikerketari ekiteko, alde zurretik, diziplina bera jarri behar da auzitan, bere bertsio kanonikoan ez baita operatiboa feminismoek zeharkatutako begiratzeko modu berriak proposatzeko; horrek ez du esan nahi aztertzen direnak nahitaz emakumeek ekoiztutako obrak izan behar direnik, ez eta haien edukiak esplizituki feminista izan behar duenik ere. Beharrezkoa da esku artean ditugun praktika artistikoak aztertze erak berriro pentsatzea. Lourdes Méndez-ek adierazi bezala, “*persona bat bere sexu-desberdintasunera murrizteko tranpa erori behar ez luketen*” *estrategiak diseinatzeko*”. (Méndez, 2010:34)

Azken batean, *Griselda Pollock*-ek (1988:24) proposatu zuen bezala, utzi egin behar litzaiok arte feministaren historian pentsatzeari, eta artearen historietan emakumeek izandako esku-hartzeak hartu behar lirateke aintzat. Hldo horretan, interesgarria litzateke hizpide ditugun proposamenen berezitasuna kontzeptualizatzeko eredu kritiko egokiagoak lantzen saiatzea, proposamenak testuinguru zehatz batekoak baiira.

Kontua da praktika horiek eta beren egile emakumezkoak ez direla oraindik behar bezala aztertu, eta, beraz, oso irekia dagoela saila, ez hain hertsia, eta oraindik beta dugula bertan esku hartzeko. Nahiz eta oraindik ez den existitzen hirurogeita hamarrek hamarraldiko Espainiako arteari eta feminismoei buruzko bertsio kanonikorik —beraz, hari kontra egiterik ere ez dago (Aliaga, 2004:58)—, azken urteotan ugalduta egin dira sasoi hari buruzko testuak eta erakusketak, eta, horren ondorioz, egoera oraindik behar bezain ona ez bada ere, berrikustea komeni den kontzeptu batzuk finkatzen hasi dira. Horietako bat da artista eta praktika horiez nolabait jabetu izatea, “emakume”, “femenino” edo, onenean, “feminista” bezalako etiketak jarrita, kontuan hartu gabe horrek dakarren murrizketa-arriskua; izan ere, beren espezifikotasun identitario edo politikoagatik bakarrik hartzen baitira kontuan, eta ez artista edo ekoizle gisa bete duten rolagatik.

Beste bat testuinguru anglosaxoiarekin etengabe egiten den paralelismoa da; batzuetan egokia izan daitekeen arren, beharbada ez da behar bezainbat problematizatu. Horri buruz, hona zer esan duen, duela gutxi, *Laura Trafi-Prats*-ek “*Artearen historiografiak kontzeptualismo katalanaren kategorian sartu du artista talde hau, nahiz eta haien obrak hirurogeita hamarrek hamarraldian feminismoarekin bat egin zuten nazioarteko artisten praktikekin lotu daitezkeen gaiak eta egiteko moduak aurkezten dituen...*”. (Trafi-Prats, 2012:222)

Adierazpen egokia da, zeren, batetik, zalantzan jartzen du “kontzeptualismo katalanaren” etiketa ote dagokien, eta, bestetik, artearen historia ofizialak feminismoekin zerikusia duten gaietara eta, azken batean, norberaren diziplina eta kategoriak auzitan jartzea eskatzen duten egiteko moduekiko erakutsi duen hoztasuna salatzen du; auzitan jartze hori, salbuespenak salbuespen, oraindik ez denez testuinguru honetan egin, erraza da paradigma zaharretan ainguraturata jarraitzen duen diskurtso historiografikoa nagusitzea.

Hala ere, ez zait iruditzen irtenbidea artistak lan egin zuten esparrutik bereizi eta feminismoei lotutako hainbat praktika anglosaxoiarekin estekatzea denik; izan ere, ikerketek erakutsi dutenez, oro har, ez zuten haiekin inolako zerikusirik izan, eta hemengo artista gehienek ez zekiten halakorik existitzen zenik ere.

Eta, zalantzarik gabe, zenbait konexio egin badaitezke ere, testuinguru anglosaxoiarekin paralelismoak proposatzea problematikoa gertatzen da. Espainiako Estatuaren kasua oso bestelakoa da; izan ere, feminismoa, gizarte-mugimendu gisa, klandestino izan zen Franco hil zen arte, eta, bestalde, kanpoko ekoizpen teoriko feministak berandu iritsi ziren Estatura, eta are beranduago zabaldu; gainera, ez feminismo aktibistak eta ez teorikoak, une hartan ez zuten bat egin testuinguru artistikoarekin; dezente geroago gertatuko zen hori: XX. mendeko azken hamarraldia ongi sarturik zela. Horregatik guztiagatik, hirurogeita hamarrek hamarraldian lanean hasi ziren artista gehienek ez zuten izan beren proposamenetan feminismoa txertatzeko borondate argirik, ez eta praktika artistikoa praktika feministarekin



lotzekorik ere. Nolanahi ere, artearen esparruan mugimendu feminista antolatuturik ez egoteak ez du esan nahi une jakin batzuetan feminismoaren hurbileko postuarekin egindako gogoeten berri ematen zuten obrak eta ekintzak planteatu ez zirenik, eta gizarte bereziki matxista baten aurka oldartzen zen nolabaiteko kontzientzia feminista ez zegoenik, kontuan izan behar baita berdintasun-gabezia nabarmeneko egoera bizi zela garai hartan.

Horregatik, garrantzia galtzen du aztergaia feminista izateak edo ez izateak; analisi horrek hartzen duen forma da benetan axola duena, haien abiapuntu teoriko-kritikoak ezagutzea eta lan egiteko moduak nolakoak izan ziren aztertzea. Hldo horretan, eta gaur egungo perspektibatik, hainbat obra eta ekintza irakur daitezke feminista gisa, eta hala egin behar da, gainera.

Performanceak eta teoria feminista

Performance-praktikak, artistaren gorputza eszenan agertzen den lurralde modura, ekonomia eskopiko menderatzaileak ezarritako begiratzeko eta begiratu izateko erak problematizatzeko espazio bihurtu dira. Performance artistikoak, bere ekintza-dimentsioan, antzezko ordeko ekonomia baten aukera eskaintzen du; horregatik, hasi zenetik eta hainbat tokitan, beren praktikaren ardatz nagusi bihurtu zuten emakume artista ugari. Gainera, nahikoa bitarteko berria zen eta ez zituen biltzen beste diziplina batzuen konnotazio maskulino markatuak. Eremu anglosaxoian, arte feministaren sorrerako eta garapenerako bidelaguna da performancea, eta lehen mailako estrategia bihurtzen da arauzko irudia zalantzan eta auzitan jartzeko. Garrantzia, batez ere, gorputzari emango zaio, gizarte-espazioaren eraikitzaile modura, “pertsona politiko da” esaldia gauzatuko den leku gisa.

Teoria askok ematen dute performancearen eta generoaren eraikuntzaren artean konexioak egiteko aukera. Aurrekari zaharrena *Joan Rivière* psikoanalista ingelesarena da; izan ere “*Womanliness as a masquerade*” (1929) izenburuko hitzaldian, feminitatea inolako esentziarik ezkutatzen ez duen mozorro gisa kontzeptualizatu zuen. Rivièreren iritzian, ez da existitzen “jatorrizko feminitate” bat hura emakume gisa eraikitzen duten egitateen aurretik. Hori abiapuntutzat hartuta, teoria batzuk, laurogeita hamarreko hamarralditik aurrera, generoa performance ekintza gisa birpentsatzen hasi ziren. Judith Butler-en performatibitateari buruzko analisiek J.L. Austin-en hizkuntza-ekintzen teoria eta Derrida-k teoria hartaz egindako azterketa (1998) hartzen ditu barnean —Derridak iterabilitate nozioari ematen dio garrantzia, hitz horretan batzen baitira errepikapena eta alteritate edo bestetasuna—, eta, azkenik, hizkuntzaren eremutik zetozen teoria horiek Rivièrek feminitateaz zuen maskara kontzeptioarekin gurutzatzen dira. Butlerrek azpimarratzen du, generoak ez ezik, sexuak ere performance-izaera duela. Era berean, XX. mendeko azken hamarraldietan, teoria filmiko feministaren ekarpenek (*L. Mulvey*, *T. de Lauretis*, *M.A. Doane*...) aparatu ikonografiko gisa kontzeptualizatuko dute generoa.

Performanceak, bere ekintza-dimentsioan, esparru interesgarri bat eskaini du, eta bertan birkoka daiteke antzezenaren kritika: “*Gorputza posibilitateak dramatizatzeko edo antzezteko modu gisa formulatzeak bide bat eskaintzen du konbentzio kultural bat nola gorputzen den eta antzezen den ulertzeko*”. (Butler, 1997:305)

Feminitatea ekintza gisa hartzearen kontzientzia horrek leku pribilegiatuan kokatzen du ekintzako artea —arreta gorputzean jarrita—, eta feminismoek zeharkatutako ordeko irudiak proposa daitezke bertatik.

Eremu anglosaxoian hirurogeiko hamarraldiaren azkenetan eta hirurogeita hamarrekoaren hasieran gertatu zen bezala, Katalunian ere, hainbat artista emakumezkoak performancea hautatu zuten adierazpide. Aldea handia den arren —zeren, aipatu den bezala, ez zen izan praktika horiek antzezenaren kritika feministaren barruan kokatu zituen gogoeta teorikorik, eta, bestalde, garaiko mugimendu feministak ere ez zuen inplikazio aktiborik izan haietan—, emakume artista haiek eremu guztietan nagusi zen diskriminazioaren jakitun ziren, eta desafio egin zieten arau eta konbentzioei, testuinguru artistikoan erakutsi zuten presentziaren eta egin zituzten proposamenen bidez. Argudia liteke esanez Espainian, sasoi hartan, bitarteko berriak erabiliz artean lan egite hutsa —eta, kasu askotan, arreta beren gorputzean jarritik— ekintza feminista zela jada. Hala berresten dute Estatu mailan performancearen aitzindarietako bat izan zen *Esther Ferrer*-en esperientzia batzuek; Ferrer ZAJ taldekoa izan zen, *Juan Hidalgo* eta *Walter Marcetti*-ekin batera. Behin batean, hirurak agertokian zirela, ikusle batek piztutako zigarreta bat ipini zuen emakume artistaren gorputzaren ondoan. Eta hirurogeita hamarreko



hamarraldiaren erdialdera, Bilbon “*El caballero de la mano en el pecho*” ekintza antzeztu ondoren, non Hídalgo eskua jartzen baitzuen Ferrerren bular baten gainean, artikulua bat argitaratu zen prentsan, Esther prostitutatzen jotzen zuena². Bi gertakariak adierazten dute zer ondorio zekartzan emakumearen gorputza eszenan agertzeak; izan ere, zentzu askotan, espazio publikoa hartzea sinbolizatzen baitzuen. “*Prezio hori ordaindu behar dugu emakumeok, emakume izateagatik eta nahi duguna egiteagatik*”, adierazi du Esther Ferrerrek.

Hala eta guztiz ere, elkarriketatutako emakume artisten artean nahikoa zabalduak iritzia da artearen munduan barneratu zirenean ez zutela bazterkeria nabarmenik sentitu genero-arraioengatik. Beharbada, kontzeptualismo katalanaren hasierako urratsak nahikoa espontaneoak eta aglutinanteak izan zirelako. Praktikak berrikuntzaz eta esperimentazioz inguraturik egotean, eta ordainsariak ia hutsaren hurrengoak zirenez, badirudi sortutako giroa ez zegoela lehiakortasunaren legeetan oinarrituta. Gauzak aldatuz joango ziren artistak profesionalizatuz joan ziren heinean eta haietako batzuk merkaturian eta “*mainstream*” delakoan sartu ahala. Horregatik guztiagatik, emakume artisten ailegaera, hasieran, problematikoa izan ez bazen ere, bistakoa da, urteen joanean, haietako gehienak guztiz desagertu zirela artearen sistematik. Desagertze horrek aparteko azterlan bat merezi luke, non klase-auziak ere tartean sartuko lirakeen, nahiz eta orain arte ia ez ditugun kontuan hartu. Kontzeptualismoak, arreta praktika berrietan jarriz, lehen aldiz Katalunian, hainbat emakume artista eta klase ahaldunetakoak ez ziren gizarteko sektoreak artearen eremura heltzea ekarri zuen. Eta haietako gehienek jatorria burgesia katalana zen arren, izan ziren salbuespenak ere.

Agertzen diren gorputzak

Subjektuaren gizarte-existentsia gauzatzeko bitartekoa gorputza baldin bada, gorputza eszenan jartzen denean, beste hainbat auzi jartzen dira jokoan; ez bakarrik nortasunaren alderdietan eragina dutenak, baita gorputz horrek espazio publikoan adierazgarritasuna izateko moduetan ere, barnean hartzeko/kanporatzeko hainbat dinamika kasu eginiak. Gai horrek garrantzi berezia hartzen du emakumeek diktadura frankistaren azkenaldian egindako performanceak aztertzeke orduan. Erregimenaren garaiko Estatuaren gorputzekiko kontrol absolutuak gorputz diziplinatuak eratu zituen, hitzaren zentzu foucaultarrean. Emakume-gorputza, nazional-katolizismoak oso baldintzatua, gorputz-beste bat da, axola duen gorputzarekin alderatuta: aberriaren zerbitzuan dagoen giza gorputza. Eta hirurogeiko hamarraldian, erregimena apur bat biguntzarekin batera, alor horretan etorritako aldatetako gorabehera, emakume-gorputzak arrastaka zekarren bere gorputz isilduaren estatusa. Isiltasun hori, ordea, gorputzak birmaterializatzeko aukerak irekitzeko toki bihurtzen da, emakume artistek beren buruak ordezkatzeko eskubidea beretzen dutenean performancea praktikatzearen bitartez. Zentzu horretan, oso litekeena da gorputz horien “agerpenak”, lehenik eta behin, bistaratze-estrategia bati erantzutea. Performancearen bitartez, erregimena ezkatzen ahalegindu zen hura bistara ateratzen dute.

1973ko martxoan, *Olga L. Pijoan*-ek *Proyecciones de fragments del cos* performancea aurkeztu zuen “*TRA-73*” erakusketan, Bartzelonako Arkitektoen Elkargoan: “*Ikusminezko isiltasunean, aretoko iluntasuna lagun duela, neska bat oholza argiztatu batera igotzen da; gogo handirik gabe aulki batean eseri, eta postura berean geratzen da, ekintzak irauten duen guztian. Pantaila handi batean, oholtzaren alboan, proiektore batek haren gorputz biluziaren parte diapositibak pasatzen ditu. Ikusten ditugu belarriak, sudurraren zatiak, begiarenak, bularra, sexua, behatzak eta hatzak*”.

(Utrilla, 1980:72)

Alde batetik, gorputz erreala, artistaren presentzia fisikoa; bestetik, gorputz zatikatu bat, hiperrrealitate baten bila handitua, zeinak, azkenean, maskarada bihurtzen baitu ekitaldia. Artistak urruntze-estrategia bat erabiltzen du. Gorputz biluzi eta handituaren ikusgarritasuna tresna kritiko bilakatzen da: ekintza performatiboaren aukerei buruz gogoeta egiteaz gainera, antzezpeneren beraren egitura auzitan jartzen du. Manipulazioaren eta beste gauza bat bihurtzearen bitartez bistaratzen den hura da, azkenean, axola duena. Gorputz proiektatua ez da jada gorputz. Haren batasunari barreiatze bat kontra jartzen zaio, nortasuna zerbait ahula eta zatikatua bihurtzen

² Egilearen eta Esther Ferrerren arteko elkarriketa, 2011ko urrian



dela. Zatibanatua, puskak egina agertzen da, eta, hala, galdu egiten du emakume-gorputz-objektu gisa identifikatzen duen zentzu bateratua. Artistaren presentzia fisikoa aretoan egonik, hura urrunetik, kanpotik ikusteak ezartzen du ikustearen eta ikusia izatearen arteko aldea. Olga L. Pijoan subjektua da, jakinaren gainean jartzen delako objektuaren tokian. Zatikatzea azken ondorioetaraino eramaten da, eta *puzzle* bat geratzen da ekintzaren azkeneko hondar gisa. Artistaren argazki bat, eskala desberdinetan egindako hainbat piezatan deskonposatuta, haren gorputzaren irudi osoa berreraikitzea ezinezkoa egiten delarik.

Bere gorputzaren irudien alboan *Olga L. Pijoan* bera aretoan egoteak antzezpen-logika mota baten haustura dakar, eta subjektu-objektu dikotomia eta hari lotutako ideologia estetikoak dinamitzatzeko potentziala duen esperimendazio arlo bat ahalbidetzen du.

Artistari eskainitako hil-osteko erakusketa bakarraren katalogoko testuan —*Pilar Parcerisas* izan zen arte-komisarioa eta Santa Mònica Centre d'Art deituan egin zen, 1999an—, *Carles Hac Mor*-ek *Pijoanen* pieza Madrilgo Kulturako Institutu Alemanean 1974an aurkeztu zenean ikusleengan izan zuen eragina kontatzen du: “... aretoa bi bandotan zatitu zen: batean, artista gaitzesten zutenak zeuden, artearen transzendentzia sozialaren izenean; bestean, berriz, irudi haiekin zeharo kitzikatuta, ekintza onanistetara eman ziren, in situ, heziera oneko jendeak erreprimitu bazituen ere.” (Hac Mor, 1999:9)

Hac Morren hitzek, bat-batean, diktaduraren amaierako Espainiaren testuingurura eraman gaituzte: *Olga L. Pijoanena* bezalako proposamenak problematikoak ziren, agidanean, ikusleen erreakzioetik ondorioztatzen denez. Artistaren irudiaren gaineko manipulazioaren xedea emakumearen gorputza bistaratzeko eta desobjektualizatzea zen, eta haren estrategiak desmuntatu egiten zuen sexu-desira sortzen zuen irudi arauemailea.

Olga L. Pijoanek 1972 eta 1974 artean egin zuen lan; urte hartan, desagertu egin zen haren izena erakusketa eta mostretatik. Ibilbide laburra izan bazuen ere, sasoi hartako ekintza interesgarrietako batzuk sortu zituen, eta bere gorputza erabili zuen hainbat proposamenen ardatz modura. Gero, uko egin zion bere ibilbide artistikoari jarraipena emateari. Nikaraguan hil zen, 1997an, non marrazten eta margotzen irakasten baitzien haurrei, berak sortutako tailer batean.

Pilar Parcerisas izan da Pijoanen lanari arreta gehien eskaini dion ikertzailea, nahiz eta, nire aburuz, haren analisiak oso gutxi hartu duten kontuan obraren osagai kritikoa eta “*haren sentiberatasun femeninoaren esparruan*” kokatu duten (Parcerisas, 2007:111), haren gorputz-ekintzetan inplizituki jasoak zeuden femininitasuna ikusteko eta antzetzeko modu berrien proposamenak azpimarratu ordez.

Gorputza bistaratzeko borondatea, haren presentzia berrestekoa, *Àngels Ribéren* lanetan ere agertzen da. Hirurogeita hamarrekko hamarraldiko haren proposamen batzuetan, espazioaren esplorazioa eta gorputzak espazio horren eraikitzaile-zehaztaile modura jokatzeko duen rola dira erdi-erdiko gaiak. Ribék formalki aztertzen du geometria, existitzen ez diren lerroak marrazten ditu aurrez erabakitako markotik ihes egiten dutela, eta han dauden baina ikusten ez diren formak eraikitzen dituztela, materikoaren lehenetsunaz haraindi. Artistaren gorputza bera da, bere konnotazio guztiekin, espazio hori eratzen eta zedarrizten duena, bere inguruan ezartzen diren mugak birdefinitzearen bitartez. Hainbat ekintzak erakusten dute gorputz horren espazioarekiko atxikipen arazotsua; hura habitatzeko era berriak esploratzen dituzte. “*Six Possibilities of Occupying a Given Space lanean*” (1973), aurrez mugatutako espazio batean gorputza hertsatzetik abiatzen da Ribé. Ekintzak argi uzten du espazioa okupatu egiten dela, ez habitatu. Esku bateko hatzak lekuz aldatzen joaten dira, jabetzearen aukera desberdinak erakusteko. Mugaketa absolutua da: behin estekadura onartu ostean, maniobratzeko bitarte estuan kokatzen da garrantzia. Gorputzak espazio bat okupatzen saiatzean aurkitzen duen deserosotasunaren metafora bihurtzen da ekintza, eta okupazio horren inplikazio politikoak azaleratzen ditu.

Ribék gauza guztien neurritzat jartzen du bere gorputza, orubetzat hartzen du, non subjektibotasunaren eraikuntza gertatzen den bestearekin eta ingurunearekin beti huts egiten duen erlazioaren bitartez. Gorputz-agente horrek marrazten ditu “*Invisible Geometry 3*” (1973) lanaren espazioak eratzen dituzten lerroak eta ihesi doazen puntuak. Haren kokapenak eta begiradak erabakitzen eta zehazten dute tokiaren eraikuntza: presentziatik soilik egin daitekeen zerbait da. Gorputza ez dago jada inguruabarrek hertsatuta: hari eragiletza emateko saiakera, borondatea dago.



Ekintza asko Chicagon eta New Yorken bizi izan zen denboran egin zituen *Àngels Ribék*, 1972 eta 1979 artean. Haren kasua berezia da, zeren eta, AEBetako arte-giroarekin izandako harremanari esker, diktaduraren azken urteetako Espainiara oraindik iristen ez zen informazioa baliatzeko aukera izan zuen. Ribé behin baino gehiagotan lekualdatu zen Bartzelonara, eta kontzeptualismo katalana eratu zuten zenbait erakusketatan parte hartu zuen. Ameriketako Estatu Batuetan, higikunde feministarekin kontaktuak izan zituen, eta ekintza baten argazkiak argitaratzera iritsi zen *Heresies* aldizkarian (5. zenbakia, 1978). Hala eta guztiz ere, Àngelsek berak aitortu duen bezala, haren praktika artistikoa ez zen inoiz bateratu guztiz teoria feministekin, eta ez zuen aktiboki parte hartu talde feministetan. Hasieran, A. Ribé sinatzen zuen, bere lanak egiaz zuten balioagatik ebalua zitezen, eta ez emakume artista izatearen berezitasunak baldintzatuta³.

Gorputzaren agerpena derrigortzea, bestearen begirada gorputz isildu horren ikusmenera behartzea presente dagoela dirudi emakume artistek egindako proposamen performatibo gehienetan. Gorputzaren agertzea/desagertzea Olga L. Pijoanen beste ekintza batean ere lantzen da (*Herba*, 1972); artista ikus-eremutik desagertzen da lan horretan, absentiaren lekuko gisa bere gorputzaren silueta bat marraztuta utzirik. Ribéren lanetan bezala, gorputzak presente egotean aurkitzen dituen zailtasunak azpimarratzen direla dirudi, nolabait ere ez dagokion espazio bat bere egitean eta, hala, eragile gisa jokatzearan. Aldi berean, *Herbak*: okupazio horren hauskortasunaren, prekarietatearen berri ematen du.

1973an, Pradako Udako Unibertsitateko mostrar, *Alicia Fingerhut*-ek hainbat ekintza dokumentatzen dituen argazki sail bat aurkeztu zuen. Haietako batean, Bartzelonako San Gregorio plazan, artistak espazio publikoaz jabetzeko ekintza bat gauzatu zuen: ahuspez etzan zen errepidearen erdian, eta zirkulazioa geldiarazi zuen minutu batzuetan. Kasu horretan, eragozten, oztopatzen duen gorputz bat da, bere ikusgarritasuna indarrez derrigortzen duena. Testuingurutik kanpo dagoen gorputza ere bada, hurrean botata, gutxietsita dagoena, sistemaren engranajetik baztertua izanaren berri ematen duena, zeinak funtzionatzen jarraitzen baitu haren presentzia eragozlea gorabehera. Berriro ere, presente egote hori, materialtze hori bihurtzen da emakume artistaren ekintzaren erdigune eta ardatz. Fingerhutek beste gorputz-ekintza batzuk ere egin zituen hirurogeita hamarreko hamarraldiaren erdialdera, kontzeptualismoaren aktibitate handieneko sasoiaren. Gero, haren beste hainbat lankidek egin zuten bezalaxe, guztiz utzi zuen praktika artistikoa.

Gorputzaren agerpena elementu garrantzitsua da *Fina Miralles*-en ibilbidean ere. “*Relacions*” (1974) izenburuko seriean sartu zen lehenbizi eszenan haren gorputza, hasieran izadian materialki txertatzearen bitartez, eta azkenean protagonismo absolutuko tokia hartuz. Fina Miralles, gero, eguneroko hainbat egintzari —jatea, tabakoa erretzea, itsasoari begiratzea, oinez ibiltzea edo txori bat ukitzea— estatus artistikoa ematen kontzentratu zen (“*Relacions. Accions quotidianes*”, 1975). Ohiko egintza horiek, pixkanaka, errepikatze performatiboaren bitartez, jatorrian zuten esanahia galtzen dute eta adierazgarri bihurtzen dira, kanpoko kokapen batetik —hau da, bestearen ikuspegitik— egintza berriro pentsatzeko bidea ematen duten neurrian. Badaude ekintza horiek islatzen dituzten zuri-beltzeko argazkiak, testuingurutik kanpo eta beren jatorrizko egitura performatibotik sobera aldenduak.

Fina Mirallesen gorputza eragiletza-posizio pribilegiatu batean kokatua agertzen da. Hirurogeita hamarreko hamarraldiaren hasieran artearen esparrura sartu zirenean, teoria feministek antzeppenaren kritikarako oinarriak ezarri zituzten eta gorputzak gizarte-espazioaren eraikitzaile gisa duen garrantzia nabarmendu zuten. Artistaren gorputza, modernotasunaren diskurtso hegemonikoak alboratuta zeukana (salbuespen batzuk kenduta), hirurogeiko hamarraldian sartzen da eszenan, eta gorputzetik abiatzen dira arauzko iruditeria matxinatzen eta iraultzeko lehen saiakerak, lehenengo artista feministen eskutik. Gorputzaren bitartez autoantzeztearen arazoa gai zentrala izan zen — eta oraindik ere hala da, neurri batean— praktika artistikoen eta teoria feministen arteko bidegurutzean. Fina Mirallesen gorputz-ekintzek antzeppenaren bidez problematizatzen dituzte gorputza ardatz duten egunerokotasuneko egintzak, haren baitatik abiatzen baita subjektibotasunaren eraikuntza. Jarduten duen gorputz horrek existentzia du, ezagutzen dugun neurrian, eta ezagutze horretan momentuan oinarritzen ez diren hainbat atxikipen identitario biltzen dira, a priori egozten dizkiogunak, konbentzio soziokulturalen alorrekoak, zenbait konnotazio loturik daramatzaten aipamenei atxikitakoak.

“*Relacions. Accions quotidianes*” izatez merezi lukeen arreta jaso ez duen serie bat da, bai ikerlariak eta bai arte-komisarioak, beste guztiaren gainetik, eduki feminista nabarmenagoa duten lanetan —esate baterako, “*Standard*”-en— zentratu direlako. Hala ere,

³ Egilearen eta Àngels Ribéren arteko elkarrizketa, 2011ko udan



nabarmentzekoa da, aztertutako kasuetan gertatu den bezala, artistaren gorputzaren eszenaratzea espazio soziosinbolikoa egituratzen duen elementutzat eta identifikazioen gunezkatulertzen duten proposamenen garrantzia, lagungarri baitira feminismoek zeharkatutako antzezpeneren kritikaren barruko oinarrizko gaiak birplanteatzeko.

Identitate-ekintzak

Irudi hegemonikotik tradizioz baztertuak izan diren eta autoirudia eraikitzeo aukera ukatu zaïen gorputz horien presentzia hutsarekin jokatzten dena, beste gabe, iraulketa bat da, eta konnotazio politiko eta feminista garrantzitsuak ditu. Komeni da gogoratzea data horietan, Franco hil eta berehala, higikunde feministako lehen aktibisten gorputzak ere espazio publikoa okupatzen hasi zirela hainbat manifestazio eta protesta-ekintzaren bitartez, arreata arazoa bistaratzeari zuzentzen ziotela. Gobernuaren eraikinetan katez lotzea; berariazko delituen kariaz (adulterioa, abortua eta prostituzioa) 1976an preso zeuden 350 emakume baino gehiagorentzat amnistia eskatzeko kaleak hartzea; gaueko martxak egitea, zuziak piztuta, emakumeek espazio publikoa okupa zezaten animatuz... Horiek guztiak gaur performance kontzeptuaren barruan sar genitzakeen erreibindikazio-ekintzak ziren, nahiz eta une hartako egitura artistikoarekin ez zuten zerikusirik izan.

Agerpena ekintza estrategiko bihurtu zen, lehen urrats bat, eta hortik egiteko modu berriak eta gorputz horien antzezpenak hartuko zituen formak birpentsatuko zituzten proposamen diskurtsibo berriak eratorriko ziren.

Egintzak errepikatzearen bitartez nortasuna eraikitzea ere esploratu zen zenbait proposamenetan, hala nola *Fina Mirallesen* Bartzelonako G Galerian gauzatutako “*Standard*” (1976) performancean. Salaren erdian jarrita, gorpil-aulki bati lotuta eta elizako mantelina batek ahoa estaltzen diola, ezer egiteko aukerarik gabe, diapositiba emanaldi bati eta telebistari begira dago, non feminitatearen eraikuntza kultural eta estereotipatuarekin erlazioa duten irudiak ematen baitituzte. Ama bat ikusten da alaba janzten —metafora horren bidez, hezkuntzak nola eraikitzen eta mugatzen gaituen erakusten zaigu—; bien bitartean, telebistan, berariaz emakumeei zuzendutako iragarkiak ikus daitezke.

Emakume “estandarra” eraikitzeo mekanismoak banakatuta eta agerian ikusten dira; bien bitartean, emakume baten gorputz erreala behartuta eta ezindurik agertzen zaigu, inguruan duen engranaje boteretsuaren aurrean. Hor, leku jakin eta zehatzetatik dator indarkeria: familiarik, heteropatriarkatuaren muin eta bermatzaile gisa; mantelina sinbolizatzen duen elizatik; publizitatetik, botereek kontrolatzen dituzten masa-komunikabideetatik... Indarkeria estrukturala da eta, horregatik, haren adarretako batzuek meheak eta finak dirudite, eta zaila da haiei moztzea. Mirallesen eszenan jartzen duena, batez ere, errepikatuaren errepikatuz eguneroko bilakatu diren egintzak dira, azkenean aldatzen oso zaila den normaltasun bat ezartzera iritsi diren arte. “*Standard*” indarkeria matxistaren analisi bat ere bada, ikuspegi estruktural batetik ikusita, non maskulinitasunaren eta feminitasunaren estereotipoen eraikuntza jotzen den esandako indarkeria horren mintegi nagusi, feminisnotik duela hogeitaka urte izan den bezala.

Kontzeptualismo katalaneko beste artista aktiboetako batek, *Dorothee Selz*-ek, feminitatearen maskaradaren gaia esploratzen du “*Mimétisme Relatif*” (1973) izeneko performance-argazki sailean. Selz emakumeen argazki erotikoez jabetzen da eta bere gorputz propioarekin erreproduzitzen ditu, ironiaz eta estetika kitschari egindako keinuz zamaturiko operazio batean. Poseen imitazioak, ahalik eta berdinenak egiten saiatzeak, menderatzailea den irudi feminito mota zehatz bat eraikitzen duten keinuak uzten ditu agerian, eta aipamen-dinamika batean txertatuta erakusten du irudi hori.

Aipatzekoak dira, orobat, *Carlos Pazos*-en ekarpenak, maskulinitasunaren irudiaren kritika egiten duenean, arlo horretako aitzindarietako bat baita aipatutako artista, Estatu mailan. Pazosen ekintzetan, bizitzako esperientzia eta artistikoa nahasten dira, bai maskulinitasunaren irudi tradizionala eta bai hirurogeita hamarreko hamarraldiko aktibistaren estetika bizardun eta progrea auzitan jartzen dituzten pertsonaia edo alter egoen eraikuntzaren bitartez. Bartzelonako arte-esparruan egin zituen agerpenak eta haren performance-argazkiak une hartan sozialki onartzen ziren irudietatik desmarkatzen zen nortasun baten eszenaratze guztiz elaboratuak dira, eta argi uzten du maskulinitasuna ere egintzak errepikatzearen bitartez materializatzen dela.



Iruzkindu diren proposamenak emakume artistek erabilitako performance-estrategien mostra txiki bat baizik ez dira; betiere, emakumearen irudi hegemonikoa auzitan jartzeko orduan gorputzak hartzen duen protagonismoa eta garrantzia nabarmentzen direla. Hirurogeita hamarreko hamarraldiko Espainiako artean, oro har, eta Kataluniako testuinguruan, bereziki, lan asko aipa daitezke artistaren —emakume edo gizon— gorputza eszenan agertzea hartzen hasi zen garrantzia azpimarratzen zutenak.

Komeni da kontuak edukitzea Estatuko higikunde feministaren errebindikazioak, hirurogeita hamarreko eta laurogeiko hamarraldietan, Europan eta AEBetan gertatu zen bezalaxe, sexu- eta erreproduzio-eskubideekin lotutako gaietan fokalizatu zirela, eta horrek egin zuen gorputza errebindikazio horietako askoren sinbolo eta euskarri bilakatzea. Baldin feministentzat konpromiso politikoak eta aktibistak gorputzarekin lotura estuak zituen alderdiak implikatzen bazituen —hartan gauzatzen zen “pertsonala politikoa da” baieztapena—, emakume artistek, performancearen bitartez, norberaren gorputzaren birjabetzea praktikatu zuten, auzitan jarririk, kontzienteki edo ez, begirada menderatzailearen norabide-bakartasuna, eta femeninotasunaren irudia txertaturik dagoen subjektu-objektu dialektikaren barruan kokatzeko beste modu batzuk pentsatzea ahalbidetuz.

Aztergaiak feministak diren ala ez, edota ekoizleak ideologia feminista bat bideratzeko praktika artistikoaz baliatzen diren edo ez pentsatzen egon ordez, premiazkoa da emakume artistak beren testuinguruan kokatzea, haien proposamenak eta haien gorputzen presentzia beren garaiko artearen logika sistemikoen barruan txertatzea. Hau da, haien ekoizpenak angelu berrietatik birpentsatzea ahalbidetzen duten estrategiak proposatzea, espezifikotasun femeninoa edo feminista bihurtuz ez makurdura, baizik eta analisirako erreminta kritiko. Begien bistakoa denean emakumeek (edo feministek) egindako praktika artistikoak historian kontatze hutsak ez duela bermatzen artearen historian esku hartze politiko-feminista bat egitea, estrategiak diziplinaren beraren, gure egiteko eta ikertzeko moduen kritikatik abiatu beharko du. Kasu zehatz honetan, alderdi eta erlazio aniztasun handi bati dagokion testuinguru partikular baten azterketan eragitearen bitartez eta artea, batik bat, praxi sozial gisa ulertzearen bidez, osotasun batean txertatuta eta hainbat baldintzaren eraginpean, artearen kritika feministak hogeitaka urtetatik hona adierazi izan duen bezala.



Bibliografia

- Aliaga, Juan Vicente. 2004 "La memoria corta: arte y género" *Revista de occidente* (273):57-68.
- Butler, Judith. 1997 "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista" *Debate Feminista* (18):296-314.
- Derrida, Jaques. 1998. *Márgenes de la filosofía*, Madrid: Cátedra.
- Hac Mor, Carles. 1999 "Una epifania llegendaria de l'art i del no-art" Pp. 9-11 en *Olga L. Pijoan: fragments d'un puzzle*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura
- Méndez, Lourdes. 2010 "Artista singulares, obras plurales: Las complejas relaciones entre arte y feminismo", Pp. 23-36 en *La mujer en las artes visuales y escénicas: transgresión, pluralidad y compromiso social* editado por Barrios, Olga, Madrid: Fundamentos
- Parcerisas, Pilar. 2007. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España 1964-1980*. Madrid: Akal
- Pollock, Griselda. 1998. *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and Histories of Art*, London and New York: Routledge
- Trafi-Prats, Laura. 2012 "De la cultura feminista en la institución arte" Pp. 214-245, en *Desacuerdos 7. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* editado por Villaespesa, Mar, MACBA / Centro José Guerrero - Diputación de Granada/ Universidad Internacional de Andalucía - UNIA arteypensamiento/MNCARS
- Utrilla, Lluís. 1980. *Cròniques de l'era conceptual*. Barcelona: Robrenyo

