

Balioen filosofia eta gizarte antropologia saila

Doktorego-tesia

**Arte-ekoizpen feministak euskal testuinguru
kulturalen.**

**Arte-instituzio garaikideetako praktika:
Arteleku zentroa eta Montehermoso Kulturunea
(1997-2012)**

Maider Zilbeti Pérez

Zuzendariak:

Mari Luz Esteban Galarza

Arantza Campos Rubio

2016

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

**Arte-ekoizpen feministak euskal testuinguru kulturalean.
Arte-instituzio garaikideetako praktika: Arteleku zentroa
eta Montehermoso Kulturunea (1997-2012)**

Tesia aurrera eramateko, Eusko Jaurlaritzaren ikertzaileak prestatzeko doktoretza aurreko beka jaso nuen 2004/2005, 2005/2006 eta 2006/2007 ikasturteetan.

AURKIBIDEA

SARRERA -----	11
Artearen historiografia eta arte feministaren inguruan -----	14
Arte-ekoizpen feminista -----	21
Ikerketaren garrantzia eta aplikazioa -----	26
1. KULTURA KUDEAKETA PUBLIKOA. ARTE GARAIKIDEA EUSKAL TESTUINGURUAN -----	33
1.1.-KULTURA-POLITIKEN TESTUINGURUA -----	36
1.1.1.- Kultura-politikak eta kulturaren definizio antropologikoa -----	47
1.1.2.- Kultura baliabide bilakatua -----	56
1.2.-EUSKAL AUTONOMIA ERKIDEGOA. KULTURA-POLITIKEN IBILBIDEA-----	68
1.2.1.- Kulturaren Euskal Kontseilua. Kulturaren Euskal Plana -----	72
1.2.2.- Kultura-fabrikak edo sorkuntza-fabrikak. Euskal Autonomia Erkidegoaren apustua-----	76
1.2.3.- Eremuak programa eta artea eta politika publikoak -----	86
1.2.4.- Kultura-politiketarik politika publikoetara -----	90
1.3.-POLITIKA PUBLIKOAK: ARTEA ETA SEXUEN ARTEKO BERDINTASUNA UZTARTZEKO AHALEGINAK -----	92
1.3.1.- Espainiar estatuko <i>Ley Orgánica para la igualdad efectiva de mujeres y hombres</i> , martxoak 22ko 3/2007 -----	93
1.3.2.- Euskal Autonomia Erkidegoko Emakumeen eta Gizonen berdintasunerako legea, 4/2005 otsailaren 18koa-----	96
1.3.3.- Emakunderen Emakumeen eta Gizonen Berdintasunerako V. Plana -IX Legealdiko Jarraibideak-----	99
2. MUGIMENDU, TEORIAK ETA ARTE-EKOIZPEN FEMINISTA -----	111
2.1. ALDARRIKAPEN POLITIKO FEMINISTAK ETA ARTE-EKOIZPENAREN ARTEKO ERLAZIOAK. 1970EKO, 1980KO ETA 1990EKO HAMARKADAK -----	113
2.2.1.- 1970eko hamarkada -----	114

2.1.2.- 1980ko hamarkada -----	123
2.1.3.- 1990eko hamarkada -----	128
2.2.-GENEROAREN KONTZEPTUTIK GORPUTZAREN MATERIARA. FEMINISMO AKADEMIKOAREN EZAGUTZARAKO KONTZEPTUAK-----	135
2.2.1.- Nortasuna eraikiz generotik harago-----	140
2.2.2.- Teknologien berrinterpretazioa teoria eta metodologia feministetan --	144
2.3.-GORPUZTASUNETIK FIGURAZIOETARA. TEORIZAZIO FEMINISTETATIK FIGURAZIOEN PRAKTIKARA -----	150
2.3.1.- Gorputzaren soziologia -----	150
2.3.2.- Figurazioetara gerturatzen -----	153
• Epistemologia feministaren proposamenetik ezagutzaren teoriara -	155
• Metaforetatik haratago pentsatzen. Figurazioak arte-ekoizpen feministarako tresna gisa -----	161
3. METODOLOGIA-----	173
3.1.- ARTE-EKOIZPENAREN BIRA ANTROPOLOGIKOA-----	173
3.2.- ERREPRESENTAZIOAREN KRITIKA ARTEAREN TEORIAREN ESKUTIK -----	178
3.3.- ERREPRESENTAZIOA ETA BEGIRADAREN BERRIKUSPENA GORPUZTASUN FEMINISTETATIK -----	182
3.4.- ARTE-EKOIZPENA EZAGUTZA-PROZESU MODUAN ULERTUA -----	192
4. ARTELEKU ZENTROA. ARTE-EKOIZPEN FEMINISTARI ESKAINITAKO ESPAZIOA -----	199
4.1- ARTELEKURA GERTURATZEA-----	202
4.2.- ARTE HEZKUNTZARA ZUZENDUTAKO ARTE ETA PENTSAMENDU GARAIKIDEAREN ZENTROA-----	206
4.3.- ARTELEKU ETA ARTE-EKOIZPEN FEMINISTARI ESKAINITAKO ESPAZIOA --	225
5. MONTEHERMOSO KULTURUNEA. 2007-2011. ARTE-EKOIZPEN GARAIKIDEA ETA TEORIA FEMINISTAREN ARTEKO ELKARGUNEA-----	259
5.1.- MONTEHERMOSO KULTURUNEKO JARDUNA ARTE-EKOIZPEN FEMINISTARA BIDERATUA -----	266

5.2.- ARTE GARAIKIDEAREN ESPARRUAREN KUDEAKETA EMAKUME ETA GIZONEN ARTEKO BERDINTASUNA ETA FEMINISMOAK OINARRI HARTUZ -----	279
6. ARTE-EKOIZPEN FEMINISTA ARTE-INSTITUZIO GARAIKIDETIK KANPO ----	297
6.1.- KOLEKTIBOAK, KIDETASUNA ETA JAKINTZA LEKUTUA ARTE-EKOIZPEN FEMINISTAN -----	310
6.2.- IZENDAPENEN MUGAK ETA SUBJEKTIBAZIO-PROZESUAK-----	319
6.3.- ARTE-EKOIZPEN FEMINISTA EZAGUTZA-PROZESU BEZALA-----	330
ONDORIOAK-----	345
BIBLIOGRAFIA -----	359
EGINDAKO ELKARRIZKETAK-----	383

SARRERA

Hurrengo orrialdeak arte-ekoizpen feministara zuzendutakoak izango dira; zehazki, arte-ekoizpen feministak euskal testuinguru kulturalen izan duen agerpena, garapena eta aurrera eraman dituen ekintzarako sareak aztertuko dira. Horretarako, lagungarri izango dugu Euskal Herrian kokatutako bi arte garaikide zentron ibilbide-azterketa: batetik, Arteleku arte eta kultura garaikide zentroaren ibilbide-azterketa; eta, bestetik, Montehermoso Kulturunearena. Gipuzkoako Foru Aldundiaren Arteleku zentroak 2015. urtearen hasierarekin batera, bere proiektuaren amaiera aurkeztu zuen eta Montehermoso Kulturunea aldi ezberdinetatik igaro den Gasteizko Udalaren kudeaketaren bitartez aurrera eramaten da. Idatzian barneratu ahala, bi instituzio publiko hauen ezaugarriak ezagutuko ditugu, eta baita instituzio publikoek arte-ekoizpenari eta, bereziki, arte-ekoizpen feministari eskainitako espazioak, ahaleginak eta bultzadak ere.

Ikerketa garatu ahal izateko hainbat faktore ezinbestekoak izan dira. Garrantzitsuena izan da arte eta kultura garaikide zentro publiko batean aurrera eramandako lana; Arteleku zentroan lau urtez lanean aritu izana 2007tik 2011 urtera. Funtsean, bertako langile izan nintzen denboran gertatutako hainbat pasarte hobeto ulertzeko egindako ariketa sorta da hemen aurkezten dena. Orrialdeotan aurkezten dena da instituzionalizatutako praktikek eta diskurtso politikoek zein modutan ulertzen eta moldatzen dituzten arte-ekoizpenak eta, zehazki, arte-ekoizpen feministak. Horretaz gain, abstraktuak diren kultura-politikak euskal testuinguruan zein modutan gauzatzen diren ikertuko da. Kultura-politikek arte-ekoizpen feministak zein modutan baldintzatu dituzten edo ez dituzten baldintzatu ezagutzeko nahia islatzen da hurrengo orrialdeetan: arte-ekoizpen feministek zein modu, forma, bisualitate hartzen dute instituzionalizazio ahaleginen aurrean, kultura-politiken eraginaren aurrean, ezagutzadiziplina ezberdinetatik eskaintzen diren kategorien aurrean, oro har, ikusezinak egin nahi dituzten kontakizunen aurrean.

Euskal testuinguru kulturalen kokatutako arte eta kultura garaikide zentroa izan zen Artelekun, klase politikoak hartu zituen erabakiak gertutik ezagutu nituen

aipatutako denbora tartean. Erabaki politiko hauek, zentroaren ibilbidea aldatzearekin batera, bertan aurrera eramaten ziren arte-praktika ezberdinak baldintzatu zituzten halaberrez. Erabakiek arte eta kultura garaikideko zentroaren lan-ildo sendoak indargabetu zituzten. Lan-ildoak indargabetzeaz gain, hezkuntza zein ezagutzara bideratu ahaleginak ahuldu ziren, mundu mailako arte garaikide instituzio sareetatik pixkanaka deskonektatzen zen bitartean.

Erabaki politikoek, batez ere, Donostiako Udalak, Gipuzkoako Foru Aldundiak eta Eusko Jaurlaritzak bultzatutako proiektua den Tabakaleraren¹ sorrerak Arteleku zentroak izan beharreko paperaren inguruko hausnarketa alde batera uztea ekarri zuten. Ondorioz, zentroaren urteetako esperientziak baliogabetu ziren, baita bertako erabiltzaileen beharrak eta langileek urteetan pilatutako jakintza ere.

Kultura-politiken inguruan hausnarketa gutxi egin baldin bada ere, euskal testuinguru kulturallean, garrantzitsutzat jo da politika hauen inguruko gogoetarako ahalegina aurrera eramatea. Kultura-politikak nazioarteko mailan hartutako erabakiak eta politika publiko ezberdinen bitartez gauzatzen dira. Hori dela-eta, garrantzitsua da arte garaikidea erregulatuko duten kultura-politika, kultura-plan, berdintasun-plan ezberdinak kontuan hartzea.

Kultura-politikek beren garapenerako, ezinbestean, kulturaren definizio eta ulermen konkretua beharrezkoa dute. Kulturaren definizio zabalak mundu mailan aurrera eramaten den kultura-adierazpen guztiak bere baitan biltzeko ahalegina egiten duen arren, Néstor García Canclini-k (2010) adierazten duen moduan, “kultura” mendebaldeko ikuspegi kapitalistatik garatzen denean, errealitatea ezagutzeko errekurtsio politikoa eta ekonomiko bezala ulertu beharrean gaude. Bestetik, kultura-politikak izendapen eta balorazio ezberdinez baliatzen dira kulturaren definizio zehatza bereganatzeko eta honako definizio zein ulermena, mundu guztian zehar onartua izateko. Adibidez, Europar Hiri Kulturala edo Gizateriaren Ondasun izendapena.

¹ “Tabakalera eraikitze-prozesuan dagoen kultura garaikidea sortzeko zentro bat da, pentsamendu kritikoa, gogoeta eta eztabaida ere sortu nahi dituena.” <http://www.tabakalera.eu/tabakalera/> 2015/02/24 kontsultatua.

Kultura zer den, zein elementuk osatzen duten eta nola ulertzen den, berau izendatzen duten erlazio sareek eta sinbolo sareek adierazten dute. Kultura testuinguru bat da, non ekintza ezberdinak aurrera eramaten diren. Esanahi sareak partekatzen diren bitartean kokatzen dira, bai ekintzak, bai pertsonak kultura-esparru zehatz batean. Modu honetan, kulturaren esparruko esanahi horiek eraldatzeko aukera ere luzatzen zaie bertako ulermenak eta praktikak partekatzen dituzten pertsonari (Geertz, 2003).

Hortaz, materiak eta sinboloak partekatzen al dira soilik kultura izendatu dugun horren bitartez? Autore ezberdinen laguntza beharko dugu, bai kultura dena definitzeko, bai arte garaikidea zer den ezagutzeko. Clifford Geertz-ek, kulturaren ulermen aberasgarria eskaintzen du, kultura testu moduan irakurtzera gonbidatzen gaitu, kontzeptu semiotikoen bitartez ulertzera gonbidatzen gaitu: “Entendida como sistemas en interacción de signos interpretables (que, ignorando las acepciones provinciales, yo llamaría símbolos), la cultura no es una entidad, algo a lo que puedan atribuirse de manera causal acontecimientos sociales, modos de conducta, instituciones o procesos sociales; la cultura es un contexto dentro del cual pueden describirse todos esos fenómenos de manera inteligible, es decir, densa” (Geertz, 2003: 26).

Hala, kultura testuinguru batean topatzen ditugun sinbolo ezberdinen interpretazioaren bitartez osatzen da: elkarbizitza, pentsamendua eta kritikak ahalbidetzen dituzten sinboloen interpretazioak osatzen dute kultura. Interpretazio hau faktore ezberdinek moldatu dezakete. Horregatik, haustura guneetan kokatuko gara, bai sinbolo berriek aurreko kultura sinboloentzat suposatzen duten haustura guneetan, bai sinbolo zaharragoen zein berriagoen interpretazioek kulturaren ulermenean suposatzen duten hausturetan eta hausnarketa guneetan. Kulturaren gaineko ideia hauen harira, Geertz-ek kulturaren ikerketa antropologikoaren ondorioetako batzuk zeintzuk diren aipatzen ditu hurrengo lerroetan. Garrantzitsua deritzot bere hurrengo aipuan pausatzea, ikerketa antropologikoaren eskutik gerturatuko baikara kulturara:

“Todo análisis cultural serio parte de un nuevo comienzo y termina en el punto al que logra llegar antes de que se le agote su impulso intelectual. Se movilizan hechos anteriormente descubiertos, se usan conceptos anteriormente desarrollados, se someten a

prueba hipótesis anteriormente formuladas; pero el movimiento no va desde teoremas ya demostrados a teoremas demostrados más recientemente, sino que va desde la desmañada vacilación en cuanto a la comprensión más elemental, a una pretensión fundamentada de que uno ha superado esa primera posición. Un estudio antropológico representa un progreso si es más incisivo que aquellos que lo precedieron; pero el nuevo estudio no se apoya masivamente sobre los anteriores a los que desafía, sino que se mueve paralelamente a ellos” (Geertz, 2003: 35).

Geertz-ek kulturaren ulermena kontrolerako mekanismoek osatzen duten normatibizaziotik eta zorroztasunetik kanpo kokatzen du. Mekanismo hauek instituzio ezberdinek kontrolatzen dituzte, instituzionalizatutako prozesuak aurrera eramaten dituzte ezinbestean. Batzuetan hauek osagarri politikoa dute, eta osagarri hori dutenean, instituzionalizatutako prozesu hauek errekurtsio ekonomiko eta politikoa gisa kontsideratzen dira. Horrela, lotura estua izango dute bestelako kontrolerako mekanismoekin, hezkuntzarekin, ekonomiarekin, esaterako. Kultura bera kontrolerako mekanismoa den neurrian, genero-teknologia ere bada (de Lauretis, 1987). Bestetik ezin dugu ahaztu, Geertz-en hitzei jarraiki, mekanismo hauen baitan hausturak, geldiuneak gertatzen direla. Haustura hauek ulertzeko, arte garaikidearen egitekora hurbilduko gara, bereziki, arte-ekoizpen feministara, eta modu honetan, sare sinboliko berritzaileak zein modutan gorpuzten diren ikusi ahal izango dugu.

Artearen historiografia eta arte feministaren inguruan

Artea ulergarri gertatzen zaigu, bere inguruan egindako kontakizunen bitartez. Kontakizun multzo hauek artearen historiografia osatuko dute. Edozein prozesu ulertzeko, izendapenak eta azalpenak beharrezkoak dira; eta, honenbestez, historiografiak, pentsatzeko eta hausnartzeko kategoriak beharrezkoak ditu. Zentzu honetan, ezinbestekoa da azpimarratzea Hal Foster-ek bere *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* lanean (1996)² eskainitako kategoriak; izan ere, artearen historia kategoria ezberdinen eta hauen arteko erlazioaren bitartez

² Ikerketan zehar, gaztelarazko itzulpena jarraituko dugu, *El retorno de lo real. La vanguardia a los finales de siglo* (Madrid: Akal, 2001).

aztertzen du. Modu honetan, arte surrealista eta arte kontzeptuala bezalako kategoriek, arte feministaren ulermen aberatsagoa eskainiko dute. Arte-ekoizpenaren dimentsio ezberdinak ezagutzeko eta hauen inguruan pentsatzeko kategoriak dira; arte-prozesu ezberdinak beraien artean elkarriketan jartzeko kategoriak. Beraz, kategoria hauek, arte-ekoizpen ezberdinak elkarren artean kontaktuan jartzen dituen prozesuak izendatu eta historiografia linealetik at aukera ezberdinak zabaltzen dituzte.

Gauzak honela, ikerketa aurrera eramango den testuinguru kulturalan, euskal testuinguruan, alegia, zilegi da aipatzea ez dela artearen historiografia feministarik existitzen. Hala ere, aipatzekoa da, nahiz eta arkeologia historiografikoa egitera ez dagoen bideratua, 1994. urtean Emakundek argitaratutako Informe 8 ikerketa, *Las mujeres en la producción artística de Euskadi*. Lan honek, emakume ekoizleen egoera aztertzen du zinean, antzerkian, musikan, dantzan, arte-plastikoetan, artizautza eta literaturan. Espainiako estatuaren testuinguru kulturalari dagokionez ere, ez da artearen historiografia feministarik izango.

Ondorioz, hurrengo orrialdeetan ez dugu aurkituko euskal testuinguruan aurrera eramandako arte feministaren historiografiarik, eta esku artean dugun ikerketa ere ez da euskal arte feministaren historiografia eraikitza bideratua egongo. Ez da inoiz arte feminista sistematizatutako kontakizun baten bitartez azaldu. Zer dela-eta? Patricia Mayayo-k (2013), Juan Vicente Aliaga-k eta Patricia Mayayo-k (2012), Carmen Navarrete-k, María Ruido-k eta Fefa Vila-k (2004) hainbat arrazoi aipatzen dituzte Espainiako estatuaren testuinguruan garatutako arte feministaren historiografiarik ez aurkitzeko, euskal testuinguruan aplikagarriak direnak. Batetik, Espainiako estatuan mugimendu feminista, frankismoaren ondorioz, beranduago garatu zen beste Europako herrialdeekin alderatuta. Honenbestez, mugimendu feminista eta arte-ekoizpenaren arteko erlazioa ere ezin izan zen beste Europako herrialdeetan zein Ameriketako Estatu Batuetan bezala ondu. Hala, Espainiako estatuan gertatutako arte feminista, ezinezkoa da kontaketa jarraitu baten bitartez aurkeztea, baizik eta artista batzuen lanaren bitartez ondoriozta dezakegu. Askotan, artista hauek atzerrian bizi eta lan egin dutenarengatik.

1980ko hamarkadan gertatutako feminismoaren instituzionalizazioak ere, ez zuen aukera gehiegirik utzi mugimendu feministaren eta arte-ekoizpenaren arteko

elkarrizketa egikaritzeko; izan ere, frankismoaren aurreko, bitarteko eta ondorengo aldarrikapen feministen kontakizuna instituzionalizatutako feminismoaren itzalean geratu baitzen. Gainera, itzalean geratutako lan hauek berreskuratzeko ikerketa oraindik orain egiteke dago (Mayayo, 2008).

Arte garaikidearen esparruan, arte-ekoizpen feministak ekarpenak ikuspuntu feminista ezberdinetatik ezagutu ditu, batez ere, 1960ko hamarkadaren bukaeratik aurrera Ameriketako Estatu Batuetan eta Europako herrialde ezberdinetan. Hori dela eta, arte feministaren izendapenek eta kategoriek 1960ko hamarkadaren bukaeratik abiatuta, Ameriketako Estatu Batuetan eta Europako hainbat herrialdetan aurrera eramaten zen arte-sorkuntza zehatzari egiten diote erreferentzia. Arte-sorkuntza honek, autore ezberdinek abiatutako artearen esparruaren historiografiaren errebisio feminista baten euskarria izan zuten. Autore horien artean Linda Nochlin (1988), Griselda Pollock (1999, 2000 [1988]), Lucy R. Lippard (1995) ditugu. Nolabait ere, arte garaikidearen esparruan emakumeek beren jarduna ikuspuntu feministetatik garatzeak artearen esparru mugatuaren eraldaketa batzuk aurrera eramatea suposatu zuen: batetik, beraien lanak ikusgarriak izan ahal izateko; eta, bestetik, gainontzeko arte-sortzaileekin elkarrizketa posibleak ahalbidetzeko. Horren harira, adibidez, autoretzaren eta, bereziki, gizonezko autoretzaren inguruan eztabaida aurrera eramaten zen, baita artelan-ekoizpenaren prozesuaren inguruko eztabaida, eta artelanaren izendapenaren beraren balio sozial, ekonomiko eta kulturalaren inguruan ere.

Xabier Arakistain-ek, *Kiss, Bang, Bang. 45 urte. Arte Feminista dela eta* erakusketaren katalogoan horrela adierazten du:

“Desde finales de la década de 1960 el feminismo ha tenido un enorme impacto en las artes visuales. Y lo ha tenido en lo que se refiere a la praxis artística de algunas artistas mujeres, como en la elaboración de textos que dan cuenta de la difícil posición que históricamente las artistas occidentales y sus obras han ocupado en las páginas de la historia del arte. Desde mediados de la década de 1970, diferentes publicaciones han desvelado, a ambos lados del Atlántico, el sesgo androcéntrico y etnocéntrico que estructura la historia del arte que se enseña en escuelas y universidades y han examinado críticamente nociones como las de “genio”, “artista” y “obra de arte”. Y más aún. Algunas de esas publicaciones, al compilar las obras de aquellas artistas mujeres que se sienten interpeladas por las propuestas

teóricas y políticas feministas, han construido un corpus de obras que se ha denominado “arte feminista”, al que actualmente se considera la vanguardia del siglo XX que con más profundidad ha revolucionado lo que comúnmente entendemos como Arte, con mayúsculas. Esto es debido a que dicho corpus pone en tela de juicio los códigos hegemónicos socio-sexuales, y los del Arte, colocándose en un primer plano la problemática de la representación. Lo que significa interrogarse sobre quién representa a quién, desde qué punto de vista, y cómo lo hace, sin perder de vista los diferentes sistemas de representación que siguen contribuyendo al mantenimiento de la desigualdad en el seno de un mismo género: el género humano” (Arakistain, 2007: 17).

Arakistain garbi mintzo da arte feminista izendapenak zein arte-ekoizpen motari erantzuten dion. Testuinguru honetan 1970eko hamarkadan, artearen kritika feminista bat garatzen hasi zen, zeinak arte feminista izendapena erabilgarri eta ikusgarri egin zuen. Arte-ekoizle feministek beraien lanen nondik-norakoak aditzera emateko arte-kritikarien idatzien beharra dute, beraien lanak ikusgarri egin daitezten, eta bertan adierazten direnak publiko egin ditzaten. Beti ere, arte feminista moduan izendatzen dena, arte-ekoizpen, teoria feminista eta aldarrikapen feministen arteko lankidetzeta eta elkarriketaren bitartez aurrera eramaten da. Horrela, elkarlan honek arte esparru garaikidera kritikak isurtzen ditu (Lippard, 1995; Wilding, 1994; Broude eta Garrard, 1994; Deepwell, 1995).

Hortaz, garai konkretu batean, testuinguru kultural konkretuetan eta, ondorioz, herrialde batzuetan aurrera eramaten den arte-ekoizpen bat izango litzateke arte feminista. Arte-esparruan bere presentzia aintzatetsia izan zuena, baina era berean, adiera honek arte-esparruan asimilatua ez izateko ahaleginak egin zituen praktika multzoa litzateke. Ondorioz, arte feminista XX. mendeko abanguardien artean kokatzean, etiketa batera mugatzen ez ote den duda egiten dugu. Etiketa honek izaera estatikoa eskaintzen dio, mugimendu ezaren bitartez nabarmentzen den izaera. Modu honetan, bere sorrera bultzatu zuen problematizaziorako eta kritikarako joerak ez du lekurik etiketaren bitartez izendatzen den horretan.

Honenbestez, hurrengo galdera luzatu dezakegu: arte feminista existitzen al da euskal testuinguru kulturean? Edota beste modu batean galdetuta: zergatik ez da existitu arte feministarik, gure ikerketak barne hartzen duen denbora tartean?

Erabilgarria al da “arte feminista” izendapen hau arte garaikidearen esparruan aurrera eramaten den praktika multzo konkretu bat izendatzeko? Izendagarria al da feminismotik, izan teoriatik, izan mugimendu feminista politikotik eragina jaso duen arte praktika feminista gisa?

Erantzun ezberdinak izan dituzte galdera hauek eta erantzunek, argumentazio ezberdinak. Hala ere, ikerketak aurrera egingo duen urteetan zehar ukazina izan da feminismoaren teoria kritikoek, queer teoriak eta transfeminismoak barne, arte-ekoizpenean izan duten eragina. Eragin hau arte garaikide instituzioetako espazioetan jaso da. Gauzak horrela, errealitate honek hasiera batean kontraesankorra dirudi. Izan ere, feminismoaren teoria kritikoek instituzioek erregulatzen dituzten eta emakumeak diskriminatzen dituzten praktika instituitzaileen edota “arautzaileen” inguruan hausnarketak bideratzen dituzte eta hausnarketa hauetatik abiatuz, ekintzak proposatzen dituzte.

Xabier Arakistain-ek arte eta feminismoaren arteko erlazioaren inguruan horrela adierazten du:

“El binomio arte y feminismo es un binomio muy complejo con problemática específica. Parte de esa problemática tiene que ver con que coincide con la tercera ola del feminismo; hay un frente que se abre en la disciplina arte contemporáneo y no se ha cerrado. Ese periodo en términos históricos, es un periodo que está abierto. No es tan claro qué significa arte feminista. No hay un consenso sobre si hay arte feminista o no. Hay gente con la que he hablado sobre ese tema que son la gente que estaba involucrada en Womanhouse y Fresno, Susan Lazy, Fade Wilding, Miriam Saphiro, Judith Chicago, que ellas sí que defienden que hay un arte feminista como hay un arte surrealista, u otro tipo de corriente o movimiento artístico. Pero esta cuestión no está clara; por lo menos hay visiones muy diferentes. Y no solamente desde una perspectiva canónica histórica, sino dentro del propio movimiento feminista, dentro de la práctica etc., son suficientemente diversas las opiniones que hay sobre esta cuestión”.³

Xabier Arakistain-ek esandakoari jarraituz, nahiz eta arteak eta feminismoak binomioa konplexua osatu, bertara hurbildu beharrean aurkitzen gara euskal

³ Xabier Arakistain-i 2012. urteko maiatzean 9an Bilbon egindako elkarrizketaren pasarteak.

testuinguru kulturalan aurrera eramaten diren arte-ekoizpen konkretu batzuk ulertuko baditugu. Hartara, hurrengo orrialdeetan, aztergai dugun euskal testuinguru kulturalari dagokionez, arte-ekoizpen feministaz hitz egingo dugu. Hau da, feminismoen adierazpen ezberdinek, bai mugimendu feminista politikoetatik etorritakoek, bai akademia mailan presentzia duten teoria feministetatik eta quereetatik etorritakoek, bai transfeminismoak planteatzen dituen aldarrikapenek, arte garaikidearen esparruan aurrera eramaten diren ekoizpenekin erlazio zuzen-zuzena dute. Eta mugimendu feministak politikarekin erlazioa izanik, arte-ekoizpen feminista aurrera eramaten dela esan daiteke.

Puntu honetara iritsita, argitu behar da arte garaikidearen esparruan emakumezkoen presentziak ez duela, halaber, arte-ekoizpen feministaren garapena auresuposatzen. Izan ere, arte garaikidearen esparruaren egiturak kritikatzeko ez diren bitartean, eta honek aurrera eramaten duen errepresentazio sistemari kritikak isurtzen ez dizkion arte, ezinezkoa da arte feminista moduan izendatzen dena aurrera eramatea. Arakistain-ek goiko aipuan adierazten duen moduan, arte feminista izendatu zenak arte garaikidearen esparruan aldaketak aldarrikatzen zituen; eta honetarako, arte-ekoizpenak errepresentazioaren inguruan garatutako kritika ezinbestekoa izan zen.

Arte feminista gisa izendatu denak arte garaikidearen esparruan aurrera eramaten diren legitimazio-mekanismoak, hots, jarduerak kritikatzeko ditu. Esaterako, artelanaren kontzeptua bera, artelanaren ekoizpen-prozesua, jenioaren figura, eta baita artistaren kategoria ere. Arte feministak, historiografia hegemonikoaren baitan, ikusgarritasuna beharrezkoa du izateko, egiten dituen kritikak bideragarriak izateko. Hori dela-eta, arte feministaren izatea errekonozitua izan ahal dadin, historiaren garai zehatz batean eta testuinguru geografiko batean, artearen historiografia hegemonikoari kritikak feminismoetatik isuri behar zaizkio, historiografia feministaren bitartez. Hau da, artearen historiografia feministak proposatzen dituen hainbat kontzepturen bitartez, eta kritika-prozesuen bitartez, begiratu behar dira, bai arte garaikidearen esparruko ekintzak, eta baita lanen ekoizpenak ere.

Testuinguru honetan, Patricia Mayayo-k eta Juan Vicente Aliaga-k (Aliaga eta Mayayo, 2012; Mayayo, 2013) arte feministaren kontzeptua beharrean “genealogías

feministas en el arte” kontzeptua erabiltzen dute. Kontzeptu hau bera erabili zuten Espainiako estatuan urteetan aurrera eramandako arte-ekoizpen feministak azaltzeko, eta aurkezteko dispositibo moduan, *Genealogías feministas en el arte español, 1960-2010* erakusketan eta honen katalogoan. Erakusketa, dispositiboa izateaz gain, herrialde ezberdinetan garatu den arte feministaren historiografiaren eredia Espainiako estatuaren testuinguru kulturalera aplikatu ezintasunaren inguruko argumentazioa ere bada. Ezintasun hau gertatzen da testuinguru politikoek eta kulturek ezaugarri ezberdinak dituztelako, arestian modu orokorrean gogora ekarri den moduan.

Ezbairik gabe, Mayayo-k eta Aliaga-k (2012) eskaintzen duten analisirako kategoriek arte-ekoizpenak eta feminismoak modu zabalagoan elkarren artean elkarrizketan ipintzeko aukera luzatzen dute. Eta elkarrizketa honek, era berean, ezagutza-prozesu ezberdinak identifikatzeko ekarpenak eskaintzen ditu. Esate baterako, museoaren esparruan barneratzen duten transfeminismoaren kategoria esanguratsua da; izan ere, testuinguru konkretu batean aurrera eramaten den mugimendu feministak, nortasunaren inguruko aldarrikapenak, arte eta kultura ekoizpenekin topo egiten duten ezagutzaren esparru ez bukatuari erreferentzia egiten dio. Transfeminismoaren ⁴ kategoriak, arte-ekoizpenaren kategoria batekin erlazionatzen denean, ezagutza-prozesu ezberdinak ahalbidetzen ditu. Transfeminismoaren kategoriak feminismoen subjektuen aniztasunari erreferentzia egiten dio. Kategoria honen inguruan aurrera eramaten diren ekintzak garapenean daude, ez dira esperientzia sorta bukatuak. Hala, arte-ekoizpena autoizendapen-kategoria politiko batekin (Medeak, 2013) erlazioan jartzen denean, esperientziarako aukera ezberdinak irekitzen ditu, eta aldi berean, arte-prozesua eta ezagutzen nahiz ekoizten duen subjektibitatearen arteko mugak desitxuratuak agertzen dira. Gainera, akademiatik (Valencia, 2014) transfeminismo-prozesua eta kategoriaren inguruan egindako ekarpenak ere kontuan hartzekoak dira. Laburbilduz, analisirako kategoria berriak subjektibazio-prozesuak, teoria, mugimendu politikoa eta arte-ekoizpenaren

⁴ “El concepto “transfeminista” está siendo reivindicado por algunos colectivos trans-maricabollo-feministas surgidos en los últimos años en el Estado español. Un conjunto de microgrupos han reclamado esta palabra que suena mejor en castellano que el término queer. Algo más tangible, más contextualizado, más local, cargado de potencia y de frescura y que parece contener una importante fuerza movilizadora. Este “nuevo” vocablo materializa la necesidad política de hacerse cargo de la multiplicidad del sujeto feminista” (Solá 2013: 19).

elkarguneak diren heinean, arte-ekoizpena ezagutza-prozesura bideratzen du, non ezagutzen duen subjektuaren eta ezagutua zein ekoiztua den objektuaren arteko mugak lausotzen diren.

Mayayo-k eta Aliaga-k proposatzen duten analisirako eta ezagutzarako “genealogías feminista en el arte” kontzeptuaren baliagarritasuna eta eraginkortasuna kontuan hartuz gero, ikerketan zehar erabiltzeko gure proposamena “arte-ekoizpen feminista” adiera erabiltzearena izango da.

Arte-ekoizpen feminista

Ekoizpena sedukzioaren kontrakoa dela azaltzen du Jean Baudrillard-ek *De la Seducción* (2008[1981]) lanean. Ekoizpenak lehengaiak pilatzen dituen bitartean, sedukzioak ez du ekoiztakoaren pilaketarik behar eta gauzen, esperientzien arteko erlazioa logika ezberdinaren bitartez gauzatzen du. Bestalde, Joseba Zulaika-k (1997, 2014) adierazten du Guggenheim Bilbao Museoaren inguruko negoziaketen berri ematen digunean, arte garaikideari balio politikoa eta ekonomikoa eransteke, ezinbestekoa dela sedukzioak eskaintzen dituen baliabideak erabilgarri egitea. Beraz, sedukzioak balio politiko eta ekonomikoarekin erlazioa duela esan dezakegu, eta baita ere balio sinbolikoarekin.

Arte-ekoizpen graikideari dagokionean, autoreak hurrengoa baieztatzen du:

“Así, la seducción habría tenido su fase ritual (dual, mágica, agnóstica), su fase estética (la que se refleja en la "estrategia estética" del Seductor, y en la que su órbita se acerca a la de lo femenino y la sexualidad, a la de lo irónico y lo diabólico, entonces es cuando toma el sentido que tiene para nosotros, de desvío, de estrategia, de juego, eventualmente maldito, de apariencias) y por fin su fase "política" (retomando el término, aquí un poco ambiguo, de W. Benjamin), la de una desaparición total del origen de la seducción, de su forma ritual como de su forma estética, en provecho de una distribución, en todos los sentidos, en la cual la seducción se convierte en *la forma informal de lo político*, la trama desmultiplicada de lo político inasequible, entregado a la reproducción infinita de una forma sin contenido. (Esta forma informal es inseparable de la tecnicidad: es la de las redes -

así como la forma política del objeto es inseparable de la técnica de reproducción serial.) Como para el objeto, esta forma "política" corresponde a la difusión máxima y a la intensidad mínima de la seducción" (Baudrillard 2008: 170).

Hortaz, zergatik hobetsiko dugu hurrengo orrialdeetan arte-ekoizpenaren adiera, arte-jarduna, praxia edo praktika beharrea? Sedukzioak hainbatetan, artearen helburua helburu politiko eta ekonomikoetara berdintzen dituen bitartean, arte-ekoizpenaren kontzeptuak bideratzen gaitu arte garaikidea aurrera eramateko baldintzen inguruan arreta jartzera. Hala, ekoizpen-prozesu honen etapa edo aldietan, teoria eta praktika feminista ezberdinek eskaintzen dizkiguten baliabideak eta proposamenak barneratzeko aukera izango dugu.

Walter Benjamin-ek (1987) aurkezten dizkigu arteak produkzio mekanikoaren garaian dituen ezaugarriak, errepikapenaren errepikapenaz, aura, magia galdua egiten dela adieraziz. Bestela esanda, obraren originaltasuna galdu egiten da. Erreprodukzio mekanikoak, beste gauza askoren artean, artea bera prozesu gisa ulertzeko atak irekitzen ditu. Artearen errepikapenak eta erreprodukzioak jendartearen egitura ezberdinak erlazioan jartzen ditu, adibidez, kontsumora bideratua dagoen merkatu kapitalista, arte-instituzioak, galeriak, ... Hauetaz gain, beste bi egitura garrantzitsu, komunikabideak eta artearen beraren hedapena dira. Azken hauek gabe, adibidez, ezinezkoa da mekanikoki erreproduzitzen dena pertsonengana iristea. Artearen erreprodukzioan parte hartzen duten egitura hauek politikoak dira. Hau da, botere erlazioak mantentzen dituzte, interes konkretuei erreferentzia egiten diete.

Artearen erreprodukzio mekanikoaren garaiak eskatzen digu bere ekoizpen baldintzetan arreta ipintzea. Horrela, artearen esparruak, egitura ekonomikoarekin batera, erreprodukzioa ahalbidetzen duten egitura epistemologikoekin edo esanahiaren dimentsioekin bat egiten dute Walter Benjamin-en (1987) lanean. Erreprodukzio mekanikoak, obraren egitura aldatzearekin batera, obra ikusteko, ulertzeko, barneratzeko modua ere aldatuko du.

Néstor García Canclini-ren aburuz (2010), Walter Benjamin-ek, bere lanaren bitartez, artista ekoizle moduan aurkezten du. Momentu honetatik aurrera, arte-esparruaren ulermena ere moldatuz joango da, zabalduz doa arte-ekoizpena ulertzeko

modu berritzaileak barneratzen diren neurrian. Arteak bere burua diziplina ezberdinetatik begiratu izatea baimentzen du, eta aldi berean, arte-ekoizpenek diziplinak pentsatzeko tresna ezberdinak proposatzen dituzte. García Canclini-renak dira hurrengo hitzak:

“Desde la redefinición del artista como productor (Benjamin y los constructivistas) se trabaja considerando el proceso de producción-circulación-consumo. Recientemente, las modificaciones del pensamiento económico conducen a una concepción no sustancialista, en la que importa la valorización tanto material como simbólica del ciclo económico. A esta revisión contribuyen quienes definen al artista como etnógrafo o antropólogo, así como la reubicación del arte en el debate sobre la identidad, la alteridad, la multi y la interculturalidad. La investigación de estos procesos modifica la agenda de la antropología y de otras ciencias sociales: se admite que no puede entenderse lo socioeconómico sin lo cultural, ni a la inversa; se pasa del estudio de culturas locales y nacionales a procesos de interculturalidad transnacional” (García Canclini, 2010: 45).

Arte garaikidean aurrera eramaten den arte-ekoizpen feministak ahalbidetzen duen ezagutza-prozesuan arreta jarriko dugu hurrengo orrialdeetan. Ezagutza-prozesua ahalbidetzeko tresna irudigintza edo bisualitatea izango da, bisualitateak subjektibazio-prozesua baliatzen duen bitartean. Arte diziplina ezberdinetatik ikertzen den modura, irudigintza ere diziplina ezberdinek osatzen duten elkargunetik ikertzen da. Modu honetan, *Visual Studies*en inguruan lanean ari diren autore ezberdinek arte-ekoizpena kontzepzioa hobesten dute, arte praktikarena baino. Nolabait ere, ezagutzaren diziplina ezberdinak artea ikertzera gerturatzen direnean, eta praktika honek ezagutzaren diziplinetan ere eraldaketak aurrera eramaten dituenean, artearen esparruan ere hausturak gertatzen dira. Haustura hauek arte-esparrua bera ulertzeko modu ezberdinak eskaintzen dituzte. Honela bada, artearen esparruan, subjektu ezberdinak barneratzeko aukera dute momentu honetan, eta ondorioz, bertan aurrera eramaten diren subjektibazio-prozesu ezberdinak bideratu ahal dira.

Halaber, Benjamin-ek eskaintzen duen artearen ekoizpenaren ulermenak irudiaren garrantzia mahai gainean jartzen du, errealitatea errepresentatzen duen irudiaren ulermenarekin hausturak planteatzen dituen gero. Susan Buck-Morss-en

hitzetan: “El brillante ensayo de Walter Benjamin sobre “La obra de arte en la era de su reproducción tecnológica” ... es un hito de la comprensión de las implicaciones de esta transformación y la importancia de la imagen, ahora entendida no sólo como una representación de lo real, sino también produciendo una nueva realidad, una sobrealidad” (Buck-Morss, 2005: 29).

Beraz, irudiaren, bisualitatearen ekoizpenean, erreproduzio mekanikoak auresuposatzen dituen egiturak ezinbestekoak baldin badira ere, erreproduzio mekanikoaren bitartez, irudiek sinbolo ezberdinak sortzeko aukera dute: batetik, irudien ekoizpena aritmetikoki biderkatzen delako; bestetik, kopiaren kopiak, beti ere, errepresentatu nahi izan den horretatik ezberdintasunak mahai gainean jartzeko aukera zabaltzen duelako. Kopiak egitura-esanahi emailea diren bitartean, artea errepresentazio izatetik urruntzen dute, bere ekoizpena errealitatearen sorrerara bideratua dagoen bitartean. Néstor García Canclini, errealitatearen sorrerarako, arte-ekoizpenaren inguruan biltzen diren aktoreen inguruan hitz egiten entzungo dugu hurrengo pasartean:

“Considerar el papel de estos actores, de la familia artística y los extraños, se vuelve decisivo en esta época en la que la producción, comunicación y recepción del arte se dispersa en muchas zonas de la vida social. Es precisamente en este tiempo cuando los públicos comienzan a ser mirados como parte efectiva del proceso artístico. Por esto, la emergencia de los espectadores ilumina la reestructuración del campo y su reubicación en el conjunto social” (García Canclini 2010: 18).

Néstor García Canclini-k horrela jarraitzen du:

“Se alteran en este proceso los vínculos entre creación, espectáculo, entretenimiento y participación; entre lo que hasta hace pocos años se ordenaba bajo las categorías de culto, popular y masivo; entre lo local, lo translocal y lo global; entre autoría, reproducción y acceso; entre elaboración simbólica e intensidad de la estimulación sensual directa. La reubicación de las artes que comenzó a entrever Walter Benjamin a propósito de la "reproductibilidad mecánica" se ha complejizado y expandido en un tiempo de intertextualidad electrónica. Entre las remodelaciones de la experiencia, se halla el desplazamiento más allá del arte de un registro exclusivamente perceptual. Recorrer exposiciones implica leer muchos textos, escuchar largos discursos en videos, atravesar

instalaciones y exponerse a impactos sonoros. Las murallas entre géneros, entre arte y publicidad, entre juego y reflexión, se desmoronan” (García Canclini, 2010: 49).

Artearekin, ekoizpenak eskatzen du, irudien ekoizpenarekin batera, bere ekoizpen-prozesuan aktore ezberdinek parte hartzea. Modu honetan, arte-ekoizpena jendarteko gune ezberdinetara iritsi ahal izango da. Ondorioz, artea eta irudien ekoizpena prozesu bilakatzen dira pertsona ezberdinen parte hartzearekin. Testuinguru honetan, arte-ekoizpen adierak egungo erreproduzio mekanikoa komunikatzeko eta erlazio sozialak zein ezagutza-prozesuak aurrera eramateko moduak mahai gainean jarri nahi ditu. Hala ere, guk arte-ekoizpen feminista izendatuko duguna, Patricia Mayayo-k (2013) arte-praktika feminista izendatzen du.

Ikerketa objektuari jarraituz, arte-ekoizpen feministak instituzionalizatutako praktika izatetik des-instituzionalizatutako momentu konkretu batera egiten duen ibilbidea aztertzen ari garen honetan, arte-ekoizpen feminista adiera hobesteko arrazoi ezberdinak egon badaude. Lehenik eta behin, arte-praktika bera errekurtsu ekonomiko eta politikoa izatera bideratua dagoen honetan, kultura-politikek plusbalia hau bultzatu nahi duten neurrian, ezinezkoa da arte-praktika bere ekoizpen moduetatik banatuta ulertzea. Hortaz, ñabardura guztiak kontuan hartuta, arte-ekoizpena hobetsi dugu eta modu berean arte-ekoizpen feministaz arituko gara ikerketa objektura gerturatzen garenean. Izan ere, ezinbestekoa da adierak eskaintzen digun aberastasunean murgilduta ikerketa hau aurrera eramatea.

Laburbilduz, arte-ekoizpenaren kontzeptuak artearen adiera ezberdinak hartzen ditu bere gain: errekurtsu ekonomiko eta politikoa izatearena; prozesu bat izatearena; arte-esparru garaikidea irekitzearena; subjektibazio-prozesu ezberdinak posible egitearena, subjektu ezberdinen parte hartzea ahalbidetzearekin batera.

Ikerketaren garrantzia eta aplikazioa

Orotariko krisi garaian,⁵ ongizate-egiturak desagertzearekin batera, berau sostengatzen zuten hainbat politika, programa eta lege ere ahuldu direla esan dezakegu; hala nola, kultura-politikak, berdintasun-planak aurrera eramateko aurrekontu publikoak. Testuinguru honetan, arte-ekoizpen feministak instituzioetatik desagertzeaz gain, bestelako egituretan aurrera eramaten direla ikustea, eta, ondorioz, ikertzea ere zaila izaten da.

Arte-ekoizpen feminista ez da teoria feministen edota mugimendu feministaren errepresentazio soilak, baizik eta esparru hauen arteko erlazioen bitartez, ezagutza-moduak, ezagutza-kontzeptuak eta irudi berriak proposatzeko ahalmena dute. Modu honetan, arte-ekoizpen feministek subjektibazio-prozesu berritzaileak proposatzeko eta hauek esperientzia berriz hornitzeko aukera luzatzen dute.

Arte-ekoizpen feminista ikertu ezean, euskal testuinguru kulturalari dagokionez, ezagutza feminista osatzeko elementu oso garrantzitsu eta boteretsu baten faltan izango gara. Bestalde, ezinbestekoak dira artearen inguruko ikerketa feministak bultzatzea ezagutza-prozesu berriak abian jartzeko, eta subjektibazio berriak aurrera eramateko. Gainera, akademia eta hezkuntza arautuarekin elkarrizketak abiatzeko espazioak sortzeko aukera ere luzatzen dute arte-ekoizpen feministek, bai instituzioen barruan ematen jarraitzen direnak, bai egun bizi dugun postinstituzio garai honetan (García Canclini, 2010; Rancière, 2010) aurrera eramaten diren hausnarketa-espazioetan ere.

Bestetik, Euskal testuinguru kulturala adiera hobestuko dugu lanean euskal kultura edota Euskal Herriko kultura beharrezko adierak testuinguru politikoak eta administratiboak elkarrizketan jartzen dituen heinean. Hala, bat egiten dugu Eusko Jaurlaritzaren Eremuak programaren hurrengo adierazpenekin: “Jakirik testuinguruak ez direla soilik erabaki politikoaren edo neurri administratiboaren ondorioz sortzen, eta jakirik hainbat faktorek bat egiten dutela horien sorreran, programa honen helburua bestelakoa da, hain zuzen ere, Euskal Herrian arte garaikidea gauzatzeko

⁵ Amaia Pérez Orozco-ren (2014) krisi kontzeptua jarraituko dugu hemen.

testuinguruak bultzatzen, optimizatzen eta/edo hobetzen lagunduko duten ekimenak artikulatzea”.⁶

Ikerketa-xede izango da Arteleku kultura eta arte garaikide zentroaren eta Montehermoso Kulturunearen ibilbideetan arte-ekoizpen feministek izandako lekua, eta bi instituzio hauetan izan duten garapena aztertzea. Gune hauetan gertatutakoa aztertzeaz gain, egitura hauetatik kanpo aurrera eramandako arte-ekoizpen feminista ere ikertuko da, gehienetan kolektibo ezberdinek aurrera eramandako lan-prozesuak eta lan-dinamika ezberdinak osatzen dituzte kolektibo hauek: Erreakzioa-Reacción kolektiboa, Pripublikarrak kolektiboa, Bulegoa Z/B, etab. Honako ikerketaren xedea denbora tarte konkretu batean gauzatuko da: 1997tik 2012ra.

1997. urtean, Arteleku zentroan, arte-praktika eta feminismoak elkarrekin harremanetan jarri zituen lehendabiziko mintegia ospatu zen Erreakzioa-Reacción kolektiboaren koordinazioaren eskutik: “*Zure Begietarako Bakarrik, feminismo faktorea arte bisualak direla eta*”. Argi dago mintegi hau, nahiz eta nazioarteko mintegia izan, ez zela hutsetik sortu. Ordurako, bai Leioako Arte Ederretako Fakultatean, bai Artelekun zentroan, arte-ekoizpen feministaren inguruko gogoetei ekin zieten pertsona ezberdinek. Hori dela-eta, aproposa da 1997ko urtea ikerketa-xedea aztertzeko abiapuntu gisa hartzea. Bestalde, “*Zure Begietarako Bakarrik, feminismo faktorea arte bisualak direla eta*” mintegia pertsona ezberdinen ahaleginaren eta lanaren ondorioa da, eta baita arte-instituzio publiko batek arte-ekoizpena eta feminismoak uztartzen dituen lehendabiziko gertakaria; eta garrantzitsuena, agian, memoria kolektiboaren erreferentzia baita.

Bestetik, ikerketa denbora tartearen amaiera, 2012. urtean kokatu dugu. 2011. urtean Montehermoso Kulturunean arte-praktika eta feminismoen arteko lan-lerro sendoak gidatu zituen zuzendariaren, Xabier Arakistain-en, zuzendaritza-lanaren azken urtea izan zen. Hala eta guztiz ere, 2012. urtera arte luzatu nahi izan dugu ikerketa-xedea. Urtebeteren buruan, arte-ekoizpen feministek, halabeharrez, instituzioetatik kanpo topatu baitzituzten beren lan-prozesuak aurrera eramateko baldintzak. Haatik, honek ez du esan nahi 2012. urtearen aurretik instituzio

⁶ http://www.ereмуak.net/sites/default/files/dok_programatikoa.pdf 2015/03/17 kontsultatua.

espazioetatik kanpo arte-ekoizpen feministarik ez zenik gauzatzen. Hala ere, instituzionalizatutako edo postinstituzionalizatutako garaiaren testuinguruan, estrategia eta egitura ezberdinak baliatuko dira arte-ekoizpen feministak lanak ekoizteko eta baita hauek ikusgarri egiteko ere.

Aurrekariak eta beharrezko azalpenak eskaini ostean, ikerketa gidatuko duten hipotesiak azaltzeko garaia da. Hipotesiak ikerketa bultzatzen duten galderak dira, urte ezberdinetan garatutako lanaren jardunaren bidean azalduko zaizkidan galdera sortek osatzen dituzte.

1.- Arte-sorkuntza garaikide feministak ezagutza-prozesu berritzailea eskaintzen du. Honek, halabeharrez, diziplinartekotasun ezberdinetatik ekarpenak egitea eskatzen du. Dударik gabe, irudien ekoizpenean oinarritzen den ekoizpenak eta ezagutzak kontzeptu epistemologikoak aurkezten ditu, aldi berean, ikerketarentzako metodologia eta xede ere izango direnak. Bestalde, subjektu ezagutzailearengan aldaketak eragiten ditu ezagutza-prozesuak. Subjektua subjektibazio-prozesu batean murgiltzen da eta bere burua objektuarekin eta ezagutza-prozesuaren bitartez gauzatzen du.

2.-Arte-ekoizpen feministak kultura errekurtso ekonomiko eta politikoa izatea eragozten du; eta, bide batez, jendarte hiperkapitalista (Guattari eta Rolnik, 2006), heteronormatibizatu eta patriarkal baten egitura indartzen duen kulturaren ekoizpenarekin eta erabilerarekin haustura dakar, kapitalismo kognitiboaren (Yproductions, 2009a, 2009b) garaian.

3.- Kultura-politikek eta arte-instituzio garaikideen arte-ekoizpen feministak nekez barneratzen dituzte. Izan ere, arte-ekoizpen feminsitek arte-instituzio garaikideen ekoizpenetan eta egituretan problematizazioa eskaintzeko gaitasuna dute. Arte-instituzio garaikideen programa zein lan-ildoetan egiturazko aldaketak aurrera eramatea eskatuko lukete.

4.- Politika publiko eta instituzio publikoen ahultasun aroan gauden honetan, garrantzitsua da arte-ekoizpen feministak aurrera eramaten dituzten plataforma, bulego eta kolektiboen ekoizpen eta ezagutza-prozesuak gertutik ezagutzea. Modu

honetan, arte-ekoizpen feministak ikusgarri egitearekin batera, ahalbidetzen dituzten ezagutza-prozesuak akademian aurrera eramaten diren ezagutza-prozesu eta ikerketekin elkarrizketan jartzeko espazioak posible egingo dira.

5.- Arte-ekoizpen feministek bultzatzen dituzten haustura-puntuak edo hausnarketa-guneak ikusgarriak eta eraginkorrak izateko, ezagutza legitimatzen duten egiturekin eta praktikekin harremana izatea ezinbestekoa da. Izan ere, arte-ekoizpen feminista, ezagutza-prozesua den heinean, beste ezagutza-egiturekin harremanetan ulertu beharra dago. Adibidez, ezagutza-diziplina ezberdinekin elkarlanean, errealitatea izendatzeko modu berriak proposatzen dira. Zeregin hau teoria eta mugimendu queer eta transfeministarekin harremanetan eta arte-ekoizpenarekin batera aurrera eramango da.

Galdera sorta honi erantzunak eskaini asmoz, informazio iturri ezberdinak erabili dira, eta informaziora gerturatzeko moduak ere ezberdinak izan dira. Batetik, gaiaren inguruko bibliografia ezinbestekoa izan da; bestetik, ikerketaren aldi ezberdinetan eragile ezberdinei, arte-ekoizleei, arte-kritikariei, arte-kuratzaileri egindako elkarrizketak ere oso garrantzitsuak izan dira. Azkenik, arte-ekoizpen feministen inguruan aurrera eramandako mintegi, topaketa eta jardunaldiak informazioa biltzeko gune aproposak izan direla aipatu behar da.

Ikerketaren orrialdeetan murgildu ahala, irudi ezberdinekin egingo dugu topo. Irudi hauek arte-ekoizle ezberdinei zuzenean eskatutakoak dira, ikerketaren xedea zein zen azaldu ostean. Zergatik ekarri dira arte-ekoizle hauek eta proiektu edota lan konkritu hauek, eta ez beste batzuk? Ikerketaren ibilbidean topatutako pertsonen lanak ekarri nahi izan ditut, bai ikerketaren parte izan direnak (informazio emale gisa, esaterako), bai bidaide eta hausnarketa-lagun izan direnak. Modu honetan, Erreakzioa-Reacción eta Pripublikarrak kolektiboen lanak aurkeztuko dira; Saioa Olmo, Itziar Okariz, Estíbaliz Sádaba Murguía, Azucena Vieites, Ana Laura Aláez eta Zuhar Iruretagoiena-ren lanak ere topatuko dira, baita Concepción Elorza-k proposatutako erakusketa baten dokumentazioa ere. Lanaren maketazioa eta irudien kokapena Nerea de Diego-ren eskutik etorri da.

1.

KAPITULOA

TESTUINGURUA

1. KULTURA KUDEAKETA PUBLIKOA. ARTE GARAIKIDEA EUSKAL TESTUINGURUAN

Ikerketaren lehendabiziko kapitulu honetan, kultura-politikek eta, oro har, politika publikoek arte-ekoizpen garaikidea nola kudeatzen duten eta, ondorioz, zein modutan definitzen eta erabilgarri egiten duten aztertzeke ahalegina egingo dugu. Lehen pauso batean, nazioarteko testuinguru juridikoek kulturaren esanahia nola definitzen duten ikusiko dugu, ondoren, esanahi honen gainean interes ekonomiko eta politikoak zein modutan defendatzen diren aztertzeke.

Ikerketan, hausnarketa-esparrua euskal testuinguru kulturalera mugatzen baldin bada ere, arte-ekoizpen garaikideari dagokionez, nazioarteko interes ezberdinek kultura errekurtsio edo baliabide bilakatu duten honetan, helburu politiko eta ekonomiko konkretu batzuk lortzeko errekurtsio bilakatu da. Hortaz, maila lokalean, euskal kulturaren testuinguruan, alegia, honako hauen eragina eta eraldagarritasuna aztertuko dugu.

Mundu mailan, kulturarekiko hartzen diren erabakiak eta lan-ildoak kulturaren definizio zabal batetik abiatzen baldin badira ere, helburuak oso konkretuak izatera pasatzen dira hainbat politika, programa eta ekimen kulturetz baliatuz. Honen harira, adierazenez gendake testuingurua nazioarteko-esparruak eskaintzen baldin badu ere, hauen legitimazioa aurrera eramateko, herrialde eta lurralde ezberdinek kultura-politiken ekimen lokalak aurrera eramatera konprometitzen direla beraien politika publikoen eta, zehazki, kultura-politiken bitartez. Modu honetan, kultura-politikek bultzatzen dituzten ekimen ezberdin eta anitzen bitartez, kultura-ekoizpenak errekurtsio ekonomiko eta politiko bilakatzea dute helburu. Kulturaren eta, konkretuki, arte-ekoizpen garaikideen errekurtsio bilakatzea diru publikoaren laguntzaz gerta daiteke batzuetan, beste batzuetan diru pribatuaren inbertsioak honako helburu hau ere izan dezake (Lash eta Lury, 2007; Yúdice, 2002; Miller eta Yúdice, 2002).

Kulturaren inguruan nazioartean aurrera eramaten diren hitzarmenak izango dira kultura errekurtsio bilakatzearen beharra adieraziko dutenak. Kultura baliabideen

izaera politiko eta ekonomikoaren azterketa, agian, zientzia politikoetatik abiatu beharreko analisia da, edota komunikazioaren zientzietatik zein nazioarteko harremanetatik. Izan ere, nazioarteko testuinguru honetan, eta euskal testuinguru kulturalean ere bai, ezagutzaren diziplina hauen arteko elkarlana ezinbestekoa da kulturaren baliabide bilakaera ulertzeko orduan. Adibidez, egun, arte-ekoizpen garaikidea ezinezkoa da ulertzea bera sozializatzeko garatzen diren mekanismorik gabe, eta honako hauek komunikazio modu ezberdinen bitartez eramaten dira aurrera. Egun, kulturak eta arteak, zehazki arte garaikidea errekurtsu bilakatu den honetan, komunikazio-teknologiekin erlazio estua dauka, eta baita honen zabaltze eta banatze moduekin ere. Oro har, kultura errekurtsu moduan ulertzean, ezinezkoa da komunikazio-politikak eta komunikazio-teknologiak alde batera uztea, batez ere, mundializazioak kultura errekurtsu moduan eskaini dion dimentsioari erreparatzen baldin badiogu (García Clanclini, 2001 [1989]).

Aipatzekoa da arte-ekoizpen garaikideak baliabide edo errekurtsu ekonomiko eta politiko bilakatzeko prozesuan, zenbaitetan, erresistentzia egon dela. Hori dela-eta, nahiz eta honako ekoizpen hauek jasotzen dituzten arte garaikide museo edota zentroak errekurtsu ekonomiko eta politiko moduan erabiltzen eta aurkezten dituzten askotan, arte-ekoizpen garaikidearen adierazpenetan espazioak existitzen du errekurtsu izateari uzteko. Arte-ekoizpen feministaren bitartez zabaltzen diren haustura edota hausnarketa-espazioetan, autore ezberdinek erresistentzia (García Canclini, 2009) edota disensoa (Rancière, 2010) izendatu dutena, espazio hauetan arreta jartzen ahaleginduko gara ikerketaren atal ezberdinetan zehar.

Kultura errekurtsu ekonomiko eta politiko bilakatzearen ondorioetako bat izan da sektore pribatuak errekurtsu hauen jabe aldarrikatuko duela bere burua eta bere logika jarraituz, errekurtsu oro pribatizatzea izango duela helburu. Errekurtsoen pribatizazioa produktibitate kapitalistaren testuinguruan gertatzen da. Produktibitate kapitalistak emakume eta gizonen arteko berdintasuna bultzatu baino, esfera publikoa eta pribatuaren banaketan du oinarria, non emakumeei zaintza rolak inposatzen zaizkien, hauek, sistema kapitalistaren ezinbesteko euskarri direlarik eta era berean, kapitalismoaren erreprodukzioa bermatzen dutelarik (Pérez Orozco, 2006, 2014). Testuinguru honetan, arte-ekoizpen feministak hainbat haustura-puntu identifikatzen ditu, adibidez, emakumeen estereotipoen aurrean nortasuna eta esperientzia berriak

eskaintzen dituztenean. Montehermoso Kulturuneko jardunean esaterako, arte-ekoizpenaren bitartez, esfera pribatu eta publikoaren arteko mugak zulatu zituzten feminitatearen inguruko hainbat ariketa aurkeztu ziren *Kontraseinuak, feminitatearen errepresentazio berriak* (2008-2011) sailaren bitartez.

Horrenbestez, sektore pribatuaren eskuetan geratzen denean kultura-ekoizpena, eta baita kapital-kognitiboa ere, pribatizatua gertatuko da (Yproductions, 2009a; 2009b). Horrela, kultura-ekoizpenaren errekurtsio ekonomiko eta politiko izaera, hiperkapitalismoan (Guattari eta Rolnik, 2006) oinarritutako eta enpresa eta egitura multinazionalak baliatuko duten kontsumorako gaia izatera bideratua da.

Gauzak hala, ezin ditugu alde batera utzi emakume eta gizonen arteko berdintasuna bermatzeko tresnak, adibidez, berdintasunerako legeak eta planak. Hauek jarraituz, arte garaikidearen inguruan praktika feministak modu arrakastatsuan aurrera nola eraman daitezkeen euskal testuinguru kulturean eredu eta esperientzia dugu; 2007. urtetik 2011. urtera Montehermoso Kulturunean aurrera eraman zen proiektuaren eta honen kudeaketaren kasua. Sakonean etnografian aztertuko dugun kasua, aipatu denbora tartean instituzio honek aurrera eramandako lana eta programazioaren kalitatea dudatan jarri izan zen askotan proiektu feminista izatearen aitzakian.

Bestetik, kultura kudeatzen duten ekimen eta plan desberdinek emakume eta gizonen arteko berdintasuna bermatzera bideratuak dauden ekimenik martxan jartzen ez dutela ikusiko dugu hurrengo orrialdeetan. Zentzu honetan, zilegi da adieraztea politika publikoek ez dituztela betetzen indarrean dauden berdintasunerako legeak (lehenengoa Euskal Autonomia Erkidegoari dagokiona, Euskal Autonomi Erkidegoko Emakumeen eta Gizonen berdintasunerako legea 4/2005, otsailaren 18ko legea eta bigarrena Espainiako estatuko *Ley Orgánica para la igualdad efectiva de mujeres y hombres*, martxoak 22ko 3/2007). Era berean, lege hauek betetzea exijitu behar dugu; izan ere, legeak berdintasun-planekin batera, emakume eta gizonen arteko berdintasunerako bidean, tresna ezinbestekoak izateaz gain, berdintasuna exijitzeko tresnak ere badira. Arte-ekoizpen feministei dagokienez, hauek eskaintzen duten ezagutza-prozesua zein emakumetasunaren inguruko hausnarketa, subjektibazio-prozesua, alegia, ezinbestekoa da sexuen berdintasunerantzko bidean, eta emakumeen

aurkako diskriminazio eta bortizkeria ezberdinen aurrean, irtenbide desberdinak eskaintzeko. Halaber, berdintasun-legeen eta berdintasun-planen nondik-norakoak eta hauek helburu duten subjektuengan ahalbidetu dezaketen subjektibazio-prozesua balioan jartzea da. Hori dela-eta, arte-ekoizpen feministek berdintasun-legeetara egin ditzaketen ekarpenak kontuan hartzea garrantzitsua da. Testuinguru honetan egingo dugu ibilbide laburra berdintasun-lege eta berdintasun-planetan zehar.

1.1.-KULTURA-POLITIKEN TESTUINGURUA

Euskal Autonomia Erkidegoan kultura-kudeaketa aurrera eramateko jarraitzen diren ildoak nazioartean jarraitzen diren ildoek baldintzatzen dituzte; eta, batez ere, Europako hainbat erakunderen adierazpenek eta bileretan hartutako erabakiek baldintzaten dituzte kultura-politika hauek.

Lourdes Méndez-ek *Galicía en Europa. El lugar de las artes plásticas en la política cultural de la Xunta* (2004a) lanean aztertzen ditu Europako instituzioek kulturaren inguruan hartutako erabakiak, hauen inguruan izandako eztabaidak eta kulturaren inguruko hainbat definizio. Hau dela-eta, autoreak taxututako azterketa honetara behin baino gehiagotan joko dugu kapitulu honetan; izan ere, Euskal Autonomia Erkidegoko testuinguru administratiboan gauzatu nahi diren hainbat proiekturi testuinguru aproposa eskaintzen dio honako lan honek.

Garatzen ari garen ikerketaren helburua ez da inola ere Méndez-ek aipaturiko lanean egiten duen azterketa sakona Euskal Autonomia Erkidegoan egitea, ezta Eusko Jaurlaritzak zein kultura sustapen eredu bultzatu duen aztertzea ere. Helburua izango da kultura-politika hauek osatzen dituzten proiektuek, sariak, bekek, programek, kontratuek, biltzarrek,... arte-ekoizpen feministak barne hartzeko eskaintzen dituzten aukeretan arreta jartzea.

Halaber, honako ikerketa honen xedea, lanaren sarreran jada azaldu den bezala, arte garaikidearen esparruan kokatzen da. Horren haritik, Lourdes Méndez-ek, Pierre

Bourdieu-ri jarraiki ⁷, artearen esparruaren definizioarekin batera, gure ikerketa objektuaren ekintza-mugak zeintzuk diren ulertzen lagunduko digu:

“La noción de campo artístico, acuñada por Bourdieu, designa la trama de relaciones objetivas que existe entre las posiciones que en él ocupan sus principales agentes. La noción desmitifica la extendida creencia en la autonomía del arte, insiste en los agentes implicados en su producción, y desvela la falacia de la singularidad del genio artístico. Es en el campo artístico en el que se relacionan artistas, comisarios, coleccionistas, marchantes, críticos y teóricos del arte, galeristas y gestores culturales. Cada uno de esos agentes ocupa en él una posición, y desarrolla prácticas específicas, mediatizadas por una red de instituciones públicas y privadas que no siempre han existido. Dicho campo, insiste Bourdieu, es un “sistema de relaciones objetivas entre esos agentes (artistas, galeristas, críticos, marchantes, comisarios de exposiciones, teóricos del arte...) o esas instituciones (por ejemplo, museos, gustos estéticos legítimos), y lugar de luchas por el monopolio del poder de consagración, donde se engendran constantemente el valor de las obras y la creencia en ese valor” (1977: 7).⁸ El sociólogo también define un “campo de producción restringido”, interesado por la elevación del valor simbólico y por la acumulación de capital cultural, que no se preocupa ni por el lucro económico ni por el público puesto que su audiencia es la de los productores culturales”.⁹

Testuinguru honetan, ezin da alde batera utzi ekonomikoa izan zela Europar Batasuna osatzearen zioa. Europako herrialde ezberdinek interes ekonomikoak, juridikoak eta politikoak partekatzeke, “Ikatzen eta Altzairuaren Komunitate Europarra” osatu zen 1951. urtean, 1957. urtean Europako Komunitate Ekonomikoa sortzera eramango zuena. 1992. urtean, berriz, Maastricht-eko Ituna sinatu zen. Baina zein da tratatu honen baitan kulturak eta kultura-politikek duten lekua? Nola uztartzen da kultura interes ekonomiko eta politikoekin? “(...) la política cultural puede entenderse como un Manifiesto que de forma acelerada, tras la firma en 1992 del Tratado de Maastricht, se ha ido construyendo y pactando transnacionalmente sin que la ciudadanía participara en dicho proceso” (Gondar eta Méndez, 2005: 16).

⁷ http://webs.uvigo.es/chamalle/documentos/4_ANL_Conferencia_Lourdes_Mendez_ESPL.doc.pdf 2015/01/17 kontsultatua, urtea ez du zehazten.

⁸ Pierre Bourdieu-ren *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Anagrama, 2002) lanari egiten dio hemen erreferentzia autoreak.

⁹ http://webs.uvigo.es/chamalle/documentos/4_ANL_Conferencia_Lourdes_Mendez_ESPL.doc.pdf 2015/01/17 kontsultatua, urtea ez du zehazten.

Europako kultura-politikak, beraz, jendartearen parte hartzerik gabe eraikitzen eta garatzen joan dira. Marcial Gondar-ek eta Lourdes Méndez-ek, “Manifiesto para una nueva economía de la cultura” (2005) artikuluan, Phillipe Urfalino-ren hitzak ekartzen dituzte gogora kultura-politika zer den definitzerako orduan. Hurrengo lerroetan, artikuluan jasotzen duten aipua ekarriko dugu: “Tiene como referente un momento de convergencia y coherencia entre, por una parte, las representaciones del rol que el Estado puede hacer jugar al arte y a la `cultura´ de cara a la sociedad y, por otra parte, la organización de la acción pública (...) así definida, la política cultural es un objeto compuesto que tiene que ver tanto con una historia del Estado (*o de otras instituciones públicas*) (...) es una totalidad construida por ideas, prácticas políticas, administrativas situadas en un contexto intelectual y político (Urfalino 1996: 13-14)” (Gondar eta Méndez, 2005: 16).

Beraz, honako aipamen honekin argi geratzen da kultura-politikek beraien eraikuntzatik helburu politiko eta intelektual batzuei erantzuten dietela; estatuaren tresna ideologikoen artean kokatzen dela kultura-politika eta estatuaren historiak osatzen dituzten narratiba elementuei zuzenki lotua dagoela. Baina Europa Batasunaren kasuan, nola eraikitzen da bere historia? Azaltzen ahaleginduko garen bezala, Europako kultura-politiken helburu garrantzitsuenetakoa horixe bera izan zen, narratiba bat eraikitzen lagunduko zuten elementuak biltzea. Helburua lortzeko, historian kokatu beharrean, estatu ezberdinek eta hiritarrek elkarbanatuko zuten nortasuna eraikitzen bideratu zituzten ahaleginak.

1992. urtea baino lehen, Maastricht-eko Ituna sinatu aurretik, Europar Batasuna egun ezagutzen dugun bezala administratiboki osatu aurretik, bai nazioarteko testuinguru batean, eta baita Europan ere “kultura” kontzeptuaren inguruan hainbat hausnarketa jasotzen dira. Hala, hausnarketa hauen inguruan zein hobesten den erabakitzen da adituak bilera ezberdinetara gonbidatuz. Izan ere, Europako eta nazioarteko kulturaren administrazioa aurrera eramateko, kulturaren beraren inguruko hausnarketak biltzea ezinbestekoa zen. Administratu, kudeatu nahi zuten hori zer zen definitu beharra zegoen ondoren berau instituzionalizatzeko.

Hartara, kultura interes politikoen esparru pribilegiatua izatea ez da egungo estrategia politiko berria, izan ere, 1979. urtetik, bere sorreratik, Europako Parlamentuak sarritan aipatu du Europar Batasunak bere garapenerako kulturaren beharra duela, honen instrumentalizaziorako aurrekontuak eskatuz: “Así mismo, organismos internacionales como la UNESCO o el Consejo de Europa organizaron, sobre todo desde finales de los sesenta, reuniones y conferencias en diferentes partes del mundo en las que se abordó la espinosa tarea de saber qué se entendía por cultura. También se reflexionaba ya sobre los modos de llevar a cabo una planificación cultural mundial que tuviera en cuenta la específica situación social, política, cultural y económica de países ubicados en diferentes continentes. Por lo tanto, lo novedoso de ese tema es la apuesta por parte de la UE de asumir competencias en el ámbito de la cultura” (Méndez, 2004a: 17).

Honen haritik, oraindik, kulturatzat zer ulertzen den argitzea falta zaigu, ondoren, kulturaren esparruko konpetentziak zeintzuk diren definitu, eta honako konpetentzia hauek Europar Batasunak bere nola egin zituen ezagutzeko. Horrela, 1952. urtean, UNESCOk Claude Lévi-Strauss antropologoari eskatu zion kulturaren inguruko bere hausnarketak elkarbanatu zituzan. Testuinguru honetan antropologoak “Raza e Historia” (Lévi-Strauss, 2004)¹⁰ konferentzia aurkeztu zuen eta bertan egiten zituen planteamenduak gogo onez jasoak eta barneratuak izan ziren. Laburbilduz, antropologoak planteatu zuen mundu mailako zibilizazioak kultura anitzen arteko ko-existentzia baten bidea jarraitu egin behar zuela, eta honako bide hau jarraituz, giza kultura bakoitzaren originaltasuna eta aberastasuna errespetatzea eta babestea ere posible izango litzatekeela. Lévi-Strauss-entzako, kultura-aniztasuna humanitatearen ondasuna zen, eta ezin ulertu zitekeen banakako giza talde ezberdinen isolamenduaren ondorio bezala, Méndez-ek bere hitzak jasoz adierazten digun bezala: “Un fenómeno natural, resultante de las relaciones directas o indirectas entre las sociedades” (Méndez, 2004a: 20).

Lévi-Strauss-ek bere konferentziaren bukaeran, nazioarteko erakundeen ardura mahai gainean jarri zuen aurrerapen kulturalaren edo aurrerabide ideia adiera

¹⁰[http://eva.universidad.edu.uy/pluginfile.php/307211/mod_resource/content/1/28%20\(Unidad%205\).pdf](http://eva.universidad.edu.uy/pluginfile.php/307211/mod_resource/content/1/28%20(Unidad%205).pdf) 2015/01/17 kontsultatua. Konferentzia autorearen *Raza y Cultura* (Madrid: Cátedra, 2004) argitalpenean jaso dago.

bikoitzaren inguruan hausnarketa plazaratzearekin batera. Alde batetik, aurrerapena giza kulturen arteko koalizioaren ondorioa izango zen; eta, bestetik, honako koalizio honek epe laburrera, ondorio bezala, gizarte bakoitzaren errekurtsoen homogeneizazioa ekarriko zukeen. Hemen aurkezten den paradoxa honi aurre egitekotan, autoreak aurrez entsegatutako bi irtenbide proposatzen ditu, kulturen arteko bi kolaborazio modu. Batetik, kapitalismoarena, zeinetan gizarte bakoitzaren bereizgarritasunak mantentzen diren lehen momentu batean; eta, bestetik, inperialismoa edo kolonialismoarena, zeinetan kanpotik datorren giza kulturak mende hartuko du kulturaren aberastasunak bere egiten ditu. Bi modu hauetatik bat ere ez baliagarria dela ondorioztatuz, izan ere, gizakien zapalkuntza dute biek oinarri, hurrengo ondorioztatzen du autoreak: “Sea lo que fuere, es difícil representarse de otro modo que no sea contradictorio un proceso que podemos resumir en la manera siguiente: para progresar, hace falta que los hombres colaboren; y en el curso de esta colaboración ven gradualmente identificarse aportaciones cuya diversidad inicial era precisamente lo que hacía fecunda y necesaria su colaboración” (Lévi-Strauss 2004: 388).

Egoera honen aurrean, Lévi-Strauss-ek¹¹ nazioarteko erakundeei proposatzen diena da adaptazio forma berriak ahalbidetu ditzatela, nahiz eta honako hauek kontraesanekin aurrera eramane beharko diren. Batetik, batasunerantz bidea egin; eta, bestetik, aniztasuna mantentzearen ahalegina egitea. Gondar eta Méndez-ek hurrengo moduan azaltzen dute:

“Por eso el antropólogo advierte a los organismos internacionales de que “no bastará con mirar las tradiciones locales y dar un respiro a los tiempos consumados. Lo que debe ser salvado es el hecho de la diversidad, no el contenido histórico que cada época le dio” (: 339). En este sentido la tarea de dichos organismos sería la de tener “una dinámica que consiste en prever, en comprender y en promover lo que quiere ser (*cada cultura*) dejando (que la diversidad cultural) se realice en formas cada una de las cuales sea una contribución a la mayor generosidad de las otras” (: 339)” (Gondar eta Méndez, 2005: 17-18).

¹¹ Claude Lévi-Strauss, *Antropología Estructural: Mito, sociedad, humanidades* (Madrid: Siglo XXI, 1979) lanari egiten diote erreferentzia Gondar-ek eta Méndez-ek.

UNESCOr a beste konferentzia bat aurkeztera gonbidatu zutenean Lévi-Strauss 1971. urtean, jada, hainbat nazioarteko erakundek kulturaren inguruko mundu mailako ekimenak martxan jartzeko topaketa ezberdinak aurrera eramaten ari ziren. Beraz, kultura, mundializazioa eta mundializazioaren teknologiak aurkezten zituen bideetara nola moldatu eztabaidatzen ari ziren jada. Lévi-Strauss-en konferentziaren izenburua “Raza y Cultura” (2004)¹² izan zen. Bigarren konferentzia honetan aurkezten zituen ildo nagusiak ez ziren izan lehendabiziko konferentziakoak bezain ondo jasoak nazioarteko erakundeen artean. Izan daiteke nazioartean jada martxan ziren topaketetan, kultura errekurso ekonomikoa eta politikoa izatearen bidea irekia zutelako eta Lévi-Strauss-ek egiten zituen proposamenak, berriz, neurri handi batean, kultura helburu eta interes ekonomiko eta politikoetarako bitartekari izateko kontzepzio honi oztopoak jartzen zizkiolako.

Lévi-Strauss-en “Raza y Cultura” (2004) konferentziak aurkezten duen lehendabiziko oztopoa arraza eta kulturaren arteko erlazioaren inguruan datza. Méndez-ek bere lanean ekartzen duen moduan, “son las formas de cultura que adoptan aquí o allí los hombres (...) las que determinan, en gran medida, el ritmo de su evolución biológica (...) siendo la raza (...) una función de la cultura” (Lévi-Strauss, 1983: 36, Méndez-ek, 2004a: 33 ekarria). Hortaz, arraza kulturaren funtzioaren arabera definitua eta ulertua geratzen da eta ez alderantziz. Honek mundu mailan inposatutako arraza zuriaren nagusitasun zientifikoa eta morala ere bertan behera uztea suposatuko luke, eta ondorioz, kultura teknologikoa eta zientifikoaren oinarriak kolokan jartzea (Méndez, 2004a: 33).

Lévi-Strauss-ek jarraian egiten duen bigarren planteamenduak are eta arazo gehiago ekarri zituen, bere hitzetan esanda: “El etnólogo duda, no en combatir los prejuicios raciales (...) sino en creer, como demasiado a menudo se le incita a hacerlo, que la difusión del saber y el desarrollo de la comunicación entre los hombres lograrán algún día hacerles vivir en buena armonía, aceptando y respetando la diversidad” (Lévi-Strauss, 1983: 46, Méndez-ek, 2004a: 33 ekarria).

¹² Konferentzi honen testua Claude Lévi-Strauss, *Le regard éloigné* (Paris: Plon, 1983) lanean aurki daiteke (Méndez, 2004: 32). Gasteleraz, *Raza y Cultura* (Madrid: Cátedra, 2004) liburuan.

Laburki, erabaki politikoek eta, batez ere, nazioarteko erakundeek hartzen dituzten erabaki politikoek ikerlarien, alegia, antropologoen edo etnologoen lana zein modutan baldintzatzen duten aditzera ematen du Lévi-Strauss-ek honako pasarte honetan. Lévi-Strauss-ek kulturaren inguruan eta mundializazioaren harira, batez ere, komunikabideen mundializazioaren harira, hauengan bideratu den fedearen inguruan dudak sorrarazten ditu. Azken batean, honako komunikazio egitura hauek legitimatuko dute kultura bera, baita kulturaren mundializazioa ere. Baina zalantzan jartzen du komunikazio-egiturek kulturen arteko harreman harmoniatsuak ahalbidetzeko gai izango liratekeen.

Testuinguru honetan, nazioarteko sistema kulturalak aniztasun kulturalak berarekin zekartzan gatazka politiko eta nortasunezkoak alde batera utzi nahi zituen, bere arreta zein interesa kulturaren mundializaziora bideratu nahi zuenez gero. Ondorioz, UNESCOk ez zuen bat egin Lévi-Strauss-en konferentziak planteatzen zuenarekin. Honen inguruko erreakzioak kontuan hartuta, Méndez-ek hurrengoa ondorioztatzen du: “La acción cultural que se va perfilando a lo largo de esta década muestra claramente que toda planificación cultural es, a su vez, una planificación económica; y que toda acción cultural persigue dos objetivos de diversa índole, educativo uno, indentitario el otro” (Méndez, 2004a: 43).

Méndez-ek goian ekartzen dituen hitzekin bat egiten dugu. Jendarteak hezkuntza maila altuagoa baldin badu, eta kulturaren adierazpen ezberdinen bitartez, prestakuntza handiagoa eskaintzen baldin bazaio, ondare kulturala kontsumitzeko eta ekimen kulturalen programazioa aurrera eramateko legitimazioa eskaintzen du. Areago, hezkuntzaren garai ikurrarekin jarraituz, kulturarekin lotuak dauden azpiegituren inbertsio ekonomikoen justifikazio sozial sendoagoa dago: museoak, arte-zentroak, interpretazio-zentroak, erakusketa-aretoak, kulturetxeak, arte ederretako eskolak eta fakultateak, ... Hartara, ezinbestekoa da hezkuntza kulturala jendartean zabaltzea eta eskuragarria egitea, hezkuntza kulturala desiragarria den zerbait delako printzipioan oinarrituta. Honako hau kulturaren demokratizazioa deitu izan da eta nazioarteko erakundeek ahotan hartutako aldarria izango da momentu honetatik aurrera eta hurrengo hamarkadetan zehar.

Nortasuna indartzea helburu duten kultura-politiken ildoek beraien barnean kontraesanak dituzte. Izan ere, alde batetik, kultura lokal bakoitzaren nortasuna, moduak, sinboloak gorde eta sustatu behar dituzte, jendarte horren balio berezko eta ezberdin moduan aurkeztuz; bestetik, europar nortasun baten zati ere izan behar dute kultura-adierazpenek, eta aldi berean europar nortasuna sustatu eta adierazi behar dute: “En esa identidad cultural europea que se desea crear y proyectar institucionalmente frente a otras identidades -en especial frente a la norteamericana- las obras plásticas serían los productos que demostrarían el vigor creativo de una cultura europea capaz de resistir, al menos en ese ámbito, a las dinámicas impuestas por el acelerado proceso de mundialización” (Méndez, 2004a: 43).

Kultura-politika edota kulturaren gaineko erabaki politikoek, bai nazioarteko erakundeek eta baita ere Europar Batasuneko estatu ezberdinek bere gain hartzen dituztenak, ekintza kulturala gidatuko duten hiru ildoren bitartez diseinatu eta garatzen dira: “La conservación/restauración del patrimonio artístico/cultural; la ayuda a la creación de nuevos productos culturales, y la difusión social de la cultura desde la premisa de la democratización cultural” (Méndez, 2004a: 43). Neurri horretan, kulturaren demokratizazioa hezkuntzaren bitartez aurrera eramango delako ustea dago; bestalde, goian esan dugun moduan, kultura politikek beraien burua legitimatzeko aurrera eramaten duten mekanismoan datza eta jendarte guztiarengana irisgarritasuna duen kultura izatetik urrun geratzen da.

Puntu honetan, beraz, zailtasunak azaltzen dira; izan ere, nortasuna, beste nortasun baten ezberdina eta gehienetan kontrajarria bezala ulertzeko eta barneratzeko joera daukagu (Prokhovnik, 2002 [1999]; Butler, 1988, 1993; Weir, 1996). Hala, nortasun ezberdinak sustatzen eta sortarazten dituzten adierazpenak kontraesankortzat jotzen ditugu bere horretan. Nortasunaren inguruko adierazpen eta ezaugarrien barneratzeak gure ekintzak eta gure justifikazio politikoak baldintzatzen ditu, bai norbanako bezala, bai jendarte bezala. Hori dela-eta, elkarbizitzarako ezinbestekoa da nortasunaren errebisioa bultzatuko dituzten metodologiak zein teoriak garatzea. Ildo horretan, kultura garaikideak eta, bereziki, arte garaikideak ekoizten dituen ekimenak, bisualitateak, figurazioa eta ezagutza-prozesuak (eta hauek osatzen dituzten imajinarioak) ezinbestekoak iruditzen zaizkigu, nortasuna ulertzeko modu berriak eskaintzen dizkigutelako. Gai honetan, ikerketaren hirugarren etnografian sakontzeko

aukera izango dugu eta euskal testuinguru kulturallean eman diren esperientzia ezberdinen aurkezpena eta hauen azterketa egingo dugu.

Kultura-politikek, Europar Batasuneko testuinguruan egindako ibilbideari jarraituz, 1980ko hamarkadan, arte-plastiko ekoizpenaren inguruan eta ondarearen inguruan, hauei harrera egiteko museo eta azpiegiturretan inbertsioa handiak egiten dituzte Europako herrialde ezberdinek. Nahiz eta lehendabiziko momentu batean honako azpiegitura eta proiektu erraldoiei ez dieten etekin ekonomiko garbirik ateratzen, hauengandik atera dezaketen etekin sinbolikoaren aldeko apustua egiten dute. Nazioartean zein Europan hainbat hitzarmenek eta adierazpenek barneratzen zuten kulturaren demokratizazioaren ideiarekin ere saltzen dituzte beraien inbertsio ekonomikoak eta hauen justifikazioa. Eraikin hauekin batera, arte-plastikoei zuzendutako diru laguntzek eta beka kopuruek ere gora egiten dute. Aurreko ideiak azaltzen ditu Lourdes Méndez-ek:

“El derecho a la cultura recogida en la *Declaración Universal de los Derechos Humanos* y en el *Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales* que los Estados democráticos liberales asumieron como deber y desearon transformar en realidad exigió, y exige, una intervención pública en beneficio de aquellos productos culturales que, como es el caso de las obras plásticas o del patrimonio, son considerados como bienes colectivos de los que toda población de un Estado tiene derecho a disfrutar. Un derecho que resulta irrelevante para la lógica económica subyacente al mercado del arte y que, en consecuencia, sólo una adecuada política cultural puede garantizar” (Méndez, 2004a: 53).

Hortaz, 1990eko hamarkadan, kultura-politikek garatu zuten ildoak inbertsio ekonomikoak seduzitzearena izan zen. Modu honetan, hurrengo atalean sakonago ikusiko dugun bezala, kultura inbertsio ekonomiko gisa kontsideratzen zen eta horrela aurkezten zen jendartera ere. Inbertsio ekonomikoek zein neurritan erakartzen zituen irabazi ekonomikoak? Irabazi ekonomikoak irabazi kulturaletara berdintzeko zein estrategia erabiltzen zen? Kultura-azpiegiturek, obren erosketek, eta baita hauen inguruan antolatzen ari ziren erakusketa dispositibo erraldoiek ere (jaialdiek, bienalek,...) diru publikoaren inbertsio handia eskatzen baldin bazuten ere, gerora, ekonomikoki etekinak ekarriko zituztelako diskurtsoekin justifikatzen ziren. Gaur egun ere horrela justifikatzen jarraitzen ahalegintzen dira. Euskal testuinguruan,

hainbat museoren inbertsioek ildo honetatik jo dutela ikus dezakegu. Adibiderik garbiena nazioarteko inbertsio pribatuek gure testuinguru kulturalan aurrera eramanean ostean sortutako Guggenheim Bilbao Museoaren kasua da. Mundializazioak kulturaliabiabideak, errekurtsio ekonomiko eta politikoetan nola gorpuzten diren ikusten dugu Joseba Zulaikaren (1997) *Crónica de una seducción. El museo Guggenheim Bilbao* lanean Guggenheim Bilbao Museoaren sorreraren negoziazio eta sedukzio-estrategien inguruan egindako azterketaren bitartez. Hori lortzeko, artelanetan dirua inbertitzeak hiritartasuna hobetzeko modua zela adierazten zuten kultura-politikek eta inbertsioen inguruan hartutako erabakiek. Honako hau azaltzen dute Miller-ek eta Yúdice-k:

“(...) and the very notions of limited liability, public education and tax write uplift model, whereby welfarist doctrines saw governments give money to the arts in order to ‘improve’ their citizenry, the 1990s model was a cultural-industry one -the state underwrote the new market infrastructures, such as art fairs, within which consumer preferences ‘determined’ the canon. At the same time, however, as this neoliberal/industry policy *rapprochement* was underway, there were *dirigiste* pressures as well” (Miller eta Yúdice, 2002: 186).

Pasarte honetan, autoreek, publikoaz hitz egin beharrean, kontsumitzaileez hitz egiten dute, non aukeren bitartez arte garaikidearen kanona zehazten dutela adierazten duten, beti ere, merkatu-legeen laguntzarekin moldatutako kanona izanik. Kultura-industriaren ereduaren sorrera hementxe kokatzen da.

Autore ezberdinen lanek erakusten diguten bezala, XX. mendeko azkeneko hamarkadan, kultura errekurtsio ekonomikoa kontsideratzearen ulermena indartu egiten da (Yúdice, 2002; Miller eta Yúdice, 2002; Lash eta Lury, 2007). Egun, ordea, errekurtsio ekonomiko honen aplikazioen ondorioez hausnarketa egiteko bidea ireki beharrean gaude. Horixe bera egiten saiatuko gara ikerketaren hurrengo orrialdeetan. Europan, eta Europar Batasunaren sorrerarekin batera, kultura herrialde ezberdinetako hiritarrak elkarrekin identifikatzera eramango zituen gailua bezala ulertzen eta defendatzen hasi zen. Kulturaren izenean ez ziren soilik inbertsio ekonomikoak egin, baizik eta europartu beharreko hirien diseinuak, kultura-zentro eta museo eraikuntzak ere garatu ziren. Turismoarekin batera, arte bienalak, musika eta zinema-festibalak, Kulturaren Hiriburu Europarraren izendapena (Clifford, 1988; García Canclini, 2009),

nortasunaren ehuntze honetara lagundu nahi zuten ekimen kultural eta ekonomikoak ziren. Izan ere, kultura ezinezkoa da pentsatzea inbertsio ekonomikorik gabe. Méndez-ek ondorengo pasartean modu egokian adierazten du honako ideia hau:

“No debe olvidarse que la política cultural europea parte de tres constataciones. Que las industrias culturales son una importante dimensión de la economía y permiten generar puestos de trabajo (por ejemplo, en lo que a las artes plásticas se refiere, los vinculados a museos, centros de arte o casas de cultura) y crear nuevas instituciones -museos o centros de arte-; que es necesario el control de la comunicación y de la información en lo que concierne a la difusión y promoción pública de eventos culturales de índole artística -difusión que supuestamente permite que la población en general tenga acceso a ellos y llegue a considerarlos como algo propio-; y que resulta indispensable para la identidad cultural de un país -y para la construcción de la identidad cultural europea- tanto mantener el patrimonio heredado del pasado como apoyar la creación de nuevas obras plásticas” (Méndez, 2004a: 51-52).

Kultura-politikak ezin ditugu modu isolatuan aztertu; beraien dimentsio ekonomikoa agerian jartzen dituzten 1990eko hamarkadan sortzen diren kultura-industriek markatzen dituzten lehenetsuen itzalean ulertu behar ditugu. Horrela, kultura-ekoizpenen “gauzatasun”¹³ (Lash eta Lury, 2007) bilakatzea egungo kontsumismo ereduaren baitan, eta baita komunikazio eta komunikabide-teknologiaren ereduaren baitan ere aztertu behar dugu. Kapituluaren hurrengo ataletan honen berri emango dugu.

Europar Batasunak garatu zuen kulturaren mundializazioaren prozesua Amerikako Estatu Batuekin konpetentzia aurrera eramanez ahal izateko hartu zuen jarrera zela azpimarratu dute hainbat autorek (Méndez, 2004a; Yúdice, 2002). Honako mundializazio hau, enpresa kultural ezberdinekin konpetentziak aurrera eramanez ahal izateko garatzen da. Horretaz aparte, ezinbestean, mundializazio honek globalaren eta lokalaren arteko egiturak eta hartu emanak sendotzea eskatzen du. Ondorioz, komunikazio-teknologia berrien inguruko hausnarketak egin beharrean aurkitzen gara, hauen eragina eta hauek suposatzen duten diru publikoaren inbertsioaren inguruan. Beste modu batean, mundializazioak ez du herrialde ezberdinetan funtzionatuko, eta

¹³ Hurrengo lerroetan azalduko ditugu bilakaera honen ingurukoak.

horregatik, kultura hibridoak sortzen dira García Canclini-k (2001 [1989]) eta Yúdice-k (2002) aztertu duten moduan. Kultura hibridoak kulturaren mundializazioa eta kultura-industria globalen ondorio dira.

Baina kultura-politikek kulturaren zein ulermen dute? Izan ere, kontzeptu honen baitan biltzen dituzten esperientziak erregulatuko dituzte. Galdera hori erantzuteko asmotan, kapituluaren hurrengo atalean kontzeptu honen ulermenean sakonduko da, bere aplikazioa ere ulergarriagoa izan dadin.

1.1.1.- Kultura-politikak eta kulturaren definizio antropologikoa

Toby Miller-ek eta George Yúdice-k *Cultural Policyn* (2002) esaten duten moduan, kultura politika publikoekin harremanetan jartzen denean, bi modu ezberdinetan izan daiteke: lehenengoa, maila estetikoan; eta bigarrena, maila antropologikoan. Kultura-politikak, bi ulermen hauen zubi lanak aurrera eramanez, ulermen estetikoa eta antropologikoa uztartzearekin batera, erregulazio organo baten modura funtzionatzen du:

“Cultural policy refers to institutional supports that channel both aesthetic creativity and collective ways of life-bridge between the two registers. Cultural policy is embodied in systematic, regulatory guides to action that are adopted by organizations to achieve their goals. In short it is bureaucratic rather than creative or organic: organizations solicit, train, distribute, finance, describe and reject actors and activities that go under the signs of artist or artwork, through the implementation of policies. Government, trade unions, colleges, social movements, community groups, foundations and businesses, aid, fund, control, promote, teach and evaluate creative persons; in fact, they often decide and implement the very criteria that make possible the use of the word, `creative’” (Miller eta Yúdice, 2002: 1).

Miller eta Yúdice-ren hitzak jarraitzen baldin baditugu, gobernuek beraien interesak defendatzeko eta berain helburuak aurrera eramateko garatzen dituzten gorberrantza estrategiak dira kultura-politikak. Aldi berean, sormen estetikoak eta

jendarteak bizitzeko moduak euskarritzen eta baldintzatzen dituzte. Kultura dena eta ez denaren mugak mugimendu konstantean daude, eta burokrata bakar batzuen esku dago bereizketa hau egitea.

Kultura-politikak kulturaren bikoiztasunean kokatzen dira, kultura bera kudeatzeko eta sortzeko zein erreproduzitzeko bidegurutzean. Beti ere, baliabide hauek politikoak direnez gero, interes politikoak eta ekonomikoak sortzeko errekurtsioetara bideratzen direla ikusiko da. Ondorioz, erakunde publikoetatik aparte, bestelako erakundeek ere interes hauek sortzen dituzten sareetan parte hartuko dute. Hurrengo orrialdeetan irakurriko dugunez, erakunde hauek interes ekonomiko zein politikoak sormenaren eta sortzaileen ekintzetan gauzatuko dituzte.

Beraz, kultura-politikek arte-ekoizpen konkretuak ahalbidetzen dituzte, arte-ekoizpen konkretuak legitimatzen dira. Kultura-politikak jendartean elkarbizitza ahalbidetzen duten balioetan oinarritzen dira, alde batetik (ulermen antropologikoa izango litzatekeena); eta, bestetik, jendarteak komunean dituen balio estetikoetan. Hala, kultura-politikek jendarteko pertsonak elkarrekin harremanetan jartzen dituen balio sinbolikoak eta materialak erreproduzitzen dituzte eta hauen bitartez, giza harremanak ere bai.

Estetikari dagokionez, Immanuel Kant-en (1999) estetikaren ulermenean oinarritzen dira Toby Miller-ek eta George Yúdice-k (2002) garatzen duten kultura-politiken definizioa eta erabilpenaren nondik norakoak. Hurrengo aipuan, autoreek Kant-en estetikaren definizioaren zein erabilpen egiten duten azaltzen digu Yproductions kolektiboak:

“(...) según Miller y Yúdice, para entender los orígenes de la política cultural tenemos que estudiar la producción y legislación del gusto y remontarnos a los ideales ilustrados y a la figura del filósofo francés [sic] Immanuel Kant, quien dedicará uno de sus más importantes libros a este asunto. Leemos que “en su *Crítica del Juicio*, escrita en el siglo XVIII, Kant concibe el gusto como ‘la conformidad con la ley sin la ley’ (1994: 86). Ello quiere decir que la actividad estética, si se controla adecuadamente (...) produce en el sujeto humano un efecto y un saber derivados de ‘preceptos morales prácticos universalmente válidos’, independientes de los intereses individuales” (2004: 118). Kant verá en la belleza una cualidad metafísica,

trascendental y atemporal, y el arte como su ejecución estética será el vehículo ideal para que dicha sustancia aparezca y pueda ser disfrutada por la sociedad. Las personas, frente a la belleza, estarán libres de prejuicios, y encontrarán en este espacio de contemplación un lugar donde comparar sus percepciones con las del resto de la humanidad gestándose un sentido de comunidad y de libertad” (Yproductions, 2009a: 27-28).

Modu honetan, kultura-politikak edertasuna legislatzeko tresnak lirateke, jendarteak partekatzen duen edertasunaren ulermen unibertsala legitimatzeko gailuak. Ondorioz, gozagarritasun estetikoa eta artelanen bitarteko pertsonaren heziketa kultura-politikek gidatuko dute. Kultura-politikak gainontzeko politiketatik nola desberdintzen diren aztertzea garrantzitsua da, ezberdintasun honetatik, beraien objektua den kultura sortzeko zein estrategia aurrera eramaten dituzten ezagutzeko.

“(…) La política destinada a garantizar el deleite estético y la formación de las personas a través de la contemplación de obras artísticas será sin duda alguna una política cultural, pero ésta vendrá marcada por una serie de peculiaridades que es importante tener en cuenta ya que la harán diferente de otras formas de política ya existentes. Estas políticas no legislarán el uso de los puertos, el establecimiento de aranceles o las formas de propiedad; estas políticas se preocuparán de los individuos, de sus gustos y se encargarán de que éstos puedan desarrollarse plenamente” (Yproductions, 2009a: 28-29).

Yproductions kolektiboaren hitzak jarraituz, kultura-politikek politikak izaten jarraitzen duten heinean, dudarik gabe, Michel Foucault-ek (1977a, 1998) aurrera eramandako gobernabilitatearen inguruko hausnarketek eta azterketek garrantzi handia dute. Hori dela-eta, kulturaren inguruko politikei dagokienez ere, ezinbestekoa da Foucault-en lana eta adierazpenak jarraitzea. Gobernabilitatea boterea duten arau-egileek gizabanakoak kontrolatzeko eta beraiengandik etekin ekonomiko handiena lortzeko aurrera eramaten duten kontrola da. Honako kontrol honen mailarik gorena eta desiratuena bioboterea da, non gizabanakoak barneratu egiten duen berari inposatzen zaizkion arau ezberdinak eta guztiak. Hots, subjektuak autobetekizuna aurrera eramaten du autobetekizuna gauzatzen ari dela kontziente izan gabe. Politika publikoen bitartez, publikoaren kudeaketa aurrera eramaten da, eta honako hau posible gertatzeko, gizabanako bakoitzarengan bioboterea barneratua egon behar da. Autorregulazio honek, aldi berean, sistemaren eta kudeaketaren iraupena ziurtatzen du. Era horretan, subjektibazio-prozesuak bultzatzen dituzte, prozesu hauek eskatzen

dituzten hainbat elementu eskainiz. Testuinguru honetan, kultura-ekoizpenak subjektibazio-prozesuaren parte dira, giza harremanak, nortasunak eta erlazionatzeko moduak eskaintzen dituzten neurrian.

Toby Miller-ek eta George Yúdice-k hurrengo hitzetan modo zuzenean adierazten dute: “Clearly, then, the merge of governmentality and taste finds cultural policy dedicated to producing subjects via the formation of repeatable styles of conduct, either at the level of the individual or the public” (Miller eta Yúdice, 2002: 12).

Kultura-politikek eurek administratzen dituztenen interesak babesten dituztela defendatzen dute autoreek. Hala, kultura-politikek interesen babes-emaile diren heinean, legitimatzen dute beraien izatea. Kultura-politikek errepikapenaren bitartez, subjektibazioak eta jarrerak ekoizten dituzte. Horrela, politikak legitimatzeaz gain, subjektuen ekoizpenen-prozesuan ere parte hartzen dute, kolektibitatean aurrera eramango diren subjektibazioetan. Modu honetan, administrazio batek indarrean jartzen dituen kultura-politikek administrazio horrek kulturatzat zer ulertzen duen eta kulturaren zein erabilera egingo duen legitimatuko dute.

Toby Miller-ek eta George Yúdice-k (2002) burgesiaren eta XIX. mendeko adibidea ekartzen dute. Bertan aurretik eta aurrerago bezala, kultura eta kulturaren administrazioa kultura-politiken bitartez aurrera eramango da, estatuaren aparagailu ideologiko garrantzitsua izango delarik: “Cultural policy, both elite and popular, is much concerned with the legitimate interests of the policy. So for example, the newly emergent and triumphant *bourgeoisies* of nineteenth-century Western Europe wanted a *laissez-faire* ideology that favored *new* kinds of privilege, based on market success. They also sought a national ideology that connected these monetary freedoms to social control via national identification and the ethical uplift of art –a Kantian-Arnoldian formula (McGuigan *Culture* 55). As monarchical systems were gradually displaced by democracies, leaders needed legitimacy in order to tax the populace and hence finance a standing army (Borneman and Fowler 490)” (Miller eta Yúdice, 2002: 12-13).

Hartara, ikerketaren ibilbidean ikusi ahal izango dugunez, kultura-politikek biopolitikaren eta kontsumoaren bitartez, eta, ondorioz, biopolitikaren kontsumoarekin bermatua ikusten dute beraien burua. Mekanismo ezberdinen bitartez, subjektibazio publiko eta kolektiboa arautzen dute kultura-politikek. Kultura-politikak bere buruaren legitimaziorako bioboterearen arauak aplikatzen ditu. Hala, ez da beste diskurtso arautzaileetatik ezberdintzen:

“Cultural policy finds, serves, and nurtures a sense of belonging, through educational and other cultural regimens that are predicated on a insufficiency of the individual against the benevolent historical backdrop of the sovereign state. These regimens are the means of forming a collective public subjectivity, via what John Stuart Mill termed ‘the departments of human interests amenable to governmental control’” (Miller eta Yúdice, 2002: 15).

Beraz, subjektibitate kolektiboak osatzen dituzte kultura-politikek. Hezkuntza eta kulturaren bitartez, subjektibitateak osatzen dira, non kide izatearen sentimendua elikatzen den eta honekin batera, nortasun kolektibo homogeneousatzaileak inposatzen diren. Subjektuaren existentzia prozesua den neurrian, kulturaren garrantzia azpimarratzen dute Miller-ek eta Yúdice-k, honako honek nortasun kolektiboa eskaintzen duen neurrian.

Halabeharrez, kultura bera erregulatzeko materia edo adierazpenak bilakatzen diren heinean, kultura zer den definitu beharko da. Ikerketaren honako atal honetan, jada, aipatu dugu kultura-politikek kulturaren ulermena estetika eta antropologiaren ikuspuntutik osatu dutela. Oraindik orain, kultura-politikek erabiltzen duten kulturaren definizioa Edward Burnett Tylor antropologoaren kulturaren definiziotik¹⁴ eratortzen dela esan dezakegu, UNESCOk Mexikon 1982. urtean Kultura-Politikenen Inguruko Adierazpena sinatu zeneko definiziotik ondoriozta daitekeen bezala.¹⁵ Bertan, kultura-nortasuna zen adierazpenaren ildoak, hurrengoak izanik adostutako kulturaren ulermena:

¹⁴ Tylor-en kulturaren definizioa hurrengoak da: “(...) aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres, y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre. La situación de la cultura en las diversas sociedades de la especie humana, en la medida en que puede ser investigada según principios generales, es un objeto apto para el estudio de las leyes del pensamiento y la acción del hombre” (Tylor, 1975: 29 [1871]).

¹⁵ http://portal.unesco.org/culture/es/files/12762/11295424031mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf 2015/01/17 kontsultatua.

“• que, en su sentido más amplio, la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias,

• y que la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones. A través de ella el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones, y crea obras que lo trascienden.”¹⁶

Zeintzuk dira kultura era honetan ulertzearen ondorioak? Marcial Gondar-ek eta Lourdes Méndez-ek (2005) horrela diote Europar Batasuneko estatu ezberdinek kulturaren zein ulermen erabilgarri egingo dutenaren inguruan: “Desde finales de los ochenta del siglo XX, una noción de “cultura” que amalgama tradiciones, costumbres, lenguas, fiestas populares, productos de marcada idiosincrasia y artes se ha convertido a nivel mundial en un importante recurso político, económico y emotivo para las Administraciones Públicas de diferentes Estados de la UE. Haciendo uso de la “cultura” así entendida, y utilizando la vía de la política cultural para difundirla, éstas intenta metamorfosear todo ese conjunto dispar de artefactos culturales en “patrimonio” de un “pueblo” (y a veces incluso en “patrimonio de la humanidad”)” (Gondar eta Méndez, 2005: 19).

Aipu honetan argi ikusten dugun moduan, kultura kudeatuko zuten administratzaileei, kultura bera definitu baino, kultura bezala izendatu zezaketen ekintza eta objektu guztien gainean aurrera eramane zezaketen kontrola interesatzen zitzairen. Hartara, kulturaren ulermen zabala izendatzearekin batera kulturari betekizun batzuk inposatzen zizkieten, honen gaineko kontrola legitimatuz.

¹⁶ http://portal.unesco.org/culture/es/files/12762/11295424031mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf
2015/01/17 kontsultatua.

Nazioarteko kulturari bide emanaz, Mexikon 1982. urtean, UNESCOk aurrera eramanez Kulturaren Politiken Konferentzia Mundialak (Mondiacult), bi ekarpen nabarmen egin zituen Armand Mattelart-en iritzian (2007). Lehenengo ekarpena, kulturaren definizio antropologikoa erreferentzia instituzionaletan kokatzea izan zen: “El conjunto de los rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y afectivos, que caracterizan a una sociedad o a un grupo social y engloban, además de las artes y las letras, los modos de vida, las formas de convivir, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias”. Concibiendo el papel de la cultura de forma amplia y global, se establece la relación entre universal de los derechos fundamentales y los rasgos particulares de los modos de vida, que permiten a los miembros de un grupo percibir el lazo que les une a los demás” (Mattelart, 2007: 49).

Honako definizio honen inguruan egiten den erabilpena eta definizioaren aldeko apustua egitearen zergatia Armand Mattelart-ek aipatzen duen bigarren ekarpenari dagokio: “La segunda aportación es la de tender puentes entre el concepto de política cultural y el de política de la comunicación, dos temáticas que se han ido abriendo camino en la década de los años 1970 (...) La rehabilitación de la definición antropológica de la cultura, maltratada desde la fundación de la UNESCO, es además una liberación del dominio del concepto instrumental de la comunicación y de la información -alejada de la historia y de la memoria de los pueblos-, que ha regido la elaboración de las estrategias de desarrollo por parte de los planificadores sociales de los años 1960. Dicha definición de cultura da sentido a las nociones de diversidad cultural, de identidad cultural y de relaciones interculturales” (Matterlart, 2007: 49).

Kulturaren honako definizio antropologikoa ezinbestekoa izan zen Parisen, 2005. urtean, UNESCOren 33. Konferentzia Orokorrean, Aniztasun Kulturalaren Zaintzaren eta Hedapenaren inguruko Konbentzioa onartua izateko, non aniztasun kulturalaren adierazpen bera ezin ulertu daitekeen, komunikazioaren mundializazioaren interesaren harira ez baldin bada. Izan ere, kultura-industriak, jada, mundu osoko herrialdeek izendatutako estrategia kulturalak eta agiri ofizialek defendatutako neurriak dira, bai kultura aniztasuna defendatzeko eta ekoizteko momentuan, bai komunikazioaren industria erraldoiaren bidez, etekinak ateratzeko momentuan. Hartara, nazioartean komunikazio-politiken eta biltzar honetan onartutako kultura aniztasunaren defentsaren artean kontraesanak gertatu ziren.

Kultura-politikek antropologiak duela zenbait hamarkada sozializatutako kulturaren ulermena erabilgarri egingo dute. Honako ulermen honek ez du antropologiak ezagutza-esparru moduan aurrera eramandako ikerketa metodologiarik, epistemologiarik eta interpretaziorik kontuan hartuko. Aldiz, kulturaren ulermen estatikoan oinarrituko da. Hala, antropologiak jorratzen duen kulturaren interpretazioaren bidea alde batera utziko da eta kultura bera definitzeko ahalmena dutenen eskuetan geratuko da: botere politiko, ekonomikoa eta sinbolikoa duten pertsonen eskuetan, alegia. Era horretan, kulturaren definizioa esperientzien eta interpretazioaren estatikotasunetik aldentzea izan daiteke haustura-gunea, hauek baliagarriak egin eta subjektibazio-prozesu berrietan barneratzeko aukera eskainiz. Norabide honetan, Lourdes Méndez-ek egiten duen gogoeta aipagarria da:

“El contenido de lo que en cada momento histórico una sociedad va a asumir como arte o como cultura varía en base a un constante movimiento pendular de exclusión e inclusión, de desvalorización o de revalorización, que concierne al conjunto de valores y de productos culturales que los miembros de dicha sociedad consideran como propios de su pasado, de su presente y que pretenden proyectar hacia el futuro. Sentirse colectivamente poseedores de esos valores y productos culturales, y artífices de los mismos, es central para la acotación y definición de una identidad cultural específica. Ese movimiento pendular no se produce en el vacío, ni dentro de límites culturales impermeables, sino que se ve afectado por transformaciones locales y globales que mantienen entre sí una relación dialéctica, siendo el resultado de múltiples negociaciones en las que diferentes grupos sociales movilizan su poder político, económico y simbólico” (Méndez, 2004a: 8).

Pasarte honetatik ondorioztatzen dugu kultura-politikak, halabeharrez, aldakorrak izango direla. Arte eta kultura objektuak eta ekintzak aldakorrak diren moduan, artea eta kulturaren balio sinbolikoa ere moldagarria da. Puntu honetan, kultura erregulatuko duten legeak ere aldakorrak direla ondoriozta dezakegu. Testuinguru honetan, merkatuaren legeen eraginetik ateratzeko aukera izango dute.

Lourdes Méndez-ek berak argi adierazten duenez, nahiz eta globalki, kultura errekurtsio moduan kontsideratua dagoen, errekurtsio politikoa, ekonomikoa eta sinbolikoa ere bada. Kulturaren azken maila, maila lokalean aurrera eramaten diren mugimendu eta aldarrikapenengatik moldagarria gerta daiteke. Beraz, kultura bere

osotasunean, eta artea (zehazki, hemen interesatzen zaigun arte garaikidearen eremua) aldakorak dira. Honako hau kontuan hartzea garrantzitsua da. Izan ere, artearen balio sinbolikoa aldagarria izateak, nahiz eta normalean lege ekonomiko jakin batzuen testuinguruan aurrera eramaten den, lege ekonomiko horietan haustura txikiak egiteko aukera ahalbidetzen du. Testuinguru honetan, sinbolismo berriak barneratuko dituzten ekoizpen kulturalak ulertzeko eta interpretatzeko momentuan, antropologia, ezagutza-diziplina den heinean, ezin da egon sistema legitimatzaileek inposatzen duten interpretazio eta ulermen kulturalen esparrura mugatua. Beste era batean esanda, antropologiaren ardura ere bada sistema normatiboak inposatzen dizkien mugaketen aurrean aldarrikapenak egitea.

Horren haritik, Santiago Eraso-k adierazten duen moduan, Arteleku zentroak¹⁷ bere ibilbidean aldaketak ezagutu baldin bazituen ere –ikerketaren lehendabiziko etnografian aldi ezberdinak bereizten direla ikusi ahal izango dugu–, honako eraldaketa hauek lehen momentu batean arte-esparru garaikidearen kanpoaldetik etorritako eskaerei erantzuteko aurrera eraman zirela adierazten du. Horrela, teoria kritiko ezberdinek Arteleku zentroaren ibilbidean lekua izan zuten, teoria eta aldarrikapen feministak barne. Zentzu honetan, Arteleku zentroaren ibilbidearen parte handi bat, politizatutako ibilbidea izan zela adieraz dezakegu.¹⁸

Ildo horretan, Marcial Gondar-ek eta Lourdes Méndez-ek hainbat galdera luzatzen dituzte antropologiak ezagutza-diziplina moduan aurkezten zaigun paisaia honetan izan beharko lukeen egitekoaren inguruan:

¹⁷ “Arteleku euskal arte garaikidea ardatz hartuta lan egiten duen gunea da, mundura irekia, inguruari atxikia. Sortzaileentzako lekua da, eta leku egiten dio esperimazioari, arriskuari, okerrari, eztabaidari, eta gaur egun sormena eta pentsamendua piztu dezakeen orori. Nork bere buruari eta munduari era kritikoan begiratzeko lekua da, artearen bidez irakurketa eta mundu berriak proposatzekoa.” <http://www.arteleku.net/eu/arteleku> 2015/02/24 kontsultatua. 2015. urteko urtarrilaren 9an, prentsan azaldu zen Arteleku Kalostrak ordezkatzeko zuela: http://www.berria.eus/albisteak/106962/kalostra_arte_eskolak_artelekuren_lekukoa_hartuko_du_pedagogia_arloan.htm 2015/02/24 kontsultatua. Gipuzkoako Foru Aldundiko prensa bulegoan horrela irakurri daiteke: <http://w390w.gipuzkoa.net/WAS/CORP/DPDOficinaPrensaDigitalWEB/nota/eu/1950/aldundiak-arte-eskola-esperimental-berria-jarri-du-abian:-kalostra> 2015/02/24 kontsultatua.

¹⁸ Santiago Erasoren 2010. urteko azaroaren 22an Donostian egindako elkarrizketatik eratorritako informazioa.

“¿Hasta qué punto estamos dispuestos a luchar para que la antropología siga siendo una disciplina con capacidad para transformar la realidad en lugar de hacer que ésta contribuya al mantenimiento del actual *status quo* sobre la cultura y el patrimonio? ¿Hasta qué punto no hemos perdido de vista que toda teorización antropológica, al igual que toda monografía etnográfica, imbrica cuestiones epistemológicas, normativas y políticas cuyos implícitos debemos desvelar si deseamos construir un conocimiento antropológico capaz de escapar a la exotización en la que, a veces con nuestro beneplácito se encierra?” (Gondar eta Méndez, 2005: 11)

Autoreek pasarte honetan adierazten dutenarekin bat etorrita, antropologiak, diziplina moduan, kultura-politiken inguruan hausnartzera bideratu behar gaitu. Izan ere, antropologia baliatzen duten kultura-politikek beren erregulazioak justifikatzeko eta baita bultzatzen dituzten ekintzak justifikatzeko ere, zein beraien interesak defendatzeko, ezagutzaren esparru estatikoa bilakatzen dute. Modu honetan, kultura-politiken legitimazio mekanismoetako bat izoztua dagoen kulturaren definizio antropologikoan kokatzen da.

Nahiz eta kulturaren definizioa bera kultura-politiken legitimazioaren oinarri sendoa izan den, kultura-politika hauek ez dira betierekoak, jendarte konkretu batek arte eta kultura kontsideratzen dituen ekintzak eta objektuak aldakorrek baitira. Testuinguru honetan ulergarri gertatzen da kultura baliabide ekonomiko eta politiko bilakatu izana, hurrengo atalean ikusiko dugunez.

1.1.2.- Kultura baliabide bilakatua

Kultura errekurtsio gisa aurkezten denean, sistema kapitalista kognitiboaren interesak jarraituz aurrera eramaten den bilakaera da. Hartara, kultura ekonomizatzen da sistema kapitalistaren ekonomia etekinen logikan lekua izan dezan eta balio ekonomikoa erreproduzitu dezan. Aldiz, sistema kapitalistak aurrera eramaten duen honako bilakaera hau ezinezkoa da gertatzea kulturaren ekonomizaziorik gabe. Kulturaren ekonomizazioak, alde batetik, momentura arte etekin ekonomikoen logikaren bitartez garatzen ez ziren hainbat jakintza, esperientzia eta objektu sistema kapitalistan barneratzea ekarri zuen; bestetik, berrikuntza goraiatzeak jendartean

garatzen den ezagutza, etekin ekonomikoak lortzeko printzipioetara murriztua izatea dakar berarekin. Ezagutza hau esparru ezberdinetakoa izan daiteke: zaintzaren inguruko ezagutza, medikuntza naturalaren ingurukoa, erlazio sozialen inguruko ezagutza, sentimenduen ingurukoa, ... Sistema kapitalistak berrikuntzaren inguruko esperientziak pribatizatzen ditu eta hauetatik etekin ekonomikoak ateratzea izango du helburu, berrikuntza-esperientziak instituzionalizatutako edo pribatizatutako ezagutza bilakatzuz.

Berrikuntza-esperientzia hauek sistema kapitalistarentzako doako lehengaiak izateaz gain, eskaintzen duten informazioaren bitartez, sistema kapitalista beraren egiturak eta lan harremanak ere eraldatuko dituzte, sistemak hobeto funtziona dezan. Prozesu honen bitartez, kulturaren ekonomizazioa gertatzen dela aipatzen dute autore ezberdinek (Yproductions, 2009a). Ildo horretan, kapital kognitiboaren adiera erabiliko da sistema kapitalistaren berrikuntza-prozesuek aurrera eramaten duten lehengaien bereganatzea izendatzeko.¹⁹ Yproductions kolektiboak bere *Nuevas economías de la cultura* (2009a) lanean adierazten duen moduan, kulturaren ekonomizazioak sistema kapitalistaren produkzio egituretan, ekoizpen moduetan eta erlazioetan ere moldaketak barneratu ditu. Honako hau, immateriala den ezagutzaren lehengaiaren jabetzearekin batera gertatzen da:

¹⁹ “Algunos de los autores y autoras que han colaborado con la revista *Multitudes* [Yann Moulier Boutang, Christian Marazzi, Maurizio Lazaratto, Antonella Corsani, entre otras. Ver <http://multitudes.samizdat.net/>] han desarrollado sus investigaciones bajo el eco de lo que denominan capitalismo cognitivo, una visión crítica (y política) sobre el capitalismo contemporáneo “que pone sobre la nueva cadena productiva el indeterminado conjunto de mediaciones sociales, que lleva inaugurando y ampliando ciclos de negocio directo desde hace al menos treinta años: desde el cuidado de ancianos, a la atención telefónica, desde la vieja industria cultural a la nueva industria del diseño” (VVAA, *Traficantes de sueños*, 2004: 14). Esta visión constituye una de las pocas formas de economía política crítica en la actualidad e incluye la denuncia frontal de los sistemas de explotación, privatización y cercamiento de aquellos saberes que la propia sociedad genera en procesos que acaban siendo regulados por la lógica capitalista. En el capitalismo cognitivo, los tiempos de producción, consumo y ocio se fusionan en un mismo ciclo, extendiendo el régimen de acumulación a la esfera de la vida y a las parcelas (ya difuminadas) de la experiencia cultural. Como ya hemos analizado en otras ocasiones, la maquinaria de la producción capitalista ha ido ampliándose, superando la limitación que tradicionalmente constituían los muros de las empresas y concibiendo la esfera cultural y social como un gran departamento de I+D externalizado. Concluimos este breve recorrido que nos puede ayudar a entender mejor cómo los fenómenos culturales no sólo generan multitud de externalidades en los mercados tradicionales, sino que abren puertas a una nueva forma de entender la economía, donde conocimiento, creatividad e innovación pasan a ser motores de la producción” (Yproductions, 2009a: 10-11).

“El momento de mayor acercamiento de la cultura al mercado y de la introducción de los saberes del grueso social al espacio de producción se inicia durante la segunda mitad del s. XX. El giro radical en los modelos de producción actuales y los elementos fundamentales que lo han facilitado se centran en haber situado en primer término un recurso que parecía relegado a un segundo plano: el conocimiento. Veamos la serie de fenómenos que motivan este cambio a través de un breve repaso por los principales modelos de producción capitalista que han tenido lugar a finales del s. XX y principios del s. XXI. El primer cambio de paradigma vino marcado por la producción “just in time”, ese modelo que se alejaba de la estructura ideada por Henry Ford ya que “la comunicación, el flujo de información, entra directamente en el proceso productivo. Comunicación y producción se superponen en el nuevo modo de producir, mientras que en el fordismo la comunicación se hallaba yuxtapuesta al proceso productivo” (Marazzi, 2003: 12).²⁰ Esta transformación halla su génesis en la industria japonesa, (...) Éstas serían las características esenciales del denominado Toyotismo, en el que el conocimiento se entendería como un recurso esencial en el modelo de producción y la identificación del trabajador con la empresa inauguraba una nueva etapa. Las relaciones, los afectos, el conocimiento así como la creatividad de los trabajadores y trabajadoras empezaban a ejercer un papel importante en la productividad de la empresa. Las divisiones entre ocio y trabajo empezaban a difuminarse y se inauguraba la idea de un todo cultural” (Yproductions, 2009a: 9-10).

Testuinguru honetan, kultura-fabrika bezala ezagutzen direnak eratu ziren. Europa mailan eta herrialde ezberdinetan 1980ko hamarkadaren bukaeran abian jarri ziren kultura-industriak nazioartean aurrera eramandako hitzarmenek bultzatutakoak izan dira aurreko atalean ikusi ahal izan dugun bezala (Yúdice, 2002; Miller eta Yúdice, 2002; Yproductions, 2009a). Kultura-industriaren jarduna nazioarteko informeen bitartez aurkezten den egoera desiragarria da, industria tradizionalaren eredia jada agortuta zegoen momentuan herrialde postindustrialek jarraitzea egokia litzatekeela proposatu zuten industria-paradigma berria zen kultura-industriarena. Atzera, Yproductions kolektiboaren hitzak gogoratuko ditugu, hausnarketa honi dagokionez:

“En 1979, la UNESCO puso en marcha un programa comparativo a nivel internacional sobre las industrias culturales que culminó en una conferencia en Montreal en

²⁰ Marazzi, Christian. *El sitio de los calcetines. El giro lingüístico de la economía y sus efectos sobre la política* (Madrid: Akal, 2003).

junio de 1980. En 1982, la UNESCO publica *The Culture Industries. A challenge for the future of culture*. En este documento se hace referencia directa al ensayo de Adorno y Horkheimer y se denuncia el excesivo peso dominante de algunas compañías y firmas y la “subordinación de los artistas a las fuerzas del mercado o a los dictados de las demandas de los consumidores” (UNESCO, 1982). En el informe, se esgrimen también algunas de las críticas que los filósofos alemanes habían realizado 40 años antes, como la homogeneización de la producción cultural y de los valores que ésta representa en cada contexto, extendiendo ese fenómeno no sólo al caso de estudio de Adorno y Horkheimer (EE UU) sino a nivel internacional. En la multitud de visiones que confluyen en dicho documento, también hay aportaciones que defienden el papel que han tenido las industrias culturales a la hora de posibilitar el acceso a contenidos y conocimientos que sus productos ofrecen. La UNESCO hacía así un llamamiento a sus Estados miembros para que llevaran a cabo estrategias que tuvieran en cuenta la influencia de las industrias culturales” (Yproductions, 2009a: 18-19).

Horrenbestez, kultura-industriak hirien terziarizazioaren pizgarri izango dira, eta ekoizten duten eduki eta balio erantsiaren bitartez, hainbat aldaketaren motor bezala ikusten dira. Modu honetan, 1980ko eta 1990eko hamarkadetan kultura-industriak agenda politikoetan sartzen dira hiri-kultura garapenaren faktore gisa, eta industria ehunean eraldaketa bultzatzaile kontsideratzen diren heinean. Horretaz aparte, kultura-industriak hirigintza-plan berritzaileekin eta hiri-zigilu edo *branding* bihurtzeko nahiarekin lotuak izan dira hamarkada hauetan zehar. Euskal testuinguru kulturean honen erakusgarri Bilbao Ría 2000 proiektua eta Guggenheim Bilbao Museoren arteko erlazioa dugu. Bertan, Bilbao Ría 2000 proiektuak hiriaren paisaia eta inbertsio postindustrialean lan egingo du eta hiriaren ulermena eta bertan aurrera eramaten diren erlazionatzeko moduak eta nortasun kolektiboak industrializazioaren oinordekoak direla adieraziko du. Paisaia eta hirigintza ulertzeko moduetan eraldaketak ekarriko ditu; Guggenheim Bilbao Museorik gabe ezin ulertu daitekeen proiektua da. Horregatik, bereziki, kultura eta industriaren arteko elkarrizketek hiri *brandinga* eskaintzen dute. Testuinguru honetan, hiri-zigilua turismoa-industriek ustiatu beharko duten lehengaia da, hiri-zigilu izaten jarraitu nahi baldin bada, eta kultura-industrien garapenarekin jarraitu nahi baldin bada.

“But what *is* the event of the Bilbao Guggenheim? As its most obvious, everyone knows it is the flagship building of the city’s ambitious 1-billion-euro renewal plan focused to improvement of the port and new transportation facilities-Foster’s sleek subway and the

expansion of the airport by Calatrava. This plan is concentrated on the Abandoibarra riverfront and includes the office tower by Cesar Pelli, the Euskalduna Conference and Concert Hall by Federico Soriano and Dolores Palacios, the Araka Isozaki Towers, the Sheraton Hotel by Ricardo Legorreta, the University of Deusto Library by Rafael Moneo, and the University of the Basque Country Auditorium by Álvaro Siza” (Zulaika, 2014: 196).

Kultura-industriek industria bera eta hirigintza-garapena birpentsatzea dakarte. Halabeharrez, kultura-industria hauek dakarten hazkunde ekonomikoak, oro har, maila sozialean eta maila kulturean onurak dakartzala onartzen da. Halere, orokortasun hau ez da beti horrela izaten. Hainbat ikerketek adierazten dute kultura-industriek kultura-sektoreetan lan egiten duten profesionalen lanaren prekaritatea dakarrela (Yproductions, 2009b). Izan ere, sektore pribatuak kultura-ekoizpenean parte hartzera gonbidatzen ditu kultura-industriak, diru pribatuaren sarrera ahalbidetuz. Hots, kapital pribatuaren logika jarraitzea bideratzen ditu kultura-industriak. Batetik, logika honen mekanismoan murgiltzeko, ekoizpenak ahalik eta lan esku merkeenarekin eramaten dira aurrera; bestetik, kapitalismoaren logikan sarrerarik ez duten kultura-adierazpenak eta ekoizpenak alde batera uzten dira, sektore pribatuak bere helburuak lortzeko baliagarritzat jotzen ez dituenak (zenbagarriak ez direnak eta balio kapitalisten erreprodukziorako eraginkorrak kontsideratzen direnak) alde batera uzten dira. Honako egoera honek, arte garaikideari dagokionez, sexuen arteko aukera ezberdintasunak areagotzea dakar, hazkunde ekonomikoak, merkatu kapitalistaren logika jarraitzen duen hazkunde ekonomikoak, emakumezkoei ezarri zaizkien rolen erreprodukzioa dakarren neurrian (Navarrete, Ruido eta Vila, 2004). Adibiderik garbiena, emakumeei inposatzen zaien zaintzaile rola da, ardura honen inposaketa kulturala, sistema kapitalistaren erreprodukziorako ezinbesteko baldintza da (Pérez Orozco, 2006, 2014).

Kultura errekurtsu ekonomiko eta politikoa dela kontuan hartuta, kulturaren ulermen garaikidearen testuinguruan kokatzen gara. Kapitalismo kognitiboak kapital kognitiboa kultura errekurtsu ekonomiko eta politikoen izatea sendotzea dakar, izan ere egitura ekonomikoak errekurtsu horren ustia ketara moldatzea eskatuko du. Halaz, ekonomizatua dagoen kulturaren ulermenean kokatzen dugu gure burua euskal testuinguru kulturalera hurbiltzen garenean, bai eta ikerketa honetan arte-ekoizpen feministaren bitartez aztertu nahi ditugun haustura puntuak ulergarri egiteko. Batetik,

hobekuntza ekonomikoa eta hobekuntza soziopolitikoak elkarren eskutik datozela auresuposatzen da eta honako hau ahalbidetuko duen baliabidea kulturarena dela. Bestetik, materialak ez diren baizik eta sinbolikoak diren errekurtsoetatik baliatzen da hazkunde ekonomikoa. Testuinguru honetan, kultura-ekoizpenak inmaterialak eta sinbolikoak diren ondasunen banaketa, mundu mailako kultura-ekoizpenaren ezaugarri garrantzitsuenetakoa da.

Egoera hau ulertzeko, Scott Lash eta Celia Lury-ren *Global Culture Industry* (2007) lanean azaldutako balio kulturalak “gauzatasun” edo autoreen hitzetan *thingess* bilakatzeko-prozesuari jarraituko diogu. Kontzeptu honek ahalbidetzen duen ulermenean, kultura eta balio kulturalak identifikatu, ikusi eta, batez ere, erosi eta kontsumitu daitezke. Mundializazioaren testuinguruan aurrera eramaten da kulturaren honako ulermen hau. Ulermena eskaintzearekin batera, kulturaren kudeaketaren inguruan ere hitz egiten dute autoreek. Egun, kulturaren kudeaketan pentsatzean ezinbestekoa da testuinguru mundializatuan ari garela kontuan hartzea. Hori dela-eta, Scott Lash eta Cecelia Lury-k kultura-kudeaketa kultura “gauzatasun” bilakatuta aurrera eramaten dela defendatzen dute. Beste ezaugarri garrantzitsuetako bat, kultura mundializatu honen inguruan pentsatzeko, orotariko krisi egoera batean mugitzen garela litzateke (Pérez Orozco, 2014). George Yúdice-k (2002) krisia 2001. urteko irailak 11ko atentatuen ondoren kokatzen du. Eta guk ideia hau ere egiteko dugu, izan ere mugari honek kultura errekurtso bezala modu ezberdinean kudeatzeko oinarriak ipini zituen. Sergio Martínez Luna-k “Violencia global y conocimiento cultural” (2011)²¹ artikuluan dioen moduan, beldurraren kulturaren aroari hasiera eman zitzaiola esan dezakegu. Era berean, mundializatutako aroak beldurraren zabaltzea izan zuen bere estrategiak modurik eraginkorrenetakoa.

George Yúdice-ren (2002) iritziz, ezinezkoa da kultura errekurtso gisa ez ulertzea gaur egun. Beti ere, kultura errekurtso gisa izendatzen denean, lekutze batetik egiten da, bai kulturaren ulermenari, bai erabilpenari dagokionez. Lekutzea zenbait interes zehatz oinarri hartuta aurrera eramango da. Beraz, hein handi batean, lekutzeak baldintzatuko du kulturaren ulermena zein bere erabilpena.

²¹ Salonkritik-en Sergio Martínez Luna, “Violencia global y conocimiento cultural” http://salonkritik.net/10-11/2011/12/violencia_global_y_conocimient.php#more 2015/01/17 kontsultatua.

Toby Miller eta George Yúdice-ren (2002) irudiko, kultura errekurtsok kontsideratze honek kulturaren barruan banaketak eragiten ditu. Batetik, kultura popularra izango dugu edota kontsumo masibora bideratua dagoen kultura; bestetik, eliteetara bideratua dagoena. Bigarrenak ekoizpen bolumen txikiagoa du. Hala eta guztiz ere, kapitalismo kognitiboaren funtzio estetiko eta intelektualei ekarpen handia egiten dio. Modu honetan, elitearen kulturak balio sozialak zabaltzen ditu, gure artean erlazionatzeko moduak gidatuko dituzten balioak. Ondorioz, kultura-ekoizpenak performatibitatearen bidetik ekintzak aurrera eramatea bultzatuko du, guk barneratzen ditugun ekiteko moduak, nortasunak eta erlazionatze moduak esleitzen dituzte. Hurrengoak autoreen hitzak dira:

“On this view, art can be subsidized so long as it contributes to the community. Insofar as it does, it parallels popular culture’s impact. And both art and popular culture contribute, one to intellection and the other to fun. The idea is to allow the market to gauge popular taste, and the state to ensure the continuation of elite taste and heritage appreciation. A method of keeping unpopular history alive and at the forefront of culture” (Miller eta Yúdice, 2002: 16).

Kontsumora bideratua dagoen kultura popularra jendartearen homogeneousazioa aurrera eramatera bideratua dago. Berdin kontsumitzera bideratzen gaitu, eta garena kontsumitzen duguna izaki, berdindu egiten gaitu kapitalismoaren begiradapean: berdina kontsumitzen dugu jendarteko partaide ezberdinek. Kontsumitzen ditugun gauzak anitzak eta ezberdinak dira: soinuak, irudiak, eredu eta balio sozialak, erlazionatzeko moduak ere kontsumitzen dira. Mundializazioa aurrera eraman ahal izateko estrategia nagusienetakoa hibridazioarena (García Canclini, 2001 [1989]) izan da eta honako honek kulturaren definizioa, eta baita ondarearen ulermena ere aldatzera eraman du. Egoera honek berriz ere kapitalismo kognitiboak errekurtsok kulturak “gauzatasun” nola bilakatzen dituen adierazten digu. Kontsumorako “gauzatasun” bilakatzen ditu adierazpen kulturak. Alegia, kultura-adierazpenak ez dira jada dituen edo ez dituen berezkitasunarekin lotzen, baizik eta bere ekoizpeneko baldintzen ondorioztat jotzen dira.

Kultura errekurtsok ekonomiko gisa identifikatzearen honako ildo honekin bat egiten dute Marcial Gondar-ek eta Lourdes Méndez-ek ere kulturaren “artificio

contable” kontzeptualizazioarekin “Manifiesto para una nueva economía política de la cultura” (2005) artikuluan. Autoreek hausnarketa Europako kultura-politikaren inguruan egiten dute, nahiz eta zenbaitetan Ameriketako Estatu Batuetako adibideak ekartzen dituzten. Kultura errekurtsu ekonomiko moduan kontsideratzekoan eta bereziki zenbagarria den artifizio moduan, bere balioa munduko testuinguru eta munduko txoko ezberdinetan nola homogeneizatzen den adierazten dute. Izan ere, ekonomia-merkatuak homogeneizatu diren bezala, kultura-politikak zenbagarria den artifizio moduan kontsideratzean, kultura-ekoizkinak ere logika honetan sartzen dira. Ondorioz, mugako kapitalismoa elikatzen duen edozein lehengairen modura, kontrol ekonomiko eta sozialerako gai bilakatzen dira.

Kultura errekurtsu bezala kontsideratzean, kultura eta arte garaikidearen esparruan zein baldintza eta erlazioen bitartez existitzen den eta zein erlazio ahalbidetzen dituen kontuan hartu behar dugu. Kultura errekurtsua denean, egungo jendartean legitimazioa bilatzen duen errekurtsu ekonomiko eta politikoa da. Gure proposamena errekurtsu politiko eta ekonomiko izaera honek eskaintzen dituen eta inposatzen dituen moduetan eta mekanismoetan arreta jartzea da, hauek nola funtzionatzen duten ikasteko. Kultura errekurtsuak biopolitikak nola baldintzatzen gaituen ikustera ere gerturatzeko gaitu. Biopolitikak kulturaren mundializazioari beste dimentsio bat eskaini diola esan daiteke, non ekoizpenak eta errekurtsuak guk geuk gorpuzten eta erreproduzitzen ditugun (Preciado, 2008; Fernández Porta, 2010; Maria ptqk, 2012). Bestetik, biopolitikak eskatzen duen politiken barneratzea eta erreprodukzioa, halaber, gorpuztasunaren bitartez aurrera eramaten da. Kapital emozionala ere salerosketarako errekurtsu bilakatu den honetan, eta kontsumoak gizaki edota Néstor García Canclini-k (2004) esaten duen moduan, hiritar izatea ahalbidetzen gaituen honetan, emozioen kontsumoa ere ezinbestean kontuan hartu beharreko errekurtsu kultural agortezin bilakatu dute industria ezberdinek (Fernández Porta, 2010), hauek kontsumitzea hiritar eta gizaki izateko ezinbesteko baldintza bilakatu direlarik.

Kultura errekurtsu ekonomiko eta politiko bezala ulertzeak, batetik, eta kultura errekurtsu bezala aztertzeak, bestetik, ez du zertan esan nahi ikerketa honetan kultura-ekoizpena eta kulturaren mundializazioa bultzatzen duten estrategia kapitalistekin bat egiten dugunik. Kultura errekurtsu bezala identifikatzen dugunean, bere egiturarekiko

eta bere erabilpenarekiko kritiko izateko aukera zabaltzen dugu. Aipagarria da kultura errekurtsu kontsideratzeak bere dimentsio guztiak kontuan hartzea dakarrela; eta, hortaz, modu ezberdinean baliatzeko aukerak irekitzen dituela. Zentzu honetan, Yúdice-rekin bat eginez, kulturaz baliatuz, sozialki, politikoki eta diskurtsiboki egiten dena interesatzen zaigu:

“Cuando las interpretaciones previas de la cultura -los cánones de la excelencia artística, las pautas simbólicas que dan coherencia a un grupo o sociedad y, por tanto, le confieren valor humano- se debilitan, vemos en ello una iteración del recurso de la cultura. En nuestra era, las representaciones y las demandas relativas a la diferencia cultural son convenientes en tanto multipliquen las mercancías y confieran derechos a las comunidades. Sin embargo, como afirma Virginia R. Domínguez (1992), para comprender lo que significa la cultura cuando “se la invoca para describir, analizar y argumentar, justificar y teorizar”, es preciso centrarse en *lo que se está realizando* social, política y discursivamente” (Yúdice, 2002: 40).

Aurreko atalean adierazi bezala, botere publikoek kultura kudeatu nahi izan zutenean, antropologiara jo zuten kultura definitzeko; eta, ondorioz, kulturaren erregulazioa ere definizio honen arabera aurrera eramateko. Kultura errekurtsu politiko eta ekonomiko bilakatua, akordio ekonomikoak eta ekoizpenak aurrera eramateko erlazio moduetan ere gorpuzten dira kultura-politikak. Erlazio hauen ondorioak bortitzak dira askotan aurreko orrialdeetan azaldu den moduan. Adibidez, emakumeak rol zehatz bat aurrera eramatera mugatzen ditutenean gertatzen da. Eskulana merke edo dohain saltzera bultzatzen dute, lana eta aisiaren arteko mugak desagertaraztearekin batera. Honako egoera hauek emakumeek era guztietako bortizkeriak jasateko aukerak ahalbidetzen dituzte. Hala, askotan kolektibo gutxituen bizi-esperientziak dira salerosten direnak. Hauek kultura esperientziak osatzen dituzte eta merkataritza lehengai bilakatzen dira, garapen kapitalistaren aldi berri bati hasiera emanez.

Nola aztertu kultura errekurtsu moduan, bortizkeria hauek baimentzen dituela kontuan hartuz? Nola berraztertzen ditu antropologiak honako bortizkeria adierazpen hauek, bere izatea herentzia kolonialari jarraituz legitimatu bazuen XIX. mendearen bukaeran zientzia sozialen artean? Hala, bira antropologikoa edo eta etnografikoa

modu berritzailean aurrera eramateko momentua iritsi da. “El giro antropológico en la conceptualización de las artes y la sociedad es coherente con lo que podría llamarse *poder cultural* –el término que utilizo para la extensión del biopoder en la era de la globalización-, y también constituye una de las principales razones por las cuales la *política cultural* se convirtió en factor visible para repensar los acuerdos colectivos” (Yúdice, 2002: 40).

Bira etnografikoak orain arte ulertu ez den modu batean ulertzea proposatzen digu Sergio Martinez Luna-k (2011) hurrengo aipuan, non lan etnografikoa ez den izango prozesu arau-emailea edo ez den prozesu arau-emailetarako baliatuko den lehengaia. Aitzitik, interpretazio antropologikoa testuinguru kultural baten barruan aurrera eramaten den gertakaria da, non ezagutua dena, ezagutzailearengan aldaketak eragiten dituen, eta baita bi hauen arteko harremanean ere. Zentzu honetan, James Clifford-ek (1988) proposatutako “bira etnografikoa”rekin bat egiten du hurrengo ulermen honek:

“Quizás entenderíamos los malentendidos que rodean al "giro etnográfico" si redefiniéramos el trabajo etnográfico como un acontecimiento y no como un procedimiento normativo dirigido al desvelamiento de una cultura. El encuentro etnográfico es una particular relación social que se pone en escena dentro de un determinado marco cultural. Su objetivo no es la descripción procedimental de una cultura, sino la experiencia de *mise en scène* a la que se somete un conjunto de métodos, representaciones y categorizaciones cuando se performan dentro de un proceso cultural. Los conceptos y los modos de hacer que el investigador cultural se trae de casa sufren una transformación en el encuentro con la diferencia cultural. Al mismo tiempo, ese proceso ejerce su influencia sobre los objetos y contextos de estudio. Pero todo ello afecta también a la propia configuración del sujeto de conocimiento, su identidad cultural, sexual o política. Este escenario está actualmente mutando: si la antropología ha prestado atención a una variedad de objetos, lo ha hecho organizándolos alrededor de una noción ilustrada de sujeto que se encuentra en crisis. Lo “humano” se enfrenta al hecho de que es una categoría histórica y culturalmente contingente. Los cambios que las actuales modulaciones tecnoeconómicas y biopolíticas ejercen sobre lo que significa ser humano y ser sujeto afectan a esa forma de conocimiento cultural, cuestionando la razón dualista sobre la que se sostiene. Neil L. Whitehead invita a contribuir a la emergencia de una antropología poshumana en la que se redefina al sujeto contemporáneo,

posilustrado, como observador participante en la investigación cultural” (Martínez Luna, 2011).²²

Performatibitatearen ulermena eta kultura errekurtsuak ezinbestean performatibitate konkretu bat arautzen duela nabarmentzeak argigarria izan daiteke kulturaren bilakaera eta kulturaren erabilera ulertzeko. Performatibitate berri batek epistemologia berria eskatzen du. Izan ere, mugimenduak ahalbidetzen duen ezagutzan murgiltzeko epistemologia berria beharrezkoa dugu. Hau da, gure jarrerak, gure nortasunak, gure lehentasunak kultura errekurtsuak markatzen ditu. Arestian adierazi dugu nola biopolitikaren parte garrantzitsuak diren kultura errekurtsuak, etengabean kontsumitzen ari garen gauzen bitartez gorpuzten garelako eta gorpuztasunaren bitartez, kapitalizatuak diren gauzatasunak ekoizten ditugulako, sentimenduak eta ideiak adibidez. Kapitalismo kognitiboak ideiak ere kapitalizatu dituen honetan, kulturaren esanahia desegiten da eta *chip* kognitiboan bilakatzen da. Esperientzia kognitiboak ere saldu egiten zaizkigu. Honen aurrean performatibitateak indar handia du. Performatibitatea arautzen duena, epistemologia bera da Michel Foucault-ek *Las palabras y las cosas*en (1998) adierazten digun moduan, historiako aldi bakoitzak epistemologia bat du, gauzekin erlazionatzeko eta gauzak ezagutzeko modu bat adierazten duena.

Performatibitatearen inguruko ikerketak eta performatibitate beraren erabilpena ikerketa feministetan eta queer teorietan aurrera eraman da. Modu honetan ikerketa-feministek eta queer teoriak J. L. Austin-ek (1975 [1962]) adierazitakotik harago eramaten dute performatibitatea eta hitz egiteko ekintzen (*speech acts*) inguruko azterketa. Gizartearen egitura sozialetan eta batez ere biopolitikak ezartzen dituen eta barneratuak ditugun gorpuztasunen ezaugarri eta gorpuztasun hauen bitartez aurrera eramaten ditugun subjektibazio-prozesuen inguruan kokatzen dituzte. Performatibitatearen inguruko hausnarketak eta erabilpenak ikerketaren hurrengo kapituluetan aztertuko dira sakonago; ikerketa feministek performatibitatearen zein erabilera egiten duten eta zergatik egiten dutenaren testuinguru historikoa ekarriko da.

²² Salonkritik Sergio Martínez Luna, “Violencia global y conocimiento cultural” http://salonkritik.net/10-11/2011/12/violencia_global_y_conociment.php#more 2015/01/17 kontsultatua.

Beti ere, ezinbestean biopolitika eta epistemologia harremanetan daudela adieraztea zilegi da.

Bestetik, arte garaikidearen esparrutik aurrera eramaten diren ekintzak eta proposamenak honako performatibitatearen arautzeari nola aurre egin dioten aditzera ematea ezinbestekoa da. Beraz, zehazki, arte-ekoizpen feministek eskaintzen dituzten ezagutza-prozesuak performatibitatearen arauekin erlazioan nola gauzatzen diren ikusi ahal izango dugu ikerketaren hurrengo kapituluetan. Judith Butler-ek (1988, 1993) azaltzen duen moduan, genero performatibitatea huts moduan ulertu dezakegu, espero denaren kodigoen haustura moduan, kulturalki eta jendartean onartua dena betetzen ez denean. Adibidez, autoreak eskaintzen duen trabestiaren jardunak genero performatibitatea mugaraino eramaten du, imitatzen duen eredia sortarazten duelarik. Trabestiaren jardunak emakumetasunaren performatibitatean hausturak suposatuko ditu, izan ere imitatzen duen eredia perfekziora eramaten du. Hori dela-eta, errepresentazioan hausturak dakartza performatibitatea mugara eramateak, perfekziora eramatea ezinezkoa denez gero. Haustura hauek izango dira subjektuari eragile izatearen aukera eskainiko diotenak.

Performatibitatea, nortasunaren inguruko hausnarketa egiteko aukera eskaintzearekin batera, honako hau sakonean aztertzea pasatzen da ekintza berritzaileak aurrera eramateko gonbitea eginez. Subjektibazio-prozesu berritzailea martxan jartzen da horrela, non halabeharrez subjektibazioak aurre eramaten duen ezagutza-prozesua, bisualitate berriekin hornitzen den. Kultura-arauak barneratzen ditugunean, bioboterearen arauak barneratzen ditugunean, hauek errepresentazioak eta ontologitzaileak ere badira. Hortaz, gu garena arautzen dute performatibitateek, gu moldatzeko aukera zabaltzen dute subjektibazio-prozesuak abian jarritz.

Arte-ekoizpen feministek esleipen performatiboetatik at aurrera eramán daitezkeen subjektibazio nortasunak, eta ezagutza-prozesuak aurkezten dituzte. Azterketa, euskal testuinguru kulturalen aurrera eramango dugunez, interesgarria deritzogu, kultura-politikek testuinguru honetan dituzten berezitasunetan geldinean egitea.

1.2.-EUSKAL AUTONOMIA ERKIDEGOA. KULTURA-POLITIKEN IBILBIDEA

Jarraian datozen orrialdeetan, Euskal Autonomia Erkideagoari dagokion kultura-politiken sorreraren zergatia eta hauen garapen ibilbidea ekarriko dugu. Ikerketaren denbora tartea 1997. urtetik 2012. urtera luzatzen baldin bada, kultura-politikei dagokienez, kronologia hurrengoa da: 2000. urteko azaroaren 7an Kulturaren Euskal Kontseilua osatu zen.²³ Kulturaren Euskal Kontseiluaren eskutik, berriz, 2004. urtean Euskal Kulturaren Plana argitaratu zen eta Kultura-politikei Buruzko Nazioarteko I Biltzarra 2005. urteko azaroaren 14 eta 15ean ospatu zen Bilboko Euskalduna Jauregian. Honako Biltzar honek planteatu zituen gai ezberdinak, eta etorkizunera begira hainbat erronka, kontuan hartu beharrekoak dira. 2010. urtean berriz, Euskal Autonomia Erkidegokoko IX. Legealdiarekin batera gertatutako gobernu aldaketak, PSOE-EEren administrazioak Kulturaren Euskal Plana Kulturaren Aldeko Herritartasun Kontratua onartzen du, hurrengo bi urteetan indarrean egongo dena. Hortaz, instituzio ezberdinek kultura garaikidearen inguruan aurrera eramandako plan, batzar eta programa nabarmenetan zehar izandako ibilbidea egingo dugu.

Mendebaldeko ongizatearen jendarte-egituren ahulezia bistan geratu den historiaren momentu honetan, kulturaren aurrekontu publikoa desagertzeko arriskuan dagoen honetan, gero eta neurri handiagoan edo gero eta modu zuzenagoan merkatuaren interesek eta kulturaren merkantilizazioa ahalbidetuko eta bultzatuko duten enpresa pribatuen diruak inbertitzen dira kultura-ekoizpenean. Arte garaikidearen esparruak enpresa pribatuen interesen arabera jokatuko du laguntza ekonomikoak jasotzeko eta ikusgarri izateko helburuarekin. Testuinguru honetan, kultura-politikak politika publikoak bezala ulertzeko, berraztertze eta birdefinitzeko gonbitea egiten du Juan Luis Moraza-k.²⁴ Modu honetan, autoreak desagertzear dagoen kulturaren erresposabilitate historikoa eta publikoa mahai gainean jartzen du.

²³http://www.kultura.ejgv.euskadi.net/r466614/eu/contenidos/informacion/consejo_vasco_cultura/eu_10358/consejo.htm | 2015/02/23 kontsultatua.

²⁴ Ereduak programako “Artea eta politika publikoak” jardunaldietan aurkeztutako hitzaldia. Hitzaldiaren laburpena hurrengo helbidean topa diateke.

Espainiako estatuan, Europatik etorritako ildoak jarraitu dira bere kultura-politikak gidatzen dituzten erabakiak hartzeko orduan. Batetik, nortasuna eta ondarea mantentzeko ekintzak aurrera eramaten dituelako; eta, bestetik, nazioarteko ereduak edo jomuga izan nahi duten kulturaren inguruko proiektuak bultzatu dituelako aztertzen ari garen denbora tartean: Nazioarteko 1992ko Sevillako Erakusketa, Bartzelonako Kulturen Forum Unibertsala, 2004. urtean, Zaragozako 2008. urteko Uraren Inguruko Nazioarteko Erakusketa. Egun, orotariko krisi garaian, kultura-politiken inguruan hausnarketa bultzatzea interesgarria litzateke, agian, kultura-politika hauek aurreuposatzen duten jendartearen kultura eskubideak bertan behera geratzeko arrisku handia dagoela sumatzen dugulako.

Hala, egun zein elementuk osatzen dituzte kultura-politikak? Instituzioek nekez ordaintzen dituzten diru-laguntzek eta urtero egiten izaten diren bekek? Zuzendaritzarik edota programaziorik gabe dauden arte garaikide zentroak mantentzea? Tabakalerak²⁵ Josean Muñoz-en dimisioa aurkeztu zuen 2010. urtean; 2012. urteko udara arte zuzendaririk gabe egin zuen aurrera. Artelekuko zentroko edukien koordinatzailea zen Kepa Landa postutik atera zutenean 2010. urtean; 2014. urteko udara arte ez zen beste ordezkorik izendatu. Krea Expresión Contemporánea²⁶ zuzendaritzarik gabe geratu ostean itxi egin zuten 2011. urteko irailean. Errekalde Erakusketa Aretoa 2010. urtean eduki-zuzendaririk gabe utzi zuten. Hauek arte-instituzio publikoei dagokienez, euskal testuinguru kulturalean izandako kasurik esanguratsuenak izan daitezke. Instituzio pribatuei dagokienez, aldiz, Guggenheim Bilbao Museoa sorreratik eduki-zuzendaririk gabe aurrera doan adibidea dugu. Bestalde, zuzendaritzarik gabe, eta askotan edukirik gabe, irekita jarraitzen duten museo eta arte garaikide zentroyen kopurua handituz joan da Espainiako estatuan: “Muchos museos y centros de arte españoles carecen de la figura del director, lo que

<http://www.ereмуak.net/index.php?menu=04encuentros> 2015/02/23 kontsultatua.

²⁵ “Tabakalera eraikitze-prozesuan dagoen kultura garaikidea sortzeko zentro bat da, pentsamendu kritikoa, gogoeta eta eztabaida ere sortu nahi dituen.”
<http://www.tabakalera.eu/tabakalera/> 2015/02/24 kontsultatua.

²⁶ Proiektu honen inguruan informazio gutxi dago. Artium Arte Garaikideko Euskal Zentro Museoaren dokumentazio zentroaren webgunean horrela irakurri daiteke: “En el año 2007 la Caja Vital Kutxa comienza las obras para remodelar el edificio y convertirlo en un vanguardista centro de creación de cultura contemporánea. El proyecto no llegó a materializarse”. Ikusi <http://catalogo.artium.org/dossieres/4/metamorfosis-arquitectonica/edificios/arquitectura-religiosa/convento/krea-expresion-con> 2015/02/23 kontsultatua.

supone un control directo por parte de las administraciones titulares, que siguen diferentes fórmulas para mantenerlos, sin más, abiertos. Los recortes presupuestarios exigen que se avance hacia una financiación mixta pero no se ponen las condiciones para que esto sea posible y se persiste en los viejos vicios intervencionistas. Ni las fundaciones están a salvo” (Vozmediano, 2011).²⁷

Testuinguru honetan, garbi dago kultura-politikak birpentsatu beharra daudela. Hau da, instituzioek zein kultura eredu bultzatzen duten eta bereziki arte garaikide ekoizpenak nola kudeatzen dituzten birpentsatu beharra dago. Izan ere, egun ez gara museo eta arte zentroen eraikuntzaren aroan bizi, ondorioz, hainbat kultura-azpiegitura, arte-zentro eta museo daude Espainiako estatuan atek ireki dituztenak baina edukirik eta zuzendaritzarik gabe lanean ari direnak. Kultura-politikak azpiegituren inauguraziora mugatzen al dira, ondoren, erabilera politikoa eta ekonomikoa izango duten ekoizpen-prozesuak aurrera eramateko?

Kultura-politikak birpentsatzeko beharra daukagun garai honetan, Eusko Jaurlaritzako Eremuak programak 2012. urteko urtarrilaren 20 eta 21ean Artium Arte Garaikideko Euskal Zentro Museoan aurkeztu zuen “Politika publikoak eta Artea” mintegia aurrera eraman zuen.²⁸ Nolabait ere, kultura-politiketan pentsatzeak, hauek urteetan euskal testuinguru kulturalen aurrera eraman dituzten mekanismoetan pentsatzeak eta bizi dugun krisi ekonomikoa eta jendartearen egiturazko krisiaren aurrean pentsatzeak, arte-ekoizpen garaikideak kultura-politiken administratibotik kanpo kokatzeko beharra dakar. Izan ere, politika publikoen inguruan pentsatzeak eta politika publikoek kultura kudeatu dezaketela pentsatzeak, bestelako aukerak irekitzen dizkio kulturari eta bereziki arte-ekoizpen garaikideari.

Artium Arte Garaikideko Euskal Zentro Museoa Eremuak programaren erakunde hartzailea da. Ikerketan, ez dugu instituzio honen inguruako azterketarik egingo, izan ere, arte-ekoizpen feministei eskaini dion espazioa mugatua izan da. Artertzen ari garen denbora-tartean jaso zituen erakusketa esanguratsuen artean, 2011. urtean aurrera eraman zen Esther Ferrer-en “*En cuatro movimientos*” eta 2012. urtean

²⁷ http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/29782/Museos_bajo_control 2015/01/17 kontsultatua.

²⁸ <http://www.eremuak.net/eu/files/arte-y-politicas-publicas> 2015/02/24 kontsultatua.

ospatu zen Regina José Galindo-ren “*Piel de Gallina*”erakusketak aurkitzen dira. Bestalde, Artium-ek arte garaikidearen esparruan aurrera eramaten duen lanak, bere sorreraren oinarri izan zen 1970eko hamarkadaren euskal arte fondotik hasita, arte-esparru garaikideari testuinguru sendoa eskaintzen dio. Zentzu honetan, Artium Arte Garaikideko Euskal Zentro Museoa garrantzitsua izango da kultura-politiken etorkizuna zein den hausnartzeko orduan.

Euskal testuinguruari dagokionez, kulturaren eta arte garaikidearen inguruko gogoetak, lan-ildoak eta jarraitu beharreko helburuak plan eta batzar ezberdinetan eztabaidatu eta adostu dira. Hurrengo orrialdeetan, gure ikerketaren xedea den denbora tartean kultura-politiken inguruan Eusko Jaurlaritzak landu dituen planak, martxan jarri diren programak eta ospatu diren batzarrak ekarriko dira aditzera modu laburrean.

Bestalde, orain arte euskal testuinguru kulturalean kultura-politikak administrazio ezberdinek aurrera eramaten zituzten diru-laguntzek eta bekek osatzen dituzte praktikan. Kultura-politikak ez dira inongo legeetan idatzi, baizik eta aurreko atalean ikusi dugun moduan, ekimen zehatzez baliatuz, kulturaren gaineko beraien ulermena publiko egiten dute. Nabarmentzekoa da Foru Aldundiek eta udalek diruz laguntzen dituzten proiektuek eta aurrera eramaten dituzten sariak, bekek, Eusko Jaurlaritzak abian jartzen dituen ekimenekin koordinaziorik ez dutela. Arrazoi honengatik, hauen arteko komunikazio eta koordinazioaren beharra modu ezberdinetan azaltzen da Euskal Kulturaren Planaren baitan, eta baita Kulturaren Euskal Kontseiluaren ekimenenetan ere. Bestalde, urteek aurrera jarraitzen dute, ekimen instituzional ezberdinak abian jartzen dira (Eusko Jaurlaritzaren Eremuak programa, esaterako) eta oraindik orain, koordinazio eza nabarmentzekoa da.

1.2.1.- Kulturaren Euskal Kontseilua. Kulturaren Euskal Plana

Kulturaren Euskal Kontseiluak, KEK-k, euskal kulturako eragile publiko eta pribatuen topaleku bihurtu nahi izan du, 2000. urtean²⁹ sortu zenetik.

Kulturaren Euskal Planaren argitalpenean, 2004. urtean, Kulturaren Euskal helburuak zeintzuk diren adierazten da:

“Bere helburu nagusia lankidetzaz bultzatzea eta kultur eremu euskaldun bat egituratzea da, gero eta globalizatuagoa den ingurunean. Helburu hurbilekoena koordinazioa sustatzea da, hiru norabidetan: koordinazio bertikala kultur gaitan eskudun diren hiru erakunde mailetako organoen artean (Jaurlaritza, aldundiak eta udalak); koordinazio horizontala kultur jardueran gehien eragiten duten erakunde-esparruekin nahiz Nafarroa eta Iparraldeko erakunde publiko eta pribatuekin; eta, azkenik, koordinazioa hainbat kultur sektoretako gizarte eragileekin.

Kontseilua, beraz, proposamenak egiteko topaleku moduan sortu zen, euskal errealitate kulturalaren gaineko sentsibilitate askotarikoek zabalik duten lekua bezala. Erabakiak hartzeko edo kultura kudeatzeko eraturako ordezkari organo bat ez denez, ez da beste ezein erakunderekin lehian sartu, eta hausnarketarako, proposamenak eta eztabaidak egiteko, adostasunak lortzeko gune izaten ari da. Hori dela-eta, euskal sistema kulturalaren eta kultur jarduerari ematen zaion balioaren ikuspegi orokor batetik, Euskal Autonomia Erkidegoaren (EAE) esparruan kultur politika jorratzeko baldintza paregabeak ditu”.³⁰

Esan bezala, Kulturaren Euskal Plana 2004. urtean aurkeztu zen. Kontuan hartu behar da, plan gehien modura, aurrera begiratzen duela denborari dagokionez, eta bertan aurkezten dituen erronkak eta proposamenak garatzeko aipatzen dituen epe-mugak bi dira: batetik 2008. urtea, non planaren ebaluazio estrategikoa egingo zen.³¹ Planaren bigarren ebaluazio estrategikoa 2012. urtean aurrera eraman beharrekoa baldin bazen ere, 2010. urtean Kulturaren Euskal Plana Kulturaren Aldeko

²⁹ Aurrekaria Euskal Kulturaren Kontseilu Nagusia izan zen, 1985 eta 1987. urteetan ospatutakoa.

³⁰http://www.euskadi.net/r332732/es/contenidos/informacion/plan_vasco_cultura/es_6571/adjuntos/plan_vasco_cultura_e.pdf 2015/01/17 kontsultatua.

³¹http://www.kultura.ejgv.euskadi.net/r465773/eu/contenidos/informacion/pvc_06_08/eu_balanace/balance.html 2015/01/17 kontsultatua.

Herritartasun Kontratuak ordezkatua zuenez, ez zen garatu; bestetik, Planak aurreikusten zuen beste mugarrietako bat 2005. urtean ospatutako Kultura Politikei Buruzko Nazioarteko I Batzarra zen. Hau da, aurrera eraman beharreko hausnarketa-multzoa barne hartu zuen. Batzarrean, Euskal Autonomia Erkidegoan aurrera eraman beharreko kultura-politiken nondik norakoak zehaztu nahi ziren momentu horretan, kulturaren beraren eta kultura-kudeaketaren xehetasunak argitze aldera.

Hurrengo orrialdeetan, ez dugu Planaren laburpenik aurkeztuko. Hala ere, Planak planteatzen dituen ildo nagusiak zeintzuk diren azalduko da. Izan ere, Euskal Autonomia Erkidegoari dagokionez, kulturaren esparrua zein den mugatzen duen lehendabiziko plan instituzionala da. Planak markatzen zituen lerro estrategikoetan euskal testuinguru kulturala barne hartzen zen, eta kultura-eragile ezberdinek planari ekarpen ezberdinak egin ahala, egoera ezberdinei moldatzen joango zen plana izatea zuen helburu. Horrela, kultura-kontzeptu aldakor baten inguruan osatzen dira bere ildo-estrategikoak. Instituzioek hartutako erabaki politikoek, gizarte-eragileek eta nazioartean hartzen diren erabakiek kultura moldatu dezaketelako ulermenean garatzen da Plana. Hala ere, 2010. urteko azaroan, Eusko Jaurlaritzako IX. Legealdia honako Plan hau bertan behera utzi, eta Kulturaren Aldeko Herritartasun Kontratu martxan jarri zuen.

Oso kontuan hartzekoa da Kulturaren Euskal Planak ez duela emakume eta gizonen arteko aukera berdintasunik aipatzen. “Berdintasun” hitza aipatzen duenean, kultura ezberdinen arteko berdintasunaz ari da. Beraz, deigarria da honako plan hau aurrera atera izana Eusko Jaurlaritzako Emakume eta Gizonen arteko Berdintasunaren Legeak existitzeko unean zegoenean, eta jada emakume eta gizonen arteko berdintasun planek eta ekintza positiboek existitzen zutenean. Berriro ere argi dago, lege eta tresna juridikoak esku artean izanda ere, hauek nahikoak ez direla jendartean sexuen arteko berdintasuna bultzatzeko.

Kulturaren Euskal Planaren ebaluazio estrategikoa lau urtean behin egin beharreko ebaluazioa dela jasotzen du idatziak. Lehenengoa 2008. urtean egin zen eta hurrengoa, 2012. urtean egin beharrekoa, ez zen burutu. Beraz, Planak markatzen dituen ildoek, hauen aplikazioek eta izendatzen dituzten ekintza-esparruek, aldaketak ezagutu behar izan zituzten 2008. urterako, izan ere 2005. urtean Emakume eta

Gizonen arteko berdintasunerako Legea onartu zen. Gainera, kontuan hartu behar da 2010. urteko Emakunderen Emakumeen eta Gizonen Berdintasunerako V. Plana -IX Legealdiko Jarraibideak, kultura eta sormen kulturari indar eta potentziala eskaintzen diotela emakume eta gizonen arteko berdintasuna lortzerako momentuan, emakume eredu ezberdinak osatu eta sozializatzea eskaintzen duten heinean eta barneratutako genero estereotipoak gailentzeko tresnak eskaintzen dituzten neurrian.

Bestalde, nahiz eta Kulturaren Euskal Planaren puntu batean esaten den gizarte zibilaren proposamenekin eta eskaerekin batera garatu zela, ez zituen kontuan hartu Euskal Herriko mugimendu feministaren aldarrikapenak. Bestetik, 2004. urterako arte-ekoizpen garaikideari dagokionez, feminismoetatik egindako ekarpenak, argitalpenak eta mintegiak ezagunak ziren, esaterako, Arteleku zentroan. Urte horretan bertan “*Sexu Gune Berrirako Politizatzea Egungo Arte Jardunetan*” mintegia ospatu zen Mari José Belbel-ek eta Erreakzioa-Reacción-ek kolektiboak koordinatuta eta honekin batera mintegiaren edukiak jasotzen zituen *Zehar* aldizkariaren 54. ale monografikoa argitaratu zen. Ezin ahaztu dezakegu, ekimen hauen aurretik, Erreakzioa-Reacción kolektiboak koordinatutako “*Zure Begietarako Bakarrik, feminismo faktorea arte bisualak direla eta*” nazioarteko mintegia ospatu zela.

Kulturaren Euskal Planaren beste puntu batean ere aipatzen da arte garaikidearen ekoizpenak eragina dutela eraldatzeko, publiko gutxiko ekoizpenak diren arren, kulturaren ibilbideak eta pertsonen arteko erlazioak, baita pertsonen eta instituzioen arteko erlazioak ere. Horrelako adierazpenak egiteak esan nahi al du bestelako kultura-ekoizpenek ez dutela balio handirik pertsonen arteko erlazioak errebisatzeko eta hauek momenturen batean aldatzen laguntzeko?

Kulturaren Euskal Plank, bere objektua, “kultura” definitzen du idatziaren lehendabiziko orrialdeetan: “Kulturak gizadia bera eraikitzen, osatzen du. Esanahi polisemikoa badu ere (buruko egoera pertsonala, talde baten garapen maila, arte jarduerak burutzea, edo bizimoldeen ikerketa), aldi honetan, kultura adiera zabalenean hartu dugu: kultura ingurunea eta gizarte harremanak bere esparru *sinboliko eta komunikatiboetan nahiz balioen alorrean* kudeatzeko ematen den erantzun multzoa da, eta gizarte mailako elkarreragina nahiz onarpena edo talde bateko kide izatearen sentimendua ahalbidetzen ditu (...) Azken ikuspuntu horretatik begiraturaz, kultura

komunitateen bizimodutzat ikusten da eta, ondorioz, bere identitate espiritual gisa. Hori dela-eta, iturri kontzeptualak dira antropologian, soziologia eta etnografia kulturalean eta *ikerlan kulturalak* deitutakoetan egindako ekarpenak.³²

Kulturaren kontzeptua zabala dela adierazten da, etengabeen aldakorrak diren praktika multzoek osatzen dutela. Honako hau eraldatzen duten faktoreak asko eta ezberdinak dira; baina, batez ere, egun bizi dugun mundializazioaren testuinguruan kokatuz, ekonomiaren globalizazioak, eta pertsonen migrazio fluxuek ere bai, bertako kultura-garapena eta bertako kultura-ibilbidea ere baldintzatzen dute.

Mundializazioarentzako egiturazko baldintzak diren komunikazio-egiturak kultura-garapen eta kultura-ekoizpenen ibilbidearen baldintza dira. Egun kulturaren garapena ezinezkoa da bere hedapenik gabe ulertzea. Kultura ekoiztearekin batera, kulturaren hedapena aurrera nola eramaten den kontuan hartu behar da. Horrela, Kulturaren Euskal Planak kulturak hezkuntza-sistema formalean zein leku izan beharko lukeen galdetzen du eta honako funtzio hau indartu beharra dagoela ere adierazten du. Baina kulturaren kontzeptua hain zabala baldin bada, eta kultura-industriek beraien eragina ondare kulturalera eta kultura kognitibora edota ideien eta pentsamoldeen kulturara zabaltzen baldin badute, zaila da kulturak jendartea eta bere erlazioak moldatzeko duen potentziala izendatzea. Era berean hezkuntza-sistema formalaren egituran zein leku eta zein egite izan behar duen definitzea ere zaila da. Modu honetan kulturaren ulermena eta baita erabilera ere, esparru ezberdinetatik egiten da: ekonomiatik, hirigintzatik, turismo politiketatik,...

Kulturaren Euskal Planak adierazten du kultura ezinezkoa dugula banatzea errekurtsu ekonomiko izatetik. Izan ere, ekonomiaren mundializazioak kultura errekurtsu ekonomiko bilakatu du. Hala ere, badira hainbat ekoizpen mota errekurtsu ekonomiko izatetik aldentzen direnak. Beraz, hauetan arreta jarri beharko da kultura lokalaren biziraupena bermatzeko. Planak nabarmentzen duen arduretako bat da, hain zuzen, kultura errekurtsuaren mundializazioaren aurrean, tokian-tokiko kulturaren ezaugarri bereziak nola mantendu eta nola garatu. Izan ere, nazioarteko hainbat

³²http://www.euskadi.net/r332732/es/contenidos/informacion/plan_vasco_cultura/es_6571/adjuntos/plan_vasco_cultura_e.pdf 2015/01/17 kontsultatua.

hitzarmenek eta konbentziok (esaterako, 2005. urteko UNESCOren 33. Konferentzia Orokorrean Aniztasun Kulturalaren Zaintzaren eta Hedapenaren inguruko Konbentzioa onartu zen) kultura gutxituen eskubideen aldeko dokumentuak sinatu dituzte. Hala ere, kapitalismo bortitza edo kapitalismo kognitiboa gure jendartean txertatua dagoenez, halabeharrez, kultura kontsumitzeko joerak eta kulturaren homogeneizazioaren jarduerak egunero pairatzen ditugun mehatxuak dira Kulturaren Euskal Planaren ustean.

1.2.2.- Kultura-fabrikak edo sorkuntza-fabrikak. Euskal Autonomia Erkidegoaren apustua

Zer dira kultura-fabrikak?³³ Zer erlazio dauka sorkuntza ekonomikoarekin? Sorkuntza-fabrika adieraren barruan, egun, euskal testuinguru kulturalan aurrera eramandako hainbat ekipamendu kokatzen dira. Era berean, kulturaren etorkizuna pentsatzeko tresna kontzeptuala ere bada. Zer esanik ez dago, honako kulturaren ulermen honek kultura errekurtsu ekonomiko eta politiko moduan ulertu, eta erabilgarri bilakatzen du. Inongo dudarik gabe, sorkuntza produktibitatearekin lotzen duen kontzeptua da honako hau. Baina zein produktibitate, zertarako?

1980. urtetik aurrera, European garatutako kulturaren eta kultura-politiken inguruan gogoetak jaso ziren idatzi ezberdinetan. Euskal testuinguru kulturalan ere kultura-fabriken inguruan artikuluak eta hausnarketak argitaratzen hasi ziren (Azpillaga, 1990). Kultura errekurtsu ekonomiko moduan kontsideratzeak kultura-ekoizpenak fabrikaren metaforaren testuinguruan ulertzea dakar. Lehendabiziko urte hauetan, eta euskal testuinguru kulturalan, kultura-fabrikek kultura errekurtsu ekonomikoa izateko ahalmenari egiten zioten erreferentzia, errekurtsu izatearen arriskuen inguruan ere hausnarketak aurrera eramane zirelarik. Egun, fabrika hauen inguruko hausnarketa, kultura eta arte garaikidera bideratutako errekurtsu publikoen desagerpenarekin erlazionatua dago, non eraldaketa soziala aurrera eramateko

³³ Sorkuntza-fabrikak eta kultura-fabrikak sinonimo bezala erabiliko ditugu. Autore ezberdinek (Yúdice, 2002; Yproductions, 2009a, 2009b) kultura-fabriken inguruan hitz egiten duten bitartean, instituzioetatik sorkuntza-fabriken adiera hobesten da gehienetan.

potentziala ere bertan behera geratzeko arriskua dagoen. Santiago Eraso-ren hurrengo hitzak entzungo ditugu:

“Una y otra vez se transmite que la única preocupación del mundo del arte y la cultura es el mantenimiento de su industria, y no la supervivencia de un ecosistema mucho más complejo que, además de mercancías, produce una vasta y profunda red de experiencias artísticas y creativas, conocimientos científicos y humanísticos, recursos simbólicos y un extenso campo sensible para la experimentación, la curiosidad y la imaginación. Además de bienes comunes, relaciones sociales, intercambio de saberes, costumbres populares, pautas de comportamiento y, sobre todo, herramientas de producción conceptual y tecnológicas para su transformación. No podemos olvidar que la cultura, además de ser lo que nos constituye, es un medio para abrir procesos sociales renovadores e instituyentes”.³⁴

PSE-EEren Eusko Jaurlaritzaren IX. Legealdiak indarrean zegoen Euskal Kulturaren Plana alde batera utzi, eta Kulturaren Aldeko Herritartasun Kontratua onartu zuen 2010. urteko azaroan. Ez gara hemen honako kontratu hau aztertzeraz pasatuko, baina honek aurkezten duen testuinguruan, eta konkretuki Kontratuaren Marko Operatiboan deritzon, ³⁵ Sorkuntza-Fabriken eta berrikuntzaren inguruko kontzeptuak behin eta berriz erabiltzen dira. Lerro estrategikoei dagokienez, gehienek kultura errekurtso ekonomiko moduan kontsideratzean oinarritzen dira. Gainera, lehiakortasunari, enplegu-industriari, sorkuntza-berrikuntzari eta nazioarteko proiektioari erreferentzia egiten diote. Esaterako, LE 3 “Sorkuntza sostengatu”; LE 4 “Kultura-industria eta enplegua”; LE 5 “Berrikuntza eta lehiakortasuna sustatu”; LE 6 “Baliabideak Metatu-Finantziabide Berriak eta LE 7 “Kanpo Proiektioa”. Kultura errekurtso ekonomikoa den neurrian, kapitalismoaren eta kultura kognitiboaren arauak ondo aplikatzen baldin bazaizkio, bere balio-ekonomikoa biderkatuko duelako sinesmen osoa dago. Baina zer gertatzen da balio-sinbolikoarekin?

Zergatik ematen zaie momentu honetan, orain eta hemen, horrelako proiektuei lehentasuna? Badirudi Kulturaren Euskal Planak eskaintzen dituen ekoizpen kultural gutxituen balio-sinbolikoaren eraldagarritasun potentziala alde batera uzten dela eta

³⁴ <http://santieraso.wordpress.com/2014/08/10/ecosistema-cultural/> 2015/01/17 kontsultatua.

³⁵ <http://plancultura-kulturaplana.wikispaces.com/MARKO+OPERATIBOA#L1> 2015/01/17 kontsultatua.

kultura-ekoizpen oro errekurso ekonomiko izatera bideratzen dela. Neurri honetan, badirudi gutxituen esperientziei, eta baita aniztasunaren esperientziei ere, sistema kapitalistak bere sistemaren parte izateko aukerak irekitzen dizkiela. Kultura-fabriketan, sorkuntzaren ondorioa eta sorkuntza-prozesua ere kapitalizatzen da, bai sorkuntzaren ekoizpen materiala, baita kultura-esparruan aurrera eramaten den ekoizpen inmateriala ere.

Puntu honetan, kulturari aplikatzen zaion berrikuntza kontzeptuari tartea egiteko momentu egokia da. Yproductions kolektiboaren hitzak jarraituko ditugu bide honetan:

“En este momento de crisis económica en el que se perciben de forma más evidente los problemas derivados de aplicar a rajatabla algunos de los preceptos económico-políticos del capitalismo neoliberal, son muchas las voces que defienden que la innovación puede ser uno de los dispositivos que contribuya a la salida de la crisis del sector empresarial. No son pocos los expertos, tertulianos, políticos y medios de comunicación que a todas horas recetan la innovación como solución a los problemas del capitalismo tardío. De hecho, quizás no sea casualidad que este año, 2009, haya sido declarado el año Europeo de la Creatividad y la Innovación, en un intento de consolidar la innovación como factor de crecimiento económico por parte de la Unión Europea. La esfera de la cultura no ha sido inmune a esta tendencia, pese a que nadie tenga una idea muy clara ni se haya reflexionado en profundidad sobre lo que constituye o implica la innovación en cultura” (Yproductions, 2009b: 9-10).

Berrikuntzak eta berrikuntzan inbertitzeak jendarteari lasaitasun ekonomiko eta ongizate soziala ekartzen diola saldu digute azken urteetan agintean dauden politikariek. Berrikuntza guztiz desiragarria den gizartean bizi garela esan daiteke. Egunero ez baldin bada, egun askotan jasotzen dugu, batez ere, berrikuntza zientifikoren baten berri. Berrikuntza zientifikoek jendartera ekartzen duten lasaitasuna eta ongizatea agerikoa da: gaixotasun baten aurkako txertoa, gaixotasun bat sortarazten duen genearen aurkikuntza, ... Berrikuntza hauek zientziarekin lotuak daudenean, dudarik gabe, etekin ekonomikoak lortzeko helburuarekin aurrera eramaten dira, eta ez bakarrik jendartearengan lasaitasun eta ongizate sentazioa sortarazteko. Berrikuntzekiko eta sistema ekonomikoarekiko konfiantza izateko

helburuarekin egiten dira publiko berrikuntzak eta, bide batez, berrikuntza bera legitimatzeko.

Hala, berrikuntzak zein ekarpen suposatzen ditu kulturari aplikatzen zaizkionean? Kulturaren kontzeptuaren definizio hedatuaren aplikazioaren ondorioa eta helburua ere izan daiteke etekin ekonomikoak lortzearena. Honen harira, 2009. urtea Sorkuntza eta Berrikuntzaren Urte Europarra izendatu zen. Izendapen honen ondotik herrialde ezberdinek berrikuntzaren formula kultura-ekoizpenean aplikatzen hasi ziren. Mundializatutako egituran kultura errekurtsu ekonomikoa zenez gero, Europako herrialde ezberdinek beraien berrikuntzaren formula kulturaren esparruan ekoitzi beharrean izan ziren.

Bestalde, berrikuntza kulturaren ezinbestekoa da eta kulturak berezkoa duen elementua da. Berrikuntza kulturaren baitako mekanismoa da. Izan ere, berrikuntzarik gabe ezinezkoa da kultura-adierazpenik garatzea. Mundializazioaren ezarpen ezberdinen aurrean, izan ekonomikoak, edota jendartearen egituran, aldaketak eskatzen dituzten inposaketak gertatzen dira (adibidez, soldata eta baldintza kaskarren truke lana egitea), hots, kulturaren hibridazioa gertatzen da. Egun, kulturaren hibridazioa berrikuntzaren barneratzearekin batera ematen da (García Canclini, 2001 [1989]).

Sorkuntza kulturari lotzen zaionean, baliabide ekonomikoa bilakatzen da eta bere autonomia galtzen du. Modu honetan, kulturak berezkoa duen berrikuntza, sistema kapitalistaren logika bereziak eta konkretuki industriak bereganatzen duenean, berrikuntza izendatua izatetik sorkuntza-kapitala izatera pasatzen da. Sistema honek bereganatzen duenean, helburu konkretuetarako bideratzen du sorkuntza, etekin ekonomikoak lortzera, alegia. Sorkuntza bera errekurtsu ekonomikoa izatera bideratzen da momentu horretan. Yproductions kolektiboak, kultura baliabide-ekonomiko bilakatzeko pausoak horrela adierazten ditu hurrengo pasartean:

“Para que se produzca este entorno creativo y para poder generar este capital, Florida³⁶ argumenta que es necesario promover una «estructura social de la creatividad», que

³⁶ Florida, Richard, *The Rise of the Creative Class* (New York: Basic Books, 2002).

«favorecerá un ecosistema o hábitat en el que las múltiples formas de creatividad puedan florecer. Apoyando estilos de vida e instituciones culturales como pueden ser escenas musicales de vanguardia o comunidades artísticas emergentes, se ayudará a atraer y estimular a aquéllos que son creativos en el mundo empresarial y en las tecnologías» (2002: 54). De esta manera Florida concibe esta nueva creatividad como un recurso económico que se puede poner al servicio del sector privado. La cultura pierde así su autonomía y ya no es interesante de forma intrínseca sino que es necesaria en virtud de los procesos económicos que ayuda a promover» (Yproductions, 2009b: 64).

Beste era batean esanda, sorkuntza eta bereziki sorkuntza-kapitalak bere lana egin dezan, hau da, modu egokian erreproduzitu izan dadin eta etekin ekonomikoak izan ditzan, bere inguruan hainbat egitura aldatu behar dira, bai jendartearen egiturari, bai etekin ekonomikoak bideratzeko egiturari. Hots, sorkuntza ahalbidetzeko aldaketak aurrera eramane behar dira, bai maila instituzionalean, bai sortzaileen bizimoduan (artearekin eta instituzioekin erlazionatzeko moduan). Izan ere, helburua, sorkuntzan, kapital-inbertsioa egingo duten enpresei erakargarri aurkeztean datza. Hartara, helburu hau jarraituz, sormen-kapitala lekutua dagoen hirigintzan aldaketak aurrera eramatea oso posiblea eta eraginkorra gertatzen da, ingeniari sozial berri eta berritzailearen isla izango baitira. Honako espazio berri hauek, bestalde, berrikuntzarako ezinbesteko espazio kontsideratzen dira, ezinbestean inbertsio ekonomikoak erakarriko dituztenak.

Beraz, berrikuntza kulturari aplikatzen zaionean, ekonomiaren logikarekin eta egun bizi dugun merkatuaren logikaren bitartez ulertu beharko genuke. Honako ikuspuntu honi euskarria emateko, aurretik aipatu dugun moduan, lehenik eta behin, kultura errekurtsu moduan definitu behar da. Hori egiteko lana kultura-politikek hartu dute. Azkeneko urteetan, euskal testuinguru kulturean eta, batez ere, Eusko Jaurlaritzak egin duen sorkuntza-fabriken apustuaren harira, kultura bera berrikuntzarako kapital gisa goraiatu da: “hasta el punto de que la innovación se ha convertido en un marco de referencia obligado para los textos de política cultural o incluso en una condición ineludible a la hora de conseguir subvenciones públicas o becas para proyectos culturales” (Yproductions, 2009b: 107).

Modu honetan, enpresa pribatuei erakargarri egin nahi zaizkie berrikuntza edo innobazio departamentuetan kultura-ekoizleen eta gizarte-ekintzaileen sormenak, ideiak eta planteamenduak barneratzera gonbidatuz. Ondorioz, nahi baino gehiagotan, enpresa pribatuek innobazio sozialak eta balio berritzaileak planteatzen dituzte gizarte-ekintzaileen eta kultura-ekoizleen ideiak barneratzeko, baina ez dezagun ahantzi beraien logika ekonomikora moldatzeko arriskua ere egon badagoela.

Euskal Autonomia Erkidego barruan sorkuntza-fabrikek eredu bera errepikatzen dute. Sorkuntzarako eta berrikuntzarako gunek autoizendatzen dira eta, era berean, hirietan aurkitzen diren museo estandarizatuen presentzia sostengatzeko, hirigintza eta errekonbertsio lanak aurrera eramaten dituzte. Adibidez, Alfa sorkuntza-fabrikaren kasua, Eibarren, non sorkuntza-fabrikak errekonbertsio industrialari erantzuten dion. Metalgintzaren bideragarritasuna arte-ekoizpenera zuzentzen da eta bere proiektuaren defentsarako, hirigintza berritzailearen eta errekonbertsio industrialaren onurekin lotzen den proiektua da.

Yproductions kolektiboak bere lanean horrela adierazten dute Yúdice-ren (2002) aipua gogora ekarriz:

“(…) el resultado es la estandarización del «uso de la alta cultura (museos u otros centros culturales) para beneficio del desarrollo urbano, la promoción de culturas nativas y patrimonios nacionales para el consumo turístico, lugares históricos convertidos en parques temáticos tipo Disneylandia, la creación de industrias culturales transnacionales que complementan la integración supranacional, etc.»³⁷ (Yproductions, 2009b: 157).

Inongo zalantzarik gabe, fabrika hauek kapitalismo kognitiboaren erreproduzioarekin erlazio zuzena dute. Kapital kognitiboa amaiezina den inmaterialtasuna izanik, lehengaia askotan dohainik lortzeko joera eta lortzeko asmoa dago enpresarien artean. Esku artean ez duten lehengaia dohainik lortu daitekeelako uste osoa dago. Puntu honetan, aipagarria da sorkuntza-enpresek oso merkea den eskulan eta buru-lanaren bitartez funtzionatzen dutela; eta, ondorioz, zenbaitetan, eskulanaren lapurreta gertatzen da inongo baimenik eta ordainsari ekonomikorik gabe.

³⁷ Yúdice, George. El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global (Barcelona: Gedisa, 2002), 41. orr.

Sorkuntza-fabrikak fabrikak dira. Kognizioaren fabrikak, non bertan ekoiztatzea kapitalismo kognitiboaren logikan saldua eta kontsumitua izango den. Horrela, Tabakalera proiektu eta eraikin kulturala adibide esanguratsua dugu, zeina arte bisualen nazioarteko kultura-fabrika izatera bideratua izan den azkeneko urteetan. Proiektuak fabrika kontzeptua eta fabrikaren produkzio eredua txertatzeko ahalegina egin du, Donostialdeko zein Euskal Herriko testuinguru sozialean. Tabakalerako proiektua orain 14 urte martxan jarritako proiektua da: “2001. urtean hitzarmena sinatu zuten Eusko Jaurlaritzak, Gipuzkoako Foru Aldundiak eta Donostiako Udalak. 2002. urtean Manifesta 5 Arte Garaikidearen Bienala antolatu zen, oso bide zailari ekiteko ildoan, eta 2003-2005 urteen artean eredua zehazten hasi zen. 2006. urtean, berriz, zuzendari bat izendatu zen, baita hasierako lan-talde bat ere.”³⁸

Tabakalera proiektua osatzen hasi zeneko garaia, euskal testuinguru kulturalan, kulturaren kudeaketarako eta kultura bera zer den ulertzeko hainbeste eztabaida, azterketa eta hausnarketa ekarri zituen Guggenheim Bilbao Museoren efektuaren ondorengo garaia izan zen. Azkeneko urteetan proiektuari berari egindako eraldaketek proiektua bera (2011)³⁹ berrikuntza eta sorkuntzarako zentroa izatera bideratzen dute. Horrela, Tabakalera bertan, enpresa pribatuek (ikus-entzunezkoetan jarduna duten enpresek) beraien espazioak, bulegoak eta tailerrak izango dituzte bertan lan egiten duten edo bertara hurbiltzen diren sortzaileekin harremanak bertatik bertara izan ditzaten: “Tabakalerak baliabideak partekatzeko lantegia izan behar du, berriz ordenatu beharreko gune bizia. Gogoeta egiten, pentsatzen eta eztabaidatzen jarraitu behar da. Kulturarako, ideietarako eta sorkuntzarako lantegia izan behar du, diziplina anitzeko zentroa, eta honako jarduerak jasoko dituena, besteren artean: irudia eta teknologia berriak, industria eta teknologia berriak, arte garaikidea, argazkiak, COFF, zinema, bideoa, musika, telebista, euskal filmoteka, kultur informaziorako gunea, kulturen arteko topaketa, liburutegia, zerbitzuak, aisialdia eta abar. (...) Industria ere ez da kulturatik kanpo utzi behar. Komeni da erakundeak zein enpresak parte hartzaile izatea. Azken hauek dirua jarri beharko dute, baina

³⁸ http://donostiafutura.com/eus/comunica/actualidad/mayo_06/kultura_laburpena.pdf 2015/01/17 kontsultatua.

³⁹ Hemen erreferentziatzen hartzen dugun proiektua, *Ekonomiaz* aldizkariaren 38. alean argitaratutako Tabakalera proiektuaren inguruko idatzia: http://www1.euskadi.net/ekonomiaz/taula4_c.apl?REG=1178 2015/01/17 kontsultatua.

horretarako proiektuaren baitan egon behar dute. Gipuzkoan I+Gk garrantzia du, eta arlo hau izan behar du oinarri eraikuntzak.”⁴⁰

Modu honetan, errentagarritasun ekonomikoa eta diruaren inbertsioek, ezinbestean, sortzaileak erakarriko dituelako logika ere jarraitzen dute egungo kultura-politikek. Bi hauen lankidetzak, enpresa pribatuen eta sortzaileen lankidetzak, ezinbestean, inbertsio ekonomikoaren kopuru handiagoa erakarriko duen logikan oinarritzen da. Helburu hau jarraitzen dute, eta kulturarekiko azken helburu hau defendatzen dute kultura-politikek. Gainera, honako logika hau mantentzeko eta kultura errekurtsio ekonomikoa izaten jarraitzeko, hirigintzaren eraldaketa ezinbestekoa da. Honenbestez, errekurtsio ekonomiko izatetik errentagarritasun politikoa izatera pasatzen da kultura bera.

Honen inguruan hausnarketak jaso zituen Eusko Jaurlaritzaren Ekonomia eta Industria Sailak argitaratzen duen *Ekonomiaz* aldizkariaren 38. aleak, 2011. urtean. Bertan, sormen-industrien inguruko gogoeta egiten dute. Artikulu ezberdinetan, herrialde ezberdinetan, sorkuntza-fabrikek izan duten garapena aztertzen da. Egun, sormen-fabriken ereduak zeintzuk izan behar diren eta zeintzuk funtzionatuko luketen aztertzeraz pasatzen dira monografiko honetan. Aitzitik, bestelako ezagutza formalekin, unibertsitateekin izan beharko luketen erlazioa deskribatzen da. Areago, unibertsitateek kultura errekurtsio-ekonomiko bilakatzeko duten gaitasunari erreparatzen zaio. Bestalde, Euskal Autonomia Erkidegoan ekipamendu kulturalak aipatzen eta deskribatzen dituzte. Hauek, modu batean edo bestean, sorkuntza-fabrika bilakatzeko zein pauso eman behar dituzten aztertu nahi da, aldizkariaren ale monografiakoaren argudioaren haria jarraitzen baldin badugu. Beraz, orain arte argi ez baldin bada geratu, kultura-politikak desagertzeko zorian dauden honetan, badirudi ekimen berritzaileak, ekarpen eta aldarrikapenak aurrera eramanez, kultura-politikak politika ekonomikoek ordezkatu ditzaketela.

Kapitalismoaren logikak, gero eta lehengai kopuru handiagoa behar duenez, bere ekoizpen maila mantentzeko, kapitalismo kognitiboaren aroak gero eta sortzaile

⁴⁰ http://donostiafutura.com/eus/comunica/actualidad/mayo_06/kultura_laburpena.pdf

2015/01/17 kontsultatua.

gehiagoren beharra du sistema mantendu ahal izateko. Ondorioz, jendartean aurrera eramaten diren sorkuntza ezberdinak bereganatzen ditu. “Sorkuntza sozialek” jendartearen mugimendu sozial ezberdinetan aurrera eramaten diren proposamen eta aldarrikapen ezberdinak (izan ekologismotik, izan feminisमतik datozenak) barneratu egiten dituzte, eta prozesu eta ekoizpen kapitalistan kokatzen dira. Orain gutxi arte, fabriketan, pertsonen gorputzak eta gorputzasuna alde batera utzi beharreko gailuak ziren, gehienetan kapitalismoaren produkzioarako oztopoak besterik eskaintzen ez zutelako: gaixotasun bajak, amatasun bajak, atsedeen hartu beharra, ... Orain, hauek guztiak kontuan hartuko dira eta askotan hauetan arreta zein interes handia jarriko da lehengai berriak sortzeko, baita behar berriak jendartean sozializatzeko ere.

Yproductions kolektiboaren hitzak entzungo ditugu ondoren, goragoko ideian sakontze aldera:

“La «creatividad social» no es así sólo un fenómeno anecdótico o marginal, sino que se encuentra en el seno de una serie de transformaciones económicas y sociales a escala global. Solo así se entiende cómo la producción subjetiva y la creatividad de masas han pasado a constituir el centro del proceso de producción. Esto queda brillantemente expuesto en el siguiente pasaje en el que Corsani⁴¹ destaca los procesos subjetivos asociados a esta transformación: Si en el capitalismo industrial la subjetividad debía aparcarse en las taquillas de la fábrica, en el capitalismo contemporáneo [...] debe ser puesta a trabajar. El pasaje de una economía en que la invención/innovación era la excepción a una economía en que la invención/innovación es la regla, conlleva pasar del tiempo especializado al tiempo devenir (Corsani, 2007: 48)” (YProductions 2009b: 59-60).

Norabide honetan, Eloy Fernández Porta-ren €®O\$. *La superproducción de los afectos* (2010) lana aipagarria da. Honako saiakera honetan, autoreak etorkizunean salgai eta erosgarri izango ditugun inmaterialak diren eta ongizatea eskaintzen duten produktu ezberdinak aurkezten ditu, aditu ezberdinen eta kontsumitzaileen ahotan. Iragarkien bitartez, kontsumitzaileek etorkizunean egingo luketen kontsumoaren eta kontsumo konkretu hauen inguruko gogoeten bitartez, kontsumigarria denaren

⁴¹ Antonella Corsani «Los fabricantes de espectáculos del desempleo discontinuo», in *Producta50: Una Introducción a algunas de las relaciones entre la cultura y la economía*, ed. YProductions (Barcelona: CASM, 2007).

ezaugarriak aurkezten ditu; eta, jarraian, ezaugarri hauek jendartearen erlazionatzeko moduak nola eraldatzen dituen azaltzen du. Eloy Fernández Porta-ren (2010) saiakerak ez du egungo egoerara bakarrik begiratzen, baizik eta etorkizunean kontsumituko ditugun errekurtso kulturalen inguruan hitz egiten du. Errekurtso kulturalak dei ditzakegu, izan ere, gure jendarteko kodigoak, sinboloak kontsumitu beharrean aurkitzen gara bizirauteko.

Berrikuntzak eta sorkuntzak errekurtso-ekonomikoen motor diren heinean, gerta al daiteke sorkuntza eta berrikuntza kultura-ekoizpenetan beste modu batean barneratzea, non berritzen dena ez den bakarrik kapital ekonomiko eta kapital kognitiboaren aplikazio ekonomikora mugatzen? Kultura-sorkuntzak eta kultura-berrikuntzak jendarteko harremanak eraldatzeko eta gizarte egituretan aldaketak eta hobekuntzak aurrera eramateko tresnak dira. Hauek sorkuntza-fabriken bide-orririk at aurrera eraman dira. Norabide honetan, euskal testuinguru kulturalari dagokionez, *Conexiones improbables*-en adibidea dugu.⁴² Beraien aurkezpenean argi uzten dutenez:⁴³

“*Conexiones improbables* ikerketa-ekimen komunitatea da, elkarlanekoa eta elkar-sortzekoa, berrikuntzaren bitartez antolaketa- eta gizarte-eraldaketarako komunitatea. Berrikuntza irekiaren paradigmatan eta eremu, diziplina eta pertsona ezberdinen arteko intersekzio printzipioetan oinarrituta da. Erakundeen beharrei galdera eta erantzun berriak bilatzeko sortu zen, arteak, pentsamendua, zientzia, enpresa eta gobernantzak harremanetan jarri. Ustez, nekez gerta daitezkeen loturak dira, baina posibleak, ardura sozial eta berrikuntza-eremuen arteko loturen bilaketan oinarrituak.”

Izan ere, erakundeen beharrak ez dira beti kultura errekurtso ekonomiko politikoa identifikatu ondoren asetuko. Baizik eta, askotan, errekurtso izate honek auresuposatzen dituen egiturazko eta lan homogeneizazioek, hain zuzen, baliagarriak

⁴² “*Conexiones improbables* 2009. urtean sortutako erakunde batetik jaio zen, c2+i (kultura, komunikazioa, berrikuntza); azken horrek sormen-prozesuak eta ekonomia, kultura eta erakunde sozialen arteko harreman-eremu berriak sustatzen ditu. Zuzendaria: Roberto Gómez de la Iglesia; Koordinatzailea: Arantxa Mendiharat; Marketing eta komunikazioa: Miren Martín; Komanditario Berrien artekoa: Haizea Barcenilla.”

http://www.conexionesimprobables.es/pagina.php?m1=127&m2=138&id_p=403 2015/02/23 kontsultatua.

⁴³ http://conexionesimprobables.es/pagina.php?m1=127&id_p=272 2015/02/23 kontsultatua.

diren eraldaketa sozialak oztopatzen dituzte. Hori dela-eta, Conexiones improbables-ek, sormen prozesuen bitartez, ekonomia, kultura-erakundeak eta erakunde sozialak harremanetan jartzen ditu, hauen arteko lankidetzaren sustatuz. Lankidetzaren erritmoa, bestalde, ekonomiak eta instituzioek inposatzen duten hori, askotan lankidetzaren bera mugatzen duena eta sorkuntza-eraketak ezberdinetan gailentzen dena alde batera utzi, eta sormen-prozesuaren erdigunean pertsonak kokatzen dituzte. Sormen-prozesua, hein handi batean, esperimentazioan eta ikerketan oinarritzen da, presarik ez duena.

Beraz, sorkuntzaren inguruko ulermen eta aplikazio berria eskaintzen du honako programa honek. Berrikuntza errekurso-ekonomikoa izatera mugatzen ez duen ikerketa-ekimen komunitatea osatzea da Conexiones improbables-en helburuetako bat. Horrela, enpresa pribatuen logika hiperkapitalistatik at dago eta ez du berrikuntza irabazi ekonomikoak biderkatzeko sisteman barneratu nahi. Bestalde, nabarmentzekoa da proiektua ez dela instituzio baten ekimena; ondorioz, ez du kultura eta sormena errekurso ekonomiko eta politikoa bilakatzeko helburua.

Instituzio publikoetatik kanpo aurrera eramaten den proiektuak kultura-politiken inguruan hausnarketak bideratzeko informazioa eta praktikak eskaintzen ditu. Instituzio publikoetatik abiatzen diren hausnarketa prozesuek ere honako aukera ireki dezaketela ikusiko dugu hurrengo atalean Eremuak programarekin.

1.2.3.- Eremuak programa eta artea eta politika publikoak

Nahiz eta Eremuak programa PSE-EEK jarri zuen martxan IX. Legealdian, jatorriz, urteetan Eusko Jaurlaritzak ekoizpen artistikoei eskainitako diru-laguntzen inguruko hausnarketetan kokatzen da, aurkezpen testuan irakurri dezakegun moduan:

“Artearen eremuko hainbat gizarte-eragileren eskakizunean du jatorria eremuak programa irekiak. Eragile horien arabera, arte garaikidearentzat inguruneak edo testuinguruak (ebaluetzekoak) sortzeko “premia” dago Euskadin, 2008an, 2009an eta 2010ean Eusko Jaurlaritzan ekoizpen artistikoari eman zaizkion diru-laguntzei buruz egindako gogoetarekin bat eginez. Gogoeta hori erakundeetako ordezkariak eta Euskadiko artearen eremuko hainbat

eragilek osatutako lan-taldeen baitan egin da. Arte garaikidearen eremuan, orain arteko kultura-politika sari eta diru-laguntzetarako deialdietan oinarritu da, soil-soilik, eta ekimen horiek artearen sustapenari laguntzen badiote ere –artearen diziplinetatik abiatuta ulertuta–, funtzio eta helburu nahiko mugatuak dituzte. Jarduteko modu horren ondorioz, lan-talde horien iritziz, artea kategoriatan sailkatzeko joera sortzen da, eta beharrezkoak badira ere, beste batzuk ere posible dira. Lan-talde horiek, halaber, ikuspegi berriak eskatzen dituzte kultura-politiken barruan, gogoeta egiteko aukera emango dutenak, bai gertaera artistikoa sortzen den lekuari eta moduari buruz, bai arte garaikideak tradizioz bete ez dituen arloetara sorkuntza zabaltzeko aukerari buruz. “Arte garaikidearentzat politika espezifikoa izanik, kultura-politiken espazioa zabaldu eta birdefinituko dituzten ekintzak sustatzea” izan da gogoeta horren ondoren aho batez hartu den erabakia”.⁴⁴

Pasarte honetan ikus daitekeenez, Eremuak programaren aplikazioa arte garaikidearen esparrura bideratzen da; bertan testuinguru falta zegoenez, elkar eragiteko aukera gutxi zegoelako. Arte garaikidearen inguruan aurrera eramaten diren hainbat praktika loturarik gabe pertzibitzen dira. Hots, proiektua, arte garaikideari dagokionez, itzalean gertatzen diren praktika ezberdinak ikusgarri egiteko helburuarekin sortzen da. Euskal Autonomia Erkidegoko hainbat arte garaikide instituzio behera etortzearekin batera, bere zuzendaritzan eta edukietan aldaketa nabariak jasango dituzte: Montehermoso Kulturunearen kasua, Tabakaleraren kasua, Arteleku zentroaren kasua, Rekalde Aretoaren kasua, eta abar. Ondorioz, euskal kulturaren testuinguru garaikidea loturarik gabe, erlazioz gabe, lankidetzarik gabe pertzibitzen da.

Hori dela-eta, Eusko Jaurlaritzak kultura-politiken inguruan hausnarketak jaso nahi izan zituen, horretarako, kultura-politikek hartu beharreko bidearen inguruan hausnarketa abiatuta eta proiektu ezberdinak oinarri hartuta. Helburu honekin jarraituz, behetik gora eraiki beharreko kultura-politikaren oinarriak eta kezak zeintzuk ziren identifikatu nahian, 2011. urtean Eremuak programak bere lehendabiziko deialdia kaleratu zuen.

Aldez aurretik Euskal Autonomia Erkidegoan aurrera eramaten diren kultura-politiken ondorio da Eremuak programa; batez ere, Kulturaren Euskal Kontseiluak

⁴⁴ <http://www.ereмуak.net/index.php?menu=ereмуak> 2015/01/17 kontsultatua.

urteetan egindako hausnarketa eta instituzioei egindako eskarien ondorio.⁴⁵ Esaterako, diru-laguntzak kudeatzeko modua aldatzea beharrezkoa zen, izan ere, zaila zen diru laguntza eskatzea eta baita diru-laguntzaren gastu ekonomikoak justifikatzea ere. Proiektu ezberdinek garapen-denbora ezberdina zuten eta diru-laguntza sistemek denbora mugatua eskaintzen zuten. Bestalde, administrazio maila ezberdinetan eskaintzen ziren diru-laguntzen betekizunak bateratzea beharrezkoa zen. Hausnarketa eta ekintza-espazioa proposatzen du Eremuak programak eta, zentzu honetan, indarrean zeuden lan-ildo europarrak eta euskal testuinguruan ematen ari ziren murrizketa ekonomiko eta egiturazkoen aurrean erantzunak bilatzeko, programa baliagarria izan da.

Horrela, Eremuak programako lehen komisioko teknikoak osatzen duten kideek (Fernando Illana-k, Beatriz Herráez-ek, Nuria Enguita-k, Pedro G. Romero-k, Jose Luis Moraza-k eta Daniel Castellejo-k, hain zuzen) 2012. urteko urtarrilaren 20 eta 21ean Artium-en ospatutako “Arte eta Kultura Publikoak” jardunaldietan honako gaien inguruko gogoetak bultzatu zituzten. Bertan aurkeztu nahi zutena administrazioarekin erlazionatzeko modu esperimentalak zela azaldu zuten behin eta berriro bi egunetan zehar komisioko teknikoaren kideek. Kulturarentzako eta zehazki arte garaikiderako Euskal Autonomia Erkidegoan ematen ari ziren murrizketa ekonomikoak direla-eta, hauen ondorioetan pentsatu beharrean, ekimenak zein esperientzia berriak planteatzearen beharra ikusi zuten jardunaldietan parte hartu zuten hizlariak eta publikoak.

Jardunaldien testuinguruan, Santiago Eraso-ren hurrengo pasarteak jasotzen da *Diario Vasco* egunkarian:

“En estos tiempos de crisis e incertidumbre, tal vez sea necesario replantearse las preguntas sobre el sentido de las políticas de apoyo al arte contemporáneo. Hace unas semanas, el Gobierno Vasco, desde su programa Eremuak, organizó unas jornadas de trabajo para contrastar las mismas cuestiones. Quizás tengamos que aplicar respuestas radicalmente

⁴⁵ Santiago Eraso-k jardunaldeitan egin zuen parte hartzetik jasotako informazioa.

novedosas, proponer nuevas fórmulas de gestión de lo público que, más allá de lo privado o estatal, permitan resignificar las palabras bien común, participación y autogestión. Muchas veces a lo largo de la historia, los momentos de dificultad económica, de guerra o catástrofe, han generado los mayores movimientos de renacimiento, fermentando energías creativas y desvelando capacidades transformadoras (Eraso, 2012)”⁴⁶.

Izan ere, administrazioetatik kulturaren inguruan hartzen diren erabaki politiko-ekonomiko bizkorren aurrean, administrazioarekin erlazionatzeko modu berriak aurrera eramatea beharrezkoak zirela azaldu zuten kongresuan hizlari aritu ziren adituek. Kultura errekurtsio ekonomiko eta politiko gisa onartua eta definitua izanik, arte-ekoizpen garaikidearen eragileek kultura-politiken kudeatzaileekin erlazionatzeko modu ezberdinak bilatu behar dituzte. Norabide honetan dihardu Ismael Manterola, Arte Ederretako Fakultateko irakaslea eta arte kritikoa hurrengo aipuan:

“Kritikatzeko moduko gauza asko egon arren, aurrerapen handia iruditzen zait kultura-politika publikoetarako, diru-laguntzen sistema puskatzeko aukeraz hitz egitea. Eremuak-eko adituz osatutako komisia baino gehiago izan behar du, baina urrats handia da, etengabe lan egiten ari den komisiari eustea eta egiten duen lana —eta akatsak— jendearen aurrean aurkeztea. Artiumen bildu ginenok Eremuak-eko komisioko kideekin eztabaida gehiago eta lan harreman handiagoa nahi genuen, baina oso interesgarria iruditu zitzaidan, komisia batek sektorearen aurrean —edo zati baten aurrean behintzat— «kontuak emateko» moduko zerbait egitea eta kultur politikaren inguruko hausnarketa sustatzea. Administrazio publikoko parte den komisia bat sektoreko jendearen aurrean ikusten nuen lehendabiziko aldia zen, eta ez da gutxi, gauzak dauden modura egonda”⁴⁷.

Aipatzekoa da gure ikerketa gaia den arte-ekoizpen feministei dagokienez, Xabier Arakistain-ek, 2012. urteko urtarrilaren 20 eta 21ean Artium-en ospatu ziren Eremuak programako “Artea eta Politika Publikoak” jardunaldietan, egun Euskal Autonomia Erkidegoan aurrera eramaten ari ziren kultura-proiektu instituzionalak momentu horretan indarrean zeuden berdintasun-legeak eta berdintasun-planak ez

⁴⁶ <http://www.diariovasco.com/v/20120209/opinion/articulos-opinion/refundar-arteleku-20120209.html> 2015/01/17 kontsultatua.

⁴⁷ http://paperekoa.berria.info/plaza/2012-01-28/042/001/eremuak_i.htm 2015/01/17 kontsultatua.

zituztela betetzen mahai gainean jarri zuela. Horrela bada, errealitate honetan, arte-ekoizpen feministek arte-instituzioetan leku gutxi izango dutela ondorioztatzen da.

Errealitate hau jakina izanik, esan dezakegu instituzio publikoak kudeatzen dituzten pertsonak, bai maila politikoan, eta bai maila teknikoan, ardura handia dutela lege hauek betearazteko. Tresna hauek garrantzitsuak dira emakume eta gizonen arteko berdintasuna lortzeko bidean, emakumeen lana ikusgarri egiten dutelako eta arte-ekoizpen feminista sustatzeko lehen pausoak ematen dituztelako ikerketa lan honetan zehar eta bereziki etnografian ikusi ahal izango dugun bezala.

1.2.4.- Kultura-politiketarik politika publikoetara

Egun bizi dugun maila ezberdinetako krisiaren testuinguruan, abiatzen dira politika publikoen inguruko hausnarketak. Beraien egitekoa zein den aztertzen da, eta beraien egitekoa zein izan beharko litzatekeen ere bai. Autore ezberdinek kultura-politiken inguruko hausnarketa, proposamenak eta eskaerak ere antropologia diziplinatik etorri beharko liritekeela irizten diote (Miller eta Yúdice, 2002; Gondar eta Méndez, 2005). Beste aukera posiblea ere honako hausnarketa eta ekarpenak politika zientziatik egitean datza (Miller eta Yúdice, 2002).

Hori dela-eta, kulturaren testuinguruan lan egiten duten zenbait autorek eta kudeatzailek luzatzen duten proposamenetako bat, kultura-politikak noraezean daudela adierazi gabe, politika publikoen zeregina eta jarraitu dituzten estrategiak zeintzuk izan diren errebisatzea da (Gondar eta Méndez, 2005; Méndez, 2004a; Yúdice, 2002; Yúdice eta Miller, 2002). Zentzu honetan uler dezakegu, gainera, Eusko Jaurlaritzaren Kultura Departamentuan kokatzen den Eremuak programak 2012ko urtarrilaren 20 eta 21ean Artium Arte Garaikideko Euskal Zentro Museoan ospatutako “Arte eta Politika Publikoak” jardunaldien edukien proposamena.

Politika publikoen inguruan hausnarketa burutu beharra ikusten da honako jardunaldi hauen izenburuan, egituran eta baita muinean ere. Jardunaldien ildoak kultura-politiketarik politika publikoetara desplazatzen du arreta. Politika publikoek

arte-ekoizpen garaikidea zein modutan erregulatzen eta baldintzatzen duten aztertzea izan zen bertan aurkeztu ziren hitzaldien helburu nagusia. Modu honetan, arte-ekoizpena politika publikoen testuinguruan aztertzean, kultura errekurtsio-ekonomiko eta politiko moduan desaktibatzeko aukera irekitzen da, politika publikoen instituzionalizazioa prozesuetan arreta jartzea posiblea den heinean. Izatez, kultura-politikek performatiboki jokatzen dute, bestelako legeak eta normatiboak diren esleipenak bezala George Yúdice-k (2002) Jurdith Butler-i (1988, 1993) jarraituz erakusten digun moduan. Performatibitate honek, aldiz, analisirako testuinguru berria eskaintzen du. Hori dela-eta, errekurtsio ekonomiko eta politikoa izatea errebisatzeko, beraien testuinguru performatiboan aztertu behar dira kultura-ekoizpenak. Hala, kultura bestelako errekurtsio bilakatu ahal izateko, egokia da, lehendabizi, ekoizpen kulturalak politika publikoen instituzionalizazio esparruan kokatzea.

Goian aipatu dugun bezala, performatibitatearen testuinguruan, performatibitatearen haustura aukerak mahai gainean jartzen ditu kultura-politiketarik politika publikoetarako bidea egiteak (Butler, 1988, 1993). Adierazgarria da, gainera, instituzio baten barruan aurrera eramaten den programa batek edo ekimen batek politika publikoaren adiera bere egitea eta erabilgarri egitea. Izatez, Eremuak programa, Eusko Jaurlaritzaren Kultura Sailean txertatua dago. Hala ere, bere izaera normatiboa izan beharrean, arautzailea eta departamentuaren beraren egiturak eta sistemak legitimatu beharrean, hauen performatibitateak posible egiten dituen hausnarketa-guneetan jartzen du arreta. Horrela, bultzatzen dituen gogoetak zuzenduta daude kultura-politikek beraien objektu izan diren arte-ekoizpenetan eragin ditzaketen aldaketak identifikatzera, bere aurkezpen testuan irakurri dezakegunez.

Honako honi jarraituz, kulturak jada gure jendartearen egitura sendoa izateari utzi diola adierazi dezakegu. Hau da, kulturak ez du gure jendartea egituratzen, izan ere ideologia hegemonikoa bezala lan egiteari utzi dio, sinbolo sistema bezala eta errepresentazio bezala lan egiteari utzi dio. Industria kultural mundializatuan kokatzen dira egun kultura-ekoizpen guztiak, “gauzatasunak” bilakatzen dira (Scott eta Lury, 2007). Aldi berean hauek jendartearen egitura ezberdinetan txertatzen eta kontsumitzen dira, industria kulturalak errekurtsioen biderketa infinitura arte posiblea egiten duen bitartean:

“(…) In 2005, cultural objects are everywhere; as information, as communications, as branded products, as financial services, as media products, as transport and leisure services, cultural entities are no longer the exception: they are the rule. Culture is so ubiquitous that it, as it were, seeps out of the superstructure and comes to infiltrate, and then take over, the infrastructure itself” (Scott eta Lury, 2007: 4).

Egun, industria kultural globalak izendatzen direnean, Scott Lash-ek eta Celia Lury-k (2007) egindako ekarpenak kontuan hartzea ezinbestekoa da. Zein kultura ekoizpenez ari gara? Zertarako balio dute honako ekoizpen hauek? Kulturak, batetik, gizarte supraegitura izateari utzi dio, hau da, nortasunerako eta identifikaziorako, hein handi batean errepresentaziorako erabiltzen genuen supraegitura izateari utzi dio; baina, bestalde, egiturak bere egin ditu. Hau da, komunikazio egiturak, azpiegiturak, eraikinak, eraldaketa urbanistikoak. Ondorioz, definitzeko zaila den esparrua bilakatu da kulturarena, bere ekintzak ere zenbaitetan zailtasunez identifikatzen direlarik.

Hurrengo atalean ikusiko dugun moduan, kultura-ekoizpenak politika publikoen esparruan kokatzeak, beste politika publikoekin harremanak bultzatzeko aukera luzatzen die, edota lege hauen arteko harremanak aurrera eramateko baldintzak posibleak egiten ditu.

1.3.-POLITIKA PUBLIKOAK: ARTEA ETA SEXUEN ARTEKO BERTINTASUNA UZTARTZEKO AHALEGINAK

Arte-ekoizpen feminista kultura errekurtsio-ekonomiko eta politikoa izatetik aldentzen den neurrian, aukera gehiago irekiko dizkio bere ekoizpenari: adibidez, ezagutza-prozesuan eragile garrantzitsua izatearena eta bisualitate errekurtsio berriak eskaintzea. Hala, esperientzia berriak ahalbidetuko dituzten bisualitateak izango dira. Zein modutan eragin dezakete arte-ekoizpen feministek politika publikoen hausnarketara eta moldaketara?

Gauzak horrela, aurreko atalean adierazi bezala, kultura-politiketatik aldentzean, politika publikoek gure testuinguru lokalarekin konexio handiagoan

kokatzen gaituzte. Izatez, kultura-politikak nazioartean erabakitzen diren lan-ildoek definitzen dituzten bitartean, maila lokalean (instituzioetatik), honako hauek zein modutan aplika daitezkeen baloratu beharko litzateke. Hori dela-eta, kultura-politiken inguruan maila lokalean pentsatzeko, erabilgarria gertatzen zaigu politika publikoek arte-ekoizpenak kudeatu beharko lituzketela pentsatzea. Honela bada, politika publiko ezberdinekin harreman zuzenagoa eta elkarrizketak izateko aukerak izango lituzkete arte-ekoizpenek, adibidez, berdintasun politikekin.

Berdintasun politikek arte-ekoizpenarekin dituzten interes puntuetan jarriko da arreta hurrengo orrialdeetan. Horretarako, emakume eta gizonen arteko berdintasuna bermatzeko existitzen diren tresna ezberdinetan zehar ibilbidea egiteko gonbitea luzatuko da. Euskal testuinguru kulturalera mugatzen den ikerketa hau, batetik, Espainiar estatuko *Ley Orgánica para la igualdad efectiva de mujeres y hombres*, 2007. urtean onartutakoaren testuinguruan ulertu behar da. Hala eta guztiz ere, Euskal Autonomia Erkidegoan, Emakumeen eta Gizonen Berdintasunerako Legea 2005. urtean onartua eta indarrean sartzen zela kontuan hartu behar da. Biek ala biek arte-ekoizpenen inguruko erregulazioa zehatza barneratzen dute.

Gainera, Euskal Autonomia Erkidegoko Emakumeen eta Gizonen Berdintasunerako V. Planeara joko da. 2010. urtetik 2013. urteko abenduaren 29a arte indarrean egon zena, eta ikertzen ari garen denbora-tartean, arte-ekoizpenari dagokionez, zuzenean emakumezkoek aurkezteko duten indar sozial eta sinbolikoari erreferentzia egiten diona.

1.3.1.- Espainiar estatuko *Ley Orgánica para la igualdad efectiva de mujeres y hombres*, martxoak 22ko 3/2007

Espainiar estatuko *Ley Orgánica para la igualdad efectiva de mujeres y hombres* legearen 26. artikulua ekarriko dugu hurrengo lerroetan. Izan ere, honako hau da arte eta intelektual sormen eta ekoizpenen inguruan emakume eta gizonen arteko berdintasuna lortzeari dagokionez ekarpenak egiten dituenak.

“Artículo 26. La igualdad en el ámbito de la creación y producción artística e intelectual.

Las autoridades públicas, en el ámbito de sus competencias, velarán por hacer efectivo el principio de igualdad de trato y de oportunidades entre mujeres y hombres en todo lo concerniente a la creación y producción artística e intelectual y a la difusión de la misma.

Los distintos organismos, agencias, entes y demás estructuras de las administraciones públicas que de modo directo o indirecto configuren el sistema de gestión cultural, desarrollarán las siguientes actuaciones:

a. Adoptar iniciativas destinadas a favorecer la promoción específica de las mujeres en la cultura y a combatir su discriminación estructural y/o difusa.

b. Políticas activas de ayuda a la creación y producción artística e intelectual de autoría femenina, traducidas en incentivos de naturaleza económica, con el objeto de crear las condiciones para que se produzca una efectiva igualdad de oportunidades.

c. Promover la presencia equilibrada de mujeres y hombres en la oferta artística y cultural pública.

d. Que se respete y se garantice la representación equilibrada en los distintos órganos consultivos, científicos y de decisión existentes en el organigrama artístico y cultural.

e. Adoptar medidas de acción positiva a la creación y producción artística e intelectual de las mujeres, propiciando el intercambio cultural, intelectual y artístico, tanto nacional como internacional, y la suscripción de convenios con los organismos competentes.

f. En general y al amparo del artículo 11 de la presente Ley, todas las acciones positivas necesarias para corregir las situaciones de desigualdad en la producción y creación intelectual artística y cultural de las mujeres”.

Honako legearen 26. artikulua, ARCO 2005 Manifestuan⁴⁸ “Las Políticas de Igualdad entre Hombres y Mujeres en los Mundos del Arte” du bere edukien oinarria. Esan daiteke, ARCO 2005 Manifestu honetarako adostu ziren puntuak berreskuratzen dituela hauek ikusgarri egin eta betearaztearekin batera. Baina berriz ere, mugimendu feministarekin eta aldarrikapen feminista askorekin gertatu den moduan, hauen jatorria ezkututzen da; legeetan eta politika publikoen beharra aldarrikatzen duten mugimendu politiko feministen lana isilaraztearekin batera.

Arte-esparru garaikideko aditu ezberdinek (arte-kritikariek, arte-kudeatzaileek, artistek, ...) emakumeek aurrera eramaten duten arte ekoizpenen ikusgarritasuna

⁴⁸ http://www.mav.org.es/documentos/MANIFIESTO_ARCO2005.pdf 2015/01/17 kontsultatua.

bultzatuko duen manifestua sinatu zuten 2005. urtean ARCOko “Las Políticas de Igualdad entre Hombres y Mujeres en los Mundos del Arte” Manifestua aldarrikapenean. Bertan, instituzioei eskaera garbiak eta zuzenak egiten zaizkie. Aldarrikapen feministek eta hauek gidatutako politika publikoek bestelako alorretan aurrera eraman diren emakume eta gizonen arteko aukera berdintasun-politika eta ekimenekin alderatuta, arte-esparrua aparteko mundu bat izan dela adierazten da. Horregatik, egungo egoera aztertu, ikertu eta diagnostikoa egitea eskatzen du manifestuak: hala nola, emakumezkoak testuinguru inpartzial batean aritzeko lan baldintzak bermatzea; lehenik eta behin, titularitate publikoa duten museoen obra erosketetan eta antolatzen diren erakusketetan gonbidatuak izatea. Ondorioz, berdintasun-politikak arte-esparruan ere aplikatu daitezela eskatzen da, kuoten politikak barne.

Estatu espainiarreko *Ley Orgánica para la igualdad efectiva de mujeres y hombre*seko 26. artikuluan irakurri dugu; jarraian, legearen aplikazioari erreparatu beharko genioke. Legearen honako artikulua honek konkretuki aztertzen ari garen arte garaikide ekoizpenari eta arte-ekoizpen feministari aldaketak eskaini dizkion galdetu beharko genioke geure buruari, hauen ekoizpenari aldaketak ekarri dizkion, hauen ikusgarritasunari nolabait eragiten dion. Nahiz eta lege organiko baten aurrean gauden, instituzio publiko ezberdinek eta enpresa pribatu ezberdinek ez dute hemen erregulatzen direnak betetzen Mujeres en las Artes Visuales kolektiboak (MAV) 2011. urtean egindako *Mujeres y Cultura. Políticas de Igualdad*⁴⁹ ikerketa eta argitalpenetik ondorioztatu dezakegun moduan. Hala ere, ez da ezer gertatzen, ez dago isunik, ezta egoera salatzen duen adierazpen publikorik ere. Laburbilduz, honako lege honetan, eta konkretuki artikulua honekin esaten direnak ez betetzeak ez du inongo ondoriorik.

Lanaren etnografian aztertuko dugun bezala, Espainiako estatuan eta euskal ingurune kulturean arte-instituzio publiko bakarra izan da lege hau bete eta Euskal Autonomia Erkidegoko Emakumeen eta Gizonen berdintasunerako legea ere bete duena: Montehermoso Kulturunea. Xabier Arakistain Montehermoso Kulturuneko zuzendaritzan izandako urteetan (2007-2011). Ondorioz, Montehermoso Kulturunea

⁴⁹ http://www.mav.org.es/documentos/mujeres%20y%20cultura_MCU.pdf 2015/01/17 kontsultatua.

emakume eta gizonen arteko berdintasunaren garai ikurra kontsideratua izan da, bai Espainiako estatuan, bai nazioartean. Kontraesankorra badirudi ere, honako lorpen hau izango da Xabier Arakistain Kulturunetik urrundu zuena, etnografian ikusiko dugun bezala.

Montehermoso Kulturunearen jardunak, arte-ekoizpen feminista bultzatu eta emakume artisten lana ikusgarri egin zuen, euskal testuinguruan garatu diren emakume eta gizonen berdintasunerako hainbat instrumenturen betekizunean oinarrituz. Horrela bada, hurrengo ataletan, goazen hauek aztertzerara.

1.3.2.- Euskal Autonomia Erkidegoko Emakumeen eta Gizonen berdintasunerako lege. 4/2005 otsailaren 18ko legea

Lege honen II. Kapitulua “Kultura eta Komunikabideak” osatzen dute. Legearen 25. artikulua ekarriko dugu hona, izan ere, artikulua honetan aipatzen dira kultura eta berdintasun inguruko jarduerak:

“ 25. artikulua.– Kultura-jarduerak.

1.– Euskal herri-administrazioek, bakoitzak bere eskumen- eremuan, beharrezkoak diren neurriak hartu behar dituzte, bai sexuaren ziozko bereizkeria saihesteko, bai sustatzeko emakumeek zein gizonen parte hartzeko aukera eta partaidetza orekatua izan dezatela Euskal Autonomia Erkidegoaren esparruan izaten diren kultura- jarduera guztietan. Debekatu egiten da emakumeek gizonen berdintasunean parte hartzea onartzen ez duten edo oztopatzen duten kultura-jarduerarik antolatzea eta egikaritzea guneko publikoetan.

2.– Kultura-jardueraren batean –hor sartuta jai kutsukoak, artistikoak, kirolekoak, eta euskararen normalkuntzaren arlokoak– sexuaren ziozko bereizkeria egiten bada, euskal herri-administrazioek ezin izango diote jarduera horri inolako laguntzarik eman, edo administrazio horien ordezkariak ezin izango dute jarduerotan administrazioaren ordezkari gisa parte hartu.

3.– Euskal herri-administrazioek neurri egokiak hartu behar dituzte kirol-modalitate guztietan emakumeek eta gizonen tratua eta aukera-berdintasuna izango dutela bermatzeko.

4.– Euskal herri-administrazioek emakumeen nahiz gizonen kirol-jarduerei laguntzea sustatuko dute, bietako edozein gutxiengoa den modalitateetan. Halaber, gehitu egingo dira emakumeak gehiengoa diren kirol modalitateentzako laguntza publikoak”.

Legearen artikulua honetan zein bere ataletan kultura-jarduera zentzu oso zabalean ulertzen da. Bestetik, berdina gertatzen da berdintasuna lortzeko aplikatu beharreko neurriekin. Oso orokorrak dira eta orokorrak izateaz gain, adierazten dituzten neurri gutxiengoak praktikan ez dira betetzen. Izan ere, jakin badakigu urteetan eta honako lege hau indarrean egonda ere, ez zegoela neurririk hauek betearazteko. Adibidez, Irun eta Hondarribiako Alardeetan, non emakumeen parte hartzea herritar batzuek modu ezberdinetan eragozten ahalegindu den, legeak esaten duena ez da bete, ezta betearazi ere. Konkretuki, eta irakurri dugunez, artikulua lehendabiziko puntuan horrela esaten du: “Debekatu egiten da emakumeek gizonen berdintasunean parte hartzea onartzen ez duten edo oztopatzen duten kultura-jarduerarik antolatzea eta egikaritzea gune publikoetan”. Bestalde, Irun eta Hondarribiako Alardeetan, esate baterako, ez da hemen azaltzen den debekua gauzatzeko mekanismoak garatu.

Horrela, Iruneko eta Hondarribiako Alardeak osatzen dituzten konpainia militar ezberdinek herri horietako kaleak zeharkatzen dituzte, aintzinean gertatutako frantsesen aurkako garaipena antzektuz. Emakumeak bertan parte hartzearen aurka dauden herritarrek, emakumezkoak dituzten konpainiak kaletik pasatzen direnean, plastiko beltzaren atzean ezkutatu dira, emakumeen parte hartzeari ez ikusiarena egiteko. Carmen Navarrete artistak *Zuekin inoiz ez (Nunca con vosotras)* (2006) lanean honako egoera hau erreproduzitzen du, ikuslea, publikoa, plastiko beltzez estalitako burdinezko hesietan zehar pasatzera gonbidatzen du. Modu honetan, ikuslearen izatea ez ikusiarena egiten da hesi hauetatik zehar igarotzen denean. Ikuslearen, publikoaren adierazpen oro, hitzak, pentsamenduak, gorpuztasuna ezabatzen da; plastiko beltzak hutsa, ez existitzera kondenatzen baitu, ikusezina izatera kondenatzen baitu. Ondorioz, Alardeetan parte hartzen duten emakumezkoak desagertu egiten dira, beraien eskubideak, bata bestearen atzean galtzera kondenatuak dauden bitartean. Egoera hau, Juan Vicente Aliaga-k hurrengo aipamenean azaltzen duen bezala, Navarrete-ren lana emakumeen aurkako bortizkeria sistematikoarekin lotua dago. Sinbolikoa eta sistematikoa den bortizkeria, Carmen Navarrete-ren lanean

erreproduzitzen denean, agerian geratzen da egoerari gerturatzeko modu berriak eskaintzen dituela:

“La compañía tradicionalista impide, mediante gritos, empujones, golpes y lanzamiento de objetos que las mujeres puedan sumarse a un rito social de reconocido simbolismo en esa localidad vasca. Al respecto, Navarrete concibió una instalación compuesta de vallas metálicas cubiertas de plástico negro, en alusión a las que se disponen en Hondarribia para impedir que las mujeres sean visibles durante el desfile igualitario. La obra lleva por título *Zuekin inoiz ez (Nunca con vosotras)* (2006), que es el grito amenazante que profieren los sectores conservadores de la esencia del alarde. Las vallas se acompañan de textos y fotos relativos a casos verídicos de violencia de género” (Aliaga, 2008: 298).

Gainera, Euskal Autonomia Erkidegoko Emakumeen eta Gizonen Berdintasunerako Legearen 20. artikulua seigarren atala aipatu beharko genuke, non sexuen errepresentazioa proportzionala izatea exijitzen den lau kide baino gehiagoko epaimahaiak osatzean: “Ordezkaritza orekatua izango da lau kide baino gehiago dituzten epaimahaietan edo antzeko organoetan sexu bakoitzak gutxienez %40ko ordezkaritza baldin badu. Gainerako kasuetan, bi sexuak ordezkatuta daudenean izango da orekatua”.⁵⁰ Zentzu honetan, emakumeek aurrera eramandako lanak ikusgarri izango direlako bermea mahai gainean jartzen dela ondoriozta genezake. Bestetik, emakumeak kultura-adierazpen guztietan errepresentatuak egoteko eskubidea, emakumeen estereotipo tradizionalekin haustura posibleak egiteko aukera luzatzen du. Hala eta guztiz ere, emakumeen errepresentazioa eskatzeak ez du zertan arte eta kultura ekoizpen feministaren alde egiten. Testuinguru honetan, hainbat autorek adierazi duten moduan (Mayayo, 2008; Pollock, 2007), ezinbestekoa da emakumeen estereotipoak alde batera utziko dituzten arte-ekoizpenak bultzatzea, horretarako, arte-ekoizpen feminista bultzatzea ezinbestekoa izanik.

Azkenik, nabarmentzekoa da lege honen garapena genero-ikuspegia eta genero-zeharkakotasuna politika guztietan txertatzeko behararen gainean aurrera eramaten dela, Espainiako estatuko *Ley Orgánica para la igualdad efectiva de mujeres y hombres*, martxoak 22ko 3/2007ko legeak, genero-ikuspegia eta genero-

⁵⁰ <http://www.euskadi.net/bopv2/datos/2005/03/0500982a.pdf> 2015/01/17 kontsultatua.

zeharkakotasuna politika publiko guztien abiapuntua izan behar duela adierazten duelarik.

1.3.3.- Emakunderen Emakumeen eta Gizonen Berdintasunerako V. Plana -IX Legealdiko Jarraibideak

Emakunderen Berdintasunerako V. Planak kultura eta arte garaikidearen sorkuntza-plastiko eta ikus-entzunezkoen inguruan zer esaten duen jasoko da hurrengo orrialdeetan. Nolabait, honako plan honek, Foru Aldundien eta Udal mailan garatzen diren gainontzeko berdintasun-planei testuingurua eskaini beharko liekeelako. Emakunderen *Emakumeen eta Gizonen Berdintasunerako V. Plana –IX Legealdiko Jarraibideak*⁵¹ aurreko planek ez bezala, emakumeen eta gizonen artean berdintasuna lortzeko genero-*mainstream*ean edo zeharkakotasunean oinarritzen du bere jarduna. Hau da, berdintasuna, bai administrazioek, bai erakunde pribatuek aurrera eramaten dituzten erabakietan txertatua egon behar dela dio, eta ez dela beraien ohiko jardunetik aparte dagoen beste betekizun arrotz bat. Baizik eta administrazioek eta erakunde pribatuek bere jardun guztietan txertatu beharreko jarrerari egiten dio erreferentzia *mainstream*arekin.

Honako modu honetan, *Emakumeen eta Gizonen Berdintasunerako V. Plana –IX Legealdiko Jarraibideak* planteatzen duena, *mainstream*az baliaturik, helburu estrategiko batzuk dira. Horretarako, helburu bakoitzerako, administrazio publikoaren zein erakunde inplikatzeko dituen zehazten da. Horrela, bai Foru Aldundiak, bai Udalak, Eusko Jaurlaritzako departamentu ezberdinekin batera, honako helburu estrategiko hauek lortzeko eragile izendatzen ditu.

Jaurlaritzako Kontseiluak 2010. urteko ekainaren 29an onartu zuen Emakunderen *Emakumeen eta Gizonen Berdintasunerako V. Plana –IX. Legealdiko*

⁵¹ 2013. urtearen abenduaren 30ean Eusko Jaurlaritzako Gobernu Kontseiluak X. Legealdiari dagokion Emakumeen eta Gizonen Berdintasunerako VI. Plana onartzen du. Gure ikerketaren denbora tartea 2012. urteraino luzatzen denez gero, V. Plana aztergai izango dugu; arte-ekoizpenaren inguruan adierazpen esanguratsuak argitaratzen dituen lehendabiziko plana honako hau izanik.

Jarraibideak deiturikoan,⁵² kultura-adierazpen eta kultura-kudeaketaren inguruko zein hausnarketa plazaratzen den ikusi ahal izango dugu. Emakume eta gizonen arteko berdintasuna lortzeko oso garrantzitsuak dira arte garaikidearen esparruan ekoizten diren irudiak. Irudi edo bisualitate hauek gorpuztasun aukera berritzaileak eta nortasun berritzaileak irudikatzeko eta bultzatzeko eraginkortasun sinbolikoa dute, eta baita ere ekintzarako aukera ezberdinak posible egiten dituzte. Hauen potentziala goraiatzeko Planak erlazio sozialak eraldatzeko.

Modu honetan, *Emakumeen eta Gizonen Berdintasunerako V. Plana –IX. Legealdiko Jarraibideak*, bere helburu estrategikoen baitan, 1.2 puntuak esaten du sexuaren araberako rol sozialak eta estereotipoak ezabatuko dituen balioak gailendu nahi dituela. Zeregin honetan, gobernuko egitura eta bulego ezberdinetan kokatuko litzatekeen “genero eta komunikazio” aholkulari adituaren figura sortzea beharrezkoa jotzen du. Bestalde, Berdintasunerako V. Planak, aditu honen ezaugarriak ez ditu eskaintzen. Dударik gabe, aditu honen egitekoak asko lirateke eta agian espezializazio ezberdinetan banatu beharko lirateke. Azken batean, lan-esparru guztiek beharrezkoa dute komunikazioa. Baina gobernu antolaketari dagokionean, hedabide estrategiak Kultura Sailaren egituran kokatzen dira. Nolabait ere, hedabideek kultura-ekoizpenen hedapenean garrantzi handia dute. Halaz, egun hedabideek jasotzen ez dituzten gertakariak ez dira existitzen. Horregatik, komunikazioan aditua den baina aldi berean sexuen arteko berdintasuna lortzeko bidean estrategien ezagutza duten profesionalen beharra ezinbestekoak dira.

Komunikazioan ahalegin berezia egin behar da ez bakarrik emakumeek eta gizonek aurrera eramaten dituzten ekintzek ikusgarritasun parekoa izan dezaten, baizik eta praktikan emakume eta gizonen eskubide ezberdintasuna sustatzen duten eta emakumezkoenganako diskriminazioa zein era guztietako bortizkeria legitimatzen dituzten estereotipoak eta rolak aldatzeko ahaleginak bultzatu behar dituzte komunikabideek. Hartara, inposatutako roletik aldentzen diren emakumeen esperientziak islatu beharko lituzkete, esperientzia hauek egoera aberasgarri eta desiragarri bezala aurkeztuz eta emakumeengandik espero den horretan haustura-

⁵² http://www.emakunde.euskadi.net/u7220010/eu/contenidos/informacion/u72_iv_plan/eu_ema_kunde/adjuntos/V_Plan_eu.pdf 2015/01/17 kontsultatua.

puntuak eraikiz. Testuinguru honetan, Pikara Magazine ⁵³ euskal kazetariak bultzaturiko aldizkariak egindako lana nabarmentzen da. Bertan ikuspegi feministetatik lantzen dira edukiak. Honelako praktikak ezinbestekoak dira sexuen arteko ezberdintasunak ezabatzeko momentuan, eta baita emakumeen eta gizonen rol klasikoekin hausteko momentuan ere.

Berdintasunerako V. Planak aipatzen duen “genero eta komunikazio” aholkulari figura ezinbestekoa da. Kulturaren transmisioak eta konkretuki arte-esparru garaikidearen transmisioak, bai edukietan bai hedapen moduetan, emakumeen aukera-berdintasuna defendatzea eta islatzea ezinbestekoak dira egungo komunikazio sareetan. Bestetik, egun, Euskal Autonomia Erkidegoan martxan dauden makro proiektu kulturalak gauzatzen dira emakume eta gizonen arteko aukera berdintasunaren inguruan eta erreproduzitzen dituzten genero estereotipoekin hautsi behar diren inguruko inongo hausnarketarik egin gabe.⁵⁴ Zer egin egoera honen aurrean? Instituzionalizatutako egituretatik at arte-ekoizpenak aurrera eramateko? Etnografian aztertzeko aukera izango dugunez, honako hau aukeretako bat izan daiteke, hala ere, ezinbestean, politika publikoen testuinguruan, genero ikuspuntuak zehar-lerro izan behar du lege ezberdinek eta marko normatibo ezberdinek adierazten duten moduan.

Emakumeen eta Gizonen Berdintasunerako V. Plana –IX. Legealdiko Jarraibidearen “2.3. Baliabide sozialetarako sarbidea hobetzea, batez ere, diskriminazio anitzeko egoeren arretari dagokionez” helburu estrategikoaren barnean aurkitzen den helburu operatiboetako batek horrela dio: “2.3.5. Produkzio kultural eta artistikoko lekuetan emakumeen presentzia handitzea, kulturaren arlo eta maila guztietan, eta emakumeen sarbidea eta emakume-kolektiboen gogobetetzea areagotzea arlo horiek haien beharretara, gustuetara eta interesetara egokitzeari dagokionez.”

⁵³ <http://www.pikaramagazine.com/> 2015/01/17 kontsultatua.

⁵⁴ Honako informazio hau Feministaldia'10an ospatu zen mahai-inguruaren harira “Políticas culturales y planes de igualdad: ¿Realidades paralelas?” jasotako informazioa da. <http://www.feministaldia.net/> 2015/01/17 kontsultatua.

Honako helburu operatibo hau justifikatzeko argumentazioari dagokionez, Berdintasunerako V. Planean bertan horrela azaltzen da:

“Argi ikusten da emakumeek gutxiengo presentzia dutela eremu kultural guztietan (zinea, antzerkia, musika, dantza, arte plastikoak eta literatura) eta maila eta funtzio gehienetan, bereziki zuzendaritza, ekoizpen eta sorkuntza artistikoan. Beraz, baliabideetara sartzeko eta horiek kontrolatzeko zailtasuna egiaztatu da sorkuntzari eta produkzio kultural eta artistikoari dagokionez. Era berean, aipatzekoa da produkzioan estereotipo sexistak gainditzeko beharra argia dela, bai gizonen bai emakumeen aldetik.

Gainera, garrantzitsua da kultura emakumeen ekarpenak aintzat hartuta ulertzea eta berdefinitzea –oraingo emakumeak zein etorkizunekoak, baita iraganekoak ere–. Ondare historiko artistikoari dagokionez, ezin izan dira datu kuantitatiboak bildu, baina gogoeta kualitatibo batzuk jaso dira, genero joera garrantzitsuenak non gertatzen diren adierazten dutenak”.⁵⁵

Beraz *Emakumeen eta Gizonen Berdintasunerako V. Plana –IX. Legealdiko Jarraibideak* ildo estrategikoak markatzen ditu. Areago, *mainstreamera* bideratutako ekarpenak egiten ditu. Hau da, emakume eta gizonen arteko berdintasunak eguneroko praktika guztietan eta instituzioen ekintza eta ekimen guztietan txertatua egon behar duen printzipioa dela adierazten du. Ondorioz, ezin da kultura ekimen nagusietatik kanpo kokatu emakume artisten lana, baizik eta kultura adierazpen ororen oinarria gidatu beharreko printzipioa da. Puntu honetan, emakumeek osatutako erakusketen beharra adierazten du Patricia Mayayo-k (2013), izan ere, emakume artisten berreskuratze-lana egin gabe dagoen zerbait da. Honako hauek aldarrikapen feministekin bat egin edo ez. Adibidez, emakumeek burututako lana ikusgarri egiten eta bultzatzen, 2011. urtean osatutako eta euskal testuinguruan lanean diharduen artista, galerista zein arte ikerlari eta kritikariek osatutako eta euskal testuinguru kulturean kokatutako A Plataforma egongo litzateke. Bi estrategiak bateragarriak direla dio Mayayo-k: batetik, emakumeei inposatutako estereotipoak eta berrikuntza sinbolikoak ekarriko dituzten lanen erakusketak bultzatzea; eta, bestetik, emakume artistek egindako lana sustatzea.

⁵⁵ http://www.emakunde.euskadi.net/u7220010/eu/contenidos/informacion/u72_iv_plan/eu_ema_kunde/adjuntos/V_Plan_eu.pdf 2015/01/17 kontsultatua.

Kultura eta arte garaikidearen kudeaketa eta kultura-ekoizpenean, ezinbestekoa da emakumeen eta gizonen arteko berdintasuna bermatuko duten estrategiak aurrera eramatea, bai obraren erosketan, interpretazioan eta erakustearen formatu eta euskarriei dagokionez ere. Izan ere, kultura-ondarea emakumeek egin dituzten ekarpenak barne hartuz berrinterpretatzea beharrezkoa da. Bide honetan, aipagarriak dira artxiboen berrinterpretaziorako eta berregituraketarako zein artxibo beraren ideia berritzeko ikuspuntu feministetatik egin diren ahaleginak. Hauetan, aipagarriak WIKI-HISTORIAK⁵⁶ eta GenderArtNet⁵⁷ lirateke. Lehenengoa euskal testuinguru kulturean aurrera eramaten den proiektua da, eta auto-editagarria den artisten inguruko informazioa jasotzeaz gain, arte garaikidearen esparruan emakume eta gizonen arteko berdintasuna lortzeko ekimenen berri eskaintzen du. Nabarmenezkoa da, halaber, WIKI-HISTORIAK proiektuak berak helburu hau lortzeko ekimen ezberdinak abian jarri dituela urteetan zehar. Bigarrena, European aurrera eramaten den proiektua da, non artxiboaren ideia eta kontzeptuaren inguruko gogoeta egitearekin batera, feminismoekin erlazioa duten artista ezberdinen lanak, kontzeptu eta kategoria ezberdinen bitartez erlazionatzen dituen proiektuak.

Kultura-ekoizpena emakume eta gizonen arteko berdintasuna lortzeko tresna izan nahi baldin bada, dudarik gabe, honako esparru honek dituen legitimazio moduetan eta barne arauetan arreta handia jarri beharko da. Hauek errebisatzen lan handia egin beharko da, hauek nola funtzionatzen duten aztertu, zein subjektu eta zein politika publiko barne hartzen dituzten aztertu behar da, lehenengo. Ezinezkoa da kultura-ekoizpena helburu legitimo batetara bideratua egotea bere egituretan eta funtzionamenduan ahalbidetzen dituzten baldintzak kontuan hartu gabe, izan ere, honako hauek izango dira subjektibazio-prozesu konkretuak ahalbidetzen dituztenak.

Emakume eta gizonen arteko berdintasuna bilatuko duten estrategiak, ekimenak eta kultura-programak aurrera eramanez baldin badira, ezinbestekoa da

⁵⁶ "WIKI-HISTORIAK, artistek eta bitartekariak euskal inguruan kontatutako arte historiak" euskal testuinguruko artearen historia edo historiari buruzko kontakizun bateratua eraiki nahi duen proiektua da, testuinguru horretan bertan parte hartzen dugun artista eta bitartekarion hitzetan kontatutakoa. <http://www.wiki-historias.org/eu> 2015/01/17 kontsultatua.

⁵⁷ <http://genderartnet.eu/emerge/> 2015/01/17 kontsultatua.

berdintasun-planek eta berdintasun-legeek kultura-politikarekin elkarrizketarako, eztabaidarako eta proposamen bateratuak eskaintzeko espazioak sortzea. Beraien helburua emakume eta gizonen arteko berdintasuna lortzea duten instituzioek feminismoekin harremanetan dauden arte-ekoizleen eta arte-esparru garaikidean lan egiten duten beste arte ekoizleen arteko harremanak eta elkarrizketak bultzatzearen ardura hartu beharko lukete. Egoera honi aurre egiteko ezinbestekoa da instituzioek beraien arduren artean ekoizpen garaikidean arreta jartzea, ez soilik bertan arte-ekoizpen lekua lagatzeko eta aurkeztuak izateko dispositiboak eskaintzeko helburuarekin, baizik eta bere egituretan bisualitate berriak ekoizteko moduak txertatzeko. Modu honetan, ezagutza eta ekoizpen-prozesuetan ikuspuntu feminista lantzen diren sorkuntzen garrantzia aldarrikatuko da eta bestelako ekoizpenekin harremanak bultzatuko dira.

Emakumeen eta Gizonen Berdintasunerako V. Plana –IX. Legealdiko Jarraibideak kultura orokorrean, eta baita berak izendatzen duen moduan arte plastikoaren adierazpenak modu zehatzago batean ere, sexuen arteko berdintasunerako bidea jorratzeko tresna gisa ikusten ditu. Hau horrela bada, dudarik gabe, arte-esparru garaikidean feminismoek, bai esparru praktikoen batean, bai modu teorikoago batean, izan duten eraginagatik da.

Aztertzen ari garen denbora esparru honetan, 15 urte, berdintasun-plan estrategikoen eta kultura-politiken inguruan eztabaidatzeko ireki diren foro ofizialek – Kultura Politiken Nazioarteko lehendabiziko Batzarra, Eremuak programa– ez dute feminismoek, bai maila teorikoan, bai aldarrikapen mailan ere, arte garaikide esparruari egin dizkioten ekarpenik jaso. Nahiz eta Arteleku zentroak eta Montehermoso Kulturuneak, urteetan zehar, ildo-feministak lantzen zituzten argitalpenak, programazioak eta topaketak antolatzen dituzten,⁵⁸ askotan, mugimendu politiko feministaren, akademiaren eta arte ekoizleen topaleku gertatu direnak, honako foro hauetan egin diren ekarpenak eta aldarrikapenak ez dira kultura-planetan, ezta Eusko Jaurlaritzako batzarretan ere jaso. Eusko Jaurlaritzak eztabaida eta

⁵⁸ Honako argitalpen, programazio eta topaketa hauek maila ezberdinean eta helburu ezberdinekin egin dira bi instituzioetan. Ikerketaren etnografian zehar hauen arteko ezberdintasunak ekarriko dira.

proposamen hauek bere baitan biltzeko espazioa eskaini duenean, honako hau Eremuak programaren bitartez izan da, non politika publikoak izan ziren gogoeta aurrera eramateko ardatz, eta ez arte-ekoizpen feminista.

Hala, ezinezkoa da onartzea, 2011. urtean martxan jarri den Eusko Jaurlaritzako Kultura departamentuko programa batek (arte-ekoizpen garaikideak barne hartzen dituenak), sexuen arteko berdintasunerako tresna juridiko eta administratiboek adierazten eta behartzen dituen ekimenak, arauak ez betetzea. Arte-ekoizpen garaikideari dagokionez, euskal testuinguruan feminismoak izan duen eragina mahai gainean jarri beharko litzateke modu sendoagoan eta erabakigarriagoan. Batez ere, arte-ekoizpen feministak euskal testuinguruko instituzioetatik, espazioa eta presentzia gradualki galtzen joan denez, ikerketaren etnografian ikusiko dugunez, hauek bestelako sorkuntzekin eta mota guztietako teorizazioekin elkarrizketan jarri beharko lirateke.

Era berean, ezinezkoa da arte-esparru garaikidean emakume eta gizonen arteko aukera berdintasunaren aldarrikapenaren ardura arte-ekoizpen feminista aurrera eramaten duten eta arte-esparruan kodigo berrien proposamena instituzioetatik kanpotik egiten duten arte-ekoizle, arte-kolektibo edo mugimendu politiko feministen eskusiboa izango balitz bezala ulertzea. Arriskua, hauek egindako lana eta lorpenak instituzioek asimilatzea da. Izan ere, talde, kolektibo, plataforma hauek ez dute lanik egiten instituzioetarako eta ezin dute inolaz ere ordezkatu instituzioek egin behar dituzten hausnarketak eta ireki behar dituzten bideak.

Instituzioek, askotan, emakumezkoek urteetan aurrera eraman dituzten aldarrikapenak eta lorpenak asimilatu dituztela badakigu. Patricia Mayayo-k (2008) honako kasu hau ekartzen du eta feminismoetatik lantzen zen arteak Espainiako estatuan eman zen feminismoaren instituzionalizazioaren ondoren behera egin zuela adierazten du, mugimendu politiko feministek behera egin zuten modu berean. Arte-ekoizpen garaikideak erronka berriak ditu, baina emakumezkoek aurrera eramaten dituzten arte-ekoizpenen ikusgarritasuna ere bermatu behar du, arte garaikide esparruan kokatzen diren instituzio publikoen egitekoa ere hau izanik.

1990eko hamarkada, Estatu espainiarraren testuinguruan, emakumezko arte-ekoizleen kuoten aplikazioak, bai erakusten diren lanetan, bai zentro eta museo publikoen fondoak osatzeko erosten diren lanetan, emakumezkoen artelanak erakustera eraman zuen. Bestalde, teoria eta aldarrikapen feministekin lotura zuten artelanen isiltasuna ekarri zuen. Kuotek ez dute feminismoarekin erlazioa duten artelanak ikusgarri ipiniko direla, ezagutaraztea emango direla bermatzen. Bestetik, norbera bere burua feministatzat jotzea, askotan, ez zen modurik egokiena instituzioetako diru-laguntzak lortzeko eta beste artistekin harremanak eta sareak sortzeko. Horrela bada, alde batera utzi zen arte-ekoizpen feministak hamarkadetan zehar egindako bidea. Gauzak horrela, emakumezkoen kuotekin batera, aldarrikapen eta teoria feminista eta queerarekin edota transfeministekin harremanetan dauden lanen ikusgarritasuna bermatuko lukeen kuota beharrezkoa dugu (Mayayo, 2008). Griselda Pollock-ek, kuota hauen ondorioz aurrera eraman ahal izan ziren erakusketa baten inguruan egindako hausnarketa jasotzen dun Aleix Molet-ek:

“Por fin hay espacios para que las mujeres artistas puedan fracasar’, esa es la conclusión a la que llegó Griselda Pollock después de oír a un visitante decir que la exposición de Anna Maria Maiolino era muy mala. Griselda Pollock, una de las figuras claves en la introducción de las teorías feministas en arte, apasionada por Louise Bourgeois, presentó una serie de conferencias en Girona y Barcelona en el contexto de la exposición de Maiolino en la Fundación Tàpies. Poder fracasar es un éxito si se tiene el espacio”.⁵⁹

Bestalde, azpimarratzekoa da, porrota, ezin instituzionalizatutako praktika dela. Honako praktikaren garrantziaz kontziente izateko eskatzen digute artista ezberdinek. Horien artean Azucena Vieites artista (2008, 2013) dugu, ikerketaren etnografian porrotaren esperientzia ezinbestekoaz hitz egingo digu, bai arte-ekoizpen prozesuan, bai ezagutza-prozesuan, bai subjektibazio-prozesuari dagokionez ere. Porrotak guregandik espero denarekin haustura-espazioa suposatzen du. Modu honetan, momentu tarte konkretuan baldin bada ere, konbentzioen haustura suposatzen du, eta bertan aurretik pentsa ezinezko esperientziak aurrera eramateko aukera zabaltzeaz gain, epistemologikoki ere kontzeptuak esperientzia berriz hornitzeko aukera zabaltzen du.

⁵⁹ A*Desk-en Aleix Molet, “Griselda Pollock. La otra historia del arte” <http://www.a-desk.org/highlights/Griselda-Pollock-la-otra-historia.html> 2015/01/17 kontsultatua.

Hurrengo atalean, gure ikerketan bidea egiteko teoriak eta teoria zatiak zeintzuk diren aztertzea pasatuko garen honetan, ezinbestean, porrotaren kontzeptua baino, porrotaren esperientzia izan behar dugu presente. Hala, ezagutza hegemonikoaren aurrean aurkezten den aukeretako bat porrotaren esperientzia balioan jartzearena da.

Arte-ekoizpen feminista gure imaginarioaren parte da. Egunerokotasunean gauzak, esperientziak izendatzeko eta subjektibizazio-prozesuak posible egiteko imaginarioa aberasten du. Imaginarioaren sendotzeak, ekintzarako, eraldaketarako, sinboloak eskaintzearekin batera, erlazio sozialen eraldaketarako sinboloak eskaintzen ditu.

2.
KAPITULOA
TEORIA

2. MUGIMENDU, TEORIAK ETA ARTE-EKOIZPEN FEMINISTA

Artearen historia eta teoria feministaren historia ez dira linealak (Pollock, 2000 [1988]). Artearen esparruan aurrera eramandako arte-ekoizpen feministak lekuan lekuko aldarrikapen feministekin eta mugimendu feministek aurrera eramandako lorpenekin zein erronka politikoekin erlazio zuzenean daude, maila akademikoan aurrera eramandako eztabaidekin batera. Horren haritik, artearen historia feminista diziplina bat baino, diziplina arteko ikerketa feminista dela aldarrikatzen du Griselda Pollock-ek. Autoreak artearen historia eta artearen teorian egiten duen berrikuspenean ezinbestekoak ditu bai feminismo akademikoa, bai kritika ekonomikoa, bai zientziaren filosofia eta beste hainbat diziplinen ekarpenak ere. Hala, ikerketa honetan, arte-ekoizpen feminista euskal testuinguru kulturalan aztertzerako orduan, teoria ezberdinetara joko dugu. Hurrengo orrialdeetan ibilbide hau egiteko proposamena luzatzen da.

Arte-ekoizpenak feminismoekin topo egiten duenean, feminismo akademikoarekin edota antolatutako mugimendu feministarekin topo egitean, Amerikako Estatu Batuetan eta Europako Iparraldeko herrialde ezberdinetan gertatzen da 1960ko hamarkadan. Bidegurutze honek, arte-ekoizpenak subjektuaren inguruko hausnarketak egitera bultzatu zuen. Zeintzuk ziren feminismoen subjektuak? Zeinek egiten zituen aldarrikapenak? Arte-ekoizpenak subjektuari aurpegiak, bisualitateak, esperientziak eskaini zizkion eta subjektua bera subjektibazio-prozesu berrietara ireki zuen feminismoekin harremanetan jarri zenean. Horrela, maila teorikoan, eta metodologikoan ere bai, feminismoak kontzeptu berriak moldatu eta asmatu behar izan zituen, subjektibitate-prozesuak eta hauek ezinbestean laguntzen dituzten esperientzia berriak posible egiteko.

Modernitatearen eta postmodernitatearen arteko elkarrizketek eta eztabaidek zuzen-zuzenean subjektuaren inguruko eztabaida dakarte beraiekin. Konkretuki, subjektu feministaren inguruko eztabaida, egun ere, mahai gainean dagoen eztabaida da (Oliva Pórtoles, 2009; Adán, 2006; Esteban, 2013). Eztabaida hauek ezagutzaren

subjektuaren inguruko hausnarketekin eta subjektua errepresentatzeko moduekin dute harreman zuzena. Horren haritik, subjektuak zer ezagutu dezakeen eta ezagutza aurrera eramateko baldintzen inguruan hitz egingo da. Zentzu honetan, modernitatearen kritika eta errepresentazioaren kritika feministak aldi berean garatutako txanponaren bi aldeak bezala ikusten ditu Ana Martínez-Collado-k (2008). Errepresentazioaren kritika arte-ekoizpen feminista, artearen historiografia eta teoria feministen eskutik etorri zen. Begiratzen zuten subjektuen inguruko hausnarketak abian jarri zituen, eta baita begirada bera deseraiki ere, beste berri batzuei lekua egin ahal izateko.

Teoria feministek ikerketarako, errealitatearen analisirako eta errealitatearen eraldaketarako proposatzen dituzten kontzeptuak, feminismoaren subjektuen subjektibazio-prozesua osatuko dute. Izan ere, ekintzailea den subjektu horren izana ez dago definitua, baizik eta subjektibazio -prozesu ezberdinen bitartez osatzen da, inoiz osatua edo guztiz definitua izan gabe. Era berean, feminismoen teoriak subjektu ezberdinetatik egin dute beren ibilbidea. Lanaren puntu honetan, teoria mailan eskaini zaizkigun kontzeptuek subjektibazio-prozesu ezberdinak nola gauzatzen dituzten ikusi ahal izango dugu. Sexu/genero sistemak inposatutako esleipenak alde batera utzi, eta gorpuztasunaren malgutasunerako bidea zein den ikusgarri egingo dute teoria feministek proposatutako kontzeptuek, arte-ekoizpen feministekin erlazioan lan egiten dutenean.

Ekoizpen-bisualek eta mugimendu politiko feministek aurrera eramaten dituzten aldarrikapenak elkar elikatzen dira mendebaldeko testuinguruari dagokionez. Nahiz eta elkarreragin hauek ez diren linealak izan hamarkadetan zehar, eta herrialde ezberdinetan baldintza politiko ezberdinek modu ezberdinean aurrera eramatea ahalbidetu dituzte. Lourdes Méndez-ek horrela azaltzen du hurrengo pasartean:

“A pesar de que, en la actualidad, los movimientos feministas occidentales no existen bajo la misma forma organizativa que tenían en la década de los setenta, las huellas dejadas por sus luchas y teorizaciones han calado en lo social y están repercutiendo sobre las artes visuales de hoy en día. Una vez más, significativamente, podemos observar una cierta distancia temporal entre las acciones y producciones plásticas que globalmente llegan de la mano de algunas artistas feministas estadounidenses y lo que está ocurriendo en este ámbito

en el Estado español. A mi entender, esa distancia temporal es en parte producto de la situación social de las mujeres del Estado español tras el franquismo y de la tardanza en alcanzar ciertos derechos y ciertas cotas de igualdad formal y real; al tiempo que, en nuestras producciones, también quedan reflejadas las trayectorias recorridas por las organizaciones políticas feministas en cada Comunidad Autónoma” (Méndez, 2004b: 146).

Hartara, bi norabideetako eraginaren berri eman daiteke. Batetik, mugimendu politiko feminista antolatuek arte-ekoizpenarengan duten eragina. Askotan, honako eragin honen ondorioa, herrialde ezberdinetan arte feminista deitutakoa dugu. Aurrerago ikusiko dugun moduan, arte feminista adierak historiaren momentu, baldintza eta kokapen geografiko konkretu batzuei erreferentzia egiten dio eta ez da egokia izaten honako izendapen hau jaio den testuinguru kultural eta historikotik at berrikuspenik gabe aplikatzea. Bestetik, feminismoarekin harremana izan duten arte-ekoizpenek, objektuek, irudiek eta prozesuek ere mugimendu politiko feminista antolatuan (baita maila teorikoan garatzen den feminismoan ere) eragina dute.

2.1. ALDARRIKAPEN POLITIKO FEMINISTAK ETA ARTE-EKOIZPENAREN ARTEKO ERLAZIOAK. 1970EKO, 1980KO ETA 1990EKO HAMARKADAK

Ondorengo orrialdeetan, modu eskematikoan baldin bada ere, arte-ekoizpenak feminismoaren teoriekin eta aldarrikapen politiko feministekin izan duen erlazioaren ondorioz aurrera eramandako ezagutza estrategiak eta arte-ekoizpenak aditzera ekarriko dira. Hiru hamarkadako ibilbidea izango da honako hau. Kokapen geografikoari dagokionez, Ameriketako Estatu Batuak eta Europako Iparraldeko herrialdeetan aurrera eramandakoak dira, batez ere Britainia Handian. 2000. hamarkadako analisirik ez baldin bada barneratu, honako hau etnografian egingo delako da, zehazki euskal testuinguru kulturalari dagokionez. Nolanahi ere, hurrengo orrialdeetan ekarriko diren kontakizunek ez dute euskal testuinguru kulturala aditzera ekartzen; hala ere, arte-ekoizpena eta feminismoen arteko erlazioa zein modu ezberdinetan aurrera eramaten diren aztertzeke baliagarriak izango dira.

Artearen historia feminista izango da feminismo akademikoa edota feminismo teoriko-metodologiko eta mugimendu politiko feministaren arteko elkarrizketarako eta lankidetzarako gune aproposetako bat. Gune hau hainbat teoria kritikoren ekoizpenarekin aberastuko da, adibidez, marxismo eta postestrukturalismoarekin. Modu honetan, artearen historia feministak emakumeen diskriminazioa ahalbidetzen duen egitura eta gizarte rolei aurre egin nahi die:

“Feminist art history should see itself as part of the political initiative of the women’s movement, not just as a novel art historical perspective, aiming to improve existing, but inadequate, art history. Feminist art history must engage in a politics of knowledge” (Pollock, 2000 [1988]: 23).

Artearen historia feministaren bitartez ezagutza politikoa sustatu beharra adierazten du Griselda Pollock-ek goiko aipuan, bere burua emakumeen mugimendu politiko zabalagoan kokatuz. Hortaz, hurrengo orrialdeetan artearen historia feministak eskaintzen dizkigun ezagutza-prozesuen inguruko hausnarketak aurrera eramango dira.

Hots, adierazi dugun bezala, artearen historia feministaren bitartez egingo dugu ibilbidea. Izan ere, arte-ekoizpenaren kontakizuna ikuspuntu eta teoria feministetatik aurrera eraman nahi dugu, eta honekin batera, errealitatea eraldatzeko bidea egin. Gainera, ezagutza-politika mahai gainean jarriko dugu, Griselda Pollock-ek dioen bezala, ezagutza-prozesu berriak eskainiko duen ezagutza-politikoaren proposatuko dugu.

2.2.1.- 1970eko hamarkada

1950eko eta 1960ko hamarkadetan, baziren Ameriketako Estatu Batuetan eta Europako hainbat unibertsitateetan, Arte Ederretako fakultateetan, arte-ekoizpenak aurrera eramaten zituzten emakumezko ikasleak. Aldiz, artearen historia kontatzen zuen historiografiak ez zituen oraindik emakumezkoak eta emakumezkoen ekoizpenak artearen esparruan barneratu, are gutxiago, emakumezkoaren rola eta

estereotipoak kolokan jartzen zituzten emakumeen lanik. Ondorioz, emakumezko hauek zailtasunak izaten zituzten beraien burua artistatzat hartzeko: batetik, emakume artistaren eredurik ez zen existitzen; eta bestetik, jenio maskulinoarekin ezin ziren identifikatu (Mayayo, 2003).

Arte-esparruan historiografia hegemonikoari kritika feminista aurrera eramateko lehen pausoa eman zuen Linda Nochlin-ek 1971. urtean *ARTnews* aldizkarian “Why Have Been No Women Artist”⁶⁰ argitaratutako artikulua bitartez. Bertan, artearen historian emakumezko artistak ez egotearen hainbat arrazoi eskaintzen zituen. Lehenik, gizarteak ez zuen espero emakumezko batek serio hartuko zuenik artea ekoiztearen lana. Bigarrenik, emakumeek unibertsitate eta akademietan sartzeko zailtasunak izaten zituzten. Hirugarrenik, gizabanakoa goraiatzeko da, emakumeen artea ekoizteko modua bakarka lan egiteko modu elitista eta erromantikotik kanpo kokatzen den bitartean. Honegatik guztiagatik, artea ekoizten duen emakumezkoak zaila dauka arte-esparruan lekua topatzen. Bestalde, Linda Nochlin-ek ez zituen arte-esparru mugatuaren egitura edo eredu hauek kritikatu, baizik eta emakume arte-sortzaileak gizonek zituzten aukera berdinak izanda, arte-esparruan onartuak izateko aukera izango zutela defendatzen zuen.

Griselda Pollock-ek horrela aztertzen du Linda Nochlin-en artikulua *Vision and Difference. Fertility, Feminism and the Histories of Art* (2000 [1988] bere lanean: “Nochlin’s work made a critical intervention in the early 1970s and directed the argument fruitfully into social explanations of women’s position in art. Yet for her, art is still a category to be discussed in terms of greatness, risk, leaps into the unknown. The political vantage point is liberal, equal rights feminism in which discrimination against women is admitted to have taken place but at the gates of future freedom, issues of sexual identity and social gender evaporate before the dream of bourgeois humanism (Pollock 2000 [1988]: 35).

⁶⁰ Artikulu hau autorearen hurrengo argitalpenean aurkitzen da, *Women, Art Power and Other Essays* (New York: Westview Press, 1988).

Linda Nochlin-en lanaren ondotik, artearen historiografia feminista bat garatzeko asmotan hainbat arte-kritikarik egin dute lana, Griselda Pollock-ek edo Lucy Rippard-ek, esaterako. Horrela, artearen historiografia hegemonikoak emakumeak izendatu eta identifikatzen baldin bazituen ere, ekintza hau beti historiografia hori eta momentu horretan gizartearen egitura eta balioak indartuko zituen interpretazio eta ikuspegitik izaten zen. Adibidez, Louise Bourgeois-en lanari dagokionez, 1950eko eta 1960ko hamarkadetan, emakumezkoen rola eta feminitatea indartzen zituen errepresentazioarekin lagunduta aurkezten zen bere arte-ekoizpena:

“This strategy and these readings are not new ones. As Whitney Chadwick has observed of Bourgeois’s *Femme-Maison* paintings of 1946-47: “though Bourgeois pointed to the home as a place of conflict for the woman artist, critics [at that time] read the paintings as affirming a ‘natural’ identification between women and home” (Braud eta Garrard, 1994: 20).

Emakume pre-feministak bezala ezagutzen direnen lanak, 1950eko eta 1960ko hamarkadetan artea ekoiztu zuten emakumezko artistek, beraien arteko elkarrizketak eta harremanak eragozten zituzten diskurtso eta kategoria hegemonikoak inposatzen zitzaizkien, modu honetan beraien artean isolamendua eraginez. Diskurtso hegemoniko honek, diskurtso berari interesatzen zitzaion esanahi, erlazio eta elkarrizketa sareetan kokatzen zituen emakume hauen lanak. Horregatik garai horretan emakumezkoek aurrera eramandako ekoizpenek ezin izan zuten elkar elikatu. Ondorioz, lanak ahaztu egin dira; eta beste batzuetan, gizonezkoen begiradaren bitartez, asimilatu.

1970eko hamarkadan Amerikako Estatu Batuetako unibertsitateetan eta zenbait arte institututan, emakumeentzako bereziki garatutako arte-programak eskaintzen hasi ziren. Judy Chicago-ren eskutik garatu ziren emakumeentzako bi arte programa, hasiera batean, 1970eko hamarkadan: lehenengoa, 1970. urtean, non Judy Chicago-k Fresno-ko State College-n (gaur egun California State College University) arte-departamentuan emakumeentzako arte-programa feminista garatzeko aukera izan zuen. Honako programa hau “Feminist Art Program” izendatu zuten. Bigarrena, hurrengo urtean, 1971. urtean, California Institute of Arts-en (CalArts) Judy Chicago-k Mariam Shapiro-rekin batera, “Feminist Art Program” eredu bezala izan zuen programa antolatu zuten. (Wilding, 1994: 32).

Fresnoko State College-n aurrera eramandako programan 15 emakumezko hartu zuten parte. Beraien ikasketak aurrera eramateko berezko espazioa izan zuten. Unibertsitateak banatuta egoteak (bai fisikoki, bai eduki aldetik) posible egin zituen beste modu batean aurrera eramango ez ziren hezkuntza-metodologiak eta lan-prozesuak. Gainontzeko testuinguru sozialetik banatuak sentitzen ziren bertan lanean jardun zuten emakumeak, munduarekin harremanak eten balituzte bezala. Emakumea hizkuntzan, komunikabideetan, artearen historian eta kultura herrikoian nola errepresentatua (irudikatua) zegoen inguruko hausnarketetan gero eta gehiago zentratu ziren, eta gero eta gehiago etorri ziren bat feminismoaren agenda politiko eta sozial zabalarekin (Wilding, 1994: 48). “New female media developed in the Fresno FAP – ranging from needlework, costume and make-up to performance and film– gave participants a shared visual vocabulary not previously determined by male tradition. Rather than reinforcing traditional expectations for gendered behavior, the Fresno FAP artists used female media to address previously taboo topics and illuminate performative aspects of gender identity” (Meyer eta Wilding 2010: 48).

1971. urtean, CalArt-eko programak 22 ikasle hartu zituen bere baitan. Fresnoko State College-ko programan ez bezala, ikasle guztiak arte-esparruko ikasleak ziren. Beraz, beraien prestakuntza arte-esparrukoa zen. Lan teorikoek zein praktikoez osatzen zuten programa: teoria feminista, soziologia, psikoanalisi edo emakumeek idatzitako literatura euskarri izan zuen emakumeen sorkuntza-prestakuntzak. Bertan, egun teknologia femeninoak deitzen direnen erabilera hedatu eta sendotu zen ikasleen artean: “The use of ‘female technologies’ like costume, performance, and video, and early forms of media critique” (Wilding, 1994).

Womanhouse erakusketa kolektiboa, 1972. urtean antolatutakoa, CalArt-eko programaren emaitzetako bat izan zen, non programa jarraitu zuten 22 artistek parte hartu zuten abandonatutako etxe bat zaharberrituz eta etxekotasuna, gorputza, nortasuna eta genero estereotipoak gaitzat zituzten arte-lanak osatu zituzten.

Bi programa hauek eskaini zuten sormenerako espazioa eta arte-ekoizpena aurrera eramateko moduak ezinbestekoak izan ziren arte-esparru garaikidean begirada berri bat garatzeko orduan. Museoaren espaziotik kanpo artea ekoizteko moduak, prozesuak eta artea aurkezteko dispositibo berriak osatu ziren. Honetarako,

ezinbestekoa izan zen hegemonikoa zen begirada moduaren deseraikuntza eta begiratzeko modu ezberdinen eraikuntza taldean egitea. Lan kolektiboaren beharra zegoen; modu honetan, emakumezkoek aurrera eramandako lanak elkarrekin elkarrizketan jartzeko aukera ere bazegoen.

“Women artists of the feminist generation differed from the women artists of the fifties and sixties most of all in the deliberate grounding of their art in their socialized experience as women and -the corollary of that position- in their acceptance of women’s experience as different from men’s but equally valid. In exposing for open consideration what had previously been hidden or ignored, they connected -for the first time, in a conscious way- the agendas of social politics and art. The key principle was consciousness-raising, defined by women’s movement theorists as a “method of using one’s own experience as the most valid way of formulating political analysis” (Braude eta Garrard, 1994: 21).

Norma Braude-k eta Mary D. Garrard-ek ekarritako adierazpenak jarraitzen baldin baditugu, 1970eko hamarkada hasiera arte, ez zegoen aldarrikapen feministekin eta kontzientzia feministarekin bat egiten zuen arte-ekoizpenik, ezta emakumeen ahots bateraturik arte-esparruari dagokionez ere. Hamarkadaren hasieran izendatuko da arte feminista kontzeptu moduan, 1970. urtean Judy Chicago-ren eskutik (Meyer and Wilding, 2010) eta hurrengo hamarkadetan artearen ekoizpenerako erabiliko diren metodoak, materiak eta teknologiak ere erabiltzen hasi ziren: performancea, oihalaren erabilera, gorputzaren erabilera. Arte feministarekin erlazionatzen diren ekoizpen moduak ez dituzte emakumeek bakarrik erabiltzen. Bestalde, emakumeek helburu politikoekin egin zituzten ekoizpen modu hauen erabilera berezia eta ezberdina. Emakume talde feministak, garai horretan kontzientzia izate taldeetan biltzen ziren moduan, arte-ekoizle feministak ere, bere lanen inguruan eztabaidatzeko eta bere lanei testuingurua eskaintzeko, talde hauetan biltzen hasi ziren.

Lucy Lippard (1995) arte-kritikari feministaren adierazpenak jarraituz, arte feministaren ekarpena ez da teknologia xumea erabiltzen duen mugimendu estetiko batera mugatzen; izan ere, autoreak adierazten duen bezala, teknologia edo ekoizpen moduetan arreta ez jartzea, 1970eko hamarkadan arte-ekoizpen feministak aldarrikapen politikoekin zuen harremanean arreta ez jartzea ekar lezake:

“If one says -and one can- that around 1970 women artists introduced an element of real emotion and autobiographical content to performance, body art, video, and artists’ book; or that they have brought over into high art the use of “low” traditional art forms such as embroidery, sewing, and china-painting, or that they have changed the face of central imagery and pattern painting, of layering, fragmentation, and collage -someone will inevitably and perhaps justifiably holler the names of various male artists. But these are simply *surface* phenomena. Feminism’s major contribution has been too complex, subversive, and fundamentally *political* to lend itself to such internecine, hand-to-hand stylistic combat” (Lippard, 1995: 171).

Euskal testuinguruaren politika ekonomikoa eta kulturala Espainiar estatuaren testuinguruari dagokionez, azkeneko hamarkadan ari dira piskanaka feminismoekin erlazioa zuten lehendabiziko emakume artisten lanak berreskuratzen, eta hauek kokatuak zeuden diskurtso eta helburuen arabera beraien lanak interpretatzen (Aliaga eta Mayayo, 2012). Bestetik, espainiar estatuan, 1960ko eta 1970eko hamarkadetan aurrera eramandako emakume artista horien ahaztura zergatik gertatu ote zen aztertu eta galdetu beharko genioke geure buruari. Izan ere, arrazoi hauek oso garrantzitsuak izango dira esperientzia horiek berreskuratzeko momentuan. Esther eta Mathilde Ferrer ahizpez gain, oso emakume artista gutxiren lanak iritsi zaizkigu gurera (Navarrete, Ruido eta Vila, 2004) arkeologia moduko ikerketa bat abian jarri gabe. Ferrer ahizpen kasuan, berain lana Frantziako testuinguru politiko eta kulturalean aurrera eraman zutelako, beraien lana ikusgarri eta erreferente izateko aukera handiagoa izan zuten.

Esperientzia hauek, sormen lan hauek ahanzturan geratzearen arrazoia ez da bakarra. Patricia Mayayo-k (2008) aipatzen duen bezala, Espainiar estatuan gertatutako trantsizio politikoaren diskurtso hegemonikoak, aurretik gertatutako guztiaren ahaztura ekarri zuelako izan daiteke, baita ekoizpen kulturalari dagokionez ere. Ahaztura izan zen aurretik gertatu zen guztia ezabatzeko mekanismoa eta zerotik hastearen planteamendua izan zen historiografia gidatu zuena. Mekanismo honek hainbat esparrutan aurrera egindako bidea ere ezabatu zuen, adibidez, feminismoaren aldarrikapenak; eta arte feministari dagokionez, artisten ibilbidea eta artisten arteko loturak eta elkarlanak. 1980ko hamarkadan izandako feminismo politikoaren instituzionalizazioa ere nabarmentzen du Mayayo-k, arte-ekoizpena teoria eta

mugimendu feministarekin erlazioa zuen arte-ekoizpenaren oinarrietara lagundu zuena.

Lanaren sarreran aipatu bezala, arte feminista kategoria aplikatzearen zailtasunak hor jarraitzen du, euskal testuinguruari zein espainiar estatuko testuinguruari dagokionez. Zeintzuk dira 1970eko hamarkadan, bai Amerikako Estatu Batuetan, bai Europan aurrera eramane ziren arte-ekoizpen feministaren ezaugarriak? Zein erlazio dute teoria eta mugimendu feministarekin? Ana Martínez-Collado-k bere *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual* (2008) lanean teoria feministekin erlazioan ekoiztu diren arte lanak hiru kontzepturen testuinguruan aztertzen ditu: berdintasunaren feminismoa, ezberdintasunaren feminismoa eta postfeminismoa. Lehenengoa nortasunarekin lotzen du, emakume izatearen nortasunarekin; bigarrena, errepresentazioaren kritikarekin; eta hirugarrena, bestearen barne hartzearekin:

“En la labor realizada por las mujeres artistas durante los años 60 y 70, se observa una sintonía con las preocupaciones características del llamado feminismo de la igualdad, entendido como un marco muy abierto de preocupaciones. En un primer momento, las artistas reivindican la posibilidad de trabajar en condiciones de igualdad en el mundo del arte. Casi inmediatamente después, comenzarán a preguntarse sobre la forma de hacerlo -sobre el lenguaje adecuado para esta participación. Aquellas artistas fueron auténticas pioneras que se enfrentaron con una práctica y con unas instituciones en las que aún no había modelos previos sobre su participación. Iniciaron una revolución sin precedentes en nuestra historia del arte, que transformó para siempre sus parámetros” (Martínez-Collado, 2008: 78-79).

1960ko hamarkadaren bukaeran, hainbat emakume artista, besteak beste, Nikki de Saint Phalle, Lee Bontecou eta Marisol Escobar masa medioetatik eta pop arteak erreproduzitzen zuen emakumearen irudi topikoaz aldentzen hasi ziren, beraien ekoizpenen bitartez (Martínez-Collado 2008: 83). Garai horretan Louise Bourgeois-en lana ere errekonozitzen hasi zen, esaterako, norbanakoaren subjektibitatea ulertzeko modu pertsonal eta sakonei atea ireki zizkioten bere “Femme-Maison” (1946-47) eta “Fillete” (1968) lanek.

Nabarmentzekoa da arte feminista testuinguru sozial konkretu batean garatzen dela, non artearen testuinguruan modernismoari aurre egiten dioten teoriek, ikerketek, metodologiek eta praktikek elkarri eragiten dioten (Owens, 1987; Foster, 2001). Testuinguru honetan jasoko ditugu Ana Martínez-Collado-ren hurrengo hitzak, non arte feminista deiturikoa mugimendu politiko feministaren garapenarekin batera ulertu beharrekoa dela azaltzen digun:

“A comienzos de los años 70 se desencadena -como ya hemos señalado- los primeros ataques al modernismo desde diferentes frentes. Se buscan nuevos materiales, se realizan proyectos colectivos, y asimismo es el momento del desarrollo del arte feminista. Estos primeros progresos del feminismo hay que contextualizarlos en los agitados años de finales de los 60, en el clima de ruptura social y de anhelo de libertad generalizada tanto en Europa como en América. Se constituye el Movimiento para la Liberación de la Mujer, que propició muchas iniciativas para las mujeres artistas. Y comenzaron a llevarse adelante las primeras propuestas contra el racismo y el sexismo” (Martínez-Collado, 2008: 85-86).

Beraz, arte feminista ezin uler daiteke inguratzen duen eraldaketa eta ekintzarako teorizazio, ezagutza-prozesu, haustura sozial eta aldarrikapen sozialetatik bananduta. Honako giro honek arte-esparruko hainbat premisa eta sinesmen kolokan jartzera eramaten zuen, esaterako, jendioaren eta artistaren figura. Honekin batera, aurreko garaietan arte-ekoizpenak aurrera eramandako emakume artisten berreskuratze saioa aurrera eramaten hasi ziren. Garai honetan nabarmentzen diren bi artista Judy Chicago eta Miriam Schapiro izango dira. Biek bere lanetan geometria abstraktutik gai feministetarako bidea egin zuten.

Judy Chicago artistaren “Dinner” (1974-77) lanak arte feministaren ezaugarriak biltzen zituela esan genezake. Lan honetan talde-lana proiektuaren zutabe da, kolektibitatearen ideia aldarrikatzearekin batera. Hala, lanaren ekoizpenean artista askok parte hartu zuten. Historiari diziplina ezberdinetan emakumeek egindako ekarpenak mahai gainean jartzean datza arte lana.

Judy Chicago-ren lan honek teoria feministetan aurrera eramaten ari ziren ikerketa eta eztabaidekin lotura dauka, batez ere, antropologiatik eta antropologia feministak egindako ekarpenekin, feminitate unibertsal eta mugitu ezinaren inguruko

hausturekin. Hauek emakume ezberdinek esperientzia femeninoak transmititu ahal izateko forma eta adierazpen berrien bila abiatzen dira. Hala, nortasunaren inguruko hausnarketari indarra ematen zaio arte-ekoizpenen bitartez; nortasunaren inguruko eraikuntza kultural, ekonomiko eta sozialaren inguruan ere hausnarketak aurrera eramaten dira, modu honetan, botereak erabiltzen duen nortasunaren homogeneizazioari ere aurre eginez.

Testuinguru honetan Cindy Sherman-en “Untitled. Film Stills” (1977) lanean 1960ko eta 1970eko hamarkadetako filmetan antzezten diren feminitateak erreproduzitzen ditu bere burua erretratatzeko duten 60 argazkiko seriean. Fikziozko irudiak dira eta ez dira inongo film errealetatik eratorritakoak, baina emakumezko bat egon daitekeen egoera ezberdin posibleak antzezten ditu. Emakumezkoaren errepresentazio sozialaren estereotipoak gure imajinazioan dauden femeninoaren errepresentazioarekin lotzen ditu artistak; tradizionala den emakumetasunaren errepresentazioa izan arren, egun arte filmak egitearen errepresentazioaren unibertsoan existitzen eta erabiltzen dena. Hortaz, emakumeen estereotipoen pasibotasuna onartua dagoen garaian, Sherman-en lanak 1980ko hamarkadan teoria mailan errepresentazioaren teoria kritikoa deitu denarekin bat egiten du hurrengo atalean ikusi ahal izango dugunez:

“Una crítica que aquí se realiza por la mera reexposición, por la pura apropiación y exhibición de estereotipos. Su proyección pública coincide además con el momento en el que alcanzan su apogeo tanto una historia del arte como una crítica y una teoría del arte feminista que plantean la necesidad de elevar desde el plano de la representación otras consideraciones, la necesidad de inducir “otra mirada” desde la creación artística, y tanto respecto a lo propio artístico concebido como sistema de representación de un mundo y unos valores, como al mismo registro de lo “real”, que su inserción en el iconizado mundo contemporáneo mediatiza” (Martínez-Collado, 2008: 32).

Honenbestez, teoria feministak eta arte-ekoizpen feministen arteko elkarrizketak eta elkarlanak agerian uzten dira.

Emakumearen gorputza arte-ekoizpen feministen oinarri eta lehengaia izateak, ekoizpenen errepresentazioen eredu izatearekin batera, arte-esparru garaikidean

eztabaidak ekarri zituen 1970eko hamarkadaren bukaeran. Definitu beharra al zegoen arte femeninoaren esentzia? Arte femeninoak existitzen al zuen? Eta estetika femeninoak? Ezinbestekoa al zen arte femeninoa aldarrikatzea emakumezkoen esperientziak eta arte-ekoizpenak baliagarri bezala azaltzeko? Honako eztabaida hauek arte-ekoizpenetan baino, arte-ekoizpenak interpretatzeko orduan azaleratzen ziren. Nolabait ere, teoria feministetan garai honetan aurrera eramaten ari ziren eztabaidei erantzuten zioten honako eztabaida hauek:

“Este enfoque fue muy polémico. Algunos teóricos y críticos rechazaban la existencia de una subjetividad femenina ahistórica y transcultural. Entre ellos destacaban también algunas feministas que disentían de la posible existencia de fundamentos femeninos y “reaccionaron vigorosamente contra la idea de una imagineria centrada en el útero”. La noción de una “esencia” femenina -como afirma Whitney Chadwick- estaba aún por contrastar con las teorías de la representación que arguyen que la significación de las imágenes visuales es cultural y específicamente inestable, es decir, con una “verdad” no fijada que puede quedar al descubierto” (Martínez-Collado, 2008: 101).

Era horretan, arte-ekoizpenaren bitartez, eta honek bultzatutako eztabaidetan, feminismo teorikoan eta mugimendu politiko feministan abiarazten ari zen berdintasun eta ezberdintasunaren arteko eztabaida arte garaikide esparruan islatzen da.

2.1.2.- 1980ko hamarkada

1980ko hamarkadaren hasieratik, modernitatearen kritika ezberdinak indartu egin ziren, arte-esparru garaikidean errepresentazio hegemonikoari aurre egiten zioten postmodernitatearen ulermenek lekua izaten hasi ziren. “La cuestión de la crítica a la representación se convierte así en decisiva en las transformaciones del arte contemporáneo. El famoso texto de Brian Wallis “What’s Wrong With this Picture?” (1984), escrito como preámbulo a su famosa antología *El arte después de la modernidad* (1984), insiste en la importancia de la representación, en tanto que es a partir de estas “representaciones” desde donde concebimos el mundo y nosotros mismos como sujetos” (Martínez-Collado, 2008: 137).

Hartara, isildutako ahotsak, mendebaldeko kulturak homogeneousatutako esperientzien aniztasunak, mahai gainean jartzen dira eta momentura arte marjinalizatutako subjektuen ahotsak entzunak izateko ahaleginak egiten hasten dira. Garai honetan, postmodernitatearen ulermen ezberdinak barneratu ziren diziplina ezberdinetan. Artearen esparruari dagokionez, goian aipatu dugun Brian Williams-en antologiarekin batera, urte batzuk lehenagokoa zen eta antologia horretan argitaratutako Hal Foster-en “Re:post” lana arte-esparruan postmodernitatearen eragina ulertzeko ezinbestekoa da, Craig Owens-en “The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism” artikuluekin batera. Azkenaren esanetan, arte-eremuari dagokionez, postmodernitateari ekarpenak arte-ekoizpenetik egingo zaizkio eta, batez ere, ekoizpen feministetatik: “Still, if one of the most salient aspects of our postmodern culture is the presence of an insistent feminist voice (and I use the terms *presence* and *voice* advisedly), theories of postmodernism have tended either to neglect or to repress that voice” (Owens, 1987: 61).

Craig Owens-en artikulua patriarkatuaren kritika feministaren eta errepresentazioaren kritika postmodernoaren arteko intersekzioan arreta jartzen du, kritika feministen ekarpen epistemologikoak eta politikoak errepresentazioaren egitura kolokan jartzen dutela adieraztearekin batera. Horretarako, errepresentazioaren sistemak emakumezkoak bere egituretatik kanpo utzi dituela azaltzen du, modu honetan, errepresentazioa bera botere-sistema izanik:

“It is precisely at the legislative frontier between what can be represented and what cannot that the postmodernist operation is being staged –not in order to transcend representation, but in order to expose that system of power that authorizes certain representations while blocking, prohibiting or invalidating others. Among those prohibited from Western representation, whose representations are denied all legitimacy, are women. Excluded from representation by its very structure, they return within as a figure for –a representation of- the unrepresentable (Nature, Truth, the Sublime, etc.)” (Owens, 1987: 59).

Horrela, “un momento decisivo para el reconocimiento de las artistas que desarrollaban su trabajo en el espacio de la crítica a la representación se produjo en

1985 con la exposición “Diferencia: Sobre representación y sexualidad”.⁶¹ La exposición dio cobertura a una actitud artística de crítica de la representación y de deslegitimación de los mecanismos de la ideología dominante. En ella se reunieron artistas como Ray Barrie, Victor Burgin, Hans Haacke, Mary Kelly, Silvia Kolbowski, Barbara Kruger, Sherri Levine, Jeff Wall, Ives Lomas y Marie Yates” (Martínez-Collado, 2008: 142).

Honako erakusketaren oinarritzko tesia Kate Linker-en “Sexuality and Representation” (1983)⁶² testutik eratortzen zen. Testuan errepresentazioa eta sexualitate estereotipatuaren arteko erlazioaren zutabeak aurkezten ziren. Kate Linker-k horrela idazten zuen Martínez-Collado-ren aipua jarraituz: “Ya que la realidad sólo puede aprehenderse a través de las manifestaciones que la articulan, no puede hablarse de realidades fuera de la representación. La realidad es un hecho ficticio creado por sus representaciones culturales, un constructo que cobra forma y entidad discursiva mediante la repetición” (Martínez-Collado 2008: 142). Aipu honek kronologikoki 1990eko hamarkadan kokatzen diren eta hurrengo atalean ekarriko diren hainbat hausnarketari ateak irekitzen dizkio. Batetik, errealitate eta fikzioaren arteko mugak bertan behera geratzen dira arte-ekoizpenaren bitartez aurrera eramandako kontakizunen bitartez. Modu honetan, emakumeei esperientzia berriak eta berritzaileak eskaintzeko aukera luzatzen zaie. Bestetik, Judith Butler-ek (1988, 1993) teoria eta metodologia feministara ekarriko duen performatibitatearen ulermenaren ezaugarriak ere izendatzen dira; errepresentazio kulturalak behin eta berriz gorpuztu eta errepikatzen ditugu, hauen bitartez, fikziotik gorpuztasun berriak osatzeko aukera zabalduz.

Nabarmentzekoa da 1980ko hamarkada honetako arte-ekoizle feministek egingo zuten errepresentazioaren kritika eta estereotipo femeninoak eraikiak direla kritikatzeko bidea ireki zuen lana Mary Kelly-ren “Postpartum Document” (1978-1979) izan zela. 165 piezez eta bere oin oharrez osatutako arte lana 6 zatitan banatzen

⁶¹ Kite Linker-ek 1985. urtean antolatutako erakusketa. <http://www.nytimes.com/1985/01/04/arts/art-representation-and-sexuality-mixed-media-show-at-new-museum.html> 2015/02/23 kontsultatua.

⁶² Kate Linker, “Sexuality and Representation” (1983) artikulua, Brian Wallis-ek egindako antologian aurki daiteke (1996).

da. Lanean errepresentazioaren modu ezberdinez baliatzen da, kronologikoki bere semearen bizitzaren lehendabiziko sei urteen berri emateko: literatura, azalpen zientifikoak, psikoanalisi, linguistika, arkeologia,... Muinean, teoria lacandarra kritikatzan duen dokumentua da, non Jacques Lacan, ama eta umearen arteko erlazioaz interrogatzen duen. Modu honetan, errepresentazio-sistema ezberdinak erabiliz, giza esperientziaren aspektu ezberdinak narratiba bakar batek eskaintzeko ezintasuna adierazi nahi du (Owens, 1987: 64).

Postmodernitatearen hausnarketara arte-ekoizpen feministatik ekarpenak egin zituzten artisten artean Barbara Kruger eta Jenny Holzer nabarmenduko dira. Barbara Kruger-ek lan ezberdinetan irudien gainean testuak inprimatzen ditu. Hauetan begiradaren kontrol maskulinoarenganako erresistentzia nabarmentzen da “bestearn” adierazpen erradikal baten bitartez. Esaterako “Your gaze hist the side of my face” (1981). Jenny Holzer-ek bestalde, informazioaren ideiaren pean garatzen ditu bere lanak, hauek irudia eta lengoaiaren arteko erlazioan oinarrituz.

Subjektibazio-prozesuaren inguruko hausnarketak arte-ekoizpenen bitartez aurrera eramaten hasten dira 1980ko hamarkadaren bukaeran, non subjektu modernoaren unibertsaltasunaren inguruko kritikak luzatzen zaizkion. Bide hau jarraituz, zenbait artista komunikazio moduekin kritikak aurrera eramaten saiatu ziren; hauek esanahi eraikitzaileak direnez gero, subjektibitateak eraikitzeko momentuan indar handia izango dutelako:

“La crítica feminista había de hacer entonces extensivo su análisis de la problematidad de la subjetividad femenina a la generalidad de la subjetividad misma, participando del proceso de cuestionamiento crítico de las pretensiones del proyecto moderno de afirmar un único modelo de subjetividad centrada y universal, como sujeto de la autoconciencia, y dejando evidenciada además la importancia que tienen los medios en los procesos de construcción de significados. De esta forma, las investigaciones de finales de los 80 ponen de manifiesto, por una parte, una gran diversidad de métodos y opciones teóricas, y al mismo tiempo, como nos recuerda Estrella de Diego, “la importancia que los medios tienen en ese proceso de construcción de significados”. Muchas artistas visuales interesadas en este feminismo de la diferencia buscarán a través del ejercicio crítico en el espacio de la representación, el desvelamiento de las estrategias de los medios de comunicación” (Martínez-Collado, 2008: 164).

Testuinguru honetan, Guerrilla Girls bezalako kolektiboek arte-esparruko instituzio ezberdinek beraien erakusketen eta obra erosketen bitartez artearen ulermen sexista eta arrazakeria bultzatzen zutela aldarrikatzen dute.

1985. urtean antolatu zen emakumeek osatutako arte-esparru garaikideko Guerrilla Girls kolektibo feminista. Bere sorreraren zergatia, emakume artistek arte-sisteman zuten ikusezintasuna aldarrikatzea izan zen, bertan aurrera eramaten zen arrazakeria aldarrikatzearekin batera. Konkretuki, 1985. urtean New York-eko Museum of Modern Art-ek antolatutako arte garaikidearen inguruko erakusketa baten ondotik, protesta moduan antolatu ziren. Honako erakusketa honetan 148 artistek erakusgai zituzten lanak, eta hauetatik 17 ziren emakumezkoak. Erakusketa hau dela eta, Guerrilla Girls-ek protesta egiteko modu ezberdin bat beharrezkoa zela ondorioztatu zuen, ikusleen eta arte-esparruko jendearen atentzioa deituko zuen modua. Beraien estrategia, guerrilla estiloko estrategia bere egitea izan zen, beraien nortasuna gorila maskaren atzean gordetzea eta umorez betetako protesta publikoak egitea. Maskaren atzean kideen nortasuna gordetzearekin batera, Guerrilla Girls-ek nortasuna aldarrikatzea eta publikoak taldekideen banakako lanetara arreta ez desbideratzea zuen helburu, aurrera eramaten ari ziren aldarrikapenetan arreta jartzera bideratuz.

1985. urteaz geroztik erakusketak antolatzen ziren New York-eko auzoetan, posterrak azaltzen hasi ziren. Hauetan gizon artistak eta bildumagileei errua egozten zieten, emakume artistak euskarrizten ez zituztelako. Egoera honen aurrean, Guerrilla Girls-ek arte-esparruan emakumeek pairatzen zuten egoeraren inguruko informazioa ekartzen zuten eta protesta mezuak ikusgarri egiten zituzten hauek posterretan idatziz.

Lehendabiziko agerraldiaren ondotik, sei hilabetetara, erakusketa bat kuratzera deituak izan ziren Palladium-en. Kasu horretan, hurrengo mitoak bertan behera utzi nahi izan zituzten: 1) Biologia, berez, patua da. 2) Ez dago emakume artista handirik. 3) Gizonezkoak dira intuitiboak eta emozionalak direnak. 4) Gizonezkoek bakarrik erakuts dezakete beraien lana Palladium-en (Withers, 1988: 286). Erakusketa honen bitartez artea paritate printzipioaren bitartez garatu beharko litzatekeela defendatu zuten, paritatea sexuen errepresentazio parekatua bezala ulertuz. Izan ere, emakume eta gizonezkoek aukera berdina izan beharko lukete beraien lanen bitartez

errepresentatuak izateari dagokionez, bai arte-esparruari dagokionez, bai gizarteko beste esparruetan.

2.1.3.- 1990eko hamarkada

1990eko hamarkadan arte-ekoizle feministak berriz ere gorputzari jarri zitzaizkion begira. Begira bakarrik ez, baizik eta gorputzen erabilgarritasuna mahai gainean jarri zuten 1970eko hamarkadan egin zuten modura. Hala eta guztiz ere, badira hamarkada hauen artean gorputzaren erabilerari dagokizkion hainbat desberdintasun.

1990eko hamarkadatik aurrera gorputzaren erabilera arte-ekoizpenean bestelakoa da. Izan ere, teoria eta ekintza feministek gorputzasunaren inguruan hausnarketak, teorizazioak eta ekintzak eskaintzen dituzte, batez ere, queer teoretatik eta aldarrikapenetatik etorritakoak. Ana Martínez Collado-k bere hitzetan adierazten digun moduan:

“Ante el desvelamiento de lo iluso del discurso dominante y universalizador, la crisis de las representaciones que lo designan deja paso a nuevas formas de creación, nuevos conceptos y estrategias: se juega con la idea de la identidad múltiple y de la mascarada, se utiliza el cuerpo como lugar de reconocimiento de la experiencia, el arte se vuelve más narrativo aunque de forma fragmentaria, se desarrolla el empleo de la autobiografía, y se diversifican también los medios de producción enunciativa, destacando un fuerte aumento de aquellos que utilizan nuevos soportes, desde la fotografía hasta las nuevas tecnologías de Internet” (Martínez-Collado, 2008: 212).

1980ko hamarkadako errepresentazioaren kritika feminismoetatik aurrera eramateak sormen-prozesu berriak eta teorizazio era berriak bultzatu zituen, epistemologia berria osatzearekin batera. Arte-ekoizpenaren bitartez aurrera eramandako emakumezkoen gorputzen malgutasunak eragina izan zuen emakumezkoaren izendapenean, izan ere, emakumeen errepresentazioa, beraien esperientzia eta aukeretan mugak jartzea ekartzen zuen. Horrela bada, arte-ekoizpen feministen bitartez, emakumeek beraien gorputzarekin zituzten harreman ezberdinak

errepresentatzera jo zuten, honako honek beraien gorpuztasunaren aukera ezberdinak eskaintzea posible egiten zuelarik. Era horretan, errepresentazioak eredu hertsia baten interpretazio estua izateari uzten dio.

Bideo-ekoizpenarekin batera, performancea 1960ko hamarkadaren bukaeratik abiatuta, gaur egun arte, feminismoen aldarrikapenekin bat egiten duten emakume arte-ekoizleen estrategia bisual nagusienetakoa izan da; dispositiboa bera mugimenduan, prozesuan, eraldaketan aurkitzen delarik. Emakumeek beraien gorpuztasuna osatzen duten bortizkeria zeinu ezberdinak publiko egiteko momentuan, gorpuztasun honen bitartez, beraien buruari inposatzen zaizkion emakume nortasunari aurre egiten hasi ziren. Gorpuztasunetik egiten diren ekoizpenek gorputzaren marka sozialak kolokan jartzeko arriskua dute. Batzuetan, gorpuztasunetik aurrera eramaten diren sorkuntzek helburua horixe bera dute: gorpuztasunaren aukera ezberdinak aurkeztea, hauek esperimentatzearekin batera. Gorputza genero-teknologia ezberdinen bitartez eraikia da; hezkuntza, komunikabideak, zinemagintza, hirigintza, medikuntza, legeak (de Lauretis, 2000) eta arte-ekoizpen feministaren bitartez, teknologia hauetatik kanpo egon litezkeen aukerak esploratzen dira.

Gaur egun performancearen ulermen butlerdarra, arte feministaren baliabide izatetik arte-ekoizpen feministaren elementu ezinbestekoa izatera pasatuko da. Hala, teoria feministen eraginaren ondorioz, performancearen ulermena zein aplikazioa nola aldatu den adierazten digu Beatriz Preciado-k⁶³ hurrengo pasartean; bertan ikerketaren hurrengo atalean aztertuko dugun bezala, teoria mugimendu politiko feminista eta queeren eta arte-ekoizpen feministaren arteko elkarreragina errealitatea aldatzeko ezinbestekoa dela azaltzen digu:

“(…) el llamado movimiento de Arte Feminista en Estados Unidos durante los 70 va a adoptar la performance como estructura fundamental de la acción política y estética. En los 90, en la versión butleriana, sin duda la más influyente, la performance drag queen, y más en concreto la teatralización hiperbólica de la feminidad en la cultura gay, parecen estar en la base de esta definición en términos performativos de la identidad de género. Paralelamente, y

⁶³ Autoreak nortasun ezberdinak gorpuztu ditu, Beatriz Preciado, B. Preciado, Beto eta Paul B. Preciado besteak beste.

desbordando la falsa ecuación que había igualado género y feminidad en buena parte de los discursos feministas durante los 70 y 80, cobra visibilidad una cultura drag king de la performance de la masculinidad. Finalmente, es aquí, en el ámbito del activismo político y de la producción estética del feminismo y de la cultura drag king, que esta noción performativa encuentra su sentido último” (Preciado, 2005).

Honenbestez, queer teoriaren ekarpenetatik ondorioztatzen dugu nortasunak, orain gutxi arte gure burua identifikatzeko eta gure eskubideen aldarrikapena aurrera eramateko balio izan duten nortasunak (Butler, 1988, 1993), performatiboak direla. Genero eredu perfektu bati jarraituz, behin eta berriz interpretatzen eta errepresentatzen diren ekintza-multzoa litzateke genero performatibitatea. Honi jendartean izateko modu bat gehitzen zaio: emakumezkoa edo gizonezkoa. Gizartean izateko moduak ikasiak direla eta ez direla biologikoki aurrez finkatuak ondorioztatzen da honetatik. Hala eta guztiz ere, eredu perfektu hauetatik aldentzen garen heinean, jendartearen egiturek zigor mekanismoak ezartzen dizkigute. Gaur egun generoen performatibitatea ezagutzen dugunaren jatorria maskarada moduan definitu zuen Joan Rivière-k lehendabiziko aldiz, konkretuki feminitatea maskarada zela defendatu zuenean 1929. urtean “Womanliness as a Masquerade” Londonen eskainitako hitzaldian. Labur esanda, feminitatea, eredu bati jarraituz antzeztutako, izateko eta egoteko moduek osatzen dute (Butler, 1993; Preciado, 2005; Méndez, 2007).

Modu honetan, arte-esparru garaikideko praktketan, alde batetik performancea dugu, sormen-teknika moduan Esther Ferrer-ek adierazten digun moduan (2009). Beste alde batetik, Beatriz Preciado-k dioen bezala, 1990eko hamarkadako performancearen bertsio butlerdarra genuke praktika, arte-esparruaren eta teoria feministen arteko lotune estua osatzen duena. Performancean 1990eko hamarkadatik aurrera arte-ekoizpenak feminismoetatik datozen teorizazioekin bat egiten du aldarrikapen politiko feministekin eta queerekin batera. Performatibitatearen kontzeptuak giza ontologiaren ulermenean aldaketak dakartza. Ulermen honetatik abiatuz, arte-ekoizpena ez da errepresentazio ontologiara berdintzen, bera da ontologia. Arte-ekoizpenaren prozesuan gauzatzen denak, adierazten denak, horrek du izana eta ez kultura kodeen bitartez ulertzen eta sortzen den nortasunak.

Horren haritik, subjektu politikoa zein den galdetzen diote autore ezberdinek beraien buruari (esate baterako, Braidotti, 2009; Oliva Pórtoles, 2009; Butler, 1993) eta ildo horretan, zailtasun honen inguruan hausnarketak abiatzen dituzte. Hemendik aurrera, nortasuna aurrez emana ez baldin bada, gorpuztasunaren ezaugarriek emanak ez diren bezala, gure izana gure esperientzien bitartez osatzen baldin bada eta ez aurrez emandako ekintzak sorten interpretazioaz, nola izan gaitzke helburu politiko batzuk lortzeko aldarrikapenak egiten dituzten subjektu politikoak? Ana Martínez-Collado-k hurrengo moduan erantzuten dio honako galdera honi teorizazio feminista eta arte-ekoizpen feminista uztartuz:

“Tal vez se pueda pensar que esta estrategia de disolución de toda identidad debilite las políticas de identidad constituidas en el terreno real. Pero no es ésta la finalidad del feminismo contemporáneo. La misma Butler aclara esta aparente dificultad que no supone en ningún caso mermar la “capacidad de acción” de las políticas feministas. La resolución a la que llega -precisamente descrita como *De la parodia a la política*-, es la de evitar la asociación entre “capacidad de acción” con la “viabilidad del sujeto” considerado como una existencia estable constituida. “El sujeto no está *determinado* por las reglas mediante las cuales es generado, porque la significación *no es un acto fundador*, sino *más bien un proceso reglamentado de repetición* que a la vez oculta e impone sus reglas precisamente mediante la producción de efectos sustanciales”⁶⁴ (Martínez-Collado, 2008: 218).

Subjektu politikoen nortasun bateratua aldarrikatzen duten eta subjektu politikoa homogeneousatzen duten nortasun arau emaileei kritikak luzatzen dizkiete, bai arte-ekoizpenek, bai arte-ekoizpen feministek, baita teoria feministek ere. Bizi garen gizarte egituran beste aktore politikoekin eta instituzioekin hitz egitea ahalbidetzen digun nortasun bateratuaren aurrean nortasun aniztasuna eta ontologikoa aldarrikatzen dute autoreek. Subjektu politikoen aniztasuna aldarrikatzen dute eta honako hauek esperientzia trukaketekin aberastuko direla adierazten dute, modu honetan, alde aurretik inposatutako rola aldea batera utziz.

Arte-ekoizpen feministek errepresentazioaren errebisioa aurrera eraman ondoren, nortasunak kolokan jartzeko eta berriak eraikitzeko momentuan garrantzi

⁶⁴ Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (Barcelona: Paidós, 2007), 282 orr.

handia izan dute, aurreko orrietan ikusi ahal izan dugun moduan. Arte-ekoizleek beraien lan-tresnen artean, bisualitateak barneratzen dituzten heinean, teoria kritikoei ekarpenak egin dizkiete, pixkanaka errepresentazio sistemetan aldaketak eraginez. Izan ere, gizartearen egiturek aurrera eramaten zituzten errepresentazio sistemak ez dira egokiak gorpuztasunean aurrera eramaten diren aldaketak ulertzeko. Adibidez, biologiak gizonezko eta emakumezkoen genitalak nola errepresentatzen dituen arautzailea gertatzen da eta modu honetan, medikuntzak genero-teknologia moduan jokatzeko genitalen erreasignazioak aurrera eramaten direnean (Laqueur, 1990). Hortaz, biologiaren ereduak jarraitzen ez duten genitalekin jaiotzen denean, pertsona bat biologikoki erreasignazio ebakuntzara bideratzen da biologiak duen ereduaren errepresentazioa lortu arte. Baina honako praktika hau kritikatzeko, salatzen eta begi bistan jartzen denean, genero-teknologia honenganako kritikak lantzen dira errepresentazio sistematan hausturak gertatuz eta legeak aldatzera bultzatuz. Jaiotzerakoan sexu esleipena egiten zaigu: biologikoki emea edo arra gara, nahiz eta herrialde ezberdinetan, “hirugarren aukera” ere posiblea den, adibidez Nepalen, Zeelanda Berria eta Alemanian. Horrela, errepresentazio sistemak botere eta ezagutza-sistemak direla presente izan behar dugu uneoro.

Griselda Pollock-ek (2007) adierazten duen moduan, gure gizarteak elkarbanatzen dituen errepresentazio sistemek gure ekintzak, jarrerak, ezagutzak erregulatzen dituzte. Hala bada, baldintza ekonomikoek zein sozialek aldaketak ezagutzen dituztenean, errepresentazio sistemek eta moduek aldaketak ezagutuko dituzte. Zentzu honetan, garrantzitsua izango da errepresentazio-sistematan aldaketak bultzatzea nortasun berritzaileen bitartez:

“We recognise ourselves, our sexualities, our gender, class, and racialised identities through this play of words, images, practices, gestures, discourses that comprise the field of representation projected at us and taken into us through our participation in culture. Any alterations to the conditions of social and economic life themselves will also be worked through representation which mediates our knowledge of all aspects of our words. Thus the negotiation of the possibilities and defaults of the modern under the pressure of our questioning of gender and sexual difference will played out on this field of representation in which artistic practice functions in ever closer dialogue with popular forms from cinema to advertisement to pornography and back” (Pollock, 2007: 246).

Nortasunaren inguruko hausnarketak eta teoriak, batez ere, feminismoetatik, queer teoria eta ekintzetatik eta ikerketa deskolonialeetatik etorritakoak, malguak, aldakorak eta erlazionalak direla badakigu. Puntu honetan, queer teoriak, ekintzek eta metodologiek ez dute bakarrik gorpuzten den genero eta sexua nortasunen inguruan hitz egiten eta proposamenak eskaintzen, baizik eta jatorri etnikoa, klase soziala, sexu praktiken inguruan ere abiatzen dituzte beraien ekintzak. Horre, nortasun ezberdinak proposatuz, nortasun hegemoniko zen homogeneousatuei aurre hartzen diete.

Honen haritik, Lourdes Méndez-ek horrela adierazten du:

“De este conjunto de teorías someramente esbozadas se nutren algunas artistas occidentales para crear obras que desestabilizan las certezas colectivamente interiorizadas sobre la encarnación, el cuerpo y la mente de cada persona, de una identidad sexual predeterminada. Así, las huellas dejadas en lo social por las luchas feministas, las reivindicaciones de los sujetos minorizados por su raza, su pertenencia étnica, su clase o su práctica sexual, y el eco alcanzado en el arte por las teorías feministas sirven explícita o implícitamente de referente a las artistas que producen obras en las que el cuerpo, el sexo, el género y la sexualidad ocupan un lugar central” (Méndez, 2007: 47).

Honako pasarte honek gorpuztasuna, eztabaida teorikoak eta aldarrikapen politiko feministak arte-ekoizleentzat erabilgarriak direla adierazten digu eta, batez ere, hauen arteko erlazioa dela erabilgarria. Errepresentazioaren auziari heltzeko, hauen arteko elkarrizketa ezinbestekoa da; hala, honi helduko diogu hurrengo orrialdeetan, arte-ekoizpen feminista ezagutza-prozesu moduan ulertzen dugun bitartean. Azken urteetan arte-esparrua garaikidean, mugimendu politikoan zein akademian garatzen ari den transfeminismoak ere elkarrizketa hauetan parte hartuko du.

Kiki Smith da 1990eko hamarkadaren hasieran gorputzaren eta bizi dugun gizartearen arteko erlazioak tentsio askorekin ikertzen dituen artistetako bat. Bere lanek gorputzaren oinarritzko funtzio organikoak edo sexu praktikak eta sentimenduak inperatibo sozialetatik nola aldentzen diren erakusten dute. Kiki Smith-ek gizabanakoaren hauskortasuna ikustera behartzen gaitu. Guregana itzul gaitezen ahalegintzen da, modu honetan nor garen jakin dezagun:

“Sus obras se construyen como referencias literales al cuerpo fragmentado - representan fluidos, piel, intestinos, espermatozoides, costillas, el aparato genital-, que inciden en temas como la maternidad, los niños, la fecundidad, lo inexorable de la vida. Kiki Smith suele preguntar a la gente sobre “dónde se localizan a sí mismos en sus cuerpos”.⁶⁵ Todo su trabajo desea presentar a un sujeto en los márgenes de la diferencia, en el devenir del tiempo, en los límites de un cuerpo cuyo desgarramiento y fragmentación testimonia las mismas tensiones de la experiencia corporal. La visión es afrontada desde la visión de un sujeto moderno en crisis, insatisfecho en su deseo y en la experiencia de sus órganos. La representación del cuerpo-mujer está también construida en los límites del devenir sujeto” (Martínez-Collado, 2008: 240).

Kiki Smith-en lanak subjektua izatearen mugetan errepresentatzen du, honako hau emakumezkoa gorputzaren bitartez aurkeztuz. Modu honetan, eta Martínez-Collado-ren hitzekin bat eginez, gorputzasunaren kontzeptua erabilgarriago gertatzen da gorputzarena baino, erreperesentazioari ihes egiteko aukera luzatzen duen neurrian.

Testuinguru honetan garrantzitsua izan den beste artista bat, gorputzasunaren inguruan ari garenean, Ana Sterbak izan da. Sterbak-en helburua ez da bere lanaren bitartez inongo jakintzarik transmititzea, baizik eta esperientzia baten transmisio-prozesua ekartzen digu. “Bere *Artist as a Combustible* izeneko esaterako, zeinetan buru gainean erretzen ari zaizkion material batzuei eusten dien, inspirazioaren izaera arriskugarriaz diharduela” (Aizpuru, 2009: 24). Ana Sterbak-en piezetako askok gorputzeko organo eta zatiei egiten diete erreferentzia, hauek gizartearen neurrien bitartez nola standarizatuak izan diren aditzera ekartzen digu. Bere beste lanetan organoak sistema metriko ezberdinen bitartez estaliak eta hauengatik neurtuak dira. Ana Sterbak-en pieza batzuk gorputza estaltzen duten jantzi, protesi edota ehun bezala aurkezten dira, gorputza bortxatuz eta espazio publikora agertzera behartuz. Bisualitate hauen bitartez egokitu gabeko nortasuna, trabestitutakoa, torturatutakoa edota fikzionatutako nortasuna aditzera ematen da. “Bide hau jorrotuta, egungo zibilizazioan gorputzak jasaten dituen estutze eta baldintzei buruzko gogoeta bat egiten du artistak” (Aizpuru, 2009: 24).

⁶⁵ Kiki Smith, *Kiki Smith* (Amsterdam: ICA, 1990), 128. orr.

Horrela, errepresentazioaren tranpetatik ihes egin ostean, nortasunaren tranpetatik ere ihes egin dute, bai teoria mailan aurrera eramaten diren feminismoek, bai queer teoriek, transfeminismoak eta baita hauekin erlazioan garatu diren arte-ekoizpenak ere. Azkeneko hamarkadetatik egun arte aurrera eraman den arte garaikide esparruko ekoizpenaren baitan aldarrikapen feministei gerturatzeko zaizkien arte praktikek errepresentazio homogeneizatu, bateratu horietatik ateratzeko ahaleginak egin dituzte: “El público puede acceder a ellas, compararlas con las anteriores, ver las diferencias o las similitudes. Ya no son imágenes de La Mujer, ya no son idealismos y visiones genéricas dominantes, son fragmentos, vivencias, experiencias múltiples que puede contribuir a producir nuevas subjetividades” (Méndez, 2004b: 166).

Arte-ekoizpenek aurrera eramandako errepresentazioaren praktika anitzak zein lan ezberdinen bitartez gorputzasunari eskaini dizkioten aukerek, teoria feministek eta transfeministek arte-ekoizpenen ekarpenak kontuan hartuz egin diren proposamen epistemologikoak landu dituzte hurrengo atalean ikusi ahal izango den moduan. Halaz, bisualitatea eta kontzeptu epistemologikoen arteko mailaketa eta desberdintasuna alde batera uzten da, biak pentsatzeko, ezagutzeko eta ekintzarako tresnak diren heinean.

2.2.- GENEROAREN KONTZEPTUTIK GORPUTZAREN MATERIARA. FEMINISMO AKADEMIKOAREN EZAGUTZARAKO KONTZEPTUAK

Emakumeak beraien errepresentazioaren bitartez gorputzu egin dira; eta hauen errepresentazioa gauzatzen da kulturalki inposatu zaizkien esperientzia mugatu multzo baten bitartez. Errepresentazio hauek, historian zehar, diziplina ezberdinen bitartez aurrera eraman dira, Teresa de Lauretis-ek (1987) genero-teknologia gisa izendatu dituenak.

“La consideración de los estereotipos de la figura de lo femenino en nuestra civilización occidental parece ser el paso previo necesario para analizar las relaciones entre el arte y el feminismo a lo largo de la modernidad. Unos estereotipos que no comienzan a ser

contestados o rebatidos hasta que en los años 60 el movimiento feminista produce la implicación activa de mujeres en la representación e interpretación de nuestra cultura. El punto de partida de la consideración de lo femenino y de su representación está sin duda en la herencia de la dualidad que el mito de lo femenino encierra a lo largo de nuestra historia” (Martínez-Collado, 2008: 36).

Emakumeen identifikazioa eta errepresentazioa egin izan da historian zehar eta diziplina ezberdinen bitartez. Bestalde, gailentzen dena, emakume ekintzaile bezala irudikatzen duten errepresentazio eta identifikazio eza da. Emakumea bizitzaren esparru pribatura mugatua izan da, bere ekintzak ere esparru honetan aurrera eramán izan direlarik. Espazio honetan gertatzen diren ekintzek homogeneizatutako emakumeen irudia eskaintzen dute. Lourdes Méndez-ek bere *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias. Ideologías sexuales, deconstrucciones feministas y artes visuales* (2004b) lanean, arte plastikoetan XVIII. eta XIX. mendeetan aurrera eramaten ziren gizonezko eta emakumezkoen errepresentazio bisualak zein estereotipotara mugatzen ziren ekartzen du hurrengo pasartean:

“Los arquetipos que sobre el varón más frecuentemente han plasmado en sus obras artistas plásticos del XVIII y del XIX nos remiten a imágenes en las que éstos aparecen como triunfadores, héroes, caballeros, guerreros, seductores que toman la iniciativa sexual, trabajadores y un largo etcétera. Los varones sólo aparecerán en dichas obras en calidad de víctimas cuando se les representa luchando contra la tentación, tentación que se encarnará en unos cuerpos femeninos a menudo mitologizados. Las sirenas, las ménades, las furias de las mitologías griegas y romanas, o las Evas y Dalilas judeo-cristianas, serán las encargadas de poner en apuros a los varones que habitualmente encarnan roles sociales y sexuales de control y dominio sobre el mundo y los seres que les rodean. Como corolario a esas imágenes plásticas del varon, las mujeres nos remiten a las ideas dominantes sobre la esencia de lo femenino -como las de ellos nos remitían a las ideas dominantes sobre la esencia de lo masculino- en sus tres complejas y articuladas vertientes: la mujer como encarnación de vicios y virtudes, la mujer como representación de la belleza y la mujer como madre amantísima, esposa y virgen” (Méndez, 2004b: 58).

1960ko hamarkadatik aurrera, berriz, ezagutzaren diziplina ezberdinetan, emakumeak ekintzaile moduan errerepresentatzeko bidea irekitzen da, pozesu honetan emakumeek egindako ekarpenak eta emakumeen izenak berreskuratuz. Emakumeei

espazio publikorako bidea egiten hasteko aukera luzatzen zaie hemendik aurrera. Hala ere, emakumeek gizonezkoengandik biologikoki ezberdinak izaten jarraitzen zuten, eta biologia ezberdintasun hauek emakumeen ekintzak mugatzen zituzten instituzionalizatutako diskurtso ezberdinen bitartez: esaterako medikuntza, legeak, hezkuntza eta erlijioak.

Feminismoaren teorietan hurrengo pausoa, hortaz, emakumea emakume errepresentaziotik banatzeko pauso bat ematen ahalbidetzea da. Pauso hori emateko modua, biologikoki garena kultura eta sozialki izatera behartzen gaituenetik bereiztea izan zen. Norabide honetan, Ann Oakley-ek bere *Sex, Gender & Society* (1996 [1972]) lanean egin zuen biologia eta rol sozialaren arteko ezberdintzea aipagarria da. Ondoren, lan berean, rol sozialak gure gizartean bi direla adierazten du: emakumea eta gizona. Ann Oakley-ek biologia eta generoaren artean egiten duen ezberdintasuna oso argigarria da, arautzailea bilakatuko den binomio honen baitan azaltzen dituen kontraesanak ere oso argigarriak diren bitartean. Emakumearen eraikuntza sozialarekin, eta honako eraikuntza hau laburbiltzen duen genero kontzeptuarekin, emakumea ekintzailea izatera pasatzen da gure jendaratean. Bistan denez, generoarena kontzeptu oso erabilgarria gertatuko da momentu honetatik aurrera eta hurrengo hamarkadetan zehar ere hala gertatuko da teoria feministetan. Generoaren kontzeptua erabilgarria izango da emakumezkoak biologikoki gizonen menpe ez kokatzeko, baliagarria izango da menperakuntza hau gizarte bakoitzak idazten dituen sexu bakoitzaren rolek baimentzen eta ahalbidetzen dituztela adierazteko. Antropologo ezberdinek gizarte ezberdinetan egindako ikerketak eta datuak eskaintzen dituzte, emakumeek aurrera eramaten dituzten eta gizarteak inposatzen dizkien rol sozialak biologiaren aitzakian justifikatu ezin direla azaltzeko.

Ann Oakley-ek hitz hauekin definitzen ditu sexua eta generoa:

“‘Sex’ is a biological term: ‘gender’ a psychological and cultural one. Common sense suggests that they are merely two ways of looking at the same division and that someone who belongs to, say, the female sex will automatically belong to the corresponding (feminine) gender. In reality this is not so. To be a man or woman, a boy or a girl, is as much a function of dress, gesture, occupation, social network and personality, as it is of possessing a particular set of genitals” (Oakley, 1996: 158 [1972]).

Oakley-ek genero kontzeptua biologiaren kategoriekin harremanetan jarri zuenetik, hau da, normalean gizonezkoenak identifikatzen ditugun genitalak dituen pertsonari rol maskulinoak ezartzen dizkiogula eta emakumezkoenak identifikatzen ditugun genitalak dituen pertsonari rol femeninoak, Gayle Rubin-ek (1975) garatuko duen sexu/genero sistemaren teorizazioaren lehendabiziko pausoa aurkeztu zigun. Oakley-ek bere lanean biologikoki gizonezko genitalak eta emakumezko genitalak modu definitu batean ez dituzten pertsonen kasua ekartzen du. Horren haritik, sexu anatomikoaren asignazio hegemonikoa ez denean posible, jaiotzean pertsona horren genitalak ez direnean biologiaren definizioarekin eta errepresentazioarekin bat etortzen, pertsona horrek aurrera eramaten duen generoaren, jokaeraren inposaketaren arabera egiten zaio pertsonari berrizendapen biologikoa. Kasu ezberdinak ekartzen ditu autoreak adibide bezala. Generoaren araberrako berrizendapen honetan, biologikoki ondo definitua eta ezberdindua egoteko ebakuntzak egiten dira. Ondorioz, kontraesankorra gertatzen da, nola biologia bera ere moldagarria, aldagarria den.

Oro har, Oakley-ren lanak sexu/generoaren eskemaren inguruko praktikak eta hausnarketak, desorekatzaileak eta kontra-praktikak izan zitezkeenak, aurrera eramateko lehendabiziko hausnarketak egin zituen. Bide horretatik jarraituz, sexu/genero sistema Rubin antropologoak bere "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex" (1975) lanean aurkeztutakoari helduz, patriarkatuak emakumeak diskriminatzeke eraikitzen zituen teknologien inguruko azalpenak emateko bidea ireki zen. Aipatu behar da, patriarkatuan emakumezkoek pairatzen zuten eta gizonezkoek eta instituzionalizatutako diskurtsoek aurrera eramaten zuten diskriminazioaren inguruko azalpenak ematera mugatu zela artikulua, eta ez zegoela existitzen ziren botere erlazioak aldatzera bideratua, baizik eta egoera aztertzeraz mugatzen zen.

Lan honetan, Gayle Rubin-ek sexu/genero sistema heterosexualitateak mantentzen zuela adierazten zuen. Horretarako, autoreak Claude Lévi-Strauss antropologoaren emakumeen elkar trukatzeko teoriarin oinarritu zen, honako hau ontzat hartuz. Urte batzuen buruan, Gayle Rubin-ek bere "Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality" (1984) lanean, sexu/genero sistema errealitatea azaltzeko ez zela tresna egokia azaldu zuen; are gutxiago, errealitatea eraldatzeko eta emakumeek jasaten zituzten bortizkeria eta diskriminazioei bukaera jartzeko.

Horrela, emakumeek jasaten zuten bortizkeria eta bortizkeria eragiten zuten teknologia ezberdinak pairatzera aurrez determinatuak zeuden. Teknologia hauek emakume metaforaren zaindariak ziren, metafora bera indartzen zuten, metafora honek nortasuna inposatzen zuen bitartean. Egoera azaltzen duen edozein sistema analitikok, egoera hau errepikatzen du behin eta berriz. Aldi berean, menpekotasuna pairatzera eramaten duten esperientziak mantentzen ditu. Hala, nortasunaren bi aldeak izango lirateke hauek: batetik, ekintza antolatzeko beharrezkoa den nortasuna; eta, bestetik, norberaren burua behin eta berriz definitzen duen nortasuna, zeinek ekintza berritzaileak ahalbidetzeko mugak jartzen dituen: “I have tried to suggest that the identity categories often presumed to be foundational to feminist politics, that is deemed necessary in order to mobilize feminism as an identity politics, simultaneously work to limit and constrain in advance the very cultural possibilities that feminism is supposed to open up” (Butler, 1999: 187).

Judith Butler-ek esaten digun moduan, feminismo teoria ezberdinek nortasun kategoriak definitu baldin badituzte, politika feministak nortasun politiko moduan aldarrikatzeko izan da. Egia da nortasunik gabeko emakumezkoa ezinezkoa izango zela emakumezkoaren diskurtsora, esparru-publikora aurkeztea eta emakumeek pairatzen duten diskriminazioa eta botere erlazioen ondorioak azaltzea. Generoa metaforaren bitartez, feminismoaren diskurtsoek eta azalpenek emakumezkoa homogeneizatu egiten dute. Hots, emakumezko subjektua, subjektu mugiezin bilakatzen dute, bere nortasunaren mugetara lotutako subjektua.

Hori dela-eta, subjektu berriei forma eta edukiak emango dizkioten esperientzia berriak behar beharrezkoak ditugu, honekin batera subjektibazio-prozesuak posible egiteko. Gure kulturean eta gizartean genero-teknologiak erreproduzitzen dituen etengabekoa den jario araugilea dago –komunikabideak, legeak, diskurtso mediku-estetikoak– emakumea dena definitzen dutenak. Horrenbestez, nortasun honetatik kanpo geratzen diren nortasunak ezinbestekoak dira normatibitatea definitu, baloratu eta atzera elikatzeke.

Testuinguru honetan, generoaren biopolitika, Beatriz Preciado-k erabilitako kontzeptua (2008), egokia izan daiteke mugiezinak diruditen erlazio-sare honetan aldaketak proposatzen hasteko. Genero biopolitikarekin, gorpuzten dugun genero

rolari erreferentzia egiten diogu; teknologia ezberdinak gure gorpuztasunean txertatu dira guk teknologia hauek barneratu ditugun aldi berean. Modu honetan teknologiak ez zaizkigu arrotzak gertatzen, ez dira kanpotik inposatzen zaizkigun diskurtso normatiboak, baizik eta genero rol horien mugetan esperientziak aurrera eramatea baimena ematen digute. Beharrezkoa al da beste biopolitika mota bat eraikitzea biopolitika gainditzeko? 1990eko hamarkadatik aurrera, performatibitatea⁶⁶ emakume errepresentazioa eta sexu/genero binomioa ulertzeko tresna bilakatu zen eta era berean, honako hau desorekatzeko espazioa ere ireki zuen.

2.2.1.- Nortasuna eraikiz generotik harago

Sozializatzeko moduetan barneratutako jokaera patroia alde batera uzteko lehendabiziko pausoa, patroia horren inguruan eta honen ondorioen kontziente izatearena da. Emakume eta gizonen sozializazio-patroiei dagokienez, gure jokaerak elikatzen dituzten botere-erlazioen inguruan kontziente izatea litzateke gakoa. Bigarren pausoa, honako jarrera-sare hau moldatzeko gai izatea izango litzateke.

María Luisa Tarrés jarraituz, marginalitatean aurkitzen garen subjektuak “en los orígenes, no somos conscientes de ello ya que formamos parte de un orden al cual nos integramos en forma subordinada, poco a poco, cuando se producen rupturas en los sistemas de creencias y en las prácticas que legitiman ese orden, esas personas logran comprender su condición.” (2001: 109) Emakumeon kasu konkretuan, “[...] [la] conciencia de sujeto-mujer se produce por situaciones tan diferentes como la socialización fallida de roles sexuales, los divorcios, los abortos, la violencia ejercida sobre el cuerpo, las migraciones, las guerras, las dictaduras. Es la ruptura en el que ellas se insertan lo que produce malestar, indignación, sorpresa, reflexión, y posteriormente, rebeldía. En suma, es en el desorden donde las mujeres pueden generar una identidad positiva y acciones reflexivas para transformar su condición”

⁶⁶ “Los actos performativos son modalidades de discurso autoritario: la mayoría de ellos, por ejemplo, son afirmaciones que al enunciarse, también encarnan una acción y ejercen un poder vinculante (...) El poder que tiene el discurso para realizar aquello que nombra está relacionado con la performatividad y, en consecuencia, la convierte en un ámbito donde el poder actúa *como* discurso” (Butler 2002: 56).

(2001: 110). Autorearen aurreko bi pasarteetatik ondorioztatzen dugu emakume guztiak ez direla kontziente menperatuak direnaren inguruan. Tarrés-ek izendatzen duen anabasa sexu/genero koordinatuetatik kanpo egotea besterik ez da, eta Gayle Rubin-ek esaten zigun bezala, heterosexualitatearen arauetatik kanpo egotea. Sexu/genero koordinatuetatik kanpo egotearekin batera, honek barneratzen dituen beste binomioen kanpo egotea ere bada. Pertsona askok, ordea, honako egonezin honek, anabasa honek arauemailea den rola jarraitzea eta erroproduzitzeko nahira bideratzen ditu, mugara eraman daitekeelarik, kasu honetan rolaren erreprodukzioa.

Beste aldetik, feminismo beltzak 1980ko hamarkadatik geroztik sistematikoki garatzen da, eta sexu/genero sistemaren bitartez aurrera eramaten dira emakume guztien nortasunaren batasunaren inguruko kritika indartsu eta jarraituak isuriko ditu. Sistema honetan, emakumeak errepresentazio modura jokatzen du, non errepresentazioa elikatzen duten esperientziak emakume zuri batenak diren, maila sozial ertainekoa, larritasun ekonomikorik ez duena, elbarritasunik ez duena eta heterosexuala dena. Bell Hooks-ek (2004), feminismo beltzaren autore nabarmenetako batek, menpekotasun eta opresioaren arteko desberdintasunak adierazten ditu testuinguru honetan. Opresioa ezberdintasun egoeraren inguruan kontziente izatearen ezintasunaren bitartez definitzen da. Ekintza hauen bitartez emakume beltzak emakume izateagatik diskriminatuak dira, baita beltzak izateagatik ere.

“El sexismo como sistema de dominación está institucionalizado, pero nunca ha determinado de forma absoluta el destino de todas las mujeres de esta sociedad. Estar oprimida quiere decir *ausencia de elecciones*. Ése es el primer punto de contacto entre el oprimido y el opresor. Muchas mujeres de esta sociedad tienen la posibilidad de elegir –por muy imperfectas que sean las elecciones–, por lo que explotación y discriminación son palabras que definen de forma más acertada la suerte de las mujeres como colectivo en Estados Unidos. Muchas mujeres no se unen a las organizaciones que luchan contra el sexismo precisamente porque el sexismo no ha significado una falta absoluta de elecciones. Pueden saber que sufren discriminación por su sexo, pero no califican su experiencia de opresión” (Hooks, 2004: 37-38).

Opresioaren pean dauden emakumeek, emakume beltzen kasua, diskriminazioa identifikatzeko eta honi aurre egiteko zailagoa dute, diskriminazio sistema mota ezberdinak elkar gurutzatzen direlako. Puntu honetan, mugimendu feminista beltzetik Kimberlé Williams Crenshaw-ek (1989) proposatutako interseksionalitatearen kontzeptua jaiotzen da. Analisisirako kontzeptu honekin, ezinezkoa da, alde batetik generoa, eta beste aldetik, arraza aztertzearekin ulertu emakume beltzek jasaten dituzten diskriminazioak. Izan ere, genero eta arrazaren arteko bidegurutzak nortasun aniztasuna eskaintzearekin batera, emakume beltzen aurkako bortizkeriak ulertzeko eta egoera hauek eraldatzeko moduak eskainiko dituzte: “Exploring the various ways in which race and gender intersect in shaping structural, political and representational aspects of violence against women” (Williams Crenshaw, 1991: 1244). Testuinguru honetan egun ikasketa deskonolizatuek egindako subjektuaren inguruko aldarrikapenak kontuan hartzekoak izango dira (Spivak, 1988).

Hortaz, feminismo hegemonikoaren inguruan 1980ko hamarkadaz geroztik indartzen joan ziren feminism teorizazio eta metodologia ezberdinek, emakume-errepresentazioaren harira, emakume guztien esperientziak homogeneizatu nahi zituen, eta emakume-nortasun bateratua eskaini nahi zuena, emakumeen menperakuntza eta opresio modu ezberdinek ikustarazten zituzten esperientzia ezberdinen bitartez puskatzen hasi zen.

Honako puntu honetara iristen garenean, sexu/genero sistema analitikoaren inguruko hainbat galdera etortzen zaizkigu burura. Norentzako da baliagarria bere egoera azaltzeko sexu/genero sistema analitikoa? Beraien menpekotasun egoera azaltzeko tresna analitiko baliagarria zaien pertsona horientzat? Baliagarria izango al litzateke sexu/genero sistemak bestelako aldagairen bat barneratuko balu, esaterako, arraza, etnia, erlijioa, klase soziala, praktika sexualarena? Edota analitikoa izaten jarraituko du, aldagai hauek barneratzen baldin baditu ere?

Horrela, sexu/genero sistemarekiko dudak azaltzen hasten dira hainbat autoreen artean. Gainera, sistema honen kategoria batek, generoarenak, gero eta esanahi gehiago hartzen ditu; hau da, gauza, esperientzia, helburu ezberdinak aditzera emateko erabilia zela kritikatu zuten autore ezberdinek, esaterako, Teresa de Lauretis-

ek (1987), Joan Scott-ek (1986) eta Hawkesworth-ek (1996, 2006). Teresa de Lauretis-ek, adibidez, bere *Technologies of Gender* (1987) teoria feminista ezberdinetan erabiltzen ziren adiera ezberdinak azpimarratzen ditu, genero kontzeptuari dagokionez. Honek oztopoak ekartzen zituen, bai teoria, bai metodologia feministak eraginkorrak egiteko, hauetan aurrera egiteko, eta baita errealitatearen eraldaketak proposatzeko orduan ere. Momentu honetan, kontzeptu honen erabilgarritasunaren inguruko dudak planteatu ziren. Kontzeptuak analisi sakona behar zuen eraginkorra izateko.

Mary Hawkesworth-ek “Confounding Gender” bere artikuluan (1996), analisi eta bereizketa egiten du genero-kontzeptuak sistema patriarkalaren “nola” (*how*) eta erlazio patriarkalaren “zergatia”ren (*why*) galderi erantzuten zieten autoreen artean. Bi planteamendu hauek abiapuntu sexu/genero sistema hartzen dute. Honako sailkapen hau egitearekin batera, genero kontzeptuak esanahi eta erabilera anitzak dituela azaltzen du autoreak. Ondorioz, beraien artean oso ezberdinak diren ideiak aditzera ematen dituzte. Horrenbestez, oso zaila gertatzen da genero kontzeptua erabiltzen duten ikerketa ezberdinak bateratzea, nahiz eta Hawkesworth-ek egiten dituen *how* eta *why* galderen bitartez, sexu/genero sistema bi ulermenetan banatu nahi dituen, honako hauek hobeto uler daitezten.

“Nola”ri erantzuten dioten autoreek generoa tresna analitiko bezala ulertzen eta erabiltzen dute. Eta “zergatia”ri erantzuten dioten autoreek generoa bizitako esperientzia bezala ulertzen dute. Generoa bizitutako esperientzia bezala ulertzen duten autoreen artean Judith Butler aurkituko dugu bere *Bodies that Matter* (1993) lanarekin. Judith Butler-en interpretazioak esentzialismoa alde batera uzten du, eta generoa gorputzak aurrera eramaten dituen fantasiako inskripzioen bitartez osatzen da; generoa da gorputzasuna moldatzen duena. Butler-en azalpenek, Hawkesworth-ek (1996) dionez, esentzialista izaterari uzten diote, bere argumentaetan alde batera uzten duelako sexu biologikoa konkritu eta genero konkritu baten arteko erlazioa inposatzen duen determinismo biologikoa. Beste alde batetik, Judith Butler-en lanak, azalpen funtzionalistak jarraitzen ditu, izan ere, bere ikerketaren bitartez “nola” galderari erantzuten ahalegintzen da:

“Butler’s postmodern account of gender succeeds in escaping biological determinism, but it still proffers a functionalist explanation of gender (...) Despite the virtuosity of Butler’s account of gender as performativity, it does not provide a conception of gender that breaks definitively from the problematic presuppositions of the ideology of procreation” (Hawkesworth, 1996: 669).

Judith Butler-ek esaten du genero eraikuntza, sexu ezberdintasunaren eraikuntza bezala, errepikatu egiten dela erlazio heterosexualetan sakonki barneratuak daudelako. Testuinguru honetan Beatriz Preciado-ren (2002) kontra-sexualitateak “esentzialismo/konstruktibismo” edo funtzionalismo/konstruktibismo binomiotik ateratzeko aukera eskainiko digu hurrengo atalean ikusi ahal izango dugunez.

2.2.2.- Teknologien berrinterpretazioa teoria eta metodologia feministetan

Esan dugun moduan, genero-teknologia kontzeptua Teresa de Lauretis-ek (1987) eskainitako kontzeptua da. De Lauretis-ek kontzeptu hau izendatzearekin batera, Michel Foucault-en (1977a) sexu-teknologia kontzeptua osatu nahi izan zuen. Generoa teknologia bezala produktu eta prozesu bezala ulertzea, tekno-sozialak diren gailuen edota biomedikuntzaren gailuen produktu eta prozesu bezala ulertzea, Michel Foucault-ek proposatutako kontzeptu horretatik harago joatea da. Izan ere, Michel Foucault-en sexu-teknologiak ez zituen subjektu maskulino eta subjektu femeninoen arteko ezberdintasunak kontuan hartu; bere teoriak genero-kontzeptua alde batera uzten du; baina, bestetik, ez du eragozten generoaren inguruko analisiak egitea (de Lauretis, 1987: 3).

Teresa de Lauretis-ek 1987. urtean “technology of gender” kontzeptua erabiltzen duenean, ordura arte generoak eta generoen oinarri den desberdintasun sexuala ulertzen zen moduari kritika luzatu nahi zion. Honako adierazpen honen bitartez, feminismoaren subjektua zein zen definitu nahi zuen autoreak, ezagutzen duen subjektua eta ekintzailea den subjektua. Subjektu feminista genero ideologiatik kanpo kokatzen den eraikuntza teorikoa da: “However, unlike Althusser’s subject,

who being completely “in” ideology, believes himself to be outside and free of it, the subject that I see emerging from current writings and debates within feminism is one that is at the same time inside *and* outside the ideology of gender, and conscious of being so, conscious of twofold pull, of that division, that doubled vision” (de Lauretis, 1987: 10).

Genero-teknologiak gizarte heterosexista eta patriarkalaren tresna ideologikoak dira. Hala eta guztiz ere, subjektu feministek hauen inguruan kontziente izateko aukera dute eta kontzientzia honetatik patriarkala ez den sexualitate bat eraikitzeke ahalmena ere badute, nondik sexu ezberdintasunak eta genero ideologia beste modu batean eraiki ahal izango diren. Beatriz Preciado-k bere *Manifiesto Contra-Sexual* lanean (2002), bestalde, teknologiaren inguruko azterketa etimologikoa aurrera eramanez definitzen eta erabilgarri egiten ditu “sexu teknologiak”. Teknologia mendebaldeko historia gidatu duten binomio baztertzailen abiapuntutzat jarten du Preciado-k. Bestalde, honako kontzeptu honen esanahia iraultzen du protesia teknologiarekin ordezkatzuz, eta teknologiak mendebaldeko historian ekoizten duen “protesia” bere teoria kontra-sexualaren muina izatera bideratuz. Testuinguru honetan, Preciado-k egiten duena da gorpuztasun berria ikertu eta birsortu, bikote kontrajarrien oinarria izango ez den gorpuztasuna:

“Comprender el sexo y el género al modo de tecnologías permite zanjar la falsa contradicción entre esencialismo y constructivismo. No es posible aislar los cuerpos (como materiales positivos o resistentes) de las fuerzas sociales de construcción de la diferencia sexual. Si prestamos atención a las prácticas contemporáneas de las tecnociencias veremos que su trabajo ignora las diferencias entre lo orgánico y lo mecánico, interviniendo directamente sobre la modificación y la fijación de determinadas estructuras vivientes” (Preciado, 2002: 126-127).

Teknologia baliagarria da sortua izan den helburuak lortzeko baliagarria den heinean. Baina teknologia aurredeinatutako helburuak lortzeko baliagarria ez baldin bada, honako teknologia hau moldatu egiten da helburuak lortu arte. Bestalde, teknologiak beraietaz baliatzen garen gailuak izateaz aparte, gure gorputz jarrerak eta jarrera mentalak ere moldatzen dituztela kontuan hartu behar dugu (Geertz, 2003). Feminismoetatik proposatzen diren teknologien inguruko hausnarketak baliagarriak

dira beraien inguruan pentsatzeko eta hauek gureganatzeko; teknologia horiek osatuak izan diren kodigoen berreraikuntzan parte hartzea eta gure interesetarako berriz ere eraikitzekeo prozesua dakarte berarekin. Testuinguru honetan goazen Donna J. Haraway-en (1991) cyborgaren prozesuaz esaten diguna entzutera:

“The cyborg is our ontology; it gives us our politics. The cyborg is a condensed image of both imagination and material reality, the two joined centres structuring any possibility of historical transformation. In the tradition of ‘Western’ science and politics –the tradition of racist, male-dominant capitalism; the tradition of progress; the tradition of the appropriation of nature as resource for the productions of culture; the tradition of reproduction of the self from the reflections of the other– the relation between organism and machine has been a border war” (1991:150).

Beraz, egitura sozialak erreproduzitzen eta sostengatzen dituzten teknologiekiko kritikoak izatea ahalbidetzen digun gorpuztasuna eta gizakiaren naturaren berdefinizioa beharrezkoa dugu.

Autore ezberdinek teknologia hauen egiturak gainditzea proposatzen dute eta teknologia berria asmatzeko apustua egiten dute. Izan ere, teknologiek estrategia eta diskurtso ezberdinen bitartez, gure testuinguru sozialean bizi ditugun bazterketa guztien motorrak diren bitartean, dikotomietan oinarritzen diren strategiak eta diskurtsoak euskarrizten dituzte. Marie-Hélène Boucier-ek, adibidez, kontra-teoria queeraren bitartez proposatzen du honako egoera hau gainditzea.⁶⁷ Kontra-teoria queerraz baliatuz, boterearen adiera klasikoaren kritika burutzen du eta horrela, espazio sexualaren repolitizazioa proposatzen du. Honako kritika hauek aurrera eramateko strategiak errepresentazioaren politika eta performatibitatea izango dira, eta baita ere “(...) [la] transformación de la noción de sujeto como resultado de una perspectiva foucauldiana del discurso y de la concepción de poder productivo” (Boucier, 2000: 16).

⁶⁷ “El giro queer vendrá a tomar como objeto de análisis no ya la homosexualidad, sino la construcción del binomio homosexualidad/heterosexualidad, donde la heterosexualidad se revelará al mismo tiempo como productora de la homosexualidad y como estructura parásita de su otro perverso. Sólo gracias a la marca y estigmatización de la homosexualidad, la heterosexualidad puede imponerse en contraste como naturaleza. La perspectiva queer se traducirá por tanto en una reconstrucción del objeto” (Boucier, 2000: 11).

Judith Butler-ek bere aldetik, performance kontzeptuaren erabilera egiten du. Era horretan, performatibitatearen bitartez, queer subjektuaren genealogia sortzen du, politika queerarentzako ezinbestekoa den subjektuaren aktibismoa dimentsio autokritikoa osatzen duen heinean (Butler, 2002: 60). Performatibitatea subjektibazio-prozesuaren baliabide eta tresna bezala “no debe interpretarse ni como autoexpresión ni como autopresentación, sino como la posibilidad inédita de dotar de nuevo significado unos términos investidos de gran poder” (Butler, 2002: 76).

Bestalde, sexu/genero sistemaren kritika queer mugimendu eta ekintzaileek aurrera eramaten dituzten kritiken oinarrietako bat da. Queer mugimenduak eta ekintzaileek nortasun asimilatzaileak ezeztatzen dituzte, kanpotik inposatzen diren nortasun guztietatik kanpo kokatzen direla aldarrikatzen dutelarik. Hala ere, beraien buruari nortasun berritzaileen bitartez berrizendatzeko baimena ematen diote. Nortasun hauek deslektuarearen helburua dutenez gero, beti ere, beraien burua berrizendapen kontziente batetik egiten dute. Modu honetan, bizi garen jendarteak inposatzen dituen nortasunen inguruan hausnarketa egin ondoren, aurrera eramaten den berrizendapena da. Horregatik, nortasunek erabiltzen dituzten teknologien kontziente izanda, genero-teknologien kontziente izanda (arrazarenak, etniarenak) hauek deseraikiak izan daitezke, ondoren, teknologia osagarriez baliatu ahal izango dugu esperientzia ezberdinak ahalbidetzen dituzten teknologiak osatzeko.

Berrizendapena aurrera eramateko metodologia gisa Beatriz Preciado-k kontra-sexualitatea proposatzen duela adierazi da aurretik. Honen motorrak protesiak izango dira: gorputzari aplikatuko zaizkion tekno-zientiaren praktika garaikideen emaitza dira protesiak. Protesi baten edo gehiagoren txertatzearen emaitza den gorputzasun berriaren bitartez, orain arte, baztertzatzaileak izan diren eta lekutzen diren egitura sozialak erreproduzitzen dituzten binarioen fusioa ahalbidetzen da (teknologia/biologia, gizona/emakumea, zuria/beltza). Gorputzak beraien definitzen dituzten egituretatik isolatzea oso zaila denez gero, egitura horiek lekualdatuko dituzten gorputzasun berriak eraikiko dira. Bestalde, kontuan hartu behar dugu lekualdatutako egiturek azkar batean gorputz berriei nortasunak inposatuko dizkietela. Izan ere, nortasunen bitartez kontrolatu eta mugatzen dira gizaki orok aurrera eramaten dituzten ekintzak.

Materia oro sailkatzen da, bere ezaugarriak uler ditzagun, bere erabilera zein den ezagutu dezagun. Gizakien kasuan, nortasuna da sistema sailkatzailea. Gizakiaren ontologia, kategoria lehena, izate lehena bezala ulertua ontologia, emakumea edo gizona izatea izan da oraintsu arte. Ezinezkoa zen gizakiarengan pentsatzea honako desberdintasun sexual hau egin gabe. Definizio hau gizarteko diskurtso arauemaile guztiek aurrera eramaten zuten, lege sistematik erlijiora arte, Teresa de Lauretis-ek (1987) “technology of gender” kontzeptuaren bitartez azaldu digun moduan.

Zenbaitetan, genero-teknologia hauetatik kanpo ekintzak eta ezagutzaprozesuak aurrera eramatea posible da. Adibidez, ekoizpen-artistikoen esparruan, gorputzarekin eta gorputzaren bitartez ekoizpenak aurrera eramaten dira. Honako praktika eta ekoizpen hauek artearen esparruan 1960ko hamarkadaren bukaeratik gauzatu direla ikusi ahal izan da lanaren aurreko atalean. Gainera, hegemonikoak diren teknologien erabilpen ez arautzailea edo ilegala egin daiteke. Modu honetan, politika performatiboekin gertatzen den bezala, performancea bere mugetara eramaten denean, esperientzia berriak posible egiten dituzte. Beti ere, esperientzia berri hauek subjektibitate berrien eskutik etorriko dira; eta, aldi berean, hauek aldarrikapen politiko berritzaileen bitartez garatuko dira: “Las políticas performativas van a convertirse en un campo de experimentación, en el lugar de producción de nuevas subjetividades y por lo tanto, en una verdadera alternativa a las formas tradicionales de hacer política” (Preciado, 2005: 13).

Queer teoria performanceaz baliatzen da diskriminazioaren egiturentzat ulergaitzak diren nortasunak garatzeko. Modu honetan, nortasun hegemoniko eta arau-emaileen barruan etiketatuak izan aurretik, denbora eta espazioa irabazten dute ekintza berritzaileak aurrera eramateko. Dударik gabe, antzezpen hauen bitartez, aurrera eramaten direnak gorputzasunen ekintzak dira. Gorputzasunaren inguruan arituko gara lanaren hurrengo atalean, baina hemen, gorputzasunaren hurrengo definizioa jarri nahi dugu mahai gainean honekin bat egiten dugun era berean: “Embodiment expresses a moment of indeterminacy whereby the embodiment subject is constituted through dominant norms but it is not reduced to them” (McNay, 1999: 99).

Politika egiteko modu eta aldarrikapen berriak osatzen dira materiatic, subjektibazio-prozesutik, subjektu ez bukatu batetik, ezaugarri konkretu batzuk ez dituen subjektutik eta ez emakume metaforatik edota sexu/genero sistematik. Bestalde, gure gorputzasunaren ekintzen inguruan etengabea hausnarketa egitera bultzatzen gaituzte eta baita beraien ondorio diren nortasunen edo ez-nortasunaren inguruan hausnartzera ere.

Testuinguru honetan, politika berrietan arte-ekoizpen feministen ekoizpena ezinbestekoa gertatzen da gorputzasunari aukera berritzaileak eskaintzen dizkieten bisualitateak proposatzen dituzten neurrian: esperientzia, pentsamendu zein epistemologia berriak. Norabide honetan sakontzen duten Ana Martínez-Collado-ren hitzak jasoko ditugu, kapituluaren hurrengo atalarekin zubi-lanak egingo dituen pasarteetan:

“Las transformaciones que atañen a la consideración de la diferencia sexual y de género se han instituido en estas últimas tres décadas en la revolución social más importante que ha convulsionado la historia de nuestro planeta. Las posibilidades que generan los discursos sobre la diferencia identitaria afectan a todos los ámbitos de nuestra realidad -social, legal, psicológica, mass mediática, e incluso económica. Asistimos así a un derrumbe de las fronteras conceptuales de los estereotipos identitarios occidentales. El mundo se enfrenta en estos momentos al reconocimiento o la proscripción de la diferencia en todas sus formas. Incluso aquellos que lo impiden asistirán a su desbordamiento inevitable. Y los modelos que se instauren, se legalicen, construirán los modelos sociales futuros. Estamos ante una revolución identitaria imparable de la que aún no podemos vislumbrar sus consecuencias. Y es precisamente por ello, por lo que parece imprescindible exigir que la humanidad sea consciente de la profundidad de las transformaciones y se prepare para ellas. La relación entre arte y feminismo se inscribe en este marco político” (Martínez-Collado 2008: 24).

2.3.- GORPUZTASUNETIK FIGURAZIOETARA. TEORIZAZIO FEMINISTETATIK FIGURAZIOEN PRAKTIKARA

Aurreko atalean aztertu dugun bezala, teknologien berrikuspena garrantzitsua da teoria feministetan, gorputzaren inguruan osatutako hausnarketak ulertzeko. Teknologien berrikuspenetik gorputzetan jaurtikitako inposaketak eta arauak kontuan hartuz, gorputzasunaren kontzeptura iristen gara. Gorputzasunaren inguruko hausnarketak ere diziplina eta metodologia ezberdinekin harremanetan egotea eskaintzen die feminismoaren teoriei.

Lanaren atal honetan, lehendabizi, gorputzaren soziologiaren ekarpenen inguruan arituko gara, gorputzasunaren ulermen zabalagoa eta informazio gehiago izan dezagun. Ondoren, teknologia hegemonikoek auresuposatzen duten ezagutza-prozesuaren eta legitimazioaren inguruan aritzen diren ezagutzaren filosofia feministek egiten dituzten ekarpenen inguruan arituko gara. Ekarpene hauek, dudarik gabe, teknologia hegemonikoetara tresna kritikoekin hurbiltzeko gonbita egingo digute.

2.3.1.- Gorputzaren soziologia

“If, then, in addition to the resulting ambiguities, sociology proposes several ways inserting the body into a signifying order, it is because the body is the particular site of an interface between a number of different domains: the biological and the social, the collective and the individual, that of structure and agent, cause and meaning, constraint and free will. But this interface only emerges in sociological discourse because it is at the same time the objective counterpoint of the internal tension existing between the social and human science and because it is materialized in an irreducible, unique being: the individual who is both object and subject, product and actor, structure and meaning” (Berthelot, 1991: 398).

Berthelot-en adierazpena jarraituz, gorputzaren inguruan aritzeko ez dugu soziologiaren ezagutza-esparrutik hitz egingo soilik, baizik eta gorputzari giza zientzia ezberdinek, zuzenki eta zeharka, egiten dizkioten erreferentziak hartuko

ditugu kontuan: antropologiak, medikuntzak, feminismoak, ekonomiak, zientzia juridikoez gorpuzaren inguruan egin dituzten erreferentziak baliagarriak izango zaizkigu gorpuzaren ulermenetik gorpuztasuna ikertzeko bidea irekitzeko.

Bide honetan kokatzen diren autoreek ezagutza-diziplina ezberdinetatik egiten dituzte beraien ekarpenak. Helburua gorpuztasunaren kontzeptua eta honek eskaintzen duen ezagutza-prozesua modu osatuagoan ulertzean datza. Horretarako, autore ezberdinek multi-disziplinarra gertatzen den espazio batean biltzen dituzte beren ekarpen kontzeptualak zein kontzeptu hauek bidera ditzaketen gorpuztasunaren esperientziak. Jakintza-esparru ezberdinek garatutako teoria eta teknologien bitartez, gizakia ezagutua izateko eta ezagutzeko gai da. Modu berean hauek ekoiztutako teknologia eta kontzeptu berriek ere, gizakiarengan eragin zuzena duten moduan, giza gorpuztasunarengan ere bere izatea islatzen dute. Adibide bat ekartzekotan, medikuntzaren teknologiarena gogoratuko dugu:

“The transformation of medical technology in recent years has made possible the construction of the human body as a personal project through cosmetic surgery, organ transplants, and transsexual surgery. In addition there is the whole panoply of dieting regimes, health forms, sports science and nutritional science which are focused on the development of the aesthetic, thin body” (Turner, 1997 [1984]: xii).

Medikuntzak garatzen dituen berrikuntzen bitartez, norberaren gorpuzta kontsumora bideratua dagoen proiektu pertsonala da. Jendartea eta gizabanakoen beharrak asetzeko sortuak eta eraldatuak direla suposatzen dugu. Horregatik, testuinguru honetan ezinezkoa da boterearen teoria foucaltiarra alde batetara uztea; hortaz, boterearen estrategiaren barnean kontsidera ditzakegu medikuntzaren praktika berriak. Teknologia berriaren eskutik datozen medikuntzaren praktika berri hauek guregan bioboterea eta auto kontrola handitzeko asmoarekin aurrera eramaten dira. Bestetik, teknologia berriek gorpuztasuna eta gizakiarengan eragina duten neurri berean, gorpuztasuna ulertzeko moduak ere aldatuko dituzte.

Teknologia berriek gorpuztak fisiologikoki eta fisikoki eraldatzeaz gain, sinbolikoki ere modu ezberdinean ulertuak izatera eramaten ditu. Gorpuz azalean ikusgarri gertatzen diren markek, gorpuzta jendarte bakoitzean modu ezberdinean

ulertzeraren eramanen dute, gorputzaren beraren ekintza-espazioa ere definitu egiten dutelarik (Bourdieu, 1986). Gainera, ezin dugu begi-bistatik galdu behar gorputzek esanahi eta erabilera berriak etengabe bereganatzen dituztela kapitalismo kognitiboaren aroan, non errekurtsio ekonomikoa izatera bideraturik dauden. Esanahi aniztasun hau edo Ian Burkitt-ek dioen bezala multi-dimentsionaltasun ulermen hau izango da gorputzetik gorputzasunerako pausoa eskainiko digun espazioa: gorputzaren kontzeptua alde batera uztea eramango gaituena eta aldi berean gorputzasun kontzeptua erabiltzera bultzatuko gaituena:

“The way in which we sense our body in the world seems to be just as important in creating meaning as cultural meaning is itself in shaping the image of our body. In this sense I am arguing here for a multi-dimensional approach to the body and the person which conceives of human beings as complexes composed of both material and the symbolic. In fact, I argue more generally that all human life must be seen in this way rather than as divided between the material and the representational” (Burkitt, 1999: 2).

Goiko zitaren bitartez, gorputzasunaren dimentsio sinbolikoa aldarrikatzen du autoreak, non ezagutza-esparru ezberdinetatik gorputzarengan isurtzen diren errepresentazio desirak alde batera utzi eta gorputzaren dimentsio sinbolikoak, errealtate berriak eta ezberdinak zein gizakien artean erlazionatzeko modu berriak eskaintzen dituen.

Gorputzasuna abstraktuki irudikatzen duen multi-dimentsionaltasunaren kontzeptuaz gain, gorputzasuna modu materialagoan praktikara nola eramaten den azaltzearren, Ian Burkitt-ek “*tool*” edo “*artifact*” kontzeptua eskaintzen du: “lantresna” kontzeptua.

Gizakiak gorputzasunaren kontzientzia izan zuenean, momentu hau, bere gorputz biologikoak eta bere ingurune naturalak bultzatuta bizi iraupenerako beharrezkoak zituen lantresnak sortu zituenean izan zen. Era berean, momentu hau ere bada animalia gizakia edo sasi-gizakia bihurtu zela kontsideratzen den garapen biologiko eta kulturalaren puntua: lantresnak sortzen hasi zenean. Lantresnen ekoizpenak, lantresnen berregiteak eta hauen hobekuntzak aldi berean aldaketa motelak ekarri zizkion giza anatomiarri zein biologiarri: neuronen arteko erlazioak

eraldatzeaz aparte, gorputzaren forma aldatu zuen, lokomotrizitatean bizkar hezurra tente izatera iristeraino adibidez. Hau da, gizakia eraldatuz joan zen fisikoki, eta bitartean ere balio sistemak eta balio sinbolikoak ezartzen zizkion sortzen zituen tresnei (Burkitt, 1999; Geertz, 2003). Lantresnaren sistematizazio pragmatiko eta funtzional honek hurrengo atalean ekarriko diren figurazioekin eta aurretik ikusi ditugun feminismoaren teoriak egiten duten teknologien errebisioarekin erlazio zuzena du.

Gorputzasunak prozesua suposatzen du, gorputz batek existentzia duen momentutik prozesu biologiko eta kultural baten barnean harrapatua geratzen da. “Body as process” kontzeptuak gorputzak berezkoa duen bizitzan zehar bizitakoak eta baita ere historikoki “gorputza” kontzeptuaren ulermena barneratzen duen kontzeptua da. Hainbat autorek Bryan S. Turner (1997 [1984]), Chris Shilling (1996), Ian Burkitt (1999), Arthur W. Frank (1990), erabilgarri izan duten kontzeptu honek, gorputzetik gorputzasunerako pausoa ziurtatzen du, gorputzasunaren gainean teorizazioak posible egiteko bermea plazaratzearekin batera.

2.3.2.- Figurazioetara gerturatzen

Figurazio kontzeptua, artearen ederren ezagutza-eremuan, errealitatea errepresentatzeko modu konkretu bati egiten dio erreferentzia, abstraktuari kontrajartzen zaiona, eta kanpoan dagoena eta gertatzen dena modu egokian eta zuzenean islatzen duena.

Modernitatearen kritika, arte-ekoizpenen sorkuntza eta ikerketara iristen denean, errepresentazio bera errealitatea islatzeko modu egokia ez dela adierazten da (Owens, 1987; Hal, 2001), beste gauzen artean, ideologiak bideratutako errealitatea ezagutzeko modua denez gero honako hau, ideologia nagusiarekin bat egiten duten ezagutzaren teoria eta arte-ekoizpenek, figurazioaren zein errepresentazioaren kontzeptuei, errealitatea ezagutzeko eta honako errealitate hau eraldatzeko ahalmen ezberdinak eskainiko dizkiete. Ikerketaren hurrengo kapituluan, metodologian zabalago aztertuko dugun moduan, Walter Benjamin-ek (1987) errepresentazioaren

kontzeptuari ekoizpenaren kontzeptua eta ekintza lotzarekin batera, arteari adierazpen estetikoa edo adierazpen ideologia izatetik askatzeko aukera luzatzen dio. Testuinguru honetan, arte-ekoizpenak modernitateari kritikak isurtzeko aukera zabaltzen dituen heinean, errepresentazioa eta figurazioari ere, arte ekoizpen feministek eta teoria feministek, queer teoriak eta aldarrikapen transfeministak barne, hainbat ekarpen egin dizkiote.

Figurazioak gorputzaren hainbat sailkapen, sinbolo eta kontzeptu gainditzeko ahaleginaren ostean agertzen dira ikerketa feministen esparruan. Ezinbestean ezagutza zientifikoaren printzipio metodologiko ezberdinak zalantzan jartzea beharrezkoa da figurazio ezberdinek planteatzen duten ezagutza-prozesu ezberdinak eta subjektibazio-prozesu ezberdinak posible egiteko. Figurazioak sexu/genero dikotomiatik harago pentsatzeko gorpuztasun posible ezberdinei eskainitako bisualitatea edota irudigintza litzateke, gorpuztasun posibleak pertzibigarriak egiteko aukera luzatzen duten tresna multzoa izango lirateke.

Figurazioa feminismo teorietatik eta antropologiak aurrera eramandako genero kontzeptuaren kritikaren ondoren eraikitzen eta teorizatzen hasi zen. Izan ere, ezinezkoa da figurazioek eskaintzen duten esperientzia aniztasunetan pentsatzea genero kontzeptuari kritikak egin eta kontzeptu hau dudatan jarri gabe. Genero kontzeptuak berarekin dakarren homogeneousutasun arriskua alde batera uzterakoan, eta generoaren jatorria den biologiaren azalpenak alde batetara uzterakoan posiblea da figurazioetan pentsatzen hastea.

Gure jendarteak erregulatzen dituen dikotomien alderdi naturalizatzailea alde batera uztarekin batera, bere oinarria den esparru naturala ere alde batera uzten du. Halaz, esperientzia, kategoria, nortasunak interpretatu edo errepresentatzerakoan, hauek naturan dituzten justifikazioak alde batera uzten dituzte (Weir, 1996; Haraway, 1988; Prokhovnik, 2002 [1999]). Figurazioek ez dute subjektu bateratua eta homogeneousoa ordezkatzeko, baizik eta alderantziz, esperientzia anitzak barne hartzen dituzte beraien egitura logika baztertzailan ez delako oinarritzen. Horren haritik, ez dituzte subjektuak eta beraien esperientziak homogeneousotzen. Halaz, subjektua subjektibazio-prozesuan kokatzen dute.

Figurazioaren definizio osatu baten bila abiatu garenean, honako hau ez dugu autore feministen artean topatuko. Kontuan hartu behar dugu, autore batzuk figurazio deitzen dituztenak, beste batzuk metaforak izendatzen dituztela. Figurazio hauen egitekoak eta helburuak, pixkanaka osatzen dira autore ezberdinen lanetan. Azken finean, figurazioek subjektibazio-prozesu aberatsak ahalbidetzen dituzte eta hauek modu hertsian definitzea, aberastasun horri mugak jartzea ekarriko luke.

Modu honetan, hurrengo orrialdeetan, figurazio ezberdinen adibideak ekarriko ditugu. Aurretik, figurazioaren aukera posiblea izan dadin, teoria feministetan aurrera eramandako pausoak aditzera emango dira. Alde batetik, epistemologia feministaren ibilbidea zein izan den ekarriko da modu laburrean baldin bada ere. Epistemologiaren proposamena, ezagutza zientifikoaren prozesuaren eta justifikazioaren ikuspuntutik etorriko da. Bigarrenik, teoria feministek metaforaren zein garapen teoriko eta erabilera egin duten aztertuko da. Hirugarrenik figurazioen inguruko proposamenak zein izan diren ikusiko da hauek arte-ekoizpen garaikidera hurbiltzen saiatuz.

- **Epistemologia feministaren proposamenetik ezagutzaren teoriara**

Epistemologia kritiko feministatzat ezagutzen duguna gauzatzeko ezinbestekoa izan zen 1960ko hamarkadan ezagutza-esparru akademiko ezberdinetan aurrera eraman zen emakumeen esperientziak berreskuratzea eta baita ere hauek ulergarri egiteko errelatoak sortzea. Zientzietan, historia hegemonikoak ezkutuan mantendu zituen emakumeen esperientziak, ekarpenak eta ikerketak ezagutzera eman ziren garai honetan. Horrela, zientziaren historian emakumeek egindako ekarpenen azterketak burutu zituzten ikerlariak, emakumerik gabeko zientziaren garapenean egon zitezkeen androzentrismoaren joerak aztertzea pasa ziren.

Aldi berean, ezagutza-esparru ezberdinetan, baita gizarte-zientzietan ere, ezagutza zientifikoaren paradigma oinarri hartuz aurrera eramaten zen ezagutzak hainbat zientzia filosoforen kritikak jaso zituen XX. mendean zehar. Zientziaren paradigma zen positibismoari kritikak egin zitzaizkion lehen momentu batean. Zientziaren filosofia positibistak, behatzen, ezagutzen duen subjektua errealitatearen

datuak jasotzeko ente neutrala dela adierazten du bere printzipio metodologiko lehenetarikoen artean. Teoriak, ondorioz, errealitatearen behaketa fidagarrien gainean eraikitzen dira, ekintza-subjektua aproposa den heinean.

“Algunos filósofos cuestionaron muy pronto estos planteamientos (Wittgenstein, Popper) y enseguida algunos otros plantearon críticas más radicales (Kuhn, Toulmin, Feyerabend, Rorty, entre otros). Se hizo patente que la observación no es previa a la teoría, sino que está cargada de ella. Los hechos observados no están ahí sin más, antes de que nadie los observe, sino que son, en cierta medida, *construidos* por el observador” (Maldonado, 2011: 684).

Teresa Maldonado-ren hitzak jarraituz, ezagutza zientifikoaren objektibotasunari lehendabiziko kritikak luzatzen zaizkio, eta kritika hauetako batzuk bilduko ditu teoria konstruktibistak. Konstruktibismoaren esanetan, ez dugu errealitatea ezagutzen, baizik eta errealitatea eraikitzen dugu eta guk sortzen dugun errealitate horretatik kanpo ez da existitzen bestelako errealiterik. Ez dago bere horretan, behaketaren bitartez ezagutua izatera itxoiten dagoen errealiterik; mugiezina den errealiterik; deskribatua izatera, konkistatua izatera itxoiten dagoenik.

Ezagutzen dugun errealitatea ekintza zientifikoak edota gizarte-zientziek beraien teoriaren bitartez gauzatzen duten interpretazio sorta bat da. Guk errealitate hori eraikitzen dugu. Gure subjektibitatearen bitartez interpretatzen dugu, ikertzen dugu edo besterik gabe bizitzen ari garen hori interpretatzen dugu. Honako testuinguru honetan, ezagutza-subjektuaren esperientziek, bizipenek, interesek, genero-esleipenek eragin zuzena izango dute, bai errealitatea behatzeko metodologian, bai errealitatea interpretatzeko momentuan ere. Postmodernitatearen inguruko kontakizunen eraikuntzak hemen kokatzen dira. Epistemologia kritiko feministaren abiapuntua eta planteatzen dituen ezagutza-prozesu berritzaileak ere hementxe kokatuko ditugu.

Aurretik adierazi dugunez, ezagutza-zientifikoan garatzen ziren ezagutza-paradigmak eta prozesuak gizarte-zientzietara aplikatzen ziren. Gauzak horrela, ezinbestekoa zen ezagutza zientifikoaren printzipio metodologikoei kritikak egitea eta, ondoren, gizarte-zientzietan ezagutza-prozesuak aurrera eramateko metodologia ezberdinak proposatzea.

Testuinguru honetan, feminismoa, ezagutzeko teoria moduan, akademian barneratzen hasi zen 1960ko hamarkadatik aurrera mendebaldeko hainbat herrialdetan. Hasteko, momentura arte ezagutzen ez zen esperientzia anitz ekarri zituzten aditzera, emakumeen esperientziak. Horrela, lehen pausoa, emakumeen esperientziak errekonozitzea izan zen. Bigarrena, esperientzia hauek ikusgarri egin eta ulergarri bilakatzea izan zen. Hainbat kontzeptu proposatu ziren honako hau posible egiteko, azken batean, epistemologia bilakatu direnak eta ezagutza feminista sozializatzeko bideak ireki dituztenak. Bide honetan, genero kontzeptuaren aplikazioa aipatuko genuke: “As a result, much early work that was labeled feminist epistemology is actually work done by feminist social scientists and political theorists who need alternative accounts of knowledge and of justification in order to overthrow presuppositions in their disciplines which functionated as obstacles to necessary change” (Longino, 1990: 330).

Feminismoek zientzia naturaletara eginiko kritikek bizitzaren zientzietan –*life sciences*– eragin handia izan dute. Zientzia hauetan, esplizituki, generodun subjektuak aurkezten dira. Autore ezberdinek, Helen Longino-ren (1990: 328) esanetan, genero errepresentazioak⁶⁸ identifikatuz, ezagutza zientifikoak natura, eta era berean, prozesu naturalak ulertzera erabilitako kontakizunak kritikatzeko dituzte. Genero errepresentazioak epistemologia feminista abiatzeko lehen pausoa izan dira; zentzu honetan, epistemologia feministaren agenda bideratu dute (Donna J. Haraway, primatologiaren inguruko ikerketa, 1988; Ann Fausto-Sterling, biologiaren inguruko ikerketa, 1985).

“Los ámbitos relacionados con el conocimiento llevan décadas sometiéndose a esta mirada feminista (...) Por lo tanto, los análisis y reflexiones desarrollados (...) se inscriben dentro de los debates epistemológicos que se dan en el seno de la teoría feminista. El espacio discursivo del que se parte se corresponde fundamentalmente con los estudios de género. Estos aglutinan un conjunto de conocimientos que en el curso de las tres últimas décadas intentaron analizar las causas que han contribuido al mantenimiento y reproducción de las desigualdades sociales y políticas entre hombres y mujeres (...) gracias a la creación de modelos teóricos, a la elaboración de hipótesis de trabajo, al esfuerzo realizado en la recogida

⁶⁸ Elizabeth Anderson-en (1995) genero sinbolismo kontzeptuaren pareko moduan uler genezake honako hau.

y análisis de datos así como a los muchos debates abiertos, a la sexualidad, a la igualdad o a la diferencia, la labor crítica y constructiva de la teoría feminista ha llegado a la mayor parte de las disciplinas, produciendo un efecto transformador de ellas” (Adán, 2006: 34).

Epistemologia hegemonikoak egiaren kontzeptuaz baliatuz, unibertsaltasunaz, objektibotasunaz botere erlazioak mantentzen ditu. Botere-erlazio hauen aurrean, boterezkoak ez diren bestelako erlazioak posible egingo dituen epistemologia feministak ezagutzaren teoria klasikoaren oinarri diren hainbat zutabe mugitzen saiatuko dira. Gainera, zutabe hauetatik at ezagutza baliagarria nola antolatzen den proposatzen ahaleginduko dira. Ez da existituko epistemologia feminista bakar bat, baizik eta autore ezberdinek epistemologia feminista osatuko luketen kontzeptuak proposatzen dituzte.⁶⁹

Epistemologia feminista deitu denaren lehendabiziko lanetan, 1980ko hamarkadan, zientziaren praktika androzentrikoari erreparatuko zaio. Hau da, zientziaren oinarriak emakume eta gizonen arteko ezberdintasun politikoetan oinarriturik zeudela argudiatuko dute, eta era berean, honako ezberdintasun politiko hauek elikatzen zituztela. Honen haritik, ezagutzaren epistemologiak eskaintzen zuen ezagutzaren sozializatzea guztiz sexista zen, emakume zientzialarien lana alde batetara utzi, eta ezkutatu ere egiten baitzuen.

Nola egin aurre zientzia egiteko modu honi? Zientziaren ekoizpena (eta zientzia osatzen duten esperientziak) sexistak direnean, zer egin? Epistemologia feministen proposamen ezberdinek ezagutza modernoaren zutabeak alde batera uzten dituzte: justifikazioa, egia, objektibotasuna, pentsamendu dikotomikoa. Bestalde, ez dituzte beti printzipio hauen ordezkotik topatzen; askotan, ez dute hauen ordezkotik behar esperientziak antolatzeko eta interpretatzeko orduan. Beraien interesen arabera,

⁶⁹ Testuinguru honetan, Donna J. Haraway-ek aurrera eramandako lanak koka ditzakegu. Ezagutza, botere-erlazio indartsuena eta eraginkorra izan daiteke. Botere-erlazioen sarea desegiten edo behinik behin honako hau ikusgarria egiten du. Ezagutza, hizkuntza, termino, metafora eta azken finean, epistemologiaren bitartez aurrera eramaten da. Beraz, ezinbestekoa da, honako erlazioetatik at egoteko, bestelako subjektua aurkeztea, botere-erlazio hauetatik at dagoena, eta beraz, botere erlazio hauetatik aparte sortu dena. Subjektu hau da cyborga. Cyborgak, botere-erlazioa hauetan baldin badu ere bere jatorria, ontologia berri baten inguruan ari garenez, oraindik orain guztiz jendarteratu ez den hibrido batez ari garenez, errazagoa da honako honen dekonstrukzio lanak aurrera eramatea (Haraway, 1988).

ekintzaile feministen subjektibazio-prozesuen arabera aztertu eta ulertu nahi duten ikerketa-objektu eta ekintzen arabera osatuko dituzte printzipio metodologiko berriak. Gainera, epistemologia berritzaile hauek, gehienetan, helburu eraldagarriak dituzte; errealitatea eta errealitatearen pertzepzioan ere eraldagarri izan nahi dute. Thomas Kuhn-en (2004) proposamenetan ikusten dugu zientzia paradigma berriak beti iraultzaileak gertatzen direla sortu diren momentu historiko eta interes ekonomiko-politikoei dagokienez. Hortaz, edozein epistemologia-proposamen berrik ezagutzaren kategoriak (Foucault, 1998) eta ezagutza hori osatzen duten esperientziak ere modu berrian antolatzen ditu.

Epistemologia feministek zientzia eta politikaren arteko harremana zein den ikusgarri egiten dute. Harreman hau, estua da politikak bere bidea egiteko zientzia eta zientziak eskaintzen dion ezagutza beharrezkoa duelako. Zientziak, bere aldetik, politikatik eskaintzen diren diskurtsoak beharrezkoak ditu bere justifikaziorako, bere metodologia baliagarria aurkezteko. Finean, botere-erlazioak mantentzeko monetaren bi alde dira. Txanponaren bi aurpegiak agerian jarriko dituen epistemologiaren kritika feministak izango dira (Adán, 2006).

Epistemologia feministen eraketa eta epistemologia feministen beharraren edo ez beharraren inguruan asko hitz egin da. Epistemologia feminista bakarrik ez legokeela hainbat autorek aipatzen dute. Donna J. Haraway-ren “Situated Knowledge: the Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective” (1988) lana honako ideian oinarritzen da. Helen Longino-k (1990), momentu batean, epistemologia feministaren kontzeptua alde batera uzten du, eta feminista moduan, aniztasunean zientzia egiteko moduz aritzen da. Hala, epistemologian lanean ari diren autoreen artean zientzia eta epistemologiak feminista edo ez feminista izan behar duen, ez dago adostasunik.

Carme Adán-ek, *Feminismo y Conocimiento. De la experiencia de las mujeres al ciborg* (2006) lanean, feminista teorikoek epistemologiara nola hurbildu diren eta nola kritikatu duten aztertzeko, autore feministen artean sailkapena egiten du. Sailkapen honek aldi berean, Sandra Harding-ek (1986) egindako sailkapena jarraitzen du. Modu honetan, feministek epistemologiara hurbildu direneko historia

eraikitzen du, honekin batera zientzia modernoaren zein kontzeptu eta zein printzipio metodologiko kritikatu dituztenaren inguruko bidea deskribatuz.

Sailkapena kronologikoki ordenatu nahi baldin badugu, aipatuko dugun lehendabizikoa, feminismo enpirista izango da; bigarrena, *standpoint* teoria edota ikuspuntuaren feminismoa (bere hausnarketak teoria marxistaren materialismo historiko eta kulturaletik abiatzen dituena); hirugarrena, eta azkeneko, Sandra Harding-ek postmodernoa deitzen duen epistemologia feminista dugu, Carme Adán-ek “Feminismos Polimorfos” deitzen duena (2006: 163).

Feminismo enpiristaren esanetan, zientziak feminismoetatik egiten diren ekarpenak barneratu behar ditu, modu honetan, emakumeentzako diskriminatzaileak diren aplikazioak eta botere erlazioak existitzeari utziko baitiote. Bestetik *standpoint* edota ikuspuntuaren teorizatzaileen esanetan, epistemologia feminista beharrezkoa da zientziatik sexismoa alde batera uzteko. Kasu honetan, zientzia feministak meta-teoria feminista moduan jokatzeko arriskua dakar berarekin. Hirugarrenik, postmodernitatearen testuingurura gerturatzeko baldin bagara, hainbat emakumeren esperientziak kontuan hartzen baldin baditugu, esperientziak adina epistemologia lirarteke beharrezkoak.

Laburbilduz, esan genezake, epistemologia feminista moduan ezagutzen dena, ezagutza-subjektu moduan eta ezagutza-ekoizle gisa gizonezkoak soilik errekonozitzearen aurrean, beste aukera batzuk proposatzean datza. Dударik gabe, zientziaren ikerketa eta zientziaren aplikazio androzentristan eta sexistan begirada pausatzea dakar. Horrela bada, epistemologia feministaren inguruko aldarrikapenak eta hausnarketak abiatu beharra aurkezten dira feminismoaren agenda politikoaren eta botere erlazioak moldatzearen inguruan hitz egiten denean.

Nabarmentzekoa da honako epistemologia hauek ezagutzen duten subjektuarengan eragin zuzena izateaz gain, beraiek ahalbidetzen duten ezagutza, prozesu bezala ulertu beharrean gaudela, kapituluaren hurrengo atalean eta lanaren etnografian zehar ikusi ahal izango dugunez: “(...) sólo la comprensión del conocimiento en su dimensión de actividad puede permitir entender su relación con el poder” (Adán, 2006: 107). Horrela, ezagutzaren subjektua berritzeak eta

subjektibazio-prozesu berriek proposamen epistemologiko ezberdinak eskaini dituzte. Subjektibazioetan zehar ibilbidea egingo dugu hurrengo lerroetan, hauen eraikuntzarako gorpuztasunen bitartez posible gertatzen den metaforen inguruko problematizazioan geldiuena egingo dugu. Ondoren, figurazioen eraikuntza prozesuan arreta jartzeko.

- **Metaforetatik haratago pentsatzen. Figurazioak arte-ekoizpen feministarako tresna gisa.**

Metaforak eguneroko gure komunikazioaren parte dira. Gure ikerketaren mugari diren kontzeptuak ere metafora bilakatzen dira, erreferentzia egiten dieten esperientziak gainditzeko aukerak eskaintzen ez dizkiegunean. Esperientzia hauek hausnarketa feministek nola problematizatzen dituzten ikusteko aukera luzatuko da hurrengo lerroetan. Gorpuztasunaren bitartez aurrera eramandako bisualitateek edo irudi-ekoizpenek gorpuztasunei aukera berriak eskaintzen dizkieten eraikuntza teoriko eta esperientziazkoak dira. Gorpuztasun hauek metaforen bitartez izendatzean, komunikatzean eta gure izatea errepresentatzerakoan ekartzen dituzten mugak mahai gainean jartzen lagungarri izango dira.

Metaforak hizkuntzan eta pentsamenduan txertatuta dauden dikotomien gainean eraikitzen dira, izan ere, pentsamendua dikotomien bitartez egituratzen dituzte beraien adierazpenak. Modu honetan, dikotomia hauek metafora guztien egituratzaile gertatzen dira (Lakoff eta Johnson 2003 [1980]). Raia Prokhovnik-ek *Rational Woman* lanean (2002 [1999]) esaten duen moduan, dikotomia hauek hainbat arauetan oinarritzen dira: bi nortasunen arteko oposaketan; bikotearen arteko hierarkian; bikoteek, beraien artean, osotasuna osatzen duten sinismenean; transzendentziaren nozioan. Autorearen helburua, bere ikerketaren bitartez, bikote kontrajarriari aurre egitean datza. Izan ere, dikotomia moduan kontsideratzen ditugunean, honako kontzeptu hauek informazio mugatua eskaintzen digute. Prokhovnik-en proposamena bikoteak modu kontrajarrian ez, baina modu erlazionalean ulertzean datza. Horrela bada, gure pentsamenduaren egiturari eta hizkuntzaren antolamenduari ere aurre egiten diogu.

Elena Casado Aparicio-k (1999a) “A vueltas con el sujeto del feminismo” artikuluan subjektu feministaren genealogia aurrera eramango du gorpuztasunarekin tope egin arte. Lan honetan, Casado Aparicio-k feminismoetatik proposatzen diren subjektu ezberdinak bisualizazio ezberdinetan sailkatzen ditu: “Podemos dividir el conjunto de estas visualizaciones en varias categorías: visualizaciones explícitamente multidimensionales, visualizaciones viajeras o de tránsito, visualizaciones «fronterizas» y metáforas híbridas. Para completar este breve repaso, introduzco un conjunto de visualizaciones de órdenes diversos bajo la categoría de juegos con afijos.” (Casado Aparicio, 1999a: 86).

Metafora kontzeptuak esperientziak homogeneousatzeko arriskua dakar eta nortasun-arauemaile bilakatzeko aukera egokia dira, hitz egiteko eta izendatzeko boterea duenarentzat. Biopolitika estrategiez ere baliatzen dira metaforak beren burua legitimatzeko helburuarekin. Hala eta guztiz ere, metaforak, bisualizazioak eta, ondoren, figurazioak eraikitze bide ezinbestekoak direla ondoriozta daiteke.

Metaforek egituratzen dituzten eta esanahia ematen dieten esperientzia multzoaren kontziente izateko aukera luzatzen dute. Metafora alde aurretik egituratutako esperientzietatik harago ibiltzeko lehen ahalegina litzateke; izate modu berri bat da, espazio berri bat non aldarrikapen politiko berriak gauzatu daitezkeen. Zilegi da aipatzea, gainera, metafora modu diziplinarteko batean aztertzen duten autoreen artean ez dagoela argi zein den metafora eta figurazioaren arteko ezberdintasuna; eta, honenbestez, figurazio metaforikoen inguruan hitz egiten dute.

Donna J. Haraway-ek adibidez, figurazioez hitz egingo du, eta beste autore batzuek metaforez hitz egingo dute. Metafora ez bezala, figurazioa performatiboa eta aldakorra da. Figurazioek existitzen diren baldintzen inguruko ezagutza dute eta beraien buruaren ardura ere badute (Haraway, 1988). Bi kontzeptuen arteko ezberdintasunean informazio gehiago lortu nahian, metaforen teoria semiologiatik begiratzera joko dugu:

“Metafórico viene a equivaler por tanto a figurado, quizás en el doble sentido de producto de la imaginación y construcción arbitraria. Lo figurado se opone a lo literal en su

alejamiento de lo normal, en su separación de nuestras intuiciones primarias sobre el lenguaje. (...) lo metafórico supone un desplazamiento que hay que retrazar. Lo figurado, en cuanto imaginado, requiere el esfuerzo de penetrar en la mente de los demás, de reconstruir procesos. Lo figurado exige un trabajo suplementario: recorrer, por el camino correcto, una distancia que no existe en la inmediatez que impone el lenguaje literal” (de Bustos, 2000: 68).

De Bustos semiologoak (2000) metafora eta bisualitatearen artean egiten duen ezberdintasuna eta ñabardurekin ados egonik, figurazioak prozesua eraikitzeke ahalegina, esfortzua eskatzen du eta honetarako, metaforak lehen momentu batean baliagarriak dira. Hala eta guztiz ere, izateko zein ekiteko baldintza berriak eta aldi berean beharrezkoak, figurazioek eskaintzen dituzte, errepresentazioaren kontzeptua alde batera utzi eta sormena eta sinbolo berrien ekoizpenarekin elikatzen dena. Figurazioak, prozesua izanik, ezagutzen duen subjektuaren eta ezagutua den objektuaren arteko mugak ezabatzen ditu, ikerketaren ekintzak beraz, ezagutzearen prozesuaren printzipio honetatik abiatuko dira.

Metaforaren ezagutza diziplinarteko ikerketa moduan planteatzen du Eduardo de Bustos-ek bere *La Metáfora. Ensayos Transdisciplinares* (2000) lanean. Bertan, hizkuntzaren erabilera metaforikoari hizkuntzaren erabilera literala kontrajartzen zaiola adierazten du. Metaforikoa denak figuratua denari egiten dio erreferentzia; sormenarekin erlazioan eraikitzen da. Horrela, metafora zer den ulertzeko, hizkuntzaren erabilera metaforikora jotzen du autoreak, bestela, ezinezkoa litzateke metafora zer den ulertzea.

Hizkuntzaren erabilera metaforikoari sormena eta erabilera berritzaileak eskaintzen ez baldin bazaizkio, erabilera literalera mugatzen da, John Searle jarraituz. “De acuerdo con Searle, las metáforas muertas no tienen sino un significado literal, mientras que las metáforas convencionales se encuentran en camino de convertirse en metáforas muertas y, por tanto, en enunciados literales” (de Bustos, 2000: 95). Hori dela-eta, metaforek adierazpen berriak behar dituzte kognitiboki esperientzia berriak garatu ahal izateko, eta baita errealitatearekin dugun erlazioa modu ezberdinean barneratzeko ere. “La metáfora y la manera en que impregna el lenguaje, es uno de los lugares conceptuales privilegiados desde el que podemos analizar nuestras relaciones

con la realidad, sea ésta física o conceptual, concreta o abstracta, social o espiritual, moral o estética” (de Bustos, 2000: 104).

Metaforek, gorpuztutako gizakiak garenez gero, gorpuztutako ezagutza ahalbidetuko dute, espazio kontzeptualak izanik eta errealitatearekin ditugun erlazioen isla izanik. Metaforaren esparru-kognitibotik figuraziora pausoa emateko, ezinbestekoa da teorizazio kognitiboetatik ezagutza gorpuztura pausoa ematea; honako hauek gorpuztasuna eta teknologiaren inguruan pentsatzeko aukera luzatzen digute. De Bustos-ek autore ezberdinek gorputzaren teoria eta gorputzak ezagutza-prozesuan duen funtzioa kontuan hartuz, gorpuztasunak ezagutza dikotomikoak gainditzeko prozesuak irekitzen dituela adierazten du:

“La teoría corpórea del significado que M. Turner (1991) y otros autores (M. Johnson, 1987; G. Lakoff, 1987) favorecen trata de trascender esta metáfora, en la raíz del funcionalismo mentalista, de que la mente es incorpórea, una pura estructura sintáctica. Igualmente intenta superar otras oposiciones tradicionales en la filosofía de la mente, como la que asigna un papel predominante a uno de los términos en las dicotomías cultural/biológico, adquirido/innato o genético/experiencial” (de Bustos, 2000: 194).

Gorpuztasuna, pentsatzeko ezinbestekoa bakarrik ez, baizik eta kontzeptuak eraikitzeke eta kontzeptuen arteko erlazioak aurrera eramateko da ezinbestekoa. Esperientzia gorpuztuak ezagutza-prozesuak aurrera eramateko ezinbestekoak dira, non esperientzia subjektibo ezberdinek figurazioaren aberastasuna ekarriko duten. Gorpuztasunaren inguruko metafora dikotomikoen bazterketaren ondoren aurrera eramandako gogoetak ezinbestekoak dira, materiatik metafora berriak sortzeko, gure esperientziak modu berrian sailkatuko dituzten metaforak garatzen joateko. Modu honetan, George Lakoff-ek eta Johnson-ek *Metaphors We Live By* (2003 [1980]) lanean aurrera eramandako teorizazioak ezinbestekoak dira kontuan hartzea.

Lakoff eta Johnson-en (2003 [1980]: 4) esanetan, metaforikoak dira gure egunerokotasunean erabiltzen ditugun kontzeptu gehienak, eta metafora hauek, aldi berean, guk nola pertzibitzen dugun, nola pentsatzen dugun eta zer egiten dugun egituratzen dutela zehazten dute autoreek, egituratzaileak deitzen dituzten metaforen bitartez: “Primarily on the basis of linguistic evidence, we have found that most of our

ordinary conceptual system is metaphorical in nature. And we have found a way to begin to identify in detail just what the metaphors are that structure how we perceive, how we think, and what we do” (Lakoff eta Johnson, 2003 [1980]: 4).

Metaforek kontzeptu baten alderdi bat beste alderdi edo esperientzia baten bitartez ulertzea ahalbidetzen dute; esaterako, eztabaidaren inguruko alderdia borrokaren terminoetan ulertzen ahalbidetuko dute. Honek, ezinbestean, eztabaida esperientzia horren hainbat alderdi ezkutuan mantentzea eskatzen du. Izan ere, kontzeptuaren alderdi batean gure arreta ipintzeak, alegia, eztabaidak dituen borrokarekin erlazioan arreta jartzeak metafora horrekin inkonsistenteak diren beste alderdiak ezkututzen ditu: “For example, in the midst of a heated argument, when we are intent to attacking our opponent’s position and defending our own, we may lose sight of the cooperative aspects of arguing. Someone who is arguing with you can be viewed as giving you his time, a valuable commodity, in an effort at mutual understanding. But when we are preoccupied with the battle aspects, we often lose sight of the cooperative aspects” (Lakoff eta Johnson, 2003 [1980]: 10).

Lakoff-ek eta Johnson-ek metafora konbentzionalen eta sorrera eta sormenera bideratuak dauden metaforen arteko bereizketa egiten dute. Azken hauek gure esperientzia gorpuztuei esanahi berriak eskainiko dizkiete. Figurazioetara bidea irekitzen duten autoreen hitzak ekarriko ditugu hurrengo lerroetan:

“The metaphors we have discussed so far are conventional metaphors, that is, metaphors that structure the primary conceptual system of our culture, which is reflected in our everyday language. We would now like to turn to metaphors that are outside our conventional conceptual system, metaphors that are imaginative and creative. Such metaphors are capable of giving us a new understanding of our experience. Thus, they can give new meaning to our pasts, to our daily activity, and to what we know and believe” (Lakoff and Johnson 2003 [1980]: 139).

Figurazioek, haatik, performatibitate berria aurkeztuko dute, hala beharrez. Figurazioak ikerketarako metodologia eta bizipenerako estrategia dira aldi berean. Modu horretan, figurazioak biopolitikaren kritika ezinbestean aurrera eramatea eskatzen du; bai bere garapen teoriko-metodologikorako, bai gorpuztasuna berritzeko

eta esperientzia berritzaileak ahalbidetzeko. Testuinguru honetan, Beatriz Preciado-k bere *Testo Yonki* lanean (2008) biopolitikaren kritika egiten du. Ekintza hauen bitartez, gorpuztasun-prozesu berritzaileak ahalbidetzen dira. Biopolitika prozesu eta performatibitate arauemaile moduan teknologiaz baliatzen da, gure gizartean teknologiek duten erabilpen zehatzez baliatzen da. Gainera, ikertzen duen subjektuaren eta ikertua den objektuaren mugak modu bizian desitxuratzen ditu. Preciado-k aurkezten duen estrogenoen erabilerak (estrogenoen inguruko gogoeta bultzatzen duen bitartean) ezagutzen duen subjektuarengan aurrera eramaten duen subjektibazio-prozesua aurkezten du, gorpuztasunaren bitartez, aurrera eramaten dena.

Dudarik gabe, Preciado-k puntu honetan azpimarratzen du figurazioak sormen-prozesuak beharrezkoak dituela mekanismo hauek agerian gera daitezen, ikusgarriak egin daitezen. Hauek ulergarri egiteko, hauengan arreta jartzeko, arte-ekoizpen mekanismo ezberdinak eskaintzen dizkigu. Adibide bat ekarriko dugu. Maria ptqk-ak gidatutako “*Soft Power. Arte y tecnología en la era del biopoder*” proiektua,⁷⁰ 2009. urtean Gasteizko Amarika Proiektuak programatutakoa izan zen. Ondoren, Euskal Herriko hainbat kultura garaikide espaziotan garatu da formatu ezberdinetan. Oraindik orain prozesu moduan ulertua eta garatua den neurrian, bukaerarik ikusi ez duen proiektua da. Euskal testuinguruan aurrera eramandako proiektua da honako hau eta arte-prozesua eta arte-prozesuaren bitartez garatzen den ezagutzaren adierazle da. Beste alde batetik, figurazio ezberdinen sorreraren berri ematen digu proiektuak, berak barne hartu dituen hainbat tailer, erakusketa eta hitzaldien bitartez.⁷¹

“*Soft Power. Arte y tecnología en la era del biopoder*” proiektuak teknologia ezberdinen errebisioa egiten du arte-ekoizpenaren bitartez; bereziki bioboterea arautzen duten teknologia ezberdinetan zehar ibilbide kritikoa egiten du. Bioteknologiaren eta bizitzaren inguruko proiektua da, bere garapenerako, ezagutza modu ezberdinak erabili dituen. Ezagutza-prozesu ezberdinak ahalbidetzen dituen dispositibo ezberdinak erabilgarri ditu proiektuak: erakusketak, hitzaldiak, tailerrak eta testuen argitalpenak (ptqk, 2012). Maria ptqk-ak, proiektuaren arduradunak esaten

⁷⁰ <http://www.amarika.org/softpower/> 2015/01/27 kontsultatua.

⁷¹ Maria Ptqk-ri 2012. urteko urtarrilaren 12an, Donostian egindako elkarrizketatik eratorritako informazioa.

duenez, Beatriz Preciado-ren *Testo Yonki* (2008) lana ezinbestekoa da proiektuaren muina ulertzeko; izan ere, “*Soft Power. Arte y tecnología en la era del biopoder*” proiektuaren inspiratzaile nagusienetakoa izan da, eta proiektuaren tesi kuratorialari indarra eman diona.⁷² Bada, esan genezake, ontologia, materiatic eta gorpuztasunetik hasten dela. Ez dago ontologiarik gorpuzaren materialtasunik gabe, eta materialtasun hau guztiz da moldagarria. Gure helburuetarako moldagarria gerta dadin, bestalde, bioteknologiaren inguruko hausnarketa bideratu beharko dugu. “*Soft Power. Arte y tecnología en la era del biopoder*” proiektuak, figurazioak garatu ahal izateko, lana aurrera eramaten du, figurazio konkretu bat aurkeztu gabe.

Horrela, Beatriz Preciado-k bere lana, *Testo Yonki* (2008), gorpuztasunaren eraldakuntzatik, ezagutzen duen subjektuaren eraldakuntzaren oinarritik eta ezagutzaprosesua kontsideratuz aurrera eramaten du. Batetik, figurazioaren ez homogeneizazioa aldarrikatzen du; bestetik, figurazioa bera tresna teoriko eta metodologiko moduan, esperientzia pertsonalen bitartez, aberastu egiten du eta homogeneizazio ezak politikarako subjektuak osatzen ahalbidetzen dio. Izan ere, Judith Butler-ek adierazi zuen moduan, eta autore ezberdinek jaso duten eran (Casado Aparicio, 1999a; Méndez, 2007)

“If the personal is a category which expands to include the wider political and social structures, then the acts of the gendered subject would be similarly expansive. Clearly, there are political acts which are deliberate and instrumental actions of political organizing, resistance collective intervention with the broad aim of instating a more just set of social and political relations. There are thus acts which are done in the name of women, and then there are acts in and of themselves, apart from any instrumental consequence, that challenge the category of women itself” (Butler 1988: 523).

Figurazio ezberdinek gorpuztasunaren inguruko hausnarketa ezberdina auresuposatzen dute. Ez dute beraien hausnarketaren jatorria sexu/genero kategorian kokatzen, ez dute beraien gorpuztasuna sexu/genero dikotomian kokatzen, baizik eta honako dikotomia hau gaindituko duen gorpuztasunean kokatzen dituzte beraien hausnarketak eta ekintzak.

⁷²

<http://www.amarika.org/softpower/beatriz-preciado-las-politicas-del-cuerpocibernetico%20.html> 2015/01/27 kontsultatua.

Figurazioak, beraz, ezinbestekoak dira politikoki feminismoek aurrera egin dezaten. Horretaz gain, ezinbestekoak dira teorizazio eta metodologia berriak aurrera eramateko. Beste era batean esanda, homogeneizaziotik eta orokortzaile izatetik, arauemaileak izatetik urruntzen dira. Nolanahi ere, ezinbestekoa da arte-ekoizpenetik ere figurazioei begiratzea; metafora berriak, eta batez ere, gorpuztasunaren eta ezagutzaren mugak gainditzea, arte-prozesuetatik etorri baitira. Modu honetan, Rosi Braidotti-ren hurrengo baieztapenekin bat egiten dugu:

“Las figuraciones no son meras metáforas, sino que señalan posiciones históricas situadas muy concretamente. Una figuración es la expresión del posicionamiento específico de un individuo en el tiempo y en el espacio. Marca un determinado territorio o algunas coordenadas geopolíticas en concreto, pero también señala el sentido de genealogía o de inscripción histórica de cada uno. Las figuraciones desterritorializan y desestabilizan las certezas del sujeto y permiten que se produzca una proliferación de narrativas situadas o micronarrativas de uno mismo y de los otros. Como a menudo sucede, los artistas y activistas responden con más prontitud a la apelación de más creatividad que los profesionales académicos. Así, Ursula Biemann investiga “la lógica de circuitos económicos humanos concretos en un orden mundial cambiante: las industrias de teleservicio femenino en la India, las pateras con refugiados ilegales que entran en el Mediterráneo, los complejos industriales prisiones europeas, las carreteras del contrabando en la frontera española-marroquí. Estos sitios y estos no sitios hablan de una rearticulación de las relaciones entre condiciones sociales y territoriales (Biemann, 2003, p. 22)” (Braidotti, 2009: 130-131).

Aipu honekin, ikerketaren hurrengo atalean landuko diren eztabaida metodologikoei atea ireki nahi zaie, non teoria feministen, teoria queeren, transfeminismoaren, ikerketa bisualen, mugimendu feministaren eta akademiaren ezagutza-esparru ezberdinen arteko elkarlan eraginkorrak identifikatzen saiatuko den. Ikerketaren etnografian barneratzeko momentuan, euskarri izango diren eztabaida metodologiak izango direnak aurkeztuko dira hurrengo kapituluan.

Figurazioek esanahi-sare berritzaileak proposatuko dituzte, eta hauen bitartez, sinbolo berriak sortzeko egoeran egongo dira. Feminismoen teorian, agian, figurazio ezagunena eta eragingarriena Donna J. Haraway-en cyborga da; honek izandako eragina feminismoaren subjektuak, teoria feministak eta baita arte-ekoizpen

feministak ere garatzeko orduan nabarmentzea ezinbestekoa da, egun esparru hauetako edozeinetan aritu nahi izanez gero.

3.

KAPITULOA

METODOLOGIA

3. METODOLOGIA

3.1.- ARTE-EKOIZPENAREN BIRA ANTROPOLOGIKOA

Hurrengo orrialdeetan ikerketaren objektua aztertzeko zein inflexio puntu eta hausnarketa gunez baliatuko garen azaltzera pasatuko gara.

Testuinguru honetan, antropologia postmodernotik kultura bere osotasunean, eta zehatzago artea, erantzute-gune bat bezala aztertzen da, non ezagutza eta ekintzak autoretza eta ezagutza legitimoak aldentzen diren hausnarketa-gune bezala ulertzen diren (Clifford, 1988; Appadurai, 2000 [1996]). Lourdes Méndez-ek horrela adierazten du modu argian:

“Siguiendo a Clifford, quienes desde la antropología postmoderna se interesan por el arte, entienden la cultura como lugar de contestación, lugar en el que, al igual que en el arte, se desafían fronteras políticas, económicas, étnicas y sexuales que rodean a los sujetos. Al desafiar dichas fronteras, esos sujetos son capaces de construir nuevos valores sociales positivizando la diferencia y encarnando una forma de resistencia ante las categorías y los valores dominantes. “En la vida cultural contemporánea, el arte es uno de los lugares de producción cultural para transformar la diferencia dentro del discurso, para hacerla comprensible para la acción y el pensamiento” (Marcus y Myers 1995: 34-35). En esa vida cultural contemporánea los artistas serían, al igual que etnógrafos y etnógrafas, los actores por excelencia de la reflexividad al ser capaces de producir introspecciones poéticas-artísticas críticas sobre la cultura occidental que se nutren de puntos de vista parciales y situados que están histórica, social y culturalmente condicionados” (Méndez, 2006).⁷³

Lourdes Méndez-en honako hitz hauekin bat eginda, balio eta sinbolo sozial berriak ekoiztearekin batera, arte-ekoizle garaikideek instituzionalizatutako praktikatetik kanpo bere ekoizpenak kokatzen dituztenean, ezagutza-bide berriak irekitzen dituztela adieraziko dugu. Lanaren etnografian zehar, arte-ekoizpen feministek abiatzen dituzten ezagutza-prozesuak aztertuko ditugu, kontzeptuen

⁷³ <http://www.culturagalega.org/album/docs/198-008.pdf> 2015/01/17 kontsultatua.

kritikarekin, bisualitate berriak sortzearekin eta subjektibazioaren inguruan hausnarketak abiatzearekin aurrera eramaten diren prozesuak dira honako hauek. Bisualitate berriak sortzeko, begiradaren azterketa ezinbestekoa da. Izan ere, begiratzeko moduen bitartez ezagutu nahi dugun objektua subjektibatzeke aukera dugu, begiradan norberaren gorpuztasuna proiektatzen den bitartean. Ezinbestean, ezagutza hegemonikoarekin etengabeko elkarrizketak aurrera eramatearekin posible gertatzen diren ekoizpen-espazioak dira honako hauek.

Haustura-espazioak lirateke modu honetan ezagutza ezberdinen bitartez garatzen diren espazioak, autoretza eta legitimazio sistemetatik aldentzen ahalegintzen diren ezagutza-prozesuak. Ezagutza legitimatzen duen paradigma klasikoa zientziarena izanik, arte-esparru garaikidean aurrera eramaten den ezagutza-prozesu honekin dituen ezberdintasunak azaltzen ahalegintzea zilegi da. Zientziaren paradigma objektibotasunean, unibertsaltasunean eta arrazonamenduan oinarritzen den bitartean, artearen ezagutza zentzuen bitartez aurrera eramango da, hein handi batean. Haatik, zientziaren paradigma jarraituz, arte-ekoizpenak ahalbidetzen duen ezagutzak ez luke ezagutza legitimorik eskainiko. José Luis Moraza-k (1999), ordea, artearen ezagutza-prozesuak zentzuen eta intelektuaren arteko bikotasunaren haustura dakarrela adierazten du hurrengo lerroetan dakusagun moduan:

“Ninguna otra actividad cognitiva ha integrado de un modo tan poco excluyente estos ámbitos cognitivos distintos aunque complementarios. El arte se ha desarrollado, precisamente, como una experiencia capaz de integrar esos sistemas de simulación cognitiva (perceptual, conceptual y emocional) en unidades de saber altamente sofisticados: tan alejados de la especificidad semántica de una fórmula o un teorema, como de la inespecificidad emocional de un grito o una interjección. (...) Esta forma de saber supone la disolución de la dicotomía sensorial/intelectual. El *sapiens* incluye tanto lo sensorial/motor - del paladar sofisticado, del sabor-, como lo intelecto/categorial -del entendimiento y la sabiduría-. Se ha querido reconocer el *homo sapiens* como subespecie que piensa; dado que el *sapiens identifica* el saber con el sabor, será adecuado identificar además al *homo sapiens* como el homínido que saborea. El *sapiens* no sólo es quien piensa conociendo o quien conoce pensando, sino también y sobre todo, quien conoce desde el paladar, desde el gusto refinado y delicado, desde la exquisitez, y de ahí su prudencia, juicio y entendimiento” (Moraza, 1999: 1).

Arteak ahalbidetzen duen ezagutza-prozesua posible gertatzen da, beste diziplinekin interakzio-aukera zabaldu denean. Modu honetan, Juan Luis Moraza-k adierazten duenez, honako prozesu hau ez da mugatzen artearen epistemologia osatzera, baizik eta artearen inguruko ezagutza-prozesuak ikerketa-objektua bera gailentzen du; eta ezagutzen duen subjektuaren eta objektuaren arteko erlazioa objektuaren osaketa prozesuarekin nahasten da. Beraz, intersubjektibitateak modu anitzeko norabideetan garatzen dira. Batetik, ezagutza-diziplina ezberdinek (estetikak, komunikazio zientziek, ekonomiak, antropologiak, soziologiak, semiologiak) arte-ekoizpen agenteak diren subjektibitateak aztertzen dituztelako; bestetik, hauek proposatutako objektua (bisualitatea izan, sinboloa izan) intersubjektibitatearen zein subjektibazio-prozesuaren inguruko hausnarketa egiteko material interesgarria eskaintzen dutelako. Honenbestez, gorpuztasuna arte-ekoizleek aurrera eramaten duten ezagutza-prozesuaren muina da.

Ondorioz, arte garaikidea aztertzen duen subjektuak, edozein delarik ere bere lekutze diziplinarra, artearen ezagutzak aurkezten duen ezagutza-prozesu gorpuztua kontuan hartu beharra izango du. Juan Luis Moraza-k berak honako baieztapenaren ingurukoak horrela azaltzen ditu:

“Cuando se sabe de algo, es el sujeto el que nos hace saber de sí. Algo sabe, alguien sabe, serán dos expresiones de frontera borrosa, cuando las posiciones de objeto y sujeto, como sugiere la filosofía de la ciencia contemporánea, son inciertas y covariantes. Esta reflexividad es estructural en tanto el cuerpo no queda excluido: un cuerpo que no es obstáculo o perturbación de una ideal “observación” o conocimiento puro -de acuerdo al ideal de objetividad como “observación sin observador”-; sino que es la condición misma de cualquier modo de observación y de conocimiento, que, por lo demás nunca son neutrales” (Moraza, 1999: 3).

Juan Luis Moraza-k modu argian azaltzen digu diziplinen arteko elkarriketek dakartzaten ondorioek, gorpuztasuna eta subjektuaren dimentsio berritzaileak ikusgarri egiteaz gain, hauek ezagutza-prozesu berriak eta ezberdinak ahalbidetuko dituztela. Baldintza hauek antropologia eta arte-ezagutza eta ekintza-esparruak ikerketa eremua elkarbanatzen dutenean gertatzen da. Carla Pinochet-ek 1980ko

hamarkadan kokatzen du antropologian bestelako diziplinen presentzia somatzen den momentua:

“La antropología, a lo largo de la primera mitad del siglo XX, renegó de todo parentesco disciplinario que le restara legitimidad en tanto ciencia, reduciendo los pocos y dispersos intentos en este sentido al *status* de iniciativas marginales y contraculturales. Y aunque el “giro semiótico”, a partir de los años 60, instaló en la disciplina la noción de las “culturas como textos” –y por tanto, la de “antropología como literatura”–, no será hasta fines de la década de 1980 que las artes adquieran notoriedad en la reflexión sobre la antropología, sin constituir, en absoluto, un tópico hegemónico en el pensamiento disciplinario. Por su parte, cuando el mundo artístico desplazó el foco de la representación mimética, hizo eco de numerosos modelos –el texto, el simulacro– que distanciaban el quehacer artístico de su referencia a la realidad. Sólo en las últimas dos décadas, en el marco de un denominado “retorno de lo real”,⁷⁴ puede emerger el paradigma del “artista como etnógrafo”” (Pinochet, 2013:75).

Artista etnografo moduan, Hal Foster-ek (2001) dioen moduan, artean aurrera eramandako bira etnografikoa deitu izan dena arte garaikidea modu kritikoan interpretatzeko ahalegina da. Autorearen hitzetan, honako hau Walter Benjamin-ek proposatutako eta interpretazio ezberdinak jaso dituen “artista ekoizle bezala” paradigmaren antzeko erabilgarritasuna izango luke:

“(…) la cualidad estética frente a la relevancia política, la forma frente al contenido eran “sempiternas y estériles” ya en 1934. Benjamin trató de superar estas oposiciones en la *representación* mediante el tercer término de *producción*, pero ninguna de las dos oposiciones ha desaparecido. A comienzos de los años ochenta algunos artistas y críticos retornaron al “autor como productor” para elaborar versiones contemporáneas de estas antítesis (por ejemplo, teoría frente a activismo)” (Foster, 2001: 176).

Bada, “artista etnografo bezala” paradigmak arte-instituzio burges kapitalistari erantzuten jarraitzen dio. Paradigma honetan erlazio ekonomikoa nortasun kulturalarengatik ordezkatua izango da, nahiz eta lanean zehar ikusi ahal izan dugunez,

⁷⁴ Hal Foster-en (2001) lanaren izenburuari egiten dio erreferentzia honako baieztapen honek, artearen ekoizpena, errealitatea eraikitzeke, ulertzeko eta eraldatzeko, antropologia eta psikoanalisia bezalako ezagutza-diziplinekin batera ezagutza-prozesu berriak eta ezberdinak abiarazten dituztela adierazteko.

arte-ekoizlearen figurak irauten duen: “Desde esta perspectiva postestructuralista el paradigma del etnógrafo, como el modelo del productor, no consigue reflejarse en su *supuesto realista*: que el otro, aquí poscolonial, allí proletariado, está de alguna manera en la realidad, en la verdad, no en la ideología, porque es socialmente oprimido, políticamente transformador y/o productor” (Foster, 2001: 178).

Arte-ekoizleak antropologiara hurbiltzen direnean, honako ezagutza-eremuak eskaintzen dituen hainbat norabide, hausnarketa eta ezagutza, objektuarekin erlazionatzeko moduetara ere hurbiltzen da. Honek ez du esan nahi bete-betean antropologiak ezagutza-diziplina moduan izan dituen printzipio metodologikoak, epistemologia, eztabaida teorikoak eta barne kontraesanak alde batera uzten direnik.

Antropologiaren hainbat kiritikok artistarenganako nolabaiteko inbidia garatzen dutela adierazten du Hal Foster-ek: “En esta envidia el artista se convirtió en un dechado de reflexividad formal, un lector autoconsciente de la *cultura entendida como texto*. ¿Pero es el artista ejemplar aquí, o no es esta figura una proyección del ego ideal del antropólogo: el antropólogo como *collagista*, semiólogo, vanguardista? En otras palabras: ¿podría esta envidia del artista ser una autoidealización en la que se rehace al antropólogo como intérprete artístico del texto cultural?” (Foster, 2001: 185).

Puntu honetan, autoreak dioten bezala, antropologian bira semiotikoa gertatzen da eta artista antropologo moduan ulertzen da. Bi gertakarien elkar eragiteak ezagutza-eremu berritzailea eraikitzen du. Honako honek ez du esan nahi diziplina bakoitzak dituen berezkotasunak galduko direnik. Honela bada, antropologiaren tresna ezberdinez baliatzen direnean, eta batez ere, antropologiaren berezko ikerketa-objektua den alteritatearen ikerketan murgiltzen direnean, arte-ekoizleak ez dira zertan etnografiaz baliatuko, baizik eta ezagutza-eremu honen tresna ezberdinak erabilgarri egingo dituzte (Foster, 2001), eta hauek erabiltzearen ondorioa hurrengoa da: “Cuando el artista vuelve la mirada hacia el ejercicio etnográfico, está pensando en corrientes disciplinarias sumamente específicas, que no constituyen fuerzas hegemónicas en el ejercicio real de nuestro oficio” (Pinochet, 2013: 77).

Ezagutzaren diziplina ezberdinen elkarreragina gertatzen den honetan, lanaren etnografiaren hiru kapituluetan zehar ikusi ahal izango dugunez, ezagutza-prozesu

berritzaileak abiaraztearekin batera, ezagutzen duen subjektuaren nortasuna, bizipenak eta esanahia ere moldatzen dira, bere burua subjektibazio-prozesuetara irekiz. Honekin ez da adierazi nahi ezagutza-diziplinen garapen kontzeptualak eta metodologikoak alde batera utzi behar direnik, ez eta diziplinen barne-kontraesanak ere. Zentzu honetan, ezagutzaren diziplina bakoitzak bere tresna eta printzipio metodologikoak lantzen jarraitzeak ez du eragozten ezagutza-eremuen arteko elkarrizketarik:

“Una mirada interdisciplinaria “estricta” no es garantía alguna de un análisis más agudo; como tampoco una identificación más fiel con otro campo del pensamiento asegura una problematización fértil para el propio. El valor de los diálogos interdisciplinarios no solo consiste en la confluencia de puntos de vista diversos; estos también hacen posible la emergencia de mejores formas –más comprehensivas, más sutiles– de interrogar la realidad” (Pinochet, 2013: 80).

3.2.- ERREPRESENTAZIOAREN KRITIKA ARTEAREN TEORIAREN ESKUTIK

Arte-esparru garaikidea ezinezkoa da ulertzea bera inguratzen duten diziplina ezberdinik gabe eta diziplina hauetatik isurtzen zaizkion kritikarik gabe. Hainbat autoreren esanetan, horien artean Jose Luis Brea (2010), ezinezkoa da arte garaikidearen kritika arte-instituzioetatik aurrera eramatea. Ikerketan zehar, diziplina artekotatasuna bultzatzen duten teoria eta ikuspuntu kritikoak interesatzen zaizkigu. Hauek gure ikerketaren printzipio metodologikoak osatzen dituzte, hurrengo orrialdeetan ekarriko ditugunak. Hortaz, ikerketa diziplinartekotasunaren bitartez jorratuko dugu, bira antropologikoak halabeharrez eskatzen duen neurrian, eta arte-esparru garaikidearen berezkotasunak aztertzeke helburuarekin. Beste problematizaziorako edo hausnarketa-guneak subjektibazio-prozesuan barneratzea ahalbidetuko diguten begirada eta errepresentazioaren azterketak izango dira.

Ikuspuntu kritikoak aurrera eramaten dira, arte-esparrua instituzio ezberdinek zehazten dituzten ildoetatik kanpo ezagutza-prozesuak posible diren heinean.

Instituzioek babesten eta eusten duten arte-ekoizpenetik aparte, artistaren figura jainkotiarretik kanpo eta merkatu globalaren inposizioetatik at, arte-ekoizpena aurrera eramaterik badagoela, alegia. Brian Wallis-ek horrela adierazten du:

“The central purpose of art and art criticism since the early 1960s has been the dismantling the monolithic of modernism and the dissolution of its progression of great masters. As the leading cultural products of late modernism -abstract expressionism, the *nouveau roman*, existentialism, avant-garde film, New Criticism- were gradually set aside, they were replaced by art forms and critical models which specifically countered the ideals of modernism. Pop art, for instance, deliberately accepted as its subject matter the low-culture, tabloid image rejected disdainfully by modernism: similarly, minimalism exaggerated hyperbolically the formalist codes of late modernity creating spare but “theatrical” works. Subsequent artists production, throughout the late 1960s and 1970s, defiantly deviated from the clearly defined aesthetic categories of modernism” (Wallis, 1996 [1984]: xiii).

Artearen historia feministak, teoria feministak eta arte-ekoizpen feministak ere, modernoa deitu den arte-esparrua kritikatzearekin batera, errepresentazioa eta autoretza muinetik kritikatu zuten hurrengo atalean ikusiko dugun moduan. Egoera honek arte-esparrua bestelako ekoizpen-praktikei zabaltzea ekarri zuen, hala nola, arte-ekoizpenak zabaltzen duen subjektibazio-prozesuari eta ezagutza-prozesu berriei.

Hala, arte-ekoizpen feministak artearen esparru modernoak eskaintzen duen errepresentazioaren kontzeptuarekin haustura dakar. Brian Wallis, 1984. urtean, New York-eko The New Museum of Contemporary Art-ek argitaratutako *Art After Modernism. Rethinking Representation* lanaren editorea izan zen. Bertan, errepresentazioaren inguruko hausnarketak biltzen ditu. Modernitatearen osteko arte-esparruari kritikak isuri ostean, modernitatearen errepresentazioari aurre egiteko garatu ziren arte-ekoizpenak jasotzen ditu liburuak. Lanak espazioa egiten die artearen teoria eta historia feministatik idatzitako artikuluei, atal ezberdinetan zehar. Bestetik sail bat dauka, azkenekoa, “Gender/Difference/Power” izenarekin (Wallis, 1996 [1984]). Horregatik, arraroa egiten da goian ekarritako aipuan artearen teoria feminista eta arte feminista ez aipatzea artearen esparru modernoari kritika luzatzen dion diziplina moduan. Hala eta guztiz ere, teoria feministetatik etorritako kritikak, eta baita kritika hauen inguruan garatu ziren ekoizpen feministak ere, ezinbestekoak

izan dira arte-esparru modernoaren kritika egin, eta esparru malguagoa osatzerako orduan.

Esan bezala, Brian Wallis editore den *Art After Modernism. Rethinking Representation* (1996 [1984]) argitalpenean, errepresentazioa birpentsatzen da; testuinguru berri batetik, garaikidea den artearen esparru mugatutik eta baita postmodernoa ere dei genezakeen pentsamendu eta lekutze batetik birpentsatzen da. Brian Wallis-ek hurrengo aipuan esaten duen moduan, errepresentazio modu ezberdinak existitzen dira:

“There are of course many forms of representation; art forms a single, highly visible example. In the wildest sense, representations are those artificial (though seemingly immutable) constructions through which we apprehend the world: conceptual representations such as images, languages, definitions, which include and construct more social representations such as race and gender. Although such constructions often depend on a material form in the real world, representations constantly are posed as natural “facts” and their misleading plenitude obscure our apprehension of reality. Our access to reality is mediated by a gauze of representation. What is fragile about this oppressive contract is that the representational model we employ (and which cannot be avoided) is based on a critical selectivity -defining, naming, ordering, classifying, cataloguing, categorizing- that is just as arbitrary as that in Borge’s encyclopedia. Two implications immediately arise: first, that the founding act of representation involves an assumption of authority in the process of segregation, accumulation, selection, and confinement; and second, that critical theory might provide a key to understanding and countering certain negative effects of representation. The name or image is always calm and whole. For criticism addresses the fact that while the rational *surface* of representation -the name or image- is always calm and whole, it covers the *act* of representing which necessarily involves a violent decontextualization. In Roland Barthes’ words, “Representations are formations, but they are also deformations” (Wallis, 1996 [1984]: xv).

Honako puntu honetara iritsita, errepresentazioaren inguruko hausnarketekin topo egiten dugu bete-betean. Ideologiaren teknologia moduan ulertua izan da errepresentazioa (de Lauretis, 1987). Arte-ekoizpenaren bitartez, balio jakin batzuen propaganda egiten da. Horrela, ideologiak zehazten ditu zein diren honako balio hauek gizartearen historiaren momentu ezberdinetan. Ideologiaren teknologiaren

konplexutasunean barneratzearekin batera, posible dugu ikustea ekoizpenek errepresentazioaren ulermen ezberdinekin lan egin dezaketela, ez dutela zertan ideologiak markatzen dituen balioak erreproduzitzera mugatu. Aukera dago balio berrien, errepresentazio berrien eta erlazio berrien sorkuntzarako. Hori dela-eta, ideologian aldaketak posible egiteko, errepresentazioaren inguruko hausnarketak behar beharrezkoak dira. Modu honetan bakarrik izango direlako posible ideologiaren teknologia ez diren arte-ekoizpenak aurrera eramatea.

“Y es precisamente la crítica feminista de la representación la que ha demostrado fehacientemente cómo toda imagen perteneciente a nuestra cultura -y por supuesto cualquier imagen de la mujer- está situada dentro, y es interpretable desde el contexto abarcador de las ideologías patriarcales, cuyos valores y efectos son sociales y subjetivos, estéticos y afectivos, e impregnan, evidentemente, toda construcción social y, por ello, a todos los sujetos sociales, tanto mujeres como hombres” (de Lauretis, 1992: 66).

Teresa de Lauretis-en argumentazioa jarraituz (1992), artearen kritika feministak ezagutza-prozesu ezberdinak eskaintzen dituenean, errepresentaziotik aparte, bestelako aukerak zabaltzen ditu. Izan ere, modernitatean artearen funtzio lehena izan zena alde batera uzteko ahaleginarekin, bestelako ezagutza esparruetara irekitzen ditu bere praktikak arte-ekoizpenak. Bisualitateak errepresentazioaren paradigmatic urruntzen dira eta ezagutza-prozesu berriak abiatzeko elementuak eskaintzen dituzte. Ezagutzen duen subjektua subjektibazio-prozesu berrietan murgil daiteke, bisualitateek esperientzia berriak ahalbidetzen dituzten neurrian. Arte-ekoizpen feministak, errepresentazio funtzioa bete-betean kritikatzearekin batera, ezagutza eraikitzen eta pertsonen arteko erlazioatze modu berriak ahalbidetzen ahaleginduko dira. Ondorioz, instituzionalizatutako praktiketan lekua nekez topatzen duten harremanak eta lan-prozesuak garatzen ahalegintzen dira arte-ekoizpen feministak.

3.3.- ERREPRESENTAZIOA ETA BEGIRADAREN BERRIKUSPENA GORPUZTASUN FEMINISTETATIK

Garrantzitsua izango da errepresentazioari artearen historia feministatik egindako ekarpenak jasotzea hurrengo lerroetan, izan ere, aipatu dugun inflexio-puntu, hausnarketa-gune eta gure ikerketaren zutabeetako bat den errepresentazioari ekarpen berritzaileak egin zaizkio gorpuztutako subjektu feministetatik.

Griselda Pollock-en esanetan, arte modernoaren esparru mugatuari marxismoaren eskutik iristen zaio kritika lehen momentu batean (Pollock, 2000 [1988]). Areago, errepresentazio, ideologia eta artea-ekoizpen moduekin bat egiten du kritika honek. Ikerketan zehar arte-ekoizpena adiera aukeratu eta erabiltzerakoan tradizio marxistak artearen inguruan egindako analisiak eta proposamenak gure egiten ari gara. Honela, autoreak artea ekoizten den moduari erreparatzen dio. Griselda Pollock-ek honako hausnarketa hauek ekartzen ditu *Vision & Difference. Femininity, Feminism and the History of Art* (2000 [1988]) lanean:

“The object of art -like every other product- creates a public which is sensitive to art and enjoys beauty. Production not only creates an object for the subject, but also a subject for the object. Thus production produces consumption, 1) by creating the material for it; 2) by determining the manner of consumption; 3) by creating the products initially posited as objects in the form of a need felt by the consumer. It thus produces the object of consumption, the manner of consumption and the motive of consumption. Consumption likewise produces the producer’s *inclination* by beckoning to him as an aim-determining need” (Pollock, 2000 [1988]: 3).

Azalpen honek arte-objektua kokatzen du gizartearen momentu historiko eta baldintza historiko bakoitzean aurrera eramaten den ekoizpen eta kontsumo sistemaren baitan. Arte-objektuak ekoizpen moduak legitimatzen ditu, kontsumoa erreproduzitzeko tresna den neurrian, ekoizpen moduekin erlazioa zuzena duelarik (Benjamin, 1987). Arte-objektua, gure ikerketan zehar arte-prozesuak ordezkatu duena, hurrengo atalean ikusiko dugun bezala, gizarteko beste ekoizpenen parean gertatzen da. Hartara, garai historiko bakoitzean existitzen diren ekoizpen eta

kontsumo ereduera begira jarri beharko dugu, arte-objektuaren inguruan zerbait gehiago ikasi nahi baldin badugu.

Artea praktika sozial bezala ulertzea ezinbestekoa da, arte-esparruan kokatzen diren alderdi guztien arteko interakzioa eta arte-ekoizpenaren konplexutasuna ulertzeko: arte-instituzioak, arte-galeriak, artearen merkatua, arte-ekoizleak, artearen inguruko hedabideak, arte-hezkuntzara dedikatzen diren instituzioak, arte-bitartekariak, arte-kritikariak, arte-historialariak. Hauen arteko erlazioak kontuan hartzen dituen eta barneratzen dituen praktika sozial moduan ulertzen da artearen esparru garaikidea. Nolabait ere, garai bakoitzak markatzen du arte-ekoizle eta arte-kontsumoaren erlazioa; artea ideologiaren teknologia den baieztapenak honako erlazio hau sakonago ulertzea ahalbidetzen du. Griselda Pollock (Pollock, 2000 [1988]), Louis Althusser (2003) jarraituz, kultura-praktikak esanahi emaileak eta esanahi inposatzaileak ere badirela adierazten du. Jendartean aurrera eramaten diren praktiken esanahia inposatzeaz gain, artearen esparru garaikidean ekoizten den artea, ideologiaren teknologia izango litzateke.

Marxismoaren tradizioetik datorren ideologiaren estatuaren aparatuen analisisia aurrera eramaten du Louis Althusser-ek bere “Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado” (2003) lanean. Honetan, autoreak, estatuaren aparagailu kulturalak definitzen ditu, eta bertan koka ditzakegu arte-ekoizpenak. “Ideology does not merely refer to a collection of ideas or beliefs. It is defined as a systematic ordering of a hierarchy of meanings and a setting in place of positions for the assimilation of those meanings. It refers to material practices embodied in concrete social institutions by which the social systems, their conflicts and contradictions are negotiated in terms of the struggles within social formations between the dominant and the dominated, the exploiting and the exploited. In ideology cultural practices are at once the means by which we make sense of the social process in which we are caught up and indeed produced. But it is a site of struggle and confusion for the character if the knowledges are ideological, partial, conditioned by social place and power” (Pollock, 2000 [1988]: 6-7).

Errepresentazioaren inguruko gogoetak hortaz, aldatu daitekeen eta negoziatu daitekeen ideologiaren ulermenaren gainean aurrera eramaten dira Griselda Pollock-

en aburuz. Negoziagarriak diren instituzio sozialetan gorpuzten diren praktika materialei erantzuten die ideologiak. Instituzio hauetan sistema sozialak, tirabirak eta kontraesanak negoziatzen dira gatazka terminoetan. Hauetan boteredunen eta boterea ez dutenen arteko negoziazioa gertatzen da. Praktika kulturalen bitartez, ideologiak prozesu sozialei zentzua eskaintzen diete eta aldi berean sistema bera erreproduzitzen dute. Baina honetaz gain, praktika kulturalak gatazkarako leku dira aurrera eramaten dituzten ezagutzak ideologikoki partzialak baldin badira eta klase soziala eta boterea baldintzatzen baldin baditu. Testuinguru honetan, errepresentazioa hurrengo moduan ulertuko dugu:

“Cultural practices were defined as signifying systems, as practices of *representation*, sites not for the production of beautiful things evoking beautiful feelings. They produce meanings and positions from which those meanings are consumed. Representation needs to be defined in several ways” (Pollock, 2000 [1988]: 6).

Griselda Pollock-ek argi dio, errepresentazioa modu ezberdinetan definitu beharra dago. Izan ere, errepresentazioaren ulermen klasikoan, ideologiak aurrera eramaten duen adieran, kultura-praktikak esanahi emaile eta posizio emaile sistemak dira kontsumo sistema eta balio sarea berrelikatzen dutelarik. Kontrakoa irudi balezake ere, errepresentazioaren tranpa honetatik ateratzeko, errepresentazioak modu ezberdinetan aurrera eraman behar dira. Instituzionalizatutako errepresentazioaren aurrean, ideologiari erantzuten dion errepresentazioaren aurrean, beste bi errepresentazio modu aurkezten ditu Griselda Pollock-ek *Vision and Difference. Fertility, Feminism and the History of Art* (2000 [1988]) bere lanean:

“Representation needs to be defined in several ways. As representation the term stresses that images and texts are no mirrors of the world, merely reflecting their sources. Representation stresses something refashioned, coded in rhetorical, textual or pictorial terms, quite distinct from its social existence. Representation can also be understood as ‘articulating’ in a visible or socially palpable form, social processes which determine the representation but then are actually affected and altered by the forms, practices and effects of representation. In the first sense representation of trees, persons, places is understood to be ordered according to the conventions and codes of practices of representation, painting, photography, literature and so forth. In the second sense, which involves the first inevitably, representation articulates - puts into words, visualizes, puts together- social practices and forces which are not, like trees,

there to be seen but which we theoretically know condition our existence” (Pollock, 2000 [1988]: 6).

Ildo horretan, teoria feministetatik errepresentazioari eta errepresentazioaren ulermen klasikoari, ideologia nagusiari erantzuten dion errepresentazio horren aurrean hainbat kritika egin dira. Errerepresentazioa ez da munduaren isla, izan ere, errerepresentazioak praktika sozialak, testuak eta irudiak batzen ditu eta ideologiak defendatuko lukeen existentzia edo izate sozialetik kanpo dauden bestelako aukerak (prozesuak) posible egiten ditu. Kritika hauetako bat, ideologiaren kontzeptuaren eta funtzionamenduaren analisiarekin zuzenki lotua dagoena, Teresa de Lauretis-en genero-teknologiaren kontzeptuaren eskutik dator (de Lauretis, 1987).

1960ko hamarkadaren bukaeran eta 1970eko hamarkadaren hasieran, zinemaren kritika feministak (semiotikarekin batera) marxismotik etorritako ideologiaren kritika baliagarria egin zuen bere helburuetarako. Hori dela-eta, teoria eta aldarrikapen feministek zinemagintzaren errepresentazio-funtzioaren inguruan egiten dituzten ekarpenak interesgarriak izango zaizkigu. Arte-esparruan, eta batez ere, zineman aurrera eramaten diren errepresentazio moduek emakumezkoak objektu nola bilakatzen dituzten azaltzen dute autore ezberdinek. Analisi honetarako psikoanalisiaren teoriez baliatu dira kritika feministak, eta emakumezkoak objektu bilakatzen dituen behatzailearen begirada zela defendatzen dute. Emakumezkoak heterosexualitatearen oinarria den sexu-objektu moduan errepresentatuak zeuden.

Hartara, begiradaren bitartez emakumezkoak homogeneizatu egiten dira, beraien esperientziak elkarren artean berdinduz, objektu bilakatzen zituzten rol pasiboak aurrera eramatera mugatzen dituen bitartean. Zinemak genero-teknologia bezala funtzionatzen du emakumeek zineman edota arte-ekoizpenetan, errepresentazioetan beraien burua errekonozitzen dutenean; errepresentazioekin errekonozimendu erlazio bat aurrera eramaten dutenean. Bestalde, zinemagintza gizarte teknologia bezala ulertzen dugunean, de Lauretis-i jarraituz (1992), jendarte barruan aurrera eramaten diren bestelako erlazioek, errepresentazioek eta esperientziek ere interferitu dezakete.

Testuinguru honetan, ikerketaren teoriaren kapituluan aditzera ekarri dugun gorpuztasunaren kontzeptua aipatzea zilegi da, gure metodologiaren zutabeak diren hausnarketa eta problematizazio-guneak posible egiteko baldintza diren heinean. Hurrengo orrialdeetan begiradaren berrikuspena baliatuz, aldarrikatuko dugu gorpuztasuna barne hartzen duen ikerketaren beharra.

Zinemagintzaren kritika feministaren aitzindaria da Laura Mulvey, 1975. urtean idatzitako “Visual Pleasure and Narrative Cinema” artikuluekin. Bere ekarpenak Hollywood-eko zinema klasikoan emakumezkoen eta gizonezkoen rola aztertu zituen, emakumezkoari isuritako begirada voyeurista eskopikoa eta emakumezkoa fetitxe bilakatzen zituzten begiradak aztertuz. Biek hala biek emakumezkoa objektu bezala irudikatzen zuten. Horrenbestez, pasiboa eta ekintzarik gabekoa bilakatzen zuten, termino psikoanalikoetan, errepresentazioak emakumezkoa gorpuzten zuten eta baita honen kastrazioa ere:

“The scopophilic instinct (pleasure in looking at another person as an erotic object) and, in contradistinction, ego libido (forming identification processes) act as formations, mechanisms, which this cinema has played on. The image of woman as (passive) raw material for the (active) gaze of men takes the argument a step further into the structure of representation, adding a further layer demanded by ideology of the patriarchal order as it is worked put in its favorite cinematic form-illusionistic narrative film. The argument returns again to the psychoanalytic background in that woman as representation signifies castration, inducing voyeuristic or fetishistic mechanisms to circumvent her threat” (Mulvey, 1999: 843).

Mulvey-k bere lanean argi dioen bezala, begiratzeko desirak aurrera eramaten duen ekintza voyeurista-eskopikoarengan aldaketak eragin asmotan, zinemarekin erlazionatutako hiru begirada mota ezberdintzen ditu. Lehenengoa, kameraren begirada da, zeinek zineman irudi bilakatu aurretiko mugimenduak grabatzen dituen; bigarrena, pantailaren ilusioak ahalbidetzen dituen aktoreen arteko begiradak. Mulvey-k zinemagintzako bi narratiba hauek hartu eta hirugarren begirada motaren pean jartzen ditu; azken honek, hirugarrena begiradak, kontzienteki kamerak sor dezakeen presentzia arrotza ezabatu nahi du, eta baita ikusleak distantziatuko litzuzkeen kontzientzia ere (Mulvey, 1999: 843-4). Begirada ezberdinen arteko elkarreragin konplexu hau zinemagintzan aurrera eramaten da. Hartara, begiradaren

bideratze klasiko hau deseraikitze aurrera eraman behar den ariketa kameraren begirada eta ikusleena askatzearena da. Helburu hori lortzeko, ezinbestekoa da ikusleak ikusten dutenarenganako distantzia hartzera gonbidatzea.

Begirada da rol sozialak eraikitzen dituen; ikuslea den subjektuaren begiradak eraikitzen ditu rol sozialak. Begiradak errepresentazioak objektu bilakatzen ditu, izan ere, kode bisualak aurrez eraikiak dira eta begiradaren bitartez indartzen dira “(...) la objetualización de la representación, la globalización mediática, los códigos visuales colonizados, el panoptismo del biopoder denunciado por el filósofo Michel Foucault (1996); la taxonomización científica, la regulación social a través del régimen visual y la construcción de la mirada como estrategia planteada durante los años setenta y ochenta partieron las revisiones a partir del texto *Placer visual y cine narrativo*, 1975, que Laura Mulvey (1975, pp. 10-11) puntualizó en torno a la noción de escotofilia voyeurística en el cine de ficción.” (Villaplana, 2010: 91-92).

1980ko hamarkadaren erdialdetik aurrera, psikoanalitiko eratorritako kontzeptu hauen inguruan kritikak isuri ziren, beste batzuetan kontzeptuak berrikusi ziren bitartean. Teresa de Lauretis-en (1992) aburuz, eta Mulvey-en aipatutako lana kritikatzuz, “Conceptos tales como el voyeurismo, el fetichismo, o el significante imaginario, por muy apropiados que puedan parecer para describir los mecanismos del cine clásico, aunque parezcan converger -quizas precisamente porque lo parezcan- con su evolución histórica en cuanto estrategia de la reproducción social, están directamente implicados en un discurso que circunscribe a la mujer en lo sexual, la ata a la sexualidad y ata su sexualidad; hace de ella la representación absoluta, el escenario fálico. Lo que sucede, entonces, es que los efectos ideológicos que se producen en y a través de esos conceptos, de ese discurso, cumplen, al igual que el cine clásico, una función política al servicio de la dominación cultural que incluye, sin limitarse a ello, la explotación sexual de las mujeres y la represión o contención de la sexualidad femenina” (de Lauretis, 1992: 45).

Teresa de Lauretis-ekin bat egiten dugun arren, Laura Mulvey-k bere lanean aurrera eramaten duen analisisian, errepresentazioaren ulermen klasikoa eta ideologiari aurre egin ahal izateko tresnak eskaintzen dizkigula nabarmendu behar dugu. Begirada ideologiak aurrez landutako teknologia da, honako hau genero-teknologia

ere baden bitartean. Hau da, sexuen arteko ezberdintasuna behin eta berriz errepresentatzen duena, bai gizonezkoei, bai emakumezkoei zein rol bete behar dituzten esaten diena. Hori dela-eta, zinemagintzan aurrera eramaten den begirada gidatuari kritika egiten dio, emakumea sexu-objektua izatetik askatu ahal izateko; modu honetan errepresentazioei kritika egiteko aukera eskaintzeko. Begirada deseraikitzeke lehen pausoa emango du Mulvey-k, begirada kontuan hartzen duen heinean; hala ere, objektibizatutako emakumeei ekintza aukerarik ez die eskaintzen. “The moment the look dominates, the body loses its materiality. That is, it is transformed into an image” (Owens, 1987: 70).

Ideologiaren mekanismoetatik ihes egin eta honen begiradapetik aldenduz ekintzak aurrera eramatea posiblea dela egiaztatzea arte-ekoizpen feministen bitartez aurrera eramandako ariketa da. Hollywood-eko zinema klasikoaren emakumezkoen rolak ber-gorputzen ditu, begiradaren mepekotasunaren problematizatzearekin batera, Cindy Sherman-ek *Untitled* (1977-1980) lanean. Bertan zinemagintzaren analisi feministak interpretatutako emakumetasunaren estatikotasuna desplazatu egiten du pixkanaka, 70 fotograma ezberdinetan zehar. Izan ere, zinemagintzak eskaintzen duen eredutik gutxinaka aldenduz, haustura txikien bitartez urruntzen denez gero, feminitatea modu ezberdinean errepresentatzeaz gain, objektifikatzailea den begiradaren desira ere desplazatu egiten du. “La ideología puede construir a la mujer, pero la fotografía o la crítica pueden deconstruir la ideología (...) las fotografías abren una brecha entre las imágenes ideales que emulan estas mujeres y la desobediencia de lo que corporalmente son, de sus circunstancias físicas reales: los brazos de ésta son un poco pesados, los tobillos de esa otra se ven demasiado gruesos, el vestido chillón y barato de aquella otra no armoniza con el escenario romántico que pretende evocar” (Copjec, 2006: 111).

Sherman-en lana ez da soilik errepresentazioak emakumeen inguruan esaten duenera mugatzen. Gorpuztutako lanaren bitartez, eta gorpuztutako ezagutza-prozesuaren bitartez subjektibitatea (emakume ezberdinen subjektibitate-prozesua) ahalbidetuko duen elementu eta haustura guneak aurkezten ditu. Zentzu honetan, argazkietan artista bera da feminitatea antzezten duena, eta era berean, errepresentazioak emakumeei inposatzen dizkien betebeharrak aztertzen dituen, gorpuztutako ezagutza-prozesu batetik.

Judith Butler-ek (1997) Sherman-ek feminitatearen errepresentazioek helburu duten emakumeen objektibazioan huts egiten duten espazioetan arreta jartzera gonbidatzen gaitu. Genero performanceak hutsune hauetara bideratzen gaitu. Errepresentazio-sistema desorekatzeko aukera luzatzen digu, maskulinoa ez den subjektuari maskulinoak ez diren ekintzak gauzatzeko aukera: “As recent analyses of the “enunciative apparatus” of visual representation –its roles of emission and reception– confirm, the representational system of the West admit only one vision that of the constitutive male subject –or, rather, they posit the subject of representation as absolutely centered, unitary, masculine” (Owens, 1987: 58).

Testuinguru honetan, zinemak errepresentazioa mugimenduan eskaintzen baldin badigu (beti ere, sexista den errepresentazio-sistema eskaintzen duela kontuan hartuz), Sherman-ek ere mugimenduaren testuinguruan aurrera eramaten du bere lana. Baina kasu honetan, errepresentazio guztiz perfektuan hausturak barneratzen ditu artistak. Laburbilduz, errepresentatua eta simulatuaren artean kokatuz bere lana, bigarrenez begira jartzen da: “la abstracción únicamente tiende a superar la representación, a conservar su cancelación mientras que la repetición, (re)producción de simulacros, tiende a subvertirla” (Foster 2001: 67). Puntu honetara iritsita, errepikapena eta simulakroaren arteko ezberdintasuna argi azaltzea zilegi da Hal Foster autorearen jarraituz: “Gilles Deleuze ha distinguido el simulacro de la copia en dos sentidos: en la copia «ha de haber semejanza», mientras que en el simulacro, no; y la copia produce el modelo como original, mientras que el simulacro «pone en tela de juicio la misma noción de copia y de modelo».” (Foster, 2001: 105).

Bestalde, zein paper du begiradak errepresentaziotik aldentzeko prozesu honetan? Teresa de Lauretis-ek (1992) Laura Mulvey-ek (1999) ekartzen duen desiraren begirada maskulinoa eta zinema klasikoaren azterketatik ezeztatua izan den emakume ikuslea ekartzen du hizpide, zinemaren inguruko hausnarketa feministetara bideratuz. Zinemagintza, irudiak ekoiztearekin batera, kontraesanetarako leku aproposak direla argudiatzen du autoreak, zinemaren ekintza-esparrua hurrengo moduan definitzen duen bitartean:

“El cine ha sido estudiado como mecanismo de representación, como máquina de imágenes desarrollada para construir imágenes o visiones de la realidad social y el lugar del

espectador en ella. Pero, en la medida en que el cine está directamente implicado en la producción y reproducción de significados, valores e ideología tanto en el terreno social como en el subjetivo, sería mejor entenderlo como una actividad significativa, un trabajo de semiosis: un trabajo que produce efectos de significado y percepción, auto-imágenes y posiciones subjetivas para todos los implicados, realizadores y receptores; y, por tanto, un proceso semiótico en el que el sujeto se ve continuamente envuelto, representado e inscrito en la ideología” (de Lauretis, 1992: 63).

Hortaz, zinemari eraldakuntza esparrua izateko aukera luzatzen zaio. Prozesu semiotikoa izaki, genero-teknologia izatetik askatzeko aukera luzatzen zaio. Hau da, nahiz eta ideologiaren barruan kokaturik dagoen, esanahi sortzailea den eta irudiak osatzen dituen mekanismoa izanik, ezin zaio galarazi bera kokatzen den testuinguruan aldaketak bultzatzea. Bada, esanahi berriak bereganatzen ditu. Esanahi hauek bereganatzeko estrategia, performancearen bidetik, inposatutako arauak errepikatzearena da. Modu honetan, ideologiak inposatzen dituen arauak komunikazio testuinguru batean aurrera eramaten direnez gero, beti ere, interferentziak egoteko aukera zabaltzen da, de Lauretis-ek hurrengo pasartean adierazten digun moduan:

“Puesto que las réplicas, como todos los demás signos, se producen siempre en un contexto comunicativo, su (re)producción está siempre incluida en un acto de habla; siempre aparece dentro de un proceso de enunciación y de interpelación que exige la proyección de otros elementos o la pertinencia de otros rasgos, y ello también implica recuerdos, expectativas, decisiones, dolor, deseo: en suma, toda la historia discontinua del sujeto. Por tanto, si la subjetividad está comprometida en la semiosis en todos los niveles, no solo en el placer visual sino en todos los procesos cognitivos, la semiosis (expectativas codificadas, patrones de respuesta, suposiciones, inferencias, predicciones, y, yo añadiría, la fantasía) se pone en funcionamiento, a su vez, en la percepción sensorial, inscrita en el cuerpo: el cuerpo humano y el cuerpo fílmico. Finalmente, la noción de proyección sugiere un proceso, en marcha pero discontinuo, de percepción-representación-significación (quiero llamarlo "creación de imágenes") que ni es lingüístico (discreto, lineal, sintagmático, o arbitrario), ni icónico (analógico, paradigmático, o motivado), sino ambas cosas a la vez, o quizás ninguna de ellas. Y en este proceso de creación de imágenes se ven envueltos diferentes códigos y modalidades de producción semiótica, y entre ellas, la producción semiótica de la diferencia” (de Lauretis, 1992: 93-94).

Era horretan, irudien ekoizpenaren inguruan eta esanahi-emaile diren prozesuen inguruan ezagutza ezinbestekoa eskaintzen zaigu zinemagintza feminismoaren teoritik eta baita ekoizpenetik ere. Testuinguru honetan, teoria feminista eta aldarrikapen feministen arteko zubi-lanak aurrera eramaten dituen diziplina honek, artearen ekoizpenak (batez ere, artearen ekoizpen feministak) ezagutza-prozesu moduan ulertzeko atak irekitzen ditu. Gainera, subjektibazio-prozesu bezala ere ulertzen du bere jarduna, subjektua berak sortzen duen esanahien bitartez osatzen den neurrian. Esan genezake subjektibazio-prozesuaren parte direla esanahiak, eta aldi berean, hauek subjektua osatzen dutela:

“(...) lo que está en cuestión es la posibilidad de dar cuenta de cómo funcionan conjuntamente sobre el espectador y, por tanto, la producción de significados para un sujeto y/o la producción de un sujeto en el significado a partir de una pluralidad de discursos. Si - para expresarlo sin ambages- el sujeto es donde se forman los significados y si, al mismo tiempo, los significados constituyen al sujeto, entonces la noción de productividad semiótica debe incluir la de los modos de producción. De esta forma, "el problema de cómo se construyen, se leen y se instalan los valores semánticos en la historia" se convierte en un problema mucho más pertinente” (de Lauretis, 1992: 56).

Artearen kritika feministak, ezagutza-diziplina gisa, errepresentazioaren mugak puskatzeko ahalegina aurrera eramaten du. Errerepresentazioa bere horretan, ideologiarekin duen harremana mahai gainean jarri ostean eta emakume eta gizonen errerepresentaziora mugatuz, sinbolo sare batek osatzen duela esan dezakegu. Artearen kritika feministak errepresentazioak nola funtzionatzen duen aztertu, eta sinbolo sareei erantzun ezberdinak eskainiko dizkie. Esan genezake sinbolo sare ezberdin hauetan bidaiatzeko diziplinartekotasunari lekua egin behar diogula. Modu honetan, subjektibazio-prozesua teoria eta aldarrikapen feministetatik jorratzea oso garrantzitsua da, gorpuztasuna ezagutza-prozesuaren erdigunean jarritz. Gorpuztasunaren bitartez, teoria eta praktika mailan, ikertzen duen subjektua eta ikertua den objektuaren arteko mugak alde batera uztearekin batera, gorpuztasunetik ezagutza-prozesu berriak posible izango dira.

3.4.- ARTE-EKOIZPENA EZAGUTZA-PROZESU MODUAN ULERTUA

Subjektibatze-prozesuan lagungarri diren bisualitateek eta ezagutza-prozesuek eskaintzen dizkiguten arte-ekoizpen feministak arte-ekoizpen garaikidea prozesu bezala ulertzera, aztertzerara eta praktikan jartzera bideratzen gaituzte. Horrela, arte-ekoizpena prozesu bezala kontsideratzea izango da gure ikerketaren metodologiaren beste habe garrantzitsu bat.

Egungo arte-esparru garaikidean kokatzen den arte-ekoizpena, honako hau prozesu moduan ulertzeko aukera irekitzen du. Arte-ekoizpenak ez dira zertan objektu bukatuak eta osatuak izan. Bestalde, ideietan ere gauzatu daitezke (Moraza, 2010; Brea, 2003). Beraz, etengabearen eraldatzen diren ekoizpen-prozesuak dira. Horretaz gain, errepresentazioaren ulermen klasikoari aurre egiteko orduan, arte-ekoizpena prozesu bezala ulertzeak errepresentazio klasikoaren bitartez aurre adosten diren esanahiak, metaforak, bisualitateak eta sinboloak kolokan jartzeko aukera luzatzen du. Errepresentazioak arte-ekoizpenaren ibilbidean aldakorrak izan daitezke, arte-prozesuen bitartez hauek deseraiki eta errerepresentaziotik aldentzeko aukera eskainiz. Testuinguru honetan, “Prozesua paradigma moduan”⁷⁵ moduko izenburuak agertzen dira, azken urteetan, arte garaikide zentro publikoen mintegi eta argitalpenetan. Honekin, arte-sorkuntza objektu bukatu baino gehiago, prozesu moduan kontsideratu dutela adierazten da.

“El artista ya no busca el trabajo final, sino que vuelca sus energías en las diferentes fases que desarrolla para la elaboración de su obra. Herederos de los *ready-made* de Marcel Duchamp, los creadores entienden hoy la obra como un soporte prescindible. Cada vez se hacen más presentes las tesis de Sol LeWitt, en las que anteponía la idea, el concepto, sobre la realización material de la obra y defendía que el procedimiento (*process*) tenía, a menudo, un interés superior al del objeto terminado” (Gómez-Baeza, 2010: 15).

Hori dela-eta, arte-esparru garaikidean, prozesu honi begira geratzen direlako, argitalpenek, instituzioek eta ekoizleek ere, lanak garatzeko moduari lehentasuna

⁷⁵ La Laboral. El proceso como paradigma: Arte en desarrollo, movimiento y cambio (Gijón: La Laboral, 23 abril-30 agosto, 2010).

ematen diote. Hemen, prozesu beraren ibilbidean, espazioa dago kritika ezberdinek lekua izan dezaten, kritikek ere prozesua moldatzeko aukera dutelarik arte-esparru garaikidearekin erlazioan dauden diziplina ezberdinen bitartez. “En 1969, el comisario suizo Harald Szeemann organizaba Live in Your Head: When Attitudes Become Forms: Works, Concepts, Processes, Situations, Information [Cuando las actitudes devienen forma: obras, conceptos, procesos, situaciones, información], una exposición que se convertiría en referencia fundamental en la historia del comisariado. Presentada en primer lugar en la Kunsthalle de Berna, la muestra fue una de las primeras en reunir la producción de toda una nueva generación de artistas centrada en la obra de arte como rastro del proceso artístico. Más que producir unos objetos acabados, lo que aquellos creadores buscaban era expresar su propósito artístico y meditar sobre las formas con las que documentar el curso de sus reflexiones” (Weil, 2010: 17).

Prozesua, dokumentazio saioa izatera bideratzen baldin bada, artistaren kontzepzioan, jenioaren kontzepzioan aldaketak dakartza edo, behinik behin, praktika hauetan eta bere ulermenetan eraldaketak aurrera eramateko aukerak irekitzen ditu. Prozesua ez da aurrera eramaten estudioaren isiltasun eta bakardadean,⁷⁶ eta halabeharrez lankidetzaz aurrerapuzatzen du. Areago, prozesuak, eztabaidak ahalbidetzen dituen bitartean, haustura-guneak posible egiten ditu. Egun, arte-esparruan aurrera eramaten diren kritikak instituzionalizatzeko joerak, instituzioak eta kultura-politiken legitimatzaile bihurtzeraino, prozesua bera baliabide politiko eta ekonomikoa bilakatzeko arriskua dakarte.

Santiago Eraso-rekin izandako elkarrizketan,⁷⁷ euskal testuinguruko arte-esparru garaikidean, teoria feministekin harremana duten emakume sortzaileen joera prozesuaren inguruan lan egitea dela azaltzen du. Bere esanetan emakumezkoek gutxiago bilatzen dute objektua, izan ere, prozesuan arreta gehiago jartzen dute.

⁷⁶ Ikerketan zehar, elkarrizketatutako emakumeek osatutako arte-esparruko kolektibo ezberdinetako partaideek eta banakako arte-ekoizleek ere, lanaren bakardadearen inguruko hausnarketak egin dituzte. Askotan, bakardade honetatik irteteko asmotan, kolektiboak edota lantaldeak osatzen dituzte, esaterako, Erreakzioa-Reacción kolektiboa, Pripublikarrak kolektiboa,... Bestetik, talde lanak, eztabaidarako espazioa irekitzen du eta nortasunen inguruko hausnarketak ere posible egiten ditu. Testuinguru honetan, arte-ekoizpenak, prozesu moduan kontsideratzen dira.

⁷⁷ 2010. urteko azaroak 23an Donostian aurrera eramandako elkarrizketa.

Baliteke arte-esparru garaikidean lanean ari diren emakumeek begirada hegemonikoa eta arte-esparru garaikidearen inguruko diskurtso hegemonikoak desartikulatu eta deseraikitzearen beharra izatea. Edota errekurtsio-bisualei bestelako esanahi eta funtzioak eskaini aurretik, eztabaida edota elkarrizketarako espazioak beharrezkoak irizten dituztela. Honek ez du esan nahi halaberharrez adostasuna egongo denik, izan ere, eztabaidak ezagutza-prozesuaren parte izango dira.

Arte-ekoizpena prozesu moduan ulertzeak honako hau ezagutza-prozesu moduan ulertzea eramango gaitu. Ezagutza zientifikoaren paradigmatik at dagoen ezagutza-prozesua izanik, orain arte ikusi ahal izan dugun moduan, ikerketa-diziplina ezberdinek beraien hausnarketak eta ondorioak lekutze ezberdinetatik eta epistemologia ezberdinetatik eskaini dituzte: “Desde el punto de vista epistemológico, el arte es un campo de conocimiento que se construye desde la mirada de diferentes disciplinas. Retomando su definición como microcosmos relativamente autónomo, “el universo en el que se incluyen los agentes y las instituciones que producen, reproducen o difunden el arte, la literatura o la ciencia”, invita a pensarlo como un mundo social que obedece leyes más o menos específicas. Esta noción pretende designar ese espacio relativamente autónomo provisto de sus propias leyes” (Pinto eta Pereyra, 2011: 2).

Ezagutza-diziplinek, instituzio ezberdinek, botere politiko eta ekonomikoen arteko harremanek baldintzatzen dute arte-ekoizpena. Hots, harreman hauek arte-esparru garaikideak bultzatzen dituzte ezagutza-prozesuak aurrera eramateko baldintzak eskaintzen dituzte. Goian aipatu dugunez, egun ekoizten den artea (ez du zertan objektu bat izan) bere erreprodukzioa ahalbidetuko duen eta komunikabideek eroan izango duten prozesuak edota ideiak dira askotan. Testuinguru honetan, arte-ekoizpenak, ondasun materiak eskaini baino, kapital sinbolikoa ekoizten saiatuko dira honako hau errekonozimendu zientifiko edo intelektualean gauzatuko delarik (Pecourt, 2007).

Lanaren lehenengo kapituluan ikusi ahal izan dugunez, ekoizpen kulturalak errekurtsio ekonomiko bilakatu dira azken bi hamarkadetan; beraz, ezinezkoa da ulertzea bata bestea gabe, txanponaren bi aldeak osatzen duten neurrian. Juan Pecourt-ek horrela adierazten digu:

“La cercanía de los centros de poder facilitará la transformación inmediata del capital cultural en capital económico. Desde posiciones cercanas al postmodernismo y a los llamados *cultural studies* se ha cuestionado la persistencia de esta divisoria estructural; sin embargo, aunque las interconexiones y solapamientos parciales entre ambos mundos son innegables, la permanencia de leyes diferenciadas (diferentes métodos de gestión de la producción y distribución cultural) también parece incuestionable” (Pecourt, 2007: 32).

Arte-esparru garaikidearen hedapenak ezagutza-diziplina ezberdinekin kontaktuan egotea eskatzen du, halaberrez. Ildo honetan, *cultural studies* eremuan kokatzen den Mike Bal-ek *Conceptos viajeros en las humanidades* (2009) lanean kontzeptu bidaiariak aurkezten ditu, eta horiek ezagutzaren esparru ezberdinen oinarri diren kontzeptu epistemologiko moduan aurkezten ditu. Hauek iturburuko ezagutza-esparrutik beste esparru batean aplikatzen direnean, iristen den diziplina horren esperientziak barneratzen dituela adierazten digu. Modu honetan, jatorrizko ezagutza-esparrura bueltatzen direnean, kontzeptuek esperientzia berriak eta berritzaileak barneratzen dituztenez, kontzeptuen erabilera eta ulermena ezberdina izango da. Gainera, kontzeptuek duten esperientzia pilatuak direla eta, ezagutza-prozesuetan aldaketak bultzatuko dituzte.

Artearen ikerketan eta ekoizpen-prozesuan gertatzen den bira etnografikoak edota antropologikoak, jakintza lekutuaren printzipio metodologikoarekin eta behatzailearen autoritatea zalantzan jartzearekin batera, ezagutza-eremu edota diziplinen arteko ezagutza eta esperientzien elkar trukaketak ahalbidetuko ditu, metodologiaren lehendabiziko hausnarketa gunean ikusi ahal izan dugunez. Horrela, hurrengo orrialdeetan aurkezten diren etnografieiei, metodologiatzat hartu ditugun hausnarketa-gune edota problematizazio-gune hauetatik abiatuta, ezagutza-prozesu bukatu gabe, eztabaidagarri zein kontraesankor irizten diegu.

4.
KAPITULOA
ARTELEKU

4. ARTELEKU ZENTROA. ARTE-EKOIZPEN FEMINISTARI ESKAINITAKO ESPAZIOA

Esan bezala, Arteleku Gipuzkoako Foru Aldundiaren esku zegoen arte eta kultura garaikide zentroa zen. Bere atek 1987. urtean ireki zituen. Zentroaren ibilbidea luzea izan dela esan dezakegu, izan ere, euskal testuinguru kulturean atek ireki zituen lehendabiziko ekipamendu kulturala izan zen, arte garaikidera bideratuta zegoena. Hainbat zuzendaritza eta orientazio-aldaketa ondoren, eta 2014. urtean Donostiako Txomin Enea auzotik, Alde Zaharreko Santa Teresa Komentura mudantza egin ostean, 2015. urtearen hasierarekin, Arteleku proiektuari atek itxi zizkion Gipuzkoako Foru Aldundiak, bere ordeztu, Kalostra proiektuari lekua utziz.⁷⁸

Arteleku zentroaren ibilbidearen 13 urteetan jarriko dugu gure arreta hurrengo orrialdeetan, 1997. urtetik 2010. urtera doan ibilbidea jorratuko dugu. Zehazki, urte hauetan Arteleku zentroak arte-ekoizpen feministari eskaini dion espazioa zeharkatzen saiatuko gara. Zeharkatze ariketa hau idazkeraren bitartez aurrera eramango da. 1997. urtean *“Zure Begietarako Bakarrik, feminismo faktorea arte bisualak direla eta”* nazioarteko mintegia ospatu zen Artelekun. Honako mintegi hau zentroak arte-ekoizpen feministaren inguruan programatzen zuen lehendabizikoa izan zen. Hori dela-eta ibilbidea hemen hasiko dugu. Bestalde, 2010. urtearen amaierarekin bukatuko dugu. Urte honetan Arteleku zentroak hitzarmena sinatzen du Tabakalera instituzioarekin elkarlanean aritzeko. Momentu honetatik aurrera ere zentroak eduki zuzendaritzarik gabe aurrera egiten du bere ibilbidean eta bi faktore hauen ondorioetako bat arte-ekoizpen feminista bere programaziotik desagertzearena da. Honekin batera zentroak garatutako ibilbidearen zein historiaren ahaztura modukoa gertatzen da. Aurretik ibilitako bidea desagertzen da pixkanaka. Gainera, arte-ekoizpenak aurrera eramateko lagatze espazioen praktika bertan behera geratzen da, eta honek arte-ekoizpen feministari ere eragiten dio. Esaterako, 2006. urtetik 2010.

⁷⁸ <http://kalostra.eus/es> 2015/02/23 kontsultatua.

urtera Plazandreok Emakumeen Plataforma Politikoak Artelekun ospatu zuen Feministaldia, Kultura Feminista Jaialdia ospatzeari uzten zaio.⁷⁹

Alde batetik, denbora tarte honetan, 13 urtetan zehar, Artelekuk interes ezberdinek gidatutako programazio oso ezberdina garatu du. Bestetik, zentroa bera kudeatzeko baldintzak asko aldatu dira urte hauetan zehar. Izan ere, denbora aldi ezberdinetan agintari politikoek kultura garaikidea, baliabide politiko eta ekonomiko erabilera ezberdina egin dute, eta honako erabilera honek arte garaikidearen ekoizpen baldintzetan eta hedapen politikan eragin zuzena du lanaren testuinguru finkatzean ulertarazten ahalegindu garen moduan.

Gainera, Arteleku zentrotik pasatutako zuzendaritza ezberdinen interes pertsonalek eta profesionalek ere eragina izan dute arte garaikidea ekoiztu eta hedatzearen moduan. Hala ere, azkeneko urteetan eta Miren Eraso-k 2008. urtearen erdialdean Arteleku zentroko edukien zuzendaritza utzi zuen momentutik,⁸⁰ erabaki politikoek pixkanaka Artelekuko programazioan lekua nola topatzen zuten ikusi ahal izango dugu. Honek, hala beharrez, kultura eta arte garaikide zentroaren lan egiteko dinamikak eta edukiak ekoizteko moduak aldatu zituen. Zentzu honetan, kultura-politiken inguruan hausnarketa eta kritika instituzionalaren inguruko gogoeta aurrera eramatea interesgarria da Artelekuk, arte eta kultura garaikide zentro bezala izan dituen aldi ezberdinak eta bere azken urteetako ibilbidea ulertzeko orduan.

Hemen aurkeztu dugun paisaia honetan, zer leku betetzen dute arte-ekoizpen feministek? Feminismoetatik datozen artearen historiografiaren kritikek eta artearen

⁷⁹ 2014. urtean berriz ere Feministaldia Arteleku zentroan aurrera eramaten ditu bere ekimenetako batzuk, Arteleku-Santa Teresa Komentua eraikinean aurrera eramaten dira. Urte honetako prentsa-dossierrean, hurrengo moduan azaltzen du bere egitekoa: "Feministaldia 2014k gaur egungo arte edo politika alorreko kultur praktika garrantzitsuenak aztertuko ditu, sentiberatasun feminista batetik. Programa hitzaldi, mahai inguru, tailer, proiektzio edo performance forman aurkezten da, eta monster cultura ideia hartuko du abiapuntu".

https://feministaldia.files.wordpress.com/2014/12/feministaldia14_prentsa-dosierra.pdf
2015/02/23 kontsultatua.

⁸⁰ Miren Eraso 2007. urteko erdialdetik 2008. urteko erdialdera izan zen Artelekuko edukien zuzendaria. Aurretik, Artelekuren sorreratik, Mediatekaren sortzailea eta arduraduna izan zen. 1996. urtetik eta Artelekuko edukien zuzendaritza bere kargu izan arte, *Zehar* aldizkariko zuzendaria ere izan zen.

ekoizpenek, kultura-politikaren testuinguruan kritika instituzionalari ezinbesteko ekarpena egin diote bisualitate berritzaileak eskaintzearekin batera. Aztertzeaz gauden 13 urte hauetan, arte-ekoizpen feministaren garapena Artelekuren programazioan tarteka agertzen baldin bada ere, ez da zentroaren egituran barneratu, ezta ere bertan aurrera eramane ziren baliabide kritikoak garatzera bideratua izan. Horrela, ez dira beste baliabideekin elkarriketak eta ekimenak bultzatu modu jarraitu eta konstantean.

13 urte hauetan, arte-ekoizpen feministari zein espazio eta zein arreta eskaini zaion aztertu nahi da. Lehendabiziko pausoa, Arteleku zentrorra gerturatuko gara, bere hastapeneko pausoetan zein helbururekin garatu zen aztertzer pasatuko gara. Dokumentu ezberdinetan zehar egingo dugu honako ariketa hau eta baita ere hainbat pertsonari egindako elkarrizketen bitartez, esaterako, Santiago Eraso, 1987. urtetik 2006. urtera Artelekuren zuzendaria izandakoaren hitzak ekarriaz. Miren Jaio-ren testigantza ere baliagarria izango da Artelekuren ibilbidearen kontakizuna osatzeko, Miren Jaio arte-kritikaria, bulegoa Z/B-ko kidea eta Euskal Herriko Unibertsitateko Artearen Historia Fakultateko irakaslea izanik bere ikuspuntua barneratzea aberasgarria da.

Etnografiaren muina Arteleku zentroak arte-ekoizpen feministari eskaini dion espazioaren inguruan esandakoak osatuko du. Espazio honetan aurrera eramandako ezagutza-prozesuak, arte-ekoizpenak eta erlazio pertsonal eta politikoak izango dira hizpideak. Espazio hauetan garatutako teoria kritiko feministen inguruan ere hitz egingo dugu. Ezinbestean, erlazio pertsonalekin eta mugimendu feminista eta transfeminista politikoak arte-ekoizpenera gerturatzearekin batera garatzen dira teoria kritiko feminista. Teoria kritiko feministak, queer teoriak, politikak eta transfeminismoaren adierazpenak ere barne hartzen ditu, bisualitatearen inguruko kritiketan arreta jarritz, bisualitate berriak eskaini eta ezagutza-prozesu berriak eskaintzearekin batera.

4.1- ARTELEKURA GERTURATZEA

Artelekura gerturatu nintzen lehen aldia, Señora Polaroinka en el Sillón de Taller taldearen “Pero tú ¿eres tú?... No, yo soy su” performancea ikustera izan zen. María Ibarretxe eta Alaitz Arenzanak osatzen dute Señora Polaroinka en el Sillón de Taller. 2003. urteko iluntze batean hurbildu nintzen lagun kuadrilla batekin Artelekura. Eraikina bera arrotza egin zitzaidan. Berriki berriua zuten Arteleku.

Hala eta guztiz ere, Arteleku zentrora aurretik gerturatu nintzen *Zehar* aldizkariaren bitartez. 2000. urtean argitaratu ziren 43. alea *Emakumea, espazioa eta arkitektura* eta 44. alea *Espazioa, generoa eta kritika* monografikoak kontsultatuak nituen zentroko orduko web orrialdearen bitartez. Honako bi ale hauek hirigintza, genero ikuspuntua eta feminismoaren aldarrikapenak ere jasotzen zituzten. Modu honetan egin nintzen *Zehar* aldizkariaren irakurle eta harpidedun. *Zehar* aldizkaria etxean jasotzen hasi nintzen. Sentsazio arrotza eta aldi berean pozgarria zen hasierakoa. Izan ere, hainbeste interesatzen zitzaizkidan gaiak eta hausnarketak, ikerketa txiki ezberdinetarako materiala, *Zeharen* topatzen hasi nintzen. Momentu horretan hirigintza eta feminismoek aldarrikatzen dituzten gorpuztasun ezberdinen inguruan ikerketatxo bat egiten ari nintzen Herri Arduralaritzaren Euskal Erakunderako, emakumezkoak bezala identifikatzen eta izendatzen ditugun gorpuztasunak hirigintzako espazioetan nola gauzatzen diren, gauza eta gauzatasun nola bilakatzen diren ikertzen. Nolabait ere, teorizazio eta kontzeptuak, abstrakzio mailatik esperientziara, egunerokotasunaren esparrura eta hezur haragitarra ekartzen zuen ariketa zen *Zeharena*, batez ere, ikerketa feministek lantzen zituzten artikulua eta elkarrizketetan. Hausnarketa feministen aplikazioaren esperientzia gertukoak ekartzen zituen *Zeharek* arte garaikideari zegokionean, eta zehazki kultura eta hirigintza-esparruetara aipatu aleetan.

Baina goazen berriz ere Señora Polaroinka en el Sillón de Taller taldearen “Pero tú ¿eres tú?... No, yo soy su” performancea. Performance formatuan Artelekun aurkeztutako lana DVD eta Betacam formatuan zegoen mediatekan (2003). Puntu honetan performancea eta performancearen dokumentazioaren inguruko eztabaidatara gerturatu gaitzke; hau da, posible al da performance batek eskaintzen dituen

edukietara performancearen dokumentazioaren bitartez iristea? Ala beharrezkoa al da bertan egotea performancearen esanahi eraginkorra jasotzeko zein barneratzeko? Performancea eta konkretuki performance feministaren inguruan beraien hausnarketak kaleratu dituzten bi autore garrantzitsu dira Amelia Jones (1997) eta Peggy Phelan (1998). Beraien lan ezberdinetan, performancea eta performance horren dokumentazioaren arteko ezberdintasunak mahai gainean jartzen dituzte.

Amelia Jones-en “‘Presence’ in Absentia: Experiencing Performance as Documentation” (1997) artikuluan performancearen dokumentazioaren, argazkien, irudien, grabaketen bitartez performancea bertatik bertara ikustea eta barneratzea bezalakoa dela aldarrikatzen du. Ez dela zertan bertan egon behar performance ulertzeko eta performanceak publikoarengan eragiten dituen erreakzioak jasotzeko. Peggy Phelan-ek aldiz, bere *Unmarked: The Politics of Performance* (1998) lanean, eta zehazki honako lan honen zazpigarren kapituluan, performancea jasotzeko, bertan egon beharra azpimarratzen du, presentziaren ezinbestekotasuna nabarmenduz. Egon zarelako jasotzen duzu performancearen muina, beste modu batean, ez dokumentuen bitartez eta ez beste norbaitek kontatuta jaso ezin dena. Areago, performancearen bitartez barneratuak ditugun sinbolo eta jokaeretan hausnarketak abiatu ahal izateko, ezinbestekoa da performancea bertatik bertara bizitzea. Modu honetan, performancea bera errepresentazioa izatetik aldendu nahi izan du Peggy Phelan-ek bere adierazpenetan eta dokumentazioak beti ere errepresentazioari erreferentzia egiten diola kontuan hartuz. Izatez, dokumentazioa beti ere, gertatutako zerbaiten erreprodukzioa izatera bideratua dago.

Performancea, performancearen dokumentazioaren bitartez ezagutzeko aukerarik dagoen edo ez dagoen inguruko gogoetak interesgarriak dira. Hala eta guztiz ere, ez gara iritzi bat edo bestearen alde agertuko. Nolanahi ere, performanceak euskal testuinguru kulturaren baitan izan duen eragina aztertzeko interesgarriak dira Amelia Jones eta Peggy Phelan-en ikuspuntuak. Esan bezala ez dugu bat edo bestearen alde egingo, baina bai kontuan hartzekoa da, performance feminista beti ere testuinguru zehatz batean aurrera eramaten dela. Testuinguru konkretu batean aurrera eramatearekin batera, testuinguru horretako sinboloek eta erlazionatzeko moduek eskaintzen dituzten esperientziak kontuan hartuz aurrera eramaten dira.

Hau da, esan genezake Donna J. Haraway-ren (1988) kontzeptua ekarriz, performance feministak ez direla espazio neutro batean aurrera eramaten, baizik eta eskaintzen dituzten bisualitateak jakintza lekutu batetik abiatzen dutela beren jarduna. Hori dela-eta, jakintza lekutu horren inguruan hausnarketak beharrezkoak dira performance feminista aztertzerako orduan eta bide batez honen jarduna errepresentazio hutsean gera ez dadin. Oro har, performance feministaz esandakoak arte-ekoizpen feministak aurrera eramaten dituen ekoizpe-prozesuetan eta eskaintzen duen bisualitateetarako aplikagarri gertatzen dira.

Beraz, goian etendako haria jarraituz eta performancea feminista jakintza lekutua eta hurrengo orrialdeetan ekarriko den ibilbidearen abiapuntua kokatu nahian, Arteleku zentrora gerturatu nintzen lehendabiziko aldiaren inguruan hitz egiten jarraituko dut. Artelekun, Artelekuren espazio fisikoan izan nintzen lehen aldi horretan ikusitako performanceak, Señora Polaroinka en el Sillón de Taller taldearen “Pero tú ¿eres tú?... No, yo soy su” performancearen inguruan nuen kontzeptua aldarazi zidan. Laburbilduz, performanceaz nuen esperientzia aldatu zidalako. Judith Butler-i irakurria nion performatibitateak gertu kokatzen nuen ikusten ari nintzen hura. Halaz, ordura arte irakurritako hainbat lan teoriko, errekurtsio berri batetik begiratzeko eta ezagutzeko aukera luzatu zidan. Orduan, hilabete gutxi bukatutako pornografiaren inguruan ikerketa eta pornografiak eskaintzen zuen gorpuztasunen konfigurazioan baliabide berritzaileak nituen buruan, fresko. Espazio horretatik ikusten nituen oraindik ere emakumezkoetat jotzen nituen gorpuztasun horien potentzial ekintzaileak eta hauek teknologia ezberdinekin nahasten zirenean aurrera eramanean zezaketek ekintzen eta harreman potentziala.

Iluntze horretan ere, Artelekuren espazio fisikora gerturatu nintzen lehendabiziko iluntzean, zentroan mediateka interesgarria zegoela komentatu zidan norbaitek. Hurrengo egunen batean, Artelekuko mediatekara hurbildu, irakurle txartela atera eta bertako liburu ezberdinak irakurtzen hasi nintzen. Dударik gabe, arte-ekoizpena eta teoria feministen zein ikerketarako metodologia feministen arteko loturak eta elkarlanak bat egiten zuten mediatekan.

Arteleku zentroko ekintzen agenda jasotzen hasi nintzen. Horrekin batera, arte-ekoizpen feminista lantzen zuten hainbat mintegitara eta tailerretara hurbildu nintzen.

Arteleku zentroaren erabiltzailea izan nintzen 2003. urtetik 2007. urtera arte. 2004. urtetik aurrera Artelekurekin nire harremana estutzen joan zen. Batetik, esan bezala, arte-ekoizpen feministaren inguruko tailer eta mintegietara hurbiltzen nintzen. Bestetik, Artelekuk aldi horretan proiektu ezberdinak bertan aurrera eramateko aukera eskaintzen zuen. Modu honetan Plazandreok Donostiako Emakumeen Plataforma Politikoaren Feministaldia koordinazio lanetan ibili nintzen 2006. urtetik 2010. urtera, desagertutako Artelekuren eraikinean Feministaldia ospatu zen azken urtera arte.

2007. urtean, Miren Eraso-k Artelekuko Mediatekan “Irakurketa feministak euskaraz” izena jarri genion irakurketa zikloaren edukiak zehazteko eta taldea koordinatzeko eskatu zidan. Niretzako honako aukera hau paregabea zen teoria kritiko feminista, mugimendu feminista eta arte-ekoizpen feministen arteko elkarlana eta elkarrekin partekatzen zituzten baliabideen inguruan ikertzen hasteko. Irakurketa taldearen edukiak osatzearekin batera, Miren Eraso-k *Zehar* aldizkaria zuzentzeko proposamena luzatu zidan. Modu honetan, Arteleku zentroko langile izatera pasatu nintzen lau urtez.

Hortaz, Arteleku zentroaren inguruko etnografia hau aurrera eramateko erabilgarri izan dudana informazioa hiru iturri ezberdinetatik etorri da. Lehenengo informazio iturria gaiaren inguruan argitaratutako dokumentu ezberdinek osatuko dute. Dokumentu hauek bi iturri ezberdinetan banatuko dira. Batetik Artelekuk argitaratutako materialak leudeke, izan webguneko informazioa, izan liburu eta aldizkariaren argitalpenak. Bestetik, Arteleku zentroaren inguruan eta Arteleku hizpide izanda argitaratutako artikuluak leudeke.

Bigarren informazioa iturria, alde batetik Arteleku zentroan aurrera eramandako arte-ekoizpen feministaren esperientzia ezberdinetan, izan mintegiak, izan tailerrak parte hartu duten pertsonen iritzia jasotzeko aurrera eraman ditudan elkarrizketek eta topaketek eta hauetan jasotako informazioa osatuko lukete. Bestetik, zentroarekin erlazioa izan duten pertsona ezberdinei egindako elkarrizketak leudeke.

Hirugarren informazio iturria, batetik, Artelekun, Foru Aldundiko Arte eta Kultura Garaikide zentroan parte hartu dudana mintegietan eta antolatzen lagundu dudana proiektuen bitartez lortutako informazio sorta litzateke; batez ere Plazandreok,

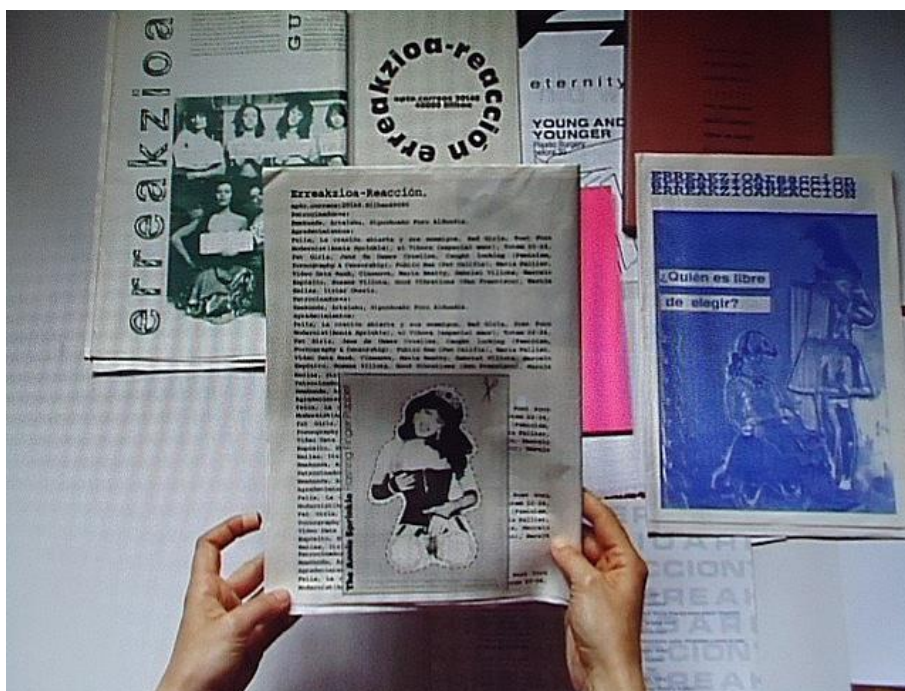
Emakumeen Plataforma Politikoak antolatutako hitzaldi eta Kultura Feministaren inguruko Feministaldia jaialdian izandako esperientzietatik jasotakoak. Bestetik, hirugarren informazio iturri honen barne ere, Artelekun langile bezala jardundako lau urteetako lanaren esperientzietatik jasotako informazioa eta landutako gaiak ere kontsideratzen ditut. Arteleku zentroan, *Zehar* aldizkariaren editore eta zuzendari izan nintzen, paperean argitaratzen zen komunikazioaren arduraduna eta mediatekan aurrera eramane ziren irakurketa taldeen koordinatzailea 2007. urteko erdialdetik 2011. urteko erdialdera arte.

4.2.- ARTE HEZKUNTZARA ZUZENDUTAKO ARTE ETA PENTSAMENDU GARAIKIDEAREN ZENTROA

Ikerketaren objektua den arte-ekoizpen feministara zuzen-zuzenean hurbildu aurretik, ezinbestekoa da Artelekuren, Gipuzkoako Foru Aldundiaren eskuetan egondako Arte eta Kultura Garaikide zentroaren bilakaera eta bere izatea, bere programazioa gidatu dituen helburua nagusiak mahai gainean jartzea.

Atal honetan ikusi ahal izango dugunez, Arteleku zentroak hamarkada ezberdinetan zehar egin du ibilbidea, eta ibilbide honetan, aldi ezberdinak bereiz daitezke. Hala ere, bere atak zabaldu zituenetik, eta aurretik ere, ekipamenduaren izatea eta helburuak mahai gainean jarri zirenean (modu honetako zentro eta instituzio publiko baten beharraren inguruan pentsatzen hasi zirenean) honako ekipamenduaren funtzio nagusia hezkuntzarena izango zela finkatu zen (Rodríguez, 2011).

Hala eta guztiz ere, ezin dugu begi-bistatik galdu gure ikerketaren objektua urte konkretu batzuetara mugatzen dela: 1997. urtetik 2010. urtera doazen urteetan zehar egingo dugu ibilbidea. Urte hauetan arte-ekoizpen feministei Arteleku zentroak eskaini zien espazioa aztertuko dugu. Honako espazio hauek ez zeuden Artelekuko programaziotik aparte, eta era berean, 1987. urtean zentroak atak ireki zituenean, ibilitako aldi ezberdinen eragina jasoko dute.



Erreakzioa-Reacción

Argitalpenak. Bilbo/Donostia, 1994-2000.

Horrela, ikerketaren objektura eta denbora tarte zehatzera gerturatu aurretik, ezinbestekoa da Artelekuren ibilbidea bere osotasunean ekartzea eta ulertzea. Modu honetan soilik egingo zaigu posible arte-ekoizpen feministei zein espazio eta zergatik eskaini zaien jakitea, eta baita espazio hauek izan duten jarraitasuna, garrantzia eta eragina ere instituzioaren gainontzeko aldietan nahiz instituzioaren egituran nolakoa izan den jakitea.

Aipatzekoa da Artelekuk aurrera eramandako arte eta kultura garaikide zentroaren eredia bi ikerketa esanguratsuren objektu izan dela. Lehenengoa 2007. urtean Juan Luis Moraza-k Guggenheim Bilbao Museoan komisariatatu zuen “*Ezezagunak. Euskal Herriko arte garaikidearen kartografiak*”⁸¹ erakusketan. Arte eta kultura garaikide instituzioari dagokionez (euskal kulturaren testuinguruari dagokionez), espazio zentrala eskaintzen zion Arteleku zentroari. Aurretik Bilboko Arte Ederretako Fakultateak izan zuen pisua eskaintzen dio, eta honen aurretik Arte eta Lanbide Eskolek izan zutenaren parekoa. Kokapen honekin, Arteleku, bere ibilbidearen hasieratik eta 2007. urtera arte, behinik behin, euskal arte garaikidearen esparruaren erdigunean kokatzen du Moraza-k, eskaintzen duen hezkuntza eta prestakuntza dela-eta. Era berean, Arteleku zentroa, euskal testuinguru kulturalean, artearen esparru garaikidea sostengatzen duten habeetako bat da. Gainera, arte garaikidearen kudeaketa-lanak aurrera eramanez bertan. Izan ere, Juan Luis Moraza-k arte garaikidearen kudeatzaile entitatea ere eskaintzen dio Artelekuri. Modu honetan irudikatzen du Juan Luis Moraza-k Artelekuk, arte eta kultura garaikide zentroak, bere sorreratik 2007. urtera arte egindako ibilbidea.

“*Ezezagunak. Euskal Herriko arte garaikidearen kartografiak*” erakusketa burutu zen, hain zuzen, Guggenheim Bilbao Museoaren 10. urtemuga ospatzeko. Urte honetan bertan, Rosa Martínez-ek antolatu zuen “*Chacun à son goût*” erakusketak, euskal testuinguru kulturalean kokatzen ziren arte-ekoizleen lanak jasotzen zituen: Elsie Ansareo, Ibon Aranberri, Manu Arregui, Clemente Bernad, Abigail Lazkoz, Mainer López, Asier Mendizabal, Itziar Okariz, Aitor Ortiz, Juan Pérez Agirregoikoa, Sergio Prego eta Ixone Sádaba. Instituzioaren urtemugaren testuinguruan kokatua

⁸¹ <http://www.guggenheim-bilbao.es/eu/erakusketak/ezezagunak-euskal-herriko-arte-garaikidearen-kartografiak/> 2015/1/17ean kontsultatua.

berau ere, sexuen errepresentazio parekidea lortzetik gertu egon zen. Bestalde, Juan Luis Moraza-k antolatutako erakusketaren inguruan horrela dihardu Lourdes Méndeze-k:

“J. L. Moraza desistió de llevar a cabo lo que se le había pedido al ver que los fondos de arte vasco contemporáneo adquiridos por el museo en los diez años transcurridos se reducían a obras de nueve artistas. No sé si prestó atención a que solo uno de ellos era mujer, pero sí sé que para salir del brete ideó “Incógnitas”, cartografía-diagrama que entrelaza cuatro generaciones de artistas vascos y en el que figuran numerosas artistas. Por si fuera necesario mostrarlo una vez más, y esta vez poniéndoles nombres y apellidos, ellas están ahí y forman junto con los artistas varones un gran círculo que rodea a centros de formación artística, historiadores del arte, museos, galerías, salas de exposiciones y gestores de arte.” (Méndez 2014: 39).

Arteleku zentroa ikerketa objektu izan zuen bigarren ikerketa, 2011. urtean *Desacuerdos* sailaren 6. alean⁸², *Educación* monografikoan Arturo/Fito Rodríguez-ek idatzitako “Arteleku desde la perspectiva educacional. Alternativa y modelo: desarrollos, ejes, apuntes” artikulua dugu. Lan hau aztertzen jarraituko dugu hurrengo orrialdeetan. Aurrekoak ez bezala, arte-ekoizpen feministaren inguruan hitz egiten du zehazki, eta horretaz gain, Artelekuk bere etapa ezberdinetan hezkuntza ez-formala garatzeko izan duen garrantzia azpimarratzen du. Honako bi ikerketa hauek ez dira baztertzailak, baizik eta Artelekuren ibilbidea ulertzeko ikerketa osagarriak dira.

Bestalde, eta bi dokumentu hauetaz gain kontuan hartuko dugun hirugarren informazio-iturria Miren Jaio-k prentsan, *Gara* egunkariko Mugalari gehigarrian “Tout va bien/Garai Txarrak” 2009. urtean argitaratutako artikulua da. Hurrengo orrialdeetan ere honako honen berri ekarriko dugu, non Artelekuren sorrera eta arte eta kultura garaikidearen zentroak kultura-politikekin izan dituen hausturak ere

⁸² *Desacuerdos* argitalpenak horrela definitzen du bere izana *Desacuerdos* en 6. alean, 2011: “Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español es un proyecto editorial de investigación realizado en coproducción entre Arteleku -Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero -Diputación de Granada, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Universidad Internacional de Andalucía -UNIA arte y pensamiento.” Aipatzekoa da ale honen ondoren, Arteleku *Desacuerdos* proiektuaren parte izateari utzi ziola.

aipatzen dituen. Hala ere, artikulua helburu nagusia Euskal Autonomia Erkidegoan azkeneko 30 urteetan kultura-politikaren bilakaera aztertzea izan zen.

Arteleku 1987. urtean Gipuzkoako Foru Aldundiak martxan jarri zuen arte eta kultura garaikideari eskainitako zentroa izan zen. Zentroaren egoitza, aurretik osagai elektronikoen fabrika bat izandakoaren eraikinean kokatzea erabaki zuen Gipuzkoako Foru Aldundiak. Modu honetan, 1980ko hamarkadaren bukaeran Europa mailan aurrera eramaten ari zen Industria kulturalen inguruko gogoetak eta praktikak euskal kulturaren testuingurura ekarri nahi ziren. Bestalde, euskal testuinguru kulturean arte garaikideari zuzendutako lehendabiziko ekipamendua izan zen Arteleku. Garai honetan arte-ekoizpen garaikidea baliabide ekonomiko eta politikoa bilatzeko mekanismoak abian jartzen dituzte kultura-politikek, bai Europa mailan, bai Estatu espainiar mailan eta Autonomia Erkide ezberdinetan ere (Méndez, 2004a). Beraz, Gipuzkoako Foru Aldundiak Arteleku bezalako ekipamendua eskaini izana honako testuinguru honetan ulertu beharko genuke lehendabiziko momentuan. Miren Jaioren hitzak gogora ekarriko ditugu Arteleku zentroren sorreraren testuinguru politikoa ulertzeko:

“La instrumentalización postmoderna de la cultura, es decir, la cooptación del valor simbólico (el valor intrínseco del arte) por valores derivados de éste, comienza en los 80 con el descubrimiento por parte de las instituciones políticas de lo que en 1982 Guattari dará en llamar “la plusvalía de poder” de la cultura. A lo largo de la década, la política cultural se convertirá en área estratégica de las políticas públicas y forma de capitalizar ese inasible valor simbólico” (Jaio, 2009).⁸³

Kultura-politiken testuinguru honek, 1980ko hamarkadakoak, kulturaren erabilera eta ulermen konkretua aurrera eramatea bultzatzen du, eta erabaki politiko hauek markatzen dituzten ildoak jarraitza bideratzen ditu arte eta kultura-ekoizpenak. Bestalde, Artelekuko proiektuak bere hastapenetako urteetan, behinik behin, ez zien kultura-politiken ildo nagusiei jarraitu, edo ez litzateke hauen ondorioz garatzen den kultura ekipamendu eta arte garaikide proiektua. Politikariek Arteleku zentrorako zuten helburua ez zen arte garaikidea baliabide ekonomiko eta politikoetan

⁸³ “Tout va bien/Garai Txarrak” *Gara* egunkariko *Mugalari* gehigarrian argitaratua 2009. urteko urriaren 20an. 2015/1/17ean kontsultatua.

bilakatzeko fabrika izatearena. Izan ere, euskal testuinguru kulturean bazegoen administrazioetik kanpo aurrera eramandako arte garaikidearen inguruko sorkuntza-espazioa, eta hein batean, honako ildo honen jarraipena bermatu nahi zen administratiboki eta instituzionalki.

Izatez, Arteleku, Jorge Oteiza buru zuen Euskal Eskolaren⁸⁴ oinordeko bezala pentsatu zen. Euskal Eskolak, 1950eko hamarkadaz geroztik, programa estetiko eta nortasun politikorako imajinario bisual eta kontzeptual indartsua osatu zuen. Aro modernoaren momentu eraginkor arraro batean, honako arte adierazpen hauek arte-esparrua gainditu zuten eta sozializatu egin ziren. Modu honetan, garatutako adierazpen kulturalak jendarteak berezko bezala barneratu zituen, eta bere ohituren eta komunikaziorako elementuen parte ere kontsideratu zituen. Honako testuinguru honetan, 1980ko hamarkadan, Euskal Eskoletako eskultoreek beraien burua indartu beharrean aurkitzen ziren. Gauzak hala, instituzioen ikonografia eraikitze lanetan eragin handia izan zuten (Jaio, 2009).

Gipuzkoako Foru Aldundiak Arteleku zentroaren sorreraren inguruan hartutako erabikia dela-eta, Miren Jaioen hurrengo hitzak jasoko ditugu:

“El primer equipamiento dedicado al arte contemporáneo en este periodo fue, en 1986 y a instancias de la Diputación Foral de Gipuzkoa, Arteleku. La creación de un espacio autónomo dedicado a la práctica y la formación, frente al más visible espacio de exhibición, se explica por una voluntad política real de fomentar el arte no como instrumento de representación política sino como bien común, voluntad sustentada por una fe casi mesiánica en el valor simbólico del arte” (Jaio, 2009).

Arteleku prestakuntzara eta praktikara zuzendutako (eta Gipuzkoako Foru administrazioaren esku zegoen) lehendabiziko ekipamendu kulturala izan zen. 1987. urtean atea ireki zituen, eta Euskal Eskolaren oinordeko edo ondorengo bezala kontsideratzen du Miren Jaio-k. Modu honetan, Euskal Eskolak bultzatuko duen Debako Eskolarekin alderatuta, administrazioaren menpe zegoen lehendabiziko

⁸⁴“La denominada “Escuela Vasca” ha sido tratada con profusión en diversos estudios. Dividida en grupos, se funda en 1966 teniendo como principal compromiso la modernización del lenguaje artístico y la búsqueda de la propia identidad del arte vasco” (Rodríguez, 2011:235).

ekipamendu kulturala suposatu zuen euskal testuinguru kulturallean. Gauzak hala, Artelekuren sorrerarekin, Gipuzkoako Foru Aldundiaren politika publikoek arte-sorkuntza garaikidearen erabilera politikorik eta ekonomikorik egingo ez dutenaren apustua egin zuten lehen momentu batean.

Nabarmentzekoa da Anna María Guasch-ek *Arte e ideología en el País Vasco (1940-1980)* (1985) lanean adierazten duenez, eta Arturo/Fito Rodríguez-ek jasotzen duten moduan, Arteleku zentroaren zutabeak sendoak ziren, hezkuntza eta sorkuntza-eskolen esperientzian oinarritzen zirenak: “(...) esta línea genealógica de la educación artística tiene como principal impulso la voluntad de Oteiza de crear escuelas experimentales de arte durante los años sesenta, un empuje que desembocará en la puesta en marcha de la Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao y en la Escuela de Deba (1969).⁸⁵ Dos líneas parentales que, al igual que la predecesora “Escuela Vasca”, estarán también significadas en el código genético de Arteleku” (Rodríguez, 2011: 223).

Beste era batean esanda, Arteleku, bere sorreran, kultura-politikak sendotzeko edota kultura-politikak eratzeko baino, arte-ekoizpenak instituzionalizatzeko eta helburu konkretu batzuen interesetara mugatzeko eratu zen. Politikak gidatua eta ezaugarri konkretuak izatera bideratuta egon baino areago, arte garaikidearen inguruko hezkuntza eta prestakuntzarako apustu garbia izan zen. Apustu honetan, Bilboko Arte Ederretako Fakultatearen eta Debako Eskolaren helburuak eta prozedurak Arteleku zentroa proiektuaren muinean txertatu ziren.

Testuingurua hau izanik, Santiago Eraso-k adierazten du, berak Arteleku zentroa zuzendu zuen urteetan zehar 1987. urtetik 2006. urtera, Gipuzkoako Foru Aldundiaren legealdi ezberdinak gidatu zituzten politikariek ez zutela Artelekun aurrera eramaten ziren ekintzen inguruan inolako eragozpenik jarri, nahiz eta zentroak berak aurrera eramandako ekintzak, proposamenak, mintegiak eta hausnarketak politikoak zirela argudiatu (hau da, nahiz eta esfera politikoari erantzuten ziotela adierazi). Aitzitik, inolako baldintzarik gabe, programazioak aurrera egin zezan giza-baliabide eta

⁸⁵ “La Escuela de Deba, Centro de Enseñanzas Artesanales en cuya génesis participa Jorge Oteiza se funda en 1969, como respuesta a la pretendida institucionalización de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao” (Rodríguez, 2011:235).

baliabide ekonomikoak Arteleku zentroko zuzendaritzak hartzen zituen erabakien esku uzten zituztela adierazten du.

Hurrengoak Santiago Eraso-ren hitzak dira:

“Arteleku siempre ha sido un proyecto muy político pero nunca ha estado al servicio de la política de manera instrumental, ningún partido político, ni siquiera el Partido Nacionalista Vasco que ha estado gobernando durante toda la historia de Arteleku, es decir, con EA, etc., han podido instrumentalizar [el proyecto]. Ni tan siquiera han querido probablemente instrumentalizar el proyecto Arteleku. Entonces ese desplazamiento del discurso moderno digamos un poco con la crítica del discurso moderno a tratar de encontrar más allá nuevos ámbitos de actuación, el arte sigue ocupando un lugar central pero ya no es único lugar”.⁸⁶

Santiago Eraso-ren adierazpenak gure eginez, Artelekuk, atea ireki zituenetik, politika egiteko espazio aproposa izan zuen. Diskurtso politikoak pixkanaka bertan espazioak betetzen hasi ziren, eta baita esperientziak proposatzen ere. Diskurtso moderno eta bakarra, hegemonikoaren aurrean arte garaikide esparruak bestelako diskurtsoak osatzeko baliabideak eskaintzen zituen (Foster, 2001; Owen, 1994). Modu honetan, hausnarketa eta teoria postestruturalei ere lekua eskaini zien Artelekuk. Gauzak hala, teoria kritiko feministak Artelekuko espazioan kokatzea eta arte-ekoizpenekin batera esperientziak proposatzea posible izan zen.

Lanaren lehendabiziko kapituluan sakonago aztertu dugunez, Europako kultura-politiketan 1980ko hamarkadaren bukaeratik gailendu zen ildoak industria kulturalarena izan zen. Hauetan, arte-ekoizpena, arte-ekoizpen garaikidea barne, errekurtsio ekonomiko eta politikoa izatera bideratua zegoen, kapitalismo basatiaren lehengai izango zen produkzio modu hiperkapitalistaren eskariei erantzunez. Santiago Eraso-ren hitzak kontuan hartzen baldin baditugu, nahiz eta Arteleku zentroa honako errekurtsio ekonomiko eta politikoa izateratik eta erabilgarritasunetik hurrentzen den hamarkadetan zehar, Arteleku kultura eta arte garaikidea baliabide politiko eta ekonomiko bezala kudeatzen hasi zen. Tabakaleraren proiektuak indarra hartzearekin batera, hiru instituzioek –Donostiako Udalak, Gipuzkoako Foru Aldundiak eta Eusko

⁸⁶ Santiago Eraso-ri 2010. urteko azaroaren 23an Donostian egindako elkarrizketaren pasartea.

Jaurlaritzak– Tabakalera proiektuaren partaide izatea erabaki zutenean, eta lehendabiziko lankidetzaz hitzarmena sinatu zutenean Artelekuk eta Tabakalerak, 2010. urtearen hasieran, Arteleku zentroa kultura eta arte garaikidea baliabide politiko eta ekonomiko bezala kudeatzen hasi zen.

Esan bezala, ikerketaren atal honetan jorratuko dugun denbora tartea 1997. urtetik 2010. urtera doana da. Urte hauetan hiru zuzendaritza ezberdin izan zituen Arteleku zentroak, eta 2010. urtetik aurrera zuzendaritzarik gabe egin zuen aurrera. 1987. urtetik 2006. urtera arte Santiago Eraso izan da Artelekuko edukien zuzendaria. 2007. urtetik 2009. urtearen erdira arte, Miren Eraso izan zen edukien zuzendaria. 2009. urtetik 2010. urtera Kepa Landa izan zen Artelekuko edukien koordinazioa eraman zuena. 2010. urtetik 2014. urtearen erdialdera, zuzendaritza eza eta koordinazio eza nabarmendu dezakegu, Xabier Gantzarain-ek zentroko edukien koordinazioaren ardura hartzen duen arte. 2015. urte hasieran berriz, proiektua bukatutzat ematen da horretarako prentsa ohar ezberdinak baliatuz.

Aldi ezberdin hauetako batzuk zeharkatzen ditu Arturo/Fito Rodríguez-ek “Arteleku desde la perspectiva educacional. Alternativa y modelo: desarrollos, ejes, apuntes” (2010) artikuluan. Artikulu honetan azpimarratzen duen Arteleku zentroaren definizio hedatua ekartzea zilegi da puntu honetan. Rodríguez-ek Artelekuren erabiltzaileek eta arte garaikidearen esparruan lan egiten duten eta lana ekoizten duten artistek Artelekuren inguruan izan duten pertzepzioa paperera ekarriz ematen dio hasiera artikuluari:

“Arteleku ha resultado ser para muchos artistas un lugar determinante en su vida, y por tanto en su proceso de aprendizaje. Intentar obviar esta circunstancia convertiría en desatinado cualquier enfoque que pudiera hacerse de este espacio y, probablemente también por ello, haría difícil e incompleta su observación desde una perspectiva única o desde un abordaje específico o temático. (...) Ahora que las circunstancias nos permiten ver Arteleku como un fenómeno, como un dispositivo conector o como un factor en la historia reciente del arte en el País Vasco y en el Estado español, podemos intentar acercarnos, no sin dificultad, a su producción durante estos años para extraer algunos datos, referencias e indicadores sobre su labor pedagógica, un acercamiento para el cual será preciso respirar en la misma atmosférica que el propio centro generó con el paso del tiempo, construida a partir de

múltiples subjetividades y en constante transformación, y sin perder de vista además que el centro se encuentra aún plenamente operativo” (Rodríguez, 2011: 222).

Arturo/Fito Rodríguez-ek, adierazten duenarekin bat eginez, Arteleku zentroa hezkuntzarako dispositibo eta hezkuntzarako eredu den printzipiotik aztertzea egokia da. Era berean, honako ekipamendu honetan funtzio honi erantzuten dieten praktikak ez baleude bezala ikusten du Rodríguez-ek; Artelekuren hezkuntza dispositibo ibilbidea bukatua egongo balitz bezala. Gipuzkoako Foru Aldundiak ekipamenduaren ateak ireki zituenean, heziketara bideratutako zentroa izatea zuen helburu. Hortaz, ekipamenduaren erabiltzaileek Artelekun aurrera eramán dituzten ikasketak, prestakuntza eta hausnarketa-prozesuak ez dira administrazioak zentroarentzat zituen helburuetatik aldentu. Arturo/Fito Rodríguez-ek aztertzen duen denbora tarteá, berriz, Artelekuren 2007. urtera bitartekoa da. Beste hitzetan esanda, Santiago Eraso Artelekuko zuzendari zeneko aldia aztergai du Arturo/Fito Rodríguez-ek. 1987. urtetik 2007. urtera doan denbora tarteá, alegia.

Gauzak hala, baieztatu al dezakegu 2007. urtetik aurrera Artelekuk hezkuntzarako dispositiboa izateari utzi ziola? Distantziatik egindako begirada honek, Artelekun 2007. urtetik aurrera eramandako esperientziak alde batera uztera eramaten gaitu. Urte honetan, Miren Eraso Artelekuko eduki-zuzendari izendatua izan zela azpimarratzekoa da. Santiago Eraso ez bezala, bera ez zen Gipuzkoako Foru Aldundiko funtzionario langilea. Bestetik, Gipuzkoako Foru Aldundia momentu horretan gidatzen zuten politikariek, Tabakaleraren mamuaren presentziarekin batera, Artelekurentzako beste plan batzuk zituzten buruan. Izan ere, Tabakalera proiektuak bideratu zitzakeen kultura-politikei begira jarri ziren. Gertaera honek Artelekuren programazioa eta Arteleku zentroaren espazioen kudeaketan aldaketak ekarri zituen pixkanaka. Baina berriro ere, ikerketaren hariari helduz, goazen aztertzerá Artelekuk heziketa dispositibo moduan aurrera eramán dituen pausoak ikusterá. Gainera, heziketa dispositiboaren funtzioak 2010. urtera arte luzatuko ditugu. Azken urteak inertziazkoak izan ziren, non aurretik landutako ildoen jarraipena aurrera eramateko ahalegina nabarmenduko dugun, egiturazko hausnarketa kritikorik aurrera eramán gabe.

Aipatzekoa da Arturo/Fito Rodríguez-ek aurrera eramaten duen azterketa ez duela egiten Arteleku hezkuntza-eredu denaren ustetik. Hiru heziketa modu ezberdin identifikatzen ditu eta hauen arteko elkargune gisa, elkar-ekintza posible egiten duen mekanismo moduan kontsideratzen du Arteleku. Bere hitzak jasotzen ditugu hurrengo paragrafoan:

“De modo que lo que aquí se intenta repasar no se concentrará tanto en la búsqueda de un modelo educativo, sino en hacer visible la interacción de los tres grandes apartados que la institución describe, como son la educación formal, la no formal y la informal, constituyendo un espacio que excede cualquier ordenamiento para asimilar otras calidades instructivas o experienciales que tienen más que ver con la vivencia, la cooperación y el intercambio de conocimiento” (Rodríguez, 2011: 224).

Hezkuntzaren hiru kategoría, hiru modu hauen arteko espazioa da Arteleku. Hiru kategoría modu hauek topo egin dezaten, beraien elkar topatze honen esperientzia balioan jartzen du Arteleku zentroaren ibilbideak. Modu honetan, Artelekuk diziplinartekotasunaren bitartez, eta diziplinartekotasuna bera elikatuz, aurrera egiten du. Bestela esanda, Arteleku hezkuntza-modu eta prestakuntza-gradu ezberdinak dituzten esperientziak eta moduak uztartuz aurrera egin duela esan dezakegu. Hau izango litzateke bere ezaugarri berezkoena. Honako ezaugarri honek espazio egokia eskaintzen du kapituluaren hurrengo atalean garatu, eta aztertuko dugun arte-ekoizpen feministak ahalbidetzen duen diziplinartekotasuna sustatzeko, eta praktikan jartzeko espazio egokia eskaintzen du.

Hezkuntza formalarekiko erlazioa, alegia, unibertsitate mailako hezkuntzarekiko erlazioa, Euskal Herriko Unibertsitatearekin gauzatu zuen, ikastaroen eta argitalpenen bitartez. Bai Filosofiako Fakultatearekin, bai Arkitekturakoarekin, bai Arte Ederretako Fakultatearekin, eta baita Balioen Filosofia eta Gizarte Antropologia Departamentuarekin ere. Bestalde, Espainiako estatuan ere unibertsitateekin lankidetzan garatu zuen proiektu ezberdinekin: Salamancako Arte Ederretako fakultatearekin harremana izan zuen, hala nola, Bartzelonako Arte Ederretako eta Arkitekturako fakultateekin. Frantzia, Bordeleko Arte Ederretako Eskolarekin ere harremanetan egon zen. Bestalde, aipatzekoa da “*Desacuerdos*”

proiektua dela-eta, UNIA arte y pensamiento unibertsitatearekin izandako urteetako harremana (Rodríguez, 2011: 36).

“Si existiera una vinculación de Arteleku a la educación formal, esta se daría exclusivamente y eventualmente en aquellos cursos que han organizado en colaboración con el ámbito universitario, preferentemente con la U.P.V./E.H.U. (Universidad del País Vasco), cuando los créditos académicos han tenido presencia. La perspectiva del tiempo nos indica hoy que la falta de una relación más estable con el ámbito universitario puede haber sido uno de los puntos más débiles de Arteleku, sobre todo a la hora de contar con avales formativos para, de este modo, haber podido asentar a través de estas colaboraciones otro tipo de actividades en sus márgenes, aquellas que se dan justamente en los límites que no contempla la educación formalizada. Pero precisamente las estructuras burocráticas y la pesadez de su engranaje administrativo universitario se hallaban en las antípodas del impulsivo funcionamiento del centro, que aporta a la escena cultural un carácter más expansivo y enérgico, pudiendo llegar directamente a la práctica cultural e incidiendo en tiempo real en la contemporaneidad de la actividad artística” (Rodríguez, 2011: 224-5).

Arturo/Fito Rodríguez-ekin bat eginez puntu honetan, unibertsitatearen esparruarekin eta bertan aurrera eramaten den ezagutza formalarekin erlazio gutxi izan zuen Artelekuk autoreak aztertzen duen denbora tartean, eta baita ondorengo urteetan ere. Harreman ezak unibertsitatearen esparruak eskaintzen dituen baliabideak ez baliatzea ekarri zuen, eta zehazki, baliabide hauek unibertsitatearen esparrutik kanpo posible egin ditzaketen ezagutza eta ikerketa esperientziak posibleak ez izatea. Gainera, ezagutza-prozesu legitimatzaileekin elkarrizketak, bateraguneak eta kontsentsuak ere aurrera eramateko aukera galtzea suposatzen zuen unibertsitateekin harremanik ez izateak, hau da, akademiarekin erlazio konstanteago eta jarraituagoa ez edukitzea dakar.

Gorago aipatu dugun moduan, Arturo/Fito Rodríguez-ek hiru aldi ezberdin bereizten ditu Artelekun 2007. urtera arte izan zuen ibilbidean. Hiru aldi hauek hezkuntza eta ezagutza transmititzeko moduekin lotzen ditu, estu-estuan. Lehenengoa, Artelekuren lehendabiziko bi urteei dagokiona litzateke:

“La primera etapa, la que da comienzo y de algún modo pone en marcha la máquina operativa y formativa del centro, está muy ligada a las disciplinas tradicionales y más

específicamente a los materiales. La propia estructura del centro se define por talleres (espacios) “de piedra”, “de madera”, “taller textil”; etc. En cierto modo existe en este comienzo una herencia de las escuelas vascas, Deba, Aia, y marca una continuidad que como anteriormente quedó señalado, buscará una corrección de su rumbo, una resintonización con su tiempo presente pero manteniendo todavía sus signos de identidad” (Rodríguez, 2011: 228).

Honako aipu hau, autoreak berak argi adierazten duen moduan, lehendabiziko etapari dagokiona da. Denbora tarte honetan, euskal kulturaren testuinguruan existitzen ziren arte-eskolen egituran oinarritzen zen Arteleku zentroa, non materialen lanketak ekintzen eta prestakuntzaren erdigune gertatzen ziren.

Ondoren, bigarren aldia, eskulturaren inguruko hausnarketa abiatu zuten tailerretan kokatzen du Arturo/Fito Rodríguez-ek. Nolabait ere, honako bigarren aldi honekin, Arteleku zentroak kultura garaikideak eskaintzen duen zabalkuntzarekin bat egiten du. Arte garaikidea ulertzeko baliabide ezberdinak proposatzen ditu arte-esparru garaikideak, eta Artelekuk hauek barneratzen ditu, ibilbidean lagun izateko. Bigarren aldi honi Ángel Bados-ek 1989. urteko udan eta 1990. urteko udazkenean aurrera eramandako eskultura-tailerrekin hasiera ematen zaio. Ideia hauek jasotzen dituen Arturo/Fito Rodríguez-en hitzak dira hurrengoak:

“El caso de los talleres de Bados, al que posteriormente se une Txomin Badiola en los años 1994 y 1997 (con sendas exposiciones de los talleres en los años posteriores), supone en cierta medida la traslación al espacio físico de Arteleku del magisterio que tenía lugar en la facultad de Bellas Artes de Bilbao alrededor de la denominada “nueva escultura vasca”. Un movimiento que marcará una secuencia temporal fundamental en la conformación de un escenario de renovación generacional de la escultura en el País Vasco” (Rodríguez, 2011: 229).

Rodríguez-en esanetan, bigarren aldiari dagokionez, bi ildotan azpi-banatu daiteke Arteleku zentroaren jarduna. Alde batetik, eta goiko aipuan adierazten duen moduan, arte-ekoizpeneko tailerrak nabarmentzen dira. Nolabait, Artelekuk Euskal Herriko Unibertsitateko Arte Ederretako fakultatea ordezkatu zuen edota honen luzapena izan zen “euskal eskultura berria” izendatu zenaren inguruko praktika, eta honen inguruko eztabaidak aurrera eramateko momentuan. Pixkanaka, Arte Ederretako diziplina klasikoagoak izango lirartekeen eskultura tailerretan, edukiak

dibertsifikatu egin ziren eta ikus-entzunezkoei, multimediarri, arkitektura, gorputzari eta ekintzari ere lekua egin zitzaion Artelekun.

Beste alde batetik, pentsamendu eta teoria garaikide ezberdinek, eta nabarmenki pentsamendu kritiko garaikideek, arte-ekoizpen prozesuetan beraien lekua topatuko dute. Era horretan, pentsamendu kritiko garaikidearen bitartez, arte-ekoizpena ezagutza-prozesu bat izatera bideratzen da. Horrenbestez, arte-sorkuntzan pentsamendu kritiko garaikidearen eragina izateak, batetik, arte-ekoizpena politizatzea dakar; eta, bestetik, arte-ekoizpena ezagutza-prozesu bilakatzen du. Norabide honetan kokatzen dira Arturo/Fito Rodríguez-en hitzak:

“Por otro lado se asientan definitivamente las citas o seminarios relacionados con el pensamiento contemporáneo. El arte se negociará a partir de ahora con la cultura contemporánea; la mirada en el tiempo formativo que marca Arteleku ya no será exclusivamente estética, sino que entra en fricción creativa con las nuevas corrientes de pensamiento; se politiza. La participación e implicación de los artistas que circulan por el centro en este tipo de citas llega a ser todo un ejercicio de responsabilidad auto-formativa que sin duda tendrá consecuencias en la producción artística generada a partir de entonces en el espacio compartido de Arteleku” (Rodríguez, 2011: 229).

Rodríguez-ek marrazten digun honako testuingurua eta arte-ekoizpena aurrera eramateko baldintzak ezinbestekoak dira Arteleku zentroan gauzatzen den arte-ekoizpenak topo egiteko feminismoekin, teoria feministekin (queerekin zein transfeminismoarekin), eta baita mugimendu feminista politikoarekin ere. Arte-ekoizpena kultura garaikidearen hausnarketak barneratzen dituen praktika izango da hemendik aurrera. Feminismoak, momentu honetatik aurrera, euskal testuinguru kulturallean eta Artelekuko ibilbidean presente egongo diren faktoreak izango dira.

Beraz, Artelekuren lehendabiziko bialdi hauetan zehar, eta aurretik gogora ekarri dugun moduan, Arteleku instituzioa osatzera bultzatu zuen faktoreek eta urteetan zehar izan duen arte garaikidearen kudeatzaile figurak heziketaren funtzioarekin erlazio estua dute. Esan daiteke artearen hezkuntza formala Bilboko Arte Ederretako Fakultatean aurrera eramaten den bitartean, modu paraleloan, Artelekun, prestakuntza ez arautua eta ez formal baten testuinguruan lan egiten dela.

Ondorioz, bertan aurrera eramaten diren tailer, mintegi eta eztabaida espazioek fakultatearen curriculum estuak ahalbidetzen ez zituen lankidetzak eta hausnarketak barne hartzea posible egiten zuten.

Miren Jaio-k, Euskal Herriko Unibertsitateko Artearen Historian irakasle denak eta arte-kritikariak, bigarren aldia izendatu den honetan ezagutu zuen Arteleku. Bere esanetan, halaber, Artelekuk Arte Ederretako Fakultateek zein Artearen Historiaren Fakultateek aurrera eramaten ez zuten artearen ikuspegia eta arte-praktikak posible egiten zituen. Arte-ekoizpen feministarekin nahiz teoria kritiko feministen garapenarekin ere horrela gertatu zen. Fakultateek eta ezagutza-esparru ezberdinek beren curriculum akademikoetan barne hartzen ez zituzten gaiak zein teorien garapenen ingurukoak eztabaidatu, azalpenak eman, lan egin eta artikulak argitaratu zituen Artelekuk.

Miren Jaio-k Arteleku zentroa zein modutan ezagutu zuen eta Artelekuk bere prestakuntza akademikoari eta profesionalari egindako ekarpenen inguruan hitz egiten diguten hurrengo hitzak jasoko ditugu:

“Arteleku 1991. udan ezagutu neban han antolatutako ikastaro batera joan nintzanean. Aurreko neguan entzun neban Artelekuz lehenengo aldiz, Zaragozan antolatutako beste ikastaro batean. Han amaitzen nebilan Arte Historiaren lizentziatura. Beste artearen historia departamentu askotan gertatzen dan moduan, Zaragozako Unibertsitateko artearen historia departamentu horren puntu fuertea ez zan arte garaikidea. Arte garaikideaz jakiteko gose giñenok fakultatetik kanpo topatu behar gendun horri buruzko informazioa. (...) Erabakiorra izan zan niretzako Arteleku ezagutzea. Artea praktika zabal moduan ulertzen eban lekua zan, arte-praktika eta pentsamendua era natural batean kontestu berberan onartzen ebana. Hor ikasi neban gaur egun jakinak diran gauzak. Adibidez, artea eta diskurtoaren arteko harremanak norabide askotakoak dirala, eta, horri lotuta, artea bera diskurtsiboa dala. Baita ere ez dagoala konpromiso ideologikorik gabeko praktika artistikorik. Han ezagututako jendearengandik, artistak eurek gehienak, ikasi nebazan hauek guztiak. Diñodan hau oso inuzentea emango dau. Barriz, orain dala hogeitabat urte, eta nentorren lekutik nentorrela (zoritxarrez ezin dot esan artearen historiaren disziplina Estatu mailan ordutik asko aldatu danik), esperientzi hori guztiz

askatzailea izan zan niretzako. 1993an kritika tailer bat egin neban Artelekun José Luis Breake eta Juan Manuel Bonet-ek zuzendutakoa. Hortik aurrera kritika egitea erabaki neban”.⁸⁷

Miren Jaio-k adierazten duena bat dator gorago Arturo/Fito Rodríguez-ek eskaintzen digun paisaiarekin. Artelekura, garai horretan, bigarren aldi horretan hurbiltzen zen jende asko, fakultate ezberdinetan (Arte Ederretako Fakultatean, Artearen Historia Fakultatean) barneratzen ez ziren arte garaikidearen ulermenez eta praktikez aberastu zen. Arte-ekoizpena bera ezagutza-prozesu gisa ulertzen zen, non elementu diskurtsiboez, elementu plastikoekin harremanetan, elkarriketa, ezagutza-prozesuak eskaintzen zituzten. Diskurtso hauen artean, teoria eta metodologia feministek ere bere lekua zuten.

Bestalde, Arteleku zentroak berak bere sorreratik izan duen espazio lagatze politika, eta Arturo/Fito Rodríguez-ek Artelekuren hirugarren aldiari kokatzen dituen proiektu egoiliarrek euskarrizterakoan, hezkuntza ez formala garatzeko eta aberasteko mekanismoak garatzen ditu Artelekuk. Arteleku zentroak ekipamendu gisa garatutako mekanismoak dira honako hauek. Artelekuren hirugarren aldiari dagokionez, ezaugarri nagusia zehaztugabetasunarena da. Zehaztugabetasun honek proiektu egoiliarren aniztasunak eskaintzen du. Kronologikoki 1990eko hamarkadaren azkeneko urteetan kokatzen du aldi hau Rodríguez-ek eta 2007. urtera arte zabalduko litzateke; hurrengoak bere hitzak dira:

“Se puede decir que en esta fase la vertiente formativa tiene otro sentido pues su espacio de aprendizaje se encontraba en el camino que conducía a la profesionalización de la gestión cultural, a la profundización de las labores del comisariado (o a su desmontaje), o de las prácticas creativas relacionadas con la imagen y la comunicación (a través de una idea de red cada vez más presente en Arteleku)” (Rodríguez, 2011: 231).

Nahiz eta honako aldi honetan Arteleku zentroaren aurreko aldiari gailendu den “gorputzen marruskadura” alde batera uzten dela kritikagarria den, gerta liteke, aldi honetan, proiektuak aurrera eramateko modu berriak direla-eta Artelekuren erabiltzaileen artean eztabaida-gune eta arte-ekoizpena ezagutza-prozesu kolektibo

⁸⁷ Miren Jaio-ri 2012. urteko abuztuaren 26an e-mailez egindako elkarrizketaren pasartea.

gisa aurrera eramatearen sentsazioa alde batera utzi izatea: “pero lo cierto es que los cuerpos siguieron rozándose igualmente durante esa nueva época, quizá desde otros presupuestos experimentales, eso sí, pero manteniendo siempre la calidad del razonamiento” (Rodríguez, 2011: 231).

“Gorputzen marruskadura” (zentzu literalean) nabarmena eta aberasgarria izan baldin bada, gorputzen marruskaduraren bitartez, ezagutza-prozesuak aurrera eraman badira, eta arte-ekoizpenak bultzatu baldin badira, arte-ekoizpen feministak eskainitako esperientzien bitartez izan da. Arturo/Fito Rodríguez-ek Arteleku zentroko aldi ezberdinak gurutzatu duten zeharkako ildoak aipatzen eta azaltzen dituenean, teoria feministena zehar-lerro hauen artean kokatzen du. Modu honetan azaltzen du Rodríguez-ek:

“Otro de los ejes que podemos señalar como principal en la propia definición del centro sería el que ha marcado la teoría feminista a través de diferentes seminarios y actividades. Desde Solo para tus ojos (1997), hasta el taller La repolitización del espacio sexual en las prácticas artísticas contemporáneas (2004), ambos coordinados por el colectivo Erreakzioa, la transferencia pedagógica ha tenido un valor muy significativo y de alguna manera ha servido para impulsar una poderosa y fructífera vía de compromiso feminista. Sin ir más lejos podríamos cifrar en este ámbito de pensamiento uno de los pilares fundamentales de un proyecto clave para Arteleku como es Desacuerdos” (Rodríguez, 2011: 232).

Arturo/Fito Rodríguez-en adierazpenen aurrean, Santiago Eraso-ren eta Xabier Arakistain-en iritzia ekarri behar dugu. Azken bi hauekin bat eginez, adierazten dute feminismoak eta teoria feminista kritikoak ez direla izan Arteleku zentroko programazioaren zeharkako ildoetako bat. Izan ere, apenas izan dute eraginik gainerako ildoetan. Arturo/Fito Rodríguez-ek aipatzen dituen artean, Audiolab-ek edo Mugatxoak-ek irekitako ildoak lirateke. Bestetik, Rodríguez-ek gogora ekartzen dituenak baino espazio gehiago eskaini die Artelekuk arte-ekoizpen feministei eta teoria kritiko feministei, queer teoriak eta transfeministak barne. Espazio fisikoaz gain, mintegiez gain, paperean aurrera eramandako argitalpenak eta webgunean argitaratuko espazioak ere bete ditu arte-ekoizpen feministak. Hauen artean nabarmentzekoa izan daiteke *Zehar* aldizkariaren 54. ale monografikoa *Sexu Gunea Berriro Politizatzea* (2004). Aurretik ere, *Zeharek* espazio publikoaren, genero

ikuspuntuaren, ikuspuntu feministaren, espazoparen eta arkitekturaren inguruko gogoetak bildu zituen *Zehar* aldizkariko 43. (2000) eta 44. (2000) aleetan.

Areago, ezin ahaztu dezakegu “Prozesuan” izeneko atalean (Artelekuk 2009. urtera arte zuen webgunean) arte-ekoizpena, teoria feministak eta teoria queeren zein transfeministen inguruko testuak jasotzen zituen “Feminismoak” azpi-atala aurkitzen genuela. Hemen arte-ekoizpen feministaren inguruko eta hauen lan-prozesuaren eta feminismoaren teoria kritikoaren inguruko testuak elkarrizketan jartzen ziren. Atal honek jasotzen zituen euskal testuinguru zein Espainiako Estatuko instituzio publiko ezberdinek feminismoen inguruan argitaratutako, arte-ekoizpenaren inguruko eta teoria kritiko feministen eta queer teorien inguruko artikuluak eta ikerketak.

Honako artxibo digital honen desagertzea ezin dugu kasualitatetzat jo. Argudia genezake Arturo/Fito Rodríguez-ek aztergai duen denbora tarteari ihes egiten diola ideia honek, baina berak aztergai duen denbora tarte horretan existitzen zen webguneko “Prozesuan” ataleko “Feminismoak” azpi-atalak. Ondorioz, aitortza merezi du: Arteleku zentroak arte-ekoizpen feministari eskainitako espazioa garrantzitsua izateaz gain, bisita ugari jasotzen zituelako. Honen adibide da, 2009. urtearen erdialdean, webgune berria erabilgarri jarri zenekoa: artxibo honen edukiak migratu ez zirenean, jende asko jarri zen Artelekurekin kontaktuan, artxibo hauen inguruan galdezka. Hots, hein batean, eduki hauek migratu ez izana zor zaio momentu horretan Artelekuko koordinazioa aurrera eramaten zuen pertsonaren, Kepa Landaren, gaiaren inguruko interes faltari. Gainera, Gipuzkoako Foru Aldundiko politikariak Tabakalerarekin hitzarmena lantzen hasiak ziren. Bestela esanda, ez zegoen interesik Artelekuk arte-ekoizpen feministei eta teoria kritiko feministei (queer teoriak eta teoria transfeministak barne), espazioa eskaintzen jarraitzeko.

Arteleku zentroa gune garrantzitsua izan da, bai arte-ekoizpenaren, bai artearen eta kultura garaikidearen inguruko hausnarketa egiteko momentuan. Dena dela, Artelekuren ibilbidea ezinezkoa da jarraitasunean aztertzea; izan ere, gorago aipatu dugun moduan, zuzendaritza ezberdinek interes politiko ezberdinetan aurrera eramandako elkarrizketa eta negoziaketak konplexuak dira. Ikusi ahal izan dugun moduan, teoria kritiko feministak Artelekuren bigarren alditik aurrera presente egon diren faktoreak dira. Zuzen-zuzenean izan dute arte-ekoizpen moduetan eragina, bai

ekoizpena politizatze orduan, bai arte-ekoizpena ezagutza-prozesu bezala ulertzeko eta aurkezteko orduan. Hurrengo orrietan Artelekuk feminismoari eta arte-ekoizpen feministari eskaini dion lekua eta modu ezberdinak aztertuko ditugu.

Horretarako, Miren Jaio-ren hitzak beste behin ekarriko ditugu. Jaio-k, Arteleku zentroa oso leku aproposa izan zela berresten du beste hezkuntza sistemetan aurrera eramaten ez ziren lan harremanak eta honako hauek posible egiten zituzten ezagutza-prozesuak osatzeko. Honako ezaugarri hau Rodríguez-ek adierazi dituen hiru aldietan konstantea den ezaugarritzat har dezakegu:

“Gauzak bila ebulan jendea batzen zan topagunea izanda, Artelekun harremanak sortzea oso gauza erraza izan da beti. Han laster ezagutu nebazan bere burua feministatzat eben artistak (Itziar Okariz, Azucena Vieites, Lucía Onzain, Miren Arenzana, Estibaliz Sádaba, ...). Baita ere beste jende asko. Eurek gehienek arte ikasketak 80. hamarkadan amaituta eukiezan. Feminismoaren diskurtsoaz aparte, beste eragin asko agertzen ziran euren praktikan, adibidez, azpi-kulturena eta, kasu askotan, sentsibilitate eskultoriko bat. Euren etorrera arte panoramara eztanda indartsu moduan ikusi neban bere momentuan. Nahiz eta Euskal Herriko arte garaikideari buruz gauza handirik ez jakin, argi neukan ezohikoa zala emakume artisten presentzia indartsu hori. Hori 90eko hamarkadaren hasieran bai Euskal Herrian baita ere nazioartean eman zan fenomeno baten isla izan zan”.⁸⁸

Miren Jaio-k adierazten duen moduan, 1990eko hamarkadaren hasieratik, Arteleku zentroko ekimen ezberdinetan, eta baita lagatze espazioetan eta proiektu egoiliarretan ere, emakumeen presentzia nabarmentzekoa zen. Areago, beraien burua feministatzat aitortzen zuten artistek beraien ekoizpen-prozesuak aurrera eramaten zituzten Artelekun. Honako egoera hau ezinbesteko baldintza izan zen, hurrengo urteetan arte-ekoizpen feministak aurrera eramateko eta teoria kritiko feministek (queer teoriak eta transfeminismoa barne) beren hausnarketarako eta ekintzarako lekua topatzeko. Norabide honetan, Santiago Eraso-k ere nabarmentzen du, 1990eko hamarkadaren hasieran, emakumeen partaidetza Artelekuk antolatzen zituen tailerretan, eta baita lagatze espazioetan ere.⁸⁹ Dударik gabe, hamarkadaren hasierako

⁸⁸ Miren Jaio-ri 2012. urteko abuztuaren 26an posta elektronikoz egindako elkarrizketaren pasartea.

⁸⁹ Santiago Eraso-ri 2010. urteko azaroaren 23an Donostian egindako elkarrizketatik eratorritako informazioa.

urte horietan Erreakzioa-Reacción taldeak Artelekun gauzatutako aurkezpen ezberdinak faktore garrantzitsuak izan ziren, hurrengo urteetan gertatuko diren adierazpenak eta garatuko diren hausnarketa-prozesuak posible egiteko.

4.3.- ARTELEKU ETA ARTE-EKOIZPEN FEMINISTARI ESKAINITAKO ESPAZIOA

Santiago Eraso-ren hitzak ekarriko ditugu gogora hurrengo pasartean. Aipamen luze batean biltzen diren arren, bere adierazpenak ekartzea zilegi deritzogu; izan ere, argi eta garbi azaltzen ditu Artelekuk, Gipuzkoako Foru Aldundiko ekipamenduak arte garaikidearen ekoizpenari eta feminismoaren arteko topaguneari eskainitako espazioaren inguruko nondik norakoak. Artelekun feminismoen teorien agerraldiaren inguruan hitz eginez, hasiera ematen dio bere aipamenari Santiago Eraso-k:

“Está claro que esta reflexión tenía que ver un poco con la aparición, en la piel, en la vida cotidiana de Arteleku, de la incorporación cuantitativa y sobre todo muy cualitativa de muchas mujeres que empiezan a incorporar otro tipo de discursos y que tiene que ver con otra manera de enfrentarse a la creatividad que es menos productiva y que tiene que ver un poco más con la economía más reproductiva y que de alguna manera las conduce a trabajar en equipo. A asociarse, a juntarse, a pensar menos desde un yo y a pensar más desde un nosotras. Esto se da en paralelo también en un momento en el que Arteleku, como entelequia abstracta por un lado y como una institución, pero digamos el conjunto de personas que estamos en la máquina de Arteleku, como Miren [Eraso] por ejemplo, importantísimo Zehar, pero también las y los agentes mediadores con los que estamos trabajando a través de los talleres o a través de los proyectos asociados. La figura emergente y la potencia de las mujeres como interlocutoras adquieren una relevancia muy importante. Quizás sea Erreakzioa el paradigma de esa nueva organización del saber, esta nueva organización del conocimiento y de las prácticas artísticas. Pero detrás de ellas vienen otros grupos. También es importante esa confluencia que se genera desde ese análisis, desde la ilusión, de inquietudes que vienen de la mano de muchas mujeres que se incorporan cuantitativa y cualitativamente al proceso de Arteleku. Va en paralelo también a una reflexión que hace Arteleku en relación a ese discurso Moderno. Entonces es cuando de repente, de alguna manera se abre una puerta a disponer el proyecto Arteleku menos desde la centralidad del arte moderno y más desde ese espacio

descentrado, alguna diría postmoderno, que supone la cultura contemporánea. Nos abrimos mucho más a los movimientos sociales, nos abrimos más al discurso de la política o de lo político mejor dicho, de lo político en el sentido más primitivo de la palabra de la organización democrática de la vida y no tanto de la instrumentalización que hace la política de la cultura, que es muy diferente”.⁹⁰

Horrela, Santiago Eraso-k, Arteleku zentroak bere ibilbidean zehar eta aztertzen ari garen denbora tarteari dagokionez, eta ez soilik bere zuzendaritza urteetan, 1987. urtetik 2006. urtera doazen urteetan, arte-ekoizpen feministari eskainitako espazioak identifikatzen dituen bitartean, honako hauek bultzatu zituzten pertsonetako batzuk eta ekintzetako batzuk adierazten ditu. Ez da kasualitatea Santiago Eraso-k Erreakzioa-Reacción taldearen jarduna azaltzea ezagutzaren paradigma berri eta artearen eta gizarte mugimenduen arteko zubi-lanen agente moduan. Izan ere, Arteleku zentroak gizarte-mugimendu politikoaren presentzia konstantea izan baldin badu, aztertzen ari garen denbora tarte honetan, mugimendu feminista politikoarena izan da. Hurrengo orrialdeetan zehar ikusi ahal izango dugunez, Donostialdeko mugimendu feminista politikoak Artelekuk antolatutako mintegi-tailerretan parte hartu du, eta zentroko espazioak ere erabili ditu beraien ekimenak aurrera eramanez ahal izateko. Puntu honetan ere nabarmentzekoa da Artelekuk antolatutako mintegi eta tailerren edukiak landu eta hausnarketara eramanez nahi izan dituela mugimendu feminista politikoak bere proposamenen ezberdinen bitartez. Artelekun antolatutako mintegi eta tailer ezberdinek eskainitako arte-ekoizpen feministaren baliabideak mugimendu politiko feministara hurbildu nahi ziren, esaterako, 2006. urtetik 2010. urtera arte Artelekun ospatu den eta Plazandreok Emakumeen Plataforma Politikoak antolatutako Feministaldiaren, Kultura Feminista Jaialdiaren bitartez.

Santiago Eraso-ren aurreko aipua berriz ere gogora ekarriz, Erreakzioa-Reacción taldea Arteleku zentroan teoria feministen eragina eta mugimendu feminista politikoaren adierazpenak barneratzen hasi zenean, Arteleku kultura eta arte garaikideak kontuan hartu behar izan zituen teoria kritikoak, nolabait ere, postestrukturalistak ziren teorien eta pentsalarien lanak eta ideiak barneratzen hasi zen. Tailer teorikoagoen eta arte-praktikaren bitartez barneratu ziren. Santiago Eraso-k

⁹⁰ Santiago Eraso-ri 2010. urteko azaroaren 23an Donostian egindako elkarrizketaren pasartea.

kultura garaikideak eskaintzen duen postmodernitatearen testuinguruan kokatzen du Artelekuren jarduna, zentroa arte-ekoizpen feministei espazioa eskaintzen hasi zenean. Bestalde, bitxia izan daiteke hizpide dugun aipu honetan Santiago Eraso-k feminismoa ez aipatu izana; horren ordez, “emakumezkoen ekarpen kualitatiboa” aipatzen du. Nabarmentzekoa da, halaber, gizarte mugimenduak aipatzen dituela, eta hizpide duen mugimendu sozial politiko bakarra mugimendu feminista politikoa izanda ere, ez diola honako honi zuzenean erreferentziarik egiten.

Ekarri dugun pasartean Santiago Eraso-k aipatzen duen beste gai garrantzitsua instituzioetan lan egiten duten pertsonen gai zehatzen inguruan duten interesaren inguruan kokatuko dugu. Modu honetan, instituzio publikoetan (kasu honetan, arte-instituzio publikoetan) gai zehatz batzuen inguruan problematizatzen baldin bada, eta honako gai hauei espazioa eskaini baldin bazaie, instituzioetako arduradunek gai hauen inguruan interesa azaldu dutelako izan da, neurri batean. Artelekuren kasuan horrela gertatu da arte-ekoizpen feministari eskainitako espazioekin. Batetik Santiago Eraso-k espazio hauek posible izatea egin zuen; eta, bestetik, Miren Eraso-k honako espazio hauei indarra eman zien argitalpenen bitartez zein *Zehar* aldizkariaren eta web orrialdean editatzen zuen materialen bitartez.

Miren Jaio-k kapitulu honen aurreko atalean partekatzen dizkigun bizipenen bitartez, Arteleku arte-praktikek eta pentsamenduek bat egiten zuten espazio moduan irudikatzen dugu, non arte-praktika bera diskurtsoa zen. Modu honetan, teoriak eta praktikak bat egiten zuten arte-praktikaren bitartez. Esan dezakegu, nahiz eta Miren Jaio-k datu kronologikoa eskaintzen digun eta 1993. urtean parte hartu zuen arte-kritika tailer baten inguruko adibide zehatza eskaintzen digun, gu aztertzen ari garen denbora tarte osoan zehar, teoria eta praktikaren arteko harremana estua eta konstantea izan dela, arte-ekoizpen feministaren bitartez.

Arteleku zentroan aurrera eramaten ziren teoria eta praktikaren arteko ezagutza-prozesuak, arte garaikidearen honako ikuspuntu hau partekatzen zuten ekoizleen topaleku bilakatu ziren. Ikuspuntua eta interes konkrituak partekatzen dituzten ekoizleen arteko erlazioak eta elkarlanak aurrera eramatea errazagoa izaten da, eta horrela izan zen, Miren Jaio-ren iritziz.

Horrela bada, arte-ekoizpen feminista Artelekun garatzeko baldintza egokiak egon bazeuden: bai kulturak, bai arte garaikidearen ildoek teoria feministen presentzia ahalbidetu zutelako; eta, bestetik, Arteleku zentroaren arte garaikidearen eskaintza esfera politikoan kokatzen zelako. Esfera politiko honetan kokatzen ziren, bai teoria kritiko feministak, bai mugimendu politiko feministak. Ondorioz, arte-ekoizpen feministetarako baldintzak egokiak zirelako, 1980ko hamarkadaren bukaeran Bilboko Arte Ederretako Fakultatean beraien ikasketak bukatu zituzten eta euskal testuinguru kulturean beraien burua feministatzat jotzen zuten ekoizleen arteko harremanak ematen hasi ziren Artelekun. Horrek guztiak, Arteleku zentroak arte-ekoizpen feministara bideratutako espazioak eskaintzea eta euskarritzea bultzatu zuen.

Feminismoaren inguruko gogoetak, arte garaikide esparru mugatuan aurrera eramandako gogoetak, 1994. urtean eraman ziren aurrera lehen aldiz modu formalean Arteleku zentroan. Urte honetan Erreakzioa-Reacción taldeak bere bigarren argitalpena, "Construcciones del cuerpo femenino" fanzinea aurkeztu zuen zentroan. Hiru urte beranduago, Erreakzioa-Reacción taldeak 1997. urtean "*Zure Begietarako Bakarrik, feminismo faktorea arte bisualak direla eta*" nazioarteko mintegia koordinatu zuen Artelekun, zuzendaritzak, Santiago Eraso-k, Erreakzioa-Reacción taldeari mintegia koordinatzea eta edukiz betetzeko eskatu ondoren.

Arturo/Fito Rodríguez-i (2011) jarraiki, Artelekuren bigarren aldian kokatuko litzateke "*Zure Begietarako Bakarrik, feminismo faktorea arte bisualak direla eta*" mintegia. Kultura garaikidearen teoria kritikoetan, feminismoek, eta baita queer teoriak ere, Artelekuko espazio ezberdinak nola betetzen hasi ziren aipatu dugu aurreko atalean. Honako atal honetan espazio hauetan gertatutakoaren kontakizuna egingo dugu. Bilakaera honetan, Erreakzioa-Reacción kolektiboaren hamarkadetako lanak aitortza merezi duen lana izan da. Santiago Eraso-k horrela kokatzen du Erreakzioa-Reacción taldearen jarduna, Artelekun ibilbideari dagokionez:

“Erreakzioa también surge en paralelo a los momentos más álgidos, que se llama el periodo tallerista de Arteleku. El modelo de taller-artista- invitado que viene a compartir su conocimiento y a cruzar su experiencia con otras personas más jóvenes. Digamos es ese período dulce y más alto de rendimiento que empieza con Ángel Bados y Txomin Badiola. Ahí se consigue una especie de tiempo y espacio de convivencia al que se suman por ejemplo

Erreakzioa (...) Es verdad que se introduce un tiempo espacio que permite cruzar experiencias y en ese cruce de experiencias, experiencias y conocimiento, me imagino que el flujo es en ambas direcciones, pues produjo alteraciones en el discurso de ellos y de ellas. De hecho yo creo que ahora mismo no todos ni todas, pero tienen, siguen teniendo una organización casi orgánica, de red”.⁹¹

Goazen orain Artelekuk arte-ekoizpen feministari eskainitako espazioak banan-banan aztertzeraz. Hasteko, behin baino gehiagotan aipatu dugun “Zure Begietarako Bakarrik, feminismo faktorea arte bisualak direla eta” mintegiaz mintzatuko gara. Erreakzioa-Reacción kolektiboa osatzen zuten Estíbaliz Sádaba-k eta Azucena Vieites-ek eraman zuten aurrera 1997. urtean Artelekun. Honako hau nazioarteko mintegia izan zen eta hilabete iraun zuen.

María José Belbel Artelekun “Zure Begietarako Bakarrik, feminismo faktorea arte bisualak direla eta” mintegia ospatu izanaren garrantziaz arituko da ondorenean ekarriko dugun pasartean. Belbel arte garaikidean, feminismoetan eta queer teorian aditua eta arte-kritikaria da; itzultzailea eta Artelekun zein Espainiako estatuko arte garaikide instituzio publiko ezberdinetan mintegiak koordinatu eta hitzaldiak eskaini ditu. Belbel-ek mintegia baldintza egoki eta duinetan aurrera eraman izanaren garrantzia azpimarratzen du, eta baldintza hauek mintegiaren arrakastari eta jarraipenari bide eman zioten:

“El seminario de Sólo para tus ojos fue pionero como seminario sobre los discursos feministas. Hubo financiación, tiempo, gente interesante, es decir se trabajó con la dignidad necesaria para el proyecto. Creo que para Arteleku fue importante por ese carácter pionero que tuvo. Quizás lo que eché en falta es que para el siguiente seminario hubiera que esperar 7 años, es decir, haberle dado al trabajo una mayor continuidad. Fue muy importante que se hiciera un catálogo y un video con colaboraciones de las participantes, que se pagara la producción. Los contactos establecidos también fueron importantes. También quedó claro que el feminismo en las artes visuales era una asignatura pendiente: había 15 plazas y hubo 100 solicitudes”.⁹²

⁹¹ Santiago Eraso-ri 2010. urteko azaroaren 23an Donostian egindako elkarrizketaren pasartea.

⁹² María José Belbel-i 2012. urteko irailaren 13an posta elektronikoz egindako elkarrizketaren pasartea.

Mintegiaren edukiak argitalpen formatuan eta bideo formatuan jaso izanak garrantzi handia izan zuelako María José Belbe-ren adierazpenarekin bat egiten dugu. Zentzu honetan, 1997. urtean Artelekura hurbiltzerik izan ez genuen pertsonontzat, ezinbesteko testigantza izateaz gain, 7 urte ondorenean etorriko diren mintegi, tailer, argitalpen, proiektuei testuingurua eskaini zieten. Hartara, 7 urte beranduago, Artelekuk ez zituen zertan berriz ere *“Zure Begietarako Bakarrik; Feminismo Faktorea Arte Bisualak direla eta”* mintegian aurrera eramandako hausnarketak errepikatu, baizik eta hausnarketa hauetatik abiatuta lan egiteko aukera eskaintzen zuten. Bestetik, mintegian parte hartzeko eskaera kopuru handiak arte-ekoizpen garaikidean teoria feministak barneratzearen beharra adierazten du, eta arte-ekoizpen garaikidea eta teoria feministen arteko topalekurik aurretik egon ez delako seinale ere bada.

Bi atal nagusitan banatu zen mintegia. Lehenengo atalean, nazioartean feminismoaren faktoreak arte garaikidean, eta, batez ere, bideo ekoizpenean zein eragin zuen eta bideo ekoizpenean nola txertatzen ziren aztertu zuten partaideek. Bigarren atala proiektu ezberdinen aurkezpenek osatu zuten. Mintegian parte hartu zuten partaideek berek garatutako proiektu ezberdinen berri eman zuten. Beti ere, feminismoak beraien lanari egiten zion ekarpena zein zen mahai gainean jarriz, eta honako baliabide honek irekitzen zituen aukeren eta aberastasunaren inguruan eztabaidatzeko asmotan.

“Zure Begietarako Bakarrik, feminismo faktorea arte bisualak direla eta” mintegiak helburu oso garbiak zituen: feminismoaren errekurtsio ezberdinak, bai errekurtsio teorikoak, bai errekurtsio bisualak, euskal testuinguru kulturalera ekartzea. Horretarako, mintegiaz gaindi ulertu ezin daitekeen eta Erreakzioa-Reacción taldeak koordinatutako izen bereko argitalpena kaleratu zuen Artelekuk. Argitalpena mintegian eztabaidatutako inguruan jarraipena egiteko asmoz burututako konpilazio lana da; nolabait ere, mintegian bertan eztabaidatutakoak eta aurkeztutakoak zabalkunde handiagoa izan zezan asmoarekin osatutakoa. Aldi berean, Arteleku zentroan modu fisikoan aurrera eraman ziren eztabaida ezberdinen arteko elkarrizketa eta hausnarketa bultzatzeko helburua zuen argitalpenak (Erreakzioa-Reacción, 1998).

Mintegia bi atal ezberdinetan nola banatu zen, hurrengo hitzetan deskribatzen du “*Zure Begietarako Bakarrik, feminismo faktorea arte bisualak direla eta*” argitalpenaren sarreran:

“Mintegi-Tailer hura bi atal nagusiren inguruan antolatu zen. Lehenengoa teorikoa izan zen, eta abangoardiako artistak eta teknika, zientzia, teknologia eta boterea aztertu ziren, bai eta, artearen historia eta ikuspegi androzentrikoa, feminismoa eta baliabide berriak ere; irudia, zinea eta, azken finean, emakumezkoaren irudikapenarekin lotutako gaiak. Ezagutu genituen era berean, emakumezkoen artea aitortzen ez dituzten instituzioak edo pertsonak salatzen dituzten talde desberdinetako esperientziak, eta artearen eta feminismoaren arteko erlazioa ikertu, informazioa bildu eta banatzeaz arduratzen direnen lanak. (...) Tailer honen bigarren atalean, aurretik proposatu ziren proiektuak gauzatu ziren. Lan desberdinak, bideo edo espazio publikoetan gauzaturako ekintzetatik hasiz, emakumezkoek egindako zine esperimentaleko filmak ikusi ondoren sortu ziren eztabaiden bitartez; eta horien artean Carolle Schneemann, Barbara Hammer edo Chick Strand bezalako emakumezkoak eginiko filmak izan ziren hizpide, batzuk bakarrik aipatzekotan” (Erreakzioa-Reacción, 1998: 12).

Gauzak hala, “*Zure Begietarako Bakarrik, feminismo faktorea arte bisualak direla eta*” mintegiak feminismoen inguruko gogoeta ekarri zuen arte-ekoizpen garaikidera eta artearen esparrura. Mintegiak ez zuen soilik feminismoen aldarrikapenen inguruan hausnarketa abiarazi, baizik eta feminismoaren subjektuaren inguruan hausnarketak abiarazi zituen. Bide batez, subjektibitate hau, arte-ekoizpenaren bitartez, zein prozesuren bitartez aurrera eramaten zen aztertu zuten. Euskal testuinguru kulturalan aurkitzen ez ziren feminismoen errekurtsioak, batez ere, errekurtsio teorikoak eta metodologikoak, arte-ekoizpenean zein modutan aplikatzen eta arte-ekoizpenak zein modutan egiten zituen baliagarri hausnartu zuten mintegiko partaideek, hilabetez luzatu ziren hitzaldi eta hausnarketa taldeen bitartez.

Horren haritik, Erreakzioa-Reacción taldeak beren ekoizpen bisualetan bideratutako hausnarketan bitartez, nazioarteko testuinguruetan teoria feministak eta mugimendu politiko feministak jada garatzen ari ziren subjektibitate-prozesuen inguruko hausnarketak mahai gainera ekarri zituen, “emakume” kategoriaren inguruko hausnarketa bultzatzearekin batera:

“Emakume’ kategoriaren inozentzia-eza aurkitu eta horretaz jabetzeak krisialdi larria eragin du pentsamendu feministan, eta gaur egun, emakumezkoarentzako lekuak desberdintasunerako toki bat utzi du; horrela, espazio irekien bidez eraikitzen diren bestelako feminismoak izateko aukera zabaltzeko beharra indartu egin da. Hala, espazio irekien bidez, edo diskurtso aniztasunaren, ikuspegi desberdinen bidez feminismo modu berriak jorratzen dira, aldaketa handiak sortzen dituztenak, gizarte koordinadara, egiketa politiko, arraza edo sexu koordinada berrietara egokitzen diren modu berean” (Erreakzioa-Reacción, 1998: 11).

Feminismoak 1980ko hamarkadan aldarrikatzen duen “emakume” kategoria, batetik; eta, bestetik, feminismoaren beraren subjektua gertatzen den subjektibazioaren ezaugarriak eskaintzen dituen honako kategoria honenganako berrikuspena proposatzen da *“Zure begietarako bakarrik; feminismo faktorea arte bisualak direla eta”* mintegian. Horrela, feminismoaren subjektu zen “emakume” kategoria berrikusten den heinean, feminismoek eskain ditzaketen subjektibitate-prozesu ezberdinak lantzen eta aurkezten dira.

Arteleku zentroan eta euskal testuinguru kulturalean gertatzen ari zen ekoizpen feministarentzako espazioa ireki izanak, lehendabiziko aldiz, nazioarteko arte-ekoizle feministak euskal testuingurura hurbiltzea ekarri zuen; ordura arte irekia ez zegoen hausnarketarako espazioa osatzea. Modu honetan, arte-ekoizleekin harremanetan jarritz, nazioartean gai hauek landu zituzten arte-ekoizleen aurkezpenak eta kolaborazioak euskal testuinguruan lanean hasi ziren, eta euskal testuinguru kulturatera ekarri ziren nazioartean eztabaidatzen ari ziren gaiak nahiz praktikak.

Erreakzioa-Reacción kolektiboaren lan egiteko modua berritzailea izan zen Artelekun. Izan ere, lehendabiziko pausoa, bideratu nahi zuten eztabaidetarako eta baliatu nahi zuten espaziorako ingelesezko testuak, feminismoen inguruko eta arte-ekoizpeneko testuak gaztelerara itzultzea izan zen. Testuak itzultzeak bi ariketa zekartzan: batetik, testuen edukien itzulpen literala; eta, bestetik, testuinguru kulturalen arteko itzulpena. Honako testu hauek Erreakzioa-Reacción kolektiboak argitaratutako 10 fanzinetan kaleratu ziren (1994-2010), eta hurbileko testuinguruan lanean ari ziren arte-ekoizleen hausnarketan bitartez, fanzine hauek irudigintzara bideratuak egon ziren. Ondorioz, bisualitate berriak barneratzen zituzten elkarlanean egiten ziren ekoizpenak ziren. Aipagarria da, halaber, honako ekimen hauek aurrera

eramateko, Erreakzioa-Reacción taldearen eta kolaboratzaileen artean osatu ziren lanerako sareak ezinbestekoak izan zirela.

Erreakzioa-Reacción kolektiboak, ondorengo urteetan Arteleku zentroarekin modu ezberdinetan kolaboratuko duten ekoizleak parte hartzera gonbidatu zituen “Zure begietarako bakarrik; feminismo faktorea arte bisualak direla eta” mintegira: María José Belbel, Lucía Onzain, Miren Jaio, Carme Nogueira, Guadalupe Echeverría, bestek beste. Hauetako batzuk euskal testuinguru kulturean aritzen ziren, eta beste batzuk Espainiako estatu mailan aritzen ziren arte-ekoizleak ziren. Guadalupe Echeverría-k, esaterako, Bordeleko Arte Ederretako Eskolan lan egiten zuen, gainera, ondorengo urteetan, bertako zuzendari izan zen. Kolaborazio horietaz gain, nazioartean momentu horretan eta gaur egun ere eragina duten Guerrilla Girls-en kolaborazioa izan zuten, baita Ute Meta Bauer-en, Nathalie Viot-en eta Giulia Colaizzi-ren parte hartzeak ere.

Miren Jaio-k, hurrengo pasartean, hitz egiten digu “Zure Begietarako Bakarrik, feminismo faktorea arte bisualak direla eta” mintegiak Artelekuren barruan izandako eraginaren eta honako mintegi honek Artelekuren programazioan eragin zituen eraldaketan inguruan:

“1997an Erreakzioak “*Sólo para tus ojos*” antolatutako mintegiak Artelekuren ibilbidearen barruan izandako garrantziaz galdetzen badaustazu, Artelekuk feminismoaren ikasketak ezagutza-esparru espezifiko moduan onartzen ebazan lehenengo aldia izan zala esan behar dot. Hortik aurrera, Reacción eta María José Belbeli lotuta batez ere, konpromiso horri eutsi eutsen Artelekuk. “*Sólo para tus ojos*” mintegia bat etorren Arteleku garatzen ebulan artearen ikuspegi zabal horregaz”.⁹³

“Zure Begietarako Bakarrik, feminismo faktorea arte bisualak direla eta” mintegian parte hartu zuten arte-ekoizle batzuek, mintegiaren ondotik, Artelekurekin harremana eta lankidetzaz erlazioak mantenduko zituztela adierazi dugu gorago. Horietako pertsona bat, Artelekuk arte-ekoizpen feministari eskainitako espazioetan askotan koordinatzaile lanak eta hauek edukiz bete dituen pertsona, María José Belbel dugu.

⁹³ Miren Jaio-ri 2012. urteko abuztuaren 26an posta elektronikoz egindako elkarrizketaren pasartea.

Miren Jaio-k adierazten duenarekin bat etorritik, *“Zure begietarako bakarrik; feminismo faktorea arte bisualak dela eta”* mintegia ospatzearekin batera, Arteleku zentroak ikuspuntu feministetatik aurrera eramaten ziren diskurtso eta praktikak ezagutzaren eremu zehatz eta legitimo moduan onartzen zuen lehendabiziko aldia izan zen. Artelekuk arte-ekoizpenaren inguruko hausnarketak eta praktikak aurrera eramaten ziren espazioa ahalbidetu zuen bere programazioan, eta María José Belbel-en presentzia eta lana, Erreakzioa-Reacciónen lanarekin batera, ezinbestekoa izan da zeregin honetan.

“Zure begietarako bakarrik; feminismo faktorea arte bisualak dela eta” nazioarteko mintegia ospatu ostean, mintegiaren isla jasotzen zuen argitalpenak arte-ekoizpen feministaren behararen inguruko gogoetak eraman zituen aurrera hurrengo urteetan. Feminismoa eta arte-ekoizpena lotzen dituen espazioen beharra aipatzen da *“Zure begietarako bakarrik; feminismo faktorea arte bisualak dela eta”* argitalpenaren hitzaurrean bertan (Erreakzio-Reacción, 1998: 12). Ikuspuntu feministak eta arte-ekoizpena lehendabiziko aldiz elkarlanean jartzen dituen mintegi hau igaro eta 7 urte ondoren eramango den Sexu Gune Berrero Politizatzea Egungo Arte Jardunetan mintegia testuinguru honetan garatzen da. Berezko espazioaren aldarrikapenaren testuingurua.

Mintegiaren aurkezpen testuan adierazten duten moduan, Erreakzioa-Reacción taldeak antolatutako mintegiak, *“Sexu Gune Berrero Politizatzea Egungo Arte Jardunetan”* mintegiak, María José Belbel-ekin batera koordinatu eta edukiz bete zuten honako mintegi honetan, teoria feministen, queer teoria eta politiken eta arte-sorkuntzaren topagunea izan nahi zuen. *“Zure Begietarako Bakarrik, feminismo faktorea arte bisualak direla eta”* mintegian, “emakumea” kategoriaren inguruko hausnarketa aurrera eraman zen. Bisualitate ezberdinak eskaini ziren, begiratzeko modu eta eredu ezberdinak garatzen ahalegintzearekin batera, bertan aurrera zen emakume kategoriaren kritika eta honen kritika bisualetik abiatu zuten mintegia. Hau da, ditugun elementuetatik errealitate ezberdina ikusten eta osatzen saiatu ziren bitartean, pentsamendurako eta errealitatea eraldatzeko kategoria berriak, subjektibitate-prozesu berriak eta figurazio berriak osatzen zituzten. Diziplina arteko espazio batetik, eztabaidatik eta sorkuntzatik.

Queer teoriak, figurazioa eta esperientzia berritzaile huek teorizatu nahian, hauek diskurtsoaren mailara ekarriko ditu. Horrela adierazten dute “*Sexu Gune Berriro Politizatzea Egungo Arte Jardunetan*” mintegiaren arduradunek, honen aurkezpen testuaren pasarte batean:

“Tailer-mintegi hori gauzatu zenetik [“Zure Begietarako Bakarrik; feminismo faktorea arte bisualak direla eta”] gaur egunera arte, hainbat diskurtso proposamen eta arte jardun garatuz joan dira Estatu espainiarrean, queer politiken inguruan. Queer politikak Estatu Batuetan sortu ziren, laurogeiko hamarkadaren bukaeran, eta generoaren izaera naturala eta sexu identitatea problematizatu egin dituzte monolitiko eta egonkor gisa”⁹⁴

Aipatzekoa da euskal testuinguru kulturalan, eta baita Espainiako estatu mailan ere, queer teoriak eta politikak arte-ekoizpenarekin bat egin zuen lekua izan zela Gipuzkoa Foru Aldundiaren esku dagoen Koldo Mitxelenako Kulturuneko Erakusketa Aretoan. Proiektua gauzatu zen 1998. urtean. Juan Vicente Aliaga-ren eta Mar Villaespesa-ren eskutik: “*Transgénéric@s. Proiektua gizarte sexualitate eta generoei buruzko irudikapen eta esperientziak espainiar arte garaikidean*” nola gauzatzen zirenenaren gainekoa zen. Nahiz eta erakusketa dispositiboa izan zuen, honako proiektu honek arte-ekoizpen feministarako eta ezagutza-prozesuetarako harramintak luzatu zituen.

“*Sexu Gune Berriro Politizatzea Egungo Arte Jardunetan*” mintegia berriz ere hizpide hartuko dugu. Sei egunetan Artelekun aurrera eraman zen mintegi honek Donostialdeko mugimendu politiko feministako partaide ezberdinak hurbildu zituen zentrorra lehendabiziko aldiz. Konkretuki Plazandreok eta Medeakeko kideak gerturatu ziren bertara. Beatriz Preciado-k⁹⁵ urte honetarako bere *Manifiesto contra-sexual* (2002) liburua argitaratua zuen, eta hizlarietako bat bera izanik, Preciado bera zuzenean entzuteko aukerak bultzatuta hurbildu ziren mugimendu feministetako kide ezberdinak.

⁹⁴ Tailerraren aurkezpen osoa: <http://www.old.arteleku.net/arteleku/programa/sexu-gunea-berriro-politizatzea-egungo-arte-jardunetan/?searchterm=sexu-gunea-berriro-politizatzea-egungo-arte-jardunetan> 2015/01/17 kontsultatua.

⁹⁵ Kontuan hartzekoa da, Beatriz Preciado-k, nortasun anitzen bitartez aurkeztu izan duela bere burua urteetan zehar, horrela, Beto. B. eta Paul B. Preciado nortasunak jasoko dira honako lan honetan.

Beatriz Preciado-ren hitzaldiarekin batera, arte-sortzaile ezberdinen lanen inguruan eta lan hauen ekoizpen-prozesuen inguruan ikasteko aukera aparta izan genuen Artelekura hurbildu ginenok. Itziar Okariz-ek, adibidez, bere lan-prozesuaz hitz egin zuen. Bestetik, Laura Cottingham aritu zen Ameriketako Estatu Batuetan 1970eko hamarkadan ematen den arte feministaren garapenaren berri ematen duen *“Not For Sale. Feminism and Art in USA during the 1970s”* filmaren ekoizpenaz. Ondoren, Artelekuk film honen gaztelerazko itzulpena eta azpтитuluak ekoizteko ardura hartu zuen. Lan hau María José Belbel-ek eta Beatriz Preciado-k aurrera eramane zuten. Laura Kipnipek bere lanaren inguruan hitz egin zuen. Cecilia Barrigak, filmagintzan aurrera eramandako bere lanekin, ikustearen ekintza ez dela gaitasun biologikoa adierazi zigun, baizik eta ikusten duguna kode kulturek osatzen dutela ohartarazi zigun. Besteen artean *“El Camino de Moises”* ikerketa dokumentala eta *“Encuentro de dos damas”* filmak aurkeztu zituen Barrigak.

“Sexu Gunea Berrito Politizatzea Egungo Arte Jardunetan” mintegiko koordinatzaileen gonbidapenak, baita Arteleku zentroko gonbidapenak ere, mugimendu feministek, queer politikek eta arte-ekoizpenek topo egiteko gunea osatu zuten. Horrenbestez, Donostialdeko mugimendu politiko feministari teoria kritiko feministak deitu diren horien buruz buruko ezagutza eta esperientzia izateko aukera luzatu zitzaion. Teoria kritiko feministak, alde batetik, teoria eta politika queerak eta transfeministak barneratzen ditu bere diskurtsoan, eta ekintzan oinarritzen ditu bere eraikuntza kontzeptualak. Gainera, bisualitateak eskaintzen duen ezagutza kritikoa ere barneratzen du, eraikuntza kontzeptualak esperientzietara hurbildu asmoz.

Labur esanda, teoria kritiko feministek, arte-ekoizleek eta mugimendu feminista politikoen ekarpenek eta hausnarketek lankidetzan jarraitzeko espazio eta eztabaida gunea eskaini zuen *“Sexu Gunea Berrito Politizatzea Egungo Arte Jardunetan”* mintegiak. Esan daiteke Arteleku zentroan aurrera eramane zirela 2004. urtean, queer edo transfeminismo politiken inguruko gogoetak eta hauen inguruan aurrera eramane ziren aldarrikapen eta subjektibazio ezberdinen aukeren inguruko hausnarketak. Gainera, *Zehar* aldizkariaren 54. aleak *Sexu Gunea Berrito Politizatzea* izenburua izan zuen, eta mintegian parte hartu zuten hizlari ezberdinen gogoetak jaso zituen idatzizko euskarrian: Itziar Okariz-ek, Terre Thaemlitz-ek, Hans Scheirl-ek, Cecilia Barrigak, Beatriz Preciado-k eta Laura Cottingham-ek egindako ekarpenek, *Zehar*

aldizkariaren 54. Alearen bidez, bi mintegiren arteko zubi lanak egin ziren: hemen hizpide izan dugun mintegiaren eta 2005. urtean hiru aste jarraian ospatuko den “*Feminismoaren Mutazioak: Genealogiak eta praktika artistikoak*” mintegiaren artekoa, hain zuzen ere.

Bestalde, *Zehar* aldizkariak Artelekun, Arte eta Kultura Garaikide zentroan bertan aurrera eramaten ziren esperientziei ikusgarritasuna eskaintzearen helburua nabarmena gertatzen da 54. alearen argitalpenarekin, zeinak *Sexu Gunea Berriro Politizatzea* izena hartzen duen. Nolabait ere, Arteleku zentroko espazioan gertatzen zena idatzizko formatuan kaleratu baino, gertatutako horretatik abiatuz, hausnarketa bideratzeko euskarria eskaintzen zuen argitalpenak. Modu honetan, *Zehar* aldizkaria bera arte-ekoizpen feministari espazioa eskaintzen hasi zen modu sistematikoan 54. ale honetatik aurrera. 2007. urtean Miren Eraso-k Artelekuko edukien zuzendaritzaren ardura hartu, eta 2008. urtera arte, zuzendaritza bere erabakiz utzi zuen arte, aldizkariak feminismoaren teoria kritikoari espazioa eskaintzeko konpromisoa hartu zuen. *Zehar* aldizkariak ikuspuntu feminista zehar-lerro bezala landuko zuen arte eta kultura garaikide aldizkaria izateko helburuarekin ahalegintzeko, aldizkariaren zuzendaritzan eta talde editorialean aldaketak barneratu zituen.

Josebe Iturrioz-ek, Donostiako Medeak kolektiboko kideak, adierazten duen moduan, mintegi honetatik aurrera, alegia, “*Sexu Gunea Berriro Politizatzea Egungo Arte Jardunetan*” mintegiaz geroztik, Arteleku zentroak itzulpen-dispositibo moduan lan egin du Medeak kolektiboarentzako, eta esango nuke mugimendu feminista politikoaren beste taldeentzako ere halaxe izan dela. Esate baterako, momentu horretan Plazandreok-eko kide ginen hainbat pertsonentzako ere itzulpen-dispositibo moduan lan egin du.⁹⁶ Arte-ekoizpen feministak aurrera eramaten zituen ezagutza-prozesuak ikusgarri egin, eta honako hauek modu diskurtsiboan adierazten lan egiten duen dispositiboa izango litzateke Arteleku zentroa.

Aipagarria da ezagutza-prozesu hau mugimendu politiko feministara modu eraginkorrean hurbildu zutela mintegiko koordinatzaileek, Erreakzio-Reacción

⁹⁶ Josebe Iturrioz-i 2011. urteko martxoaren 9an Donostian egindako elkarrizketatik eratorritako informazioa.

taldeak eta María Jose Belbel-ek. Arte-ekoizpen feministak mugimendu feminista politikoari baliabide bisualak eta errealitatean eta egunerokotasunean eragiteko baliabideak eskaini zizkion. Esaterako, performancea eta performatibitatearen inguruko gogoetek eguneroko bizipenetan ahalbidetzen dituzten prozesu politiko eta bizipenetara hurbildu zituzten. Testuinguru honetan kokatuko litzateke hurrengo mintegiarekin gertuagotik eta haragitan esperimentatuko den drag kingaren figurazio eta maskulinitatearen performancea.

Esango nuke, eta horrela ondorioztatzen da, egun María José Belbel-ek eta Erreakzioa-Reacción taldeko partaide diren Azucena Vieites-ek eta Estíbaliz Sádaba-k Donostialdeko mugimendu feminista politikoarekin, eta bereziki Medeak kolektiboko kideekin duten harreman pertsonal eta militanteagatik “*Sexu Gunea Berriro Politizatzea Egungo Arte Jardunetan*” mintegian, harreman pertsonal eta militantzia mailako harreman hauei hasiera eman zitzaizela. Testuinguru honetan, gainera, Beatriz Preciado-rekin harreman pertsonala izatea beraien ibilbidean oso garrantzitsua izan dela onartzen du Josebe Iturrioz-ek, Medeak kolektiboko kideak:

“Nik uste dut gure historian klabea izango dela pertsona bat, asko daude, baina eskertu behar diogula asko Beatriz Preciado-ri. Medeak-eko kideak, nik adibidez maitasun berezia daukat Batriz-ekin. Beste batzuk egia esan igual beste autore batzuk dituzte. Baina guretzako, hori bai onartu behar dugu, klabea dela Beto-rekin [Beatriz Preciadorekin] dugun harremana talde bezala eta bere irakurketak. Hau da, bera hasten zaigu esplikatzen pixka bat, gogoratzen dut irakurri genuenean “*Género y Performance*”,⁹⁷ guretzako testu hori klabea izan da; gure tailerrak egiteko testu hori erabiltzen dugu gehienbat. Testuan Beatriz-ek egiten duena, Beto-k egiten duena da uztartu 1970eko hamarkadan ematen diren mugimendu politikoak zein artistikoak eta drag kingak esplikatzerakoan bien arteko horrelako bokadiloa egiten du, eta bien artean esplikatzen dira guk hainbeste maite ditugun eta landu ditugun tailerrak. Orduan hor hasten gara ikusten subjektu politikoaren sorkuntzan arteak izan duen papera eta garra”.⁹⁸

Oraindik orain mintegi horretan jasotako informazioaz eta esperientziez ikasteko modua oso presente dute Medeak kolektiboan, adibidez, beraien ekintzetan ere beraien argitaratutako “*Género y Performance. 3 episodios de un cybermanga*

⁹⁷ Zehar aldizkariaren 54. alean, *Sexu Gunea Berriro Politizatzea* monografikoan argitaratutako artikulua, 2004.

⁹⁸ Josebe Iturrioz-i Donostian, 2011. urteko martxoaren 9an egindako elkarrizketaren pasartea.

feminista queer trans ...”⁹⁹ artikulua oso presente dute. Honako hau oraindik orain barneratzen jarraitzen duten informazioa eskaintzen diela adierazten digu Josebe Iturrioz-ek, Medeak kolektiboak eskaintzen dituen tailer eta mintegi ezberdinetarako oso baliagarria den informazioa eskaintzearekin batera.

Arestian aipatu dugun bezala mintegi honetan hausnartutakoek ez zuten etenik izan. Gainera, hurrengo urtean ere “*Feminismoaren Mutazioak: Genealogiak eta praktika artistikoak*” mintegiaren bitartez indarra eman zitzaien queer politikek eta transfeministek eskaintzen zituzten subjektibazio eta ezagutza-prozesuei. Mintegia 2005. urtean eta hiru aste jarraian aurrea eraman zen eta aurreko urtean ospatutako “*Sexu Gune Berriro Politizatzea Egungo Arte Jardunetan*” mintegiaren jarraipena bezala ulertzen dute beraien koordinatzaileek. Mintegia aurrera eramateko proposamena, bere koordinazioa eta edukiak garatu zituzten Erreakzioa-Reacción taldeari, María José Belbel-i eta Beatriz Preciado-ri enkargua “*Desacuerdos*” lantaldeetik iritsi zitzaien.

Gatozen orain ikustera zeintzuk diren koordinatzaileek euren buruari egiten dizkioten galderak, mintegiaren edukiak aurkeztean eta gauzatzean. Horrela adierazten dituzte mintegiaren bitartez ireki nahi dituzten eztabaida-gune eta hausnarketa-guneen ingurukoak:

“¿Cómo pensar el feminismo en las sociedades postindustriales y postcoloniales actuales? ¿Cómo evaluar las estrategias de representación de minorías o de las políticas de identidad en relación a las teorías postidentitarias? ¿Qué hacer frente a la institucionalización progresiva de las llamadas políticas de género? ¿Quién es hoy el sujeto político del feminismo? ¿Es posible hablar de trans-feminismo, de feminismo queer o incluso de feminismo King? Para entender las transformaciones de los diversos lenguajes y prácticas feministas a través de los cambios en las condiciones históricas y políticas de los últimos treinta años nos interrogaremos desde la urgencia política del feminismo en el momento actual. Volveremos a las tradiciones feministas a partir de los interrogantes de hoy. Para ello nos dirigimos a las fronteras del feminismo con la crítica postcolonial, con las políticas

⁹⁹ Zehar aldizkariaren 54. alean, *Sexu Gunea Berriro Politizatzea* monografikoan argitaratutako artikulua, 2004.

transgénero, y con las performances de la masculinidad Drag King. Se trata aquí de interpelar a otras periferias desde la que leer nuestra propia excentricidad. Este seminario se plantea como una continuación y un espacio de confluencia entre “La repolitización del espacio sexual en las prácticas artísticas contemporáneas” celebrado en Arteleku en septiembre del 2004 y el taller “Tecnologías del género” del Macba. “La repolitización del espacio sexual” propuso un recorrido a través de algunas prácticas artísticas contemporáneas con el objetivo de analizar el impacto que las teorías y las prácticas queer habían tenido en las políticas feministas en torno a la identidad, el género y la diferencia sexual. El taller “Tecnologías del género”, que comenzó en 2004 y continuará en 2005, es un laboratorio donde alterar la relación tradicional entre estética y política: podríamos hablar de políticas de la forma y de estéticas celulares de pasiones colectivas. Una ecuación que se libra igualmente en un quiasma en el que se cruzan la teatralización del espacio político (políticas performativas) y la experimentación rigurosa en el dominio de la subjetividad (tecno-biopolítica). Se trata de un spinozismo de micropasiones políticas: un pliegue en el que experimentar con dosis de hormonas, dispositivos visuales y textuales, tags, labellings, códigos porno, circuitos cibernéticos” (Erreakzioa-Reacción, Belbel eta Preciado).¹⁰⁰

Mintegiaren aurkezpen testuaren honako zatia ezin da ulertu mintegiaren aurretik Arteleku zentroan, eta baita MACBAn ere, aurrera eramandako mintegiak eta hausnarketak barne hartu gabe; izan ere, argumentazioaren haria galtzen da, aurreko mintegietan aurrera eramandako hausnarketak eta lortutako aliantza pertsonalen berri izan ezean.

Medeak kolektiboko Josebe Iturrioz-ek dioen moduan, Arteleku zentroan feminismoaren eta arte-sorkuntzaren inguruan bi urte jarrai hauetan aurrera eramandako hitzaldi eta tailerrek ekintzarako eta hausnarketarako tarte ezinbestekoak eskaini zituzten. Batetik, feminismo kritikoaren ibilbidean lan egiteko gunea eskaini eta elikatu zuen; bestetik, arte-sorkuntzaren errekurtsoak aldarrikapen feministetan erabilgarri egiteko, eta bi hauek bat egiten duten espazio tartean, subjektibazio berriei aukerak eskaintzeko aukera ireki zen. Hausnarketa hauen harira, gogora ekartzen diren hurrengo hitzak Josebe Iturrioz-enak dira:

¹⁰⁰ Tailerraren aurkezpen osoa: http://www.old.arteleku.net/arteleku/programa-es/archivo/mutaciones-del-feminismo?set_language=es 2015/01/17 kontsultatua.

“Ekintza zuzena zen guretzako garrantzi bitala zuen zerbait eta horrela hasi ginen antzerkiarekin kalera ateratzen gure aldarrikapenak egiteko: anorexia, bulimia, sexualitatea, lesbianismoa. Cordoban transexualak ezagutu genituen eta beraien diskurtso kiritikoak eragin handia izan zuen. Hortik sortzen gara, eta ibilbidea dugu, ia 10 urte. Gero drag kingarekin hasten gara 2005etik aurrera. Hor Arteleku kablea da, funtzionatzen du itzulpen dispositiboa baten antzera non korrante ezberdinetako jendea batu egiten garen eta hor politikoki zebilen queer teoria oso praktikoki ulertzen hasten gara. Ez, Artelekun bertan ez, baina Artelekun artistak, aktibistak, transak, elkartzen dira eta horrelako laboratoriorio batzuk sortzen dira non gu pixka bat nahastu egiten garen eta han jaiotzen de nik uste dut Medeakeko bigarren fase bat, non hasten gara drag kingak tailerrak egiten. Diane Torr eta Beatriz Preciado-rekin egin genuen bat. Eta gero azken aldi honetan drag kingak, postpornografia, feminista insurrektuak edo eta horrelako transfeminismo ildoen artean lan egiten dugu”.¹⁰¹

Mintegi honek arte-ekoizle ezberdinak gerturatu zituen Artelekura, bai euskal testuinguru kulturaletik, bai Espainiako estatutik. Mugimendu feminista politikoan parte hartzen genuen ekintzaileen presentzia ere nabarmena izan zen. Mugimendu politiko feministaren partaideak ez ziren bakarrik publiko moduan gerturatu Artelekura, baizik eta hitzaldietan ere lekua eman zitzaien. Hizlarien artean, adibidez, Granadako Asanblada feministako partaideek hitzaldia eskaini zuten beraien ibilbidearen aurkezpena egiteko. Aipatzekoa da, halaber, Medeak kolektiboko kideek beraien jardunaren berri ematen zuen hitzaldia aurkeztu zutela. Modu honetan, mugimendu feminista politiko lokalek arte-ekoizpenetik etortzen ziren esperientziak nola barneratzen zituen ikusi ahal izan zuten. Hizpide dugun aurkezpenarekin, queer teoriak eta politikak (eta hauek eskaintzen duten nortasunen inguruko teoriak eta hausnarketak) mugimendu feminista politikoan eta honen aldarrikapenetan nola barneratzen diren ikusi ahal izan zen; eta Josebe Iturrioz-ek aurreko zitan adierazten duen bezala, transfeminismoaren inguruko hausnarketa ere mugimendu feminista politikoan eta arte-ekoizpenean nola txertatzen zen ikusi ahal izan zen. Testuinguru honetan ez da harritzekoa teoria, esperientzia, ezagutza eta aldarrikapen hauek aurkitzen diren espazioek subjektibazio-prozesu berriak eskaintzea eta mugimendu feminista politikoaren subjektuen inguruan hausnarketak abiatzea.

¹⁰¹ Josebe Iturrioz-i Donostian, 2011. urteko martxoaren 9an egindako elkarrizketaren pasartea.

2005. urtean, “*Feminismoaren Mutazioak: Genealogiak eta praktika artistikoak*” mintegiak iraun zituen 3 asteetan Estatu espainiarrean lanean ari ziren queer ekintzaile kolektibo ezberdinek beraien lanak aurkeztu zituzten. Valentziako O.R.G.I.A. kolektiboaren lana ezagutzeko aukera izan genuen, Postop Bartzelonako kolektiboaren lana ezagutzearekin batera. Kolektibo hauen lanek eta artearen birpolitizazioak hurrengo urteetan euskal testuinguru kulturean garatuko den queer ekintzaileekin eta transfeminismo mugimenduarekin harremanak izango dituzte, eta Arteleku zentroan ere beraien lanak hurrengo urteetan presente egongo dira.

“*Feminismoaren Mutazioak: Genealogiak eta praktika artistikoak*” drag kingak gertutik ezagutzeko aukera luzatu zuen. Drag kingaren hezurmamitzea eskaini zuen Dianne Torr-ek aurrera eraman zuen tailerraren bitartez. Arestian aipatu dugun moduan, Euskal Herriko mugimendu feminista politikoa drag kingarekin topatzen zen lehendabiziko aldia zen honako hau. Honekin batera, aurreko urtean Arteleku zentroan landutako eta ikasitako esperientziak barneratzeko momentu oso garrantzitsua izan zen. Esan dezakegu queer politika euskal testuinguru kulturean, eta konkretuki Donostialdeko mugimendu feminista politikoa hezurmamitzeko baliabide eraginkorra izan zela drag kingarena. Aldarrikapen feministetan barneratu zen eta transgeneroaren subjektibazio-prozesuetatik aldarrikapenak garatzen hasteko ere baliabide egokia izan zen.

Honen harira, 2008. urteko apirilaren 12an eta 13an Portugaleten, Bizkaian ospatu ziren Euskal Herriko Jardunaldi Feministetan, Medeak kolektiboak drag king tailerra eskaini zuen. Maskulinitate eta feminitatearen performatibitatea aztertu ostean, honako hauek eskaintzen dituzten subjektibazio-prozesu ezberdinak aurkeztu ondoren, hauen bitartez ekiteko gonbita luzatu zieten Medeak kolektiboko kideek Jardunaldi Feministetara hurbildu ziren pertsonen.

2004 eta 2005. urteetan Artelekuko bi mintegi hauen koordinazioan eta edukietan lan egin zuen María José Belbel-ek nabarmentzen du “*Feminismoaren Mutazioak: Genealogiak eta praktika artistikoak*” mintegia ez zela soilik Arteleku zentroak programatutako mintegia, baizik eta “*Desacuerdos*” proiektuaren barruan lantzen zen mintegia. Aipatu mintegian MACBAC-ek eta UNIA-k ere parte hartu zuten. Hori dela-eta, aipatzen du denbora tarte txikia egon zela 2004. urtean ospatu

zen Sexu Gune Berrero Politizatzea Egungo Arte Jardunetan mintegitik honako honetara. Ondorioz, agian, hainbat hutsune sumatzen dira *“Feminismoaren Mutazioak: Genealogiak eta praktika artistikoak”* mintegian. Argitzeko María José Belbel-en hitzak ekarriko ditugu:

“Mutaciones estuvo más condicionado por el proyecto Desacuerdos (Arteleku, MACBA, Unia) pero fue una continuación lógica al trabajo realizado y se hizo un hueco (escaso) al feminismo postcolonial, un error importante fue la no-inclusión del activismo y las prácticas artísticas en relación a la pandemia del sida”.¹⁰²

Garrantzitsua deritzot Arteleku zentroko mintegietan, argitalpenetan eta feminismoen artxiboetan lan egin duen pertsona batek egindako lanaren inguruan kritikoa izatea. Horrela bada, euskal testuinguru kulturala ez den beste testuinguru kulturaletan teoria eta metodologia feministek egin dituzten ekarpenak zeintzuk diren eta hauek arte-ekoizpen feministetan zein eragin izan duten mahai gainean jartzen dira.

Arteleku zentroak arte-ekoizpen feministei eskainitako espazioak aztertzen jarraituz, nahiz eta 2005. urtetik geroztik 2009. urtera arte esperientziak elkarbanatzeko espazio fisikorik proposatu ez baldin bazen, 2005. urtetik aurrera, *Zehar* aldizkaria tratamendua eskaintzen saiatu zen Arteleku zentroak bere programazioan arte-ekoizpen feministari eskaini ez zion zehar-lerroari, arestian aipatu dugun moduan. Apustu horretan, Artelekun modu fisiko batean lantzen ziren programazio-ildoak ikuspuntu feministekin eztabaidan jartzen ziren. Honako eztabaida hau paperean gauzatu zen. Aldizkariak, bere ale bakoitzean, gai bat lantzen zuen, monografia batek osatzen zuen paperezko argitalpena. Hauetako gai bakoitza ikuspuntu feminista ezberdinetatik lantzen saiatzen zen; eta, horretarako, autore eta artista ezberdinak aldizkarian artikulua idaztera eta irudiekin kolaboratzera gonbidatu zituzten.

2009. urtean, hemen aztertu diren eta Arteleku zentroan aurreko mintegien oinordekoa zen *“Pornopunk Feminismoak. Mikropolitika queerak eta mendeko*

¹⁰² María José Belbel-i 2012. urteko abuztuaren 13an posta elektronikoz egindako elkarrizketaren pasarte.

pornografiak” mintegia aurrera eramán zen, B. Preciado-ren koordinazioaren pean. Honako mintegi hau 2007. urtean ospatzea aurreikusita baldin bazegoen ere, 2009. urteko uztailean izan zen posible mintegia ospatzea. Aztertu ditugun mintegietatik inoizko jendetsuena izan zen. Lau egunetako mintegi honek euskal testuinguru kulturalera jendea hurbildu zuen, bai eta Espainiako estatuko jendea ere. Hala ere, Europako herrialde ezberdinetatik etorritako jendea zein Latino Amerikatik etorritako partaideak ere izan ziren mintegian.

Mintegiak transfeminismoen aldarrikapenak jasotzen zituen, queer-politiken adierazpenekin batera. Aipatzekoa da queer politiken presentzia bera mintegiaren izenburutik hasten dela, eta mintegian zehar aurrera eramandako performance bakoitza eta hitzaldi bakoitza zeharkatzen dituela. Mintegia subjektibitate-erakuntza, sexu-praktikak eta sexu-kategoriak problematizatuz eramán zen aurrera. Modu honetan, arte garaikidearen esparruan garatutako eta aurkeztutako adierazpenak bilduko dira, arte-ekoizpenak, eta, batez ere, errepresentazioaren inguruko hausnarketak mahai gainean jartzen dituztelako. Horrela adierazten da 2012. urteko ekainaren 23an MUSAC¹⁰³-en inauguratutako eta Jose Luis Aliaga-k eta Patricia Mayo-k kuratutako “Genealogías del Feminismo en el Arte Español 1960-2010” erakusketan, “Transfeminismos” atalean. Queer teoriak eta politika queerek feminismoen teoriari eta aldarrikapenei egindako ekarpenak bere egiten ditu transfeminismoak, eta gorago María José Belbel-ek faltan botatzen duen postkolonialismoaren diskurtsoak ere transgeneroaren eta transexualitatearen diskurtsoekin topo egiten duten testuinguruan aurrera eramaten da transfeminismoa.

“Pornopunk Feminismoak. Mikropolitika queerak eta mendeko pornografiak” mintegiaren aurrekarietako bat 2003. urtean MACBA-k hartu zuen *“Maratón Posporno”* mintegia da. Artelekun aurrera eramandako mintegi ezberdinek ere garrantzi handia izan zuten, mintegi honi euskarri kontzeptual eta esperientziazkoa eman ahal izateko.

¹⁰³ Gaztela Leoneko Arte Garaikide Museoa. <http://www.musac.es/> 2015/01/17 kontsultatua.

Mintegiaren aurkezpen testuan B. Preciado¹⁰⁴-k adierazten duen moduan:

“Kontua zera da, mekanismo pornografikoaz –kultura feministetan eta queeretan sortzen diren subjektibazio makina gisa– birjabetzeko praktikei eta gogoeta bideei ikusgaitasuna ematen saiatzea. Mendeko irudikatze pornografikoak interesatzen zaizkigu, baita espazio kritikoaren eta oposiziokoaren gisa funtzionatzeko gaitasuna ere, zeinetan sexu eta genero identitateak berriro definituko diren.

Kultura feministen, punken eta queeren ondoregoak izaki, ikus-entzunezko plazerraren produkzio-teknologia berrietan esku hartzen duten gizarte eragileek, ikertzaileek, performerak, aktibistak, zinematografia zuzendari eta ekoizleek, antzezle pornoek, gizonzkoek zein emakumezkoek, artistek eta musikariek hartuko dute parte Maratón Postporno mintegian. Kontua zera da: artisten, aktibisten eta kolektiboen arteko ezagutza eta ikusgaitasun post-pornografikoaren produkzio-sareak sortzea, Maratoi Postpornoak (MACBA, 2003) zabalduko ikerketa, sorrera eta interbentzio politikorako lerroei jarraituz”.¹⁰⁵

Pornografia-kontzeptua ulermena, esperientziak, azken finean, hegemonikoak diren sexu-arauak inposatzen dituen imajinario eta irudi bilduma da. Heteronormatibitatearen imajinarioa da pornografia, eta honako imajinarioa laguntzen duten praktikek ere osatzen dute. Sexu-ekintza konkretu eta murriztaileak inposatzen ditu. Postpornografiak imajinarioa eta ekintzak zabaldu egiten ditu eta subjektuaren ezaugarriak, nahiak, gorpuztasuna, ekintzak aldarrikatzearen momentuan, honako aukera hauek posible egiten dituzten gorpuztasunei begira jartzeko gonbitea eskaintzen du.

2008. urtean argitaratu zuen Beatriz Preciado-k *Testo Yonki* lana. Lan honek subjektibazio-prozesuak hormona-ekoizpen eta sexu-ekintzen bitartez aurrera eramateko aukerak eta bizipenak elkar banatzen ditu irakurlearekin. Autoreak gorpuztutako esperientziak teorizaziora eramaten ditu. Gorpuztutako ezagutza-prozesua partekatzen du liburuan. Erregimen farmako-biologikoaren salaketa egiten

¹⁰⁴ Mintegiaren testuaren sinadura B. Preciado-k egiten du. B. Preciado-ren izenpeak nortasun aniztasunari egiten dio erreferentzia.

¹⁰⁵ Artelekuk argitaratutako “*Pornopunk Feminismoak. Mikropolitika queerak eta mendeko pornografiak*” mintegiaren informazio liburuxkan argitaratutako eta B. Preciado-k idatzitako testuaren zatia da honako hau.

du, gure biotasunaren manipulazioen atzean interes ekonomiko ezberdinak eta handiak daudela salatzearekin batera. Gure gorpuztasuna erregimen farmakobiologikoaren bitartez kontrolatua dago. Adibidez, emakumeak bere amatasuna kontrolatzeko pilulak hartzera bideratzen dituzte. Baina zer gertatzen da biologikoki emakume garenok biologikoki gizonak izatera gerturaten baldin bagara, hormonon kontsumoaren bitartez? Dударik gabe, bisualitatearen kontzeptua landu beharra islatzen da bere teorizazioaren harira, izan ere, gorpuztasunaren materiaren eraldaketak, gure aurreko biogorputzetik ezberdintzean, bisualitate berria eskainiko digu. Bestalde, hezurharagitan hainbat praktika gorpuztera eta honako hauek egitean, biopolitikaren zein arau apurtzen ari garen kontziente izatera gonbidatzen gaitu Beatriz Praciado-k bere saiakeran zehar.

Beatriz Praciado-ren *Testo Yonki* (2008) liburua oso presente egon zen “*Pornopunk Feminismoak. Mikropolitika queerak eta mendeko pornografiak*” mintegian. Egunerokotasunean gure gorpuztasuna moldatzen duten ekoizpen hormonalak zein esperientziak politizatuak nola dauden argitzen du; ondorioz, biopolitizatuak daudela adieraztearekin batera, gure bioekintzak kontrolatuak daudela adierazten du. Honako zaintza eta kontrol honi aurre egiteko moduak, hormonak, sexu-ekintzak zeintzuk lirartekeen adierazten du Praciado-k bere saiakeran. Gorpuztasunetik hausnartzeko gonbitea egiten digu Praciado-k, teoria eta ikerketarako metodologia gorpuztuen adibide hobezina da *Testo Yonquin* aurkezten diguna.

“*Pornopunk Feminismos. Mikropolitika queerak eta mendeko pornografiak*” mintegian hitzaldiak, performanceak eta tailerrak eskaini zituztenak pertsonak eta kolektiboak izan ziren. Nabarmentzekoa da kolektiboen presentzia. Hizlari moduan, performer moduan, eta baita tailerren eskaintzaile moduan ere, nazioartean ezagunak diren banakoak eta kolektiboak izan ziren: B. Praciado, Tristan Taormino, O.R.G.I.A., Postop, Maria Llopis, Medeak, Black Sun Productions, Alex Brahim, Javier Sáez, Colectivo PostOp, Itziar Ziga, Del Lagrace Volcano, Shu Lea Cheang, Annie Sprinkle, Elizabeth M. Stephens, Nadege Piton & Lazlo Pearlman, Diana Junyent Pornoterrorista, Lolito poWer.

Zentzu honetan, Artelekun ospatutako mintegiak espazio egokia eskaini zuen pospornoa izendatua izan den, eta transfeminismoaren esparruan feminismoarenean

baina erosoago mugitzen diren ekintzak eta hausnarketak garatzeko, eta hauek diskurtsoetan barneratzeko. Horrenbestez, Juan Vicente Aliaga-k hurrengo lerroetan proposatzen duenarekin bat egiten dugu:

“La oleada posporno va extendiéndose y a ella han contribuido algunos talleres y seminarios de Arteleku y otras manifestaciones (lecturas varias, la impronta de Annie Sprinkle –la mamma de esta vorágine entusiasta–, las fotografías del gender terrorist Del LaGrace Volcano que estuvo en Héroes caídos, los ensayos de Beatriz Preciado, Virginie Despentes, Judith Halberstam, Monique Wittig)” (Aliaga, 2012: 209).

“*Pornopunk Feminismoak. Mikropolitika queerak eta mendeko pornografiak*” mintegiarekin Arteleku zentroak fisikoki arte-ekoizpen feministari eskainitako espazioaren inguruko kontakizunari bukaera emango diogu. Horrek ez du esan nahi honako espazio honek emandako fruituek Arteleku zentroak ekoiztutako bestelako formatuetan oihartzuna izaten jarraitu ez dutenik. Adibidez, “*Dig Me Out. Herri-musikari, generoari eta etnizitateari buruzko hausnarketa proiektua*”, María José Belbel-ek eta Rosa Reitsamer-ek aurrera eramandako proiektua 2009. urtean Arteleku zentroak ekoiztutakoa da, eta ekoizpen feminista ezberdinak erlazioan jartzen ditu musikaren ekoizpenaren bitartez. Proiektuaren ikerketak bi formatu ezberdinetan jaso ziren, webgunean eta DVD euskarrian. Proiektuaren arduradunek horrela definitzen dute bertan aurrera eramandako jarduna:

“Herri-musikak gure desio sakonenak eta ibilbide edo jardunbide politikoak adierazten ditu, gure bizitzako irudizko alde onenak. Amodioaren seinalea da, nerabezaro ondoko desioen seinalea, baita sexualitate eta genero posibleena ere. Ikerketarako eremu gisa funtzionatzen du, baita feminismoaren esparruan eta arrazakeriaren aurkako esparruan lankidetzarako oinarri gisa ere. (...) Oinarri gisa ulertu behar dugu musika ez dela gai bakarra, baizik eta hainbat interes, desio eta amets ezberdin adierazteko esparrua; hau da, musika beste praktika artistikoekin gurutzatzen dela, eta lotura estua duela praktika horiekin; bai performance, dantza, ikus-arte, moda, bai olerkigintzarekin” (Belbel eta Reitsamer 2009).¹⁰⁶

Ikerketa feministak eta queerak egunerokotasun praktiketara gerturatzean, honako gerturatze honek eguneroko praktiken zentzua aldatzen du. Baita hauetaz

¹⁰⁶ Proiektuaren weborrialdea: <http://www.digmeout.org/> 2015/01/17 kontsultatua.

egiten dugun ulermena zein erabilera ere. Modu berean, ikerketa feministetatik eta queer ikerketatik hausnarketak abiatzean, gorpuztasunean aldaketak aurrera eramaten dira. Horrela bada, “*Dig Me Out. Herri-musikari, generoari eta etnizitateari buruzko hausnarketak proiektua*”k musika herrikoia inguruko hausnarketa ikuspuntu feministetatik eta queeretatik nola abiarazten den mahai gainean jartzen du. Hausnarketa honek ezinbestean, etnizitatearen eta ikerketa post-kolonialen ikuspuntua barneratzen du eta Laura Trafí-Prats-ek hemen azpian ekartzen duen pasartean adierazten duen moduan, egunerokotasuna ikuspuntu feministetatik aztertzearen garrantzia mahai gainean jartzen du:

“El saber feminista también comporta atender a lo cotidiano, lo popular, los saberes menores, los desplazamientos de narrativas que se articulan no desde lo excepcional sino desde lo que al museo y a las instituciones se les hace difícil acomodar, porque o bien se vinculan a lo mundano e inesperado, o bien desafían el dualismo entre sujeto y objeto, activo y pasivo, o bien potencian la sensación, los afectos, la corporalidad por encima de experiencias puramente visuales/mentales. El proyecto, en formato DVD, *Dig Me Out. Discursos de la música popular, el género y la etnicidad*, de María José Belbel y Rosa Reitsamer, financiado por Arteleku en 2009, se centra en la música popular como campo amplio de expresión híbrida que incluye otras artes como la performance, la moda, la visualidad, abarcando “diferentes perspectivas de personas, en su mayoría mujeres, que se dedican a la música, a la teoría, al periodismo, a la escritura y al activismo en relación a la música, y que ponen en tela de juicio la normatividad de género, el racismo, la homofobia y la transfobia en la música popular”. El proyecto es un reconocimiento de los imaginarios de las subculturas queer y lésbicas en el campo de la música y sus espacios de socialización y difusión. En este sentido funciona también como un cuestionamiento de los discursos dominantes sobre lo subcultural como blanco y heterosexual, así como un desplazamiento de un imaginario pop comercializado y dominante que no incorpora lo queer. Es también un gesto crítico para la ampliación de los espacios productivos de la música popular y profundizar en sus significados, ampliar lo que conocemos como prácticas feministas en el arte y “generar y respaldar espacios reales, simbólicos y virtuales de acción colectiva”” (Trafí-Prats, 2012: 229-230).

Laura Trafí-Prats-en aipu hau 2012. urtean kaleratu zen *Desacuerdos 7 Feminismos* monografikoan argitaratutako “De la cultura feminista en la institución arte” artikuluan jasotzen da. Idatzian Estatu espainiarreko arte-instituzio ezberdinetan

aurrera eraman diren arte-ekoizpen feministek, queer politikek gidatutako bisualitateak eta mugimendu feminista politikoekin dituzten erlazioak mahai gainean jartzen ditu. Bestalde, autoreak adierazten duen bezala, queer politikak eta bisualitateak proposatzen dituzten ekoizleen eta instituzioen arteko erlazioak ez dira beti errazak izan. Aztertzen dituen instituzioen artean, Arteleku zentroa, MACBA, UNIAko arte y pensamiento programa, Montehermoso Kulturunea, MNCARS eta MUSAC aurkitzen dira (Trafi-Prats, 2012: 214).

Denbora tartearen aldetik Laura Trafi-Prats-ek 2000 lehen hamarkadan arte-ekoizpen feministek arte-instituzioetan zein garapen izan duten aztertzen du. Horretarako, artearen historiografia kritikoaren lanaren inguruan ibilbidea egiten du, eta baita arte-instituzio publikoek arte-ekoizpen feministei eskainitako espazioaz, eta hauei ahalbidetutako ekoizpenaz ere idazten du. Hamarkadaren bigarren zatian, feminismoaren garapena, bai militantzia mailan, bai arte-ekoizpenari dagokionez, teoria eta politika queeren presentzia eta garapenaren bitartez ulertu behar dugula adierazten du Laura Trafi-Prats-ek:

“Al mismo tiempo la década del 2000 se caracteriza por una nueva forma de comprender el feminismo desde la teoría queer, las nuevas políticas de la identidad y por la búsqueda de diálogos entre teoría crítica, práctica política e intervención simbólica en las visualidades hegemónicas. Esto se produce en la esfera pública de ciudades como Barcelona, Sevilla, Madrid, Bilbao, con movimientos y colectivos LGBTQ de larga andadura. Aunque las relaciones entre la institución museo y los colectivos no estarán exentas de roces, sí que es cierto que a lo largo de esta década viven intensidades y confluencias interesantes y productivas, en las que los colectivos activistas son invitados a participar en debates producidos desde la institución y los teóricos e investigadores potencian pedagogías cada vez más implicadas en el activismo y la repolitización de la práctica artística. Es también un momento en el que los discursos del arte en torno a las representaciones del género están cambiando hacia planteamientos postidentitarios y queer como evidencian exposiciones que parecen definir el tono de la década” (Trafi-Pratsek, 2012: 215).

Autorearen adierazpen hauekin bat egiten dugu; izan ere, Arteleku zentroaren kasuan ikusi dugun moduan, teoria eta politika queerek, arte-instituzioaren teoria kritikoaren eskutik barneratu zirenean, espazio ezin hobea eskaini zuten mugimendu feminista politikoari queer teoria, queer politika eta postnortasunaren inguruko

hausnarketetara hurbiltzeko. Euskal testuinguruari dagokionez, mugimendu feminista politikoak queer ekintzaileek aurrera eramaten duten arte-ekoizpenaren errepolitizazioa eta beraien subjektibitate-prozesuen baliabideak topatzen dituzte. Horrela adierazten du Medeak kolektiboko Josebe Iturrioz-ek:

“Artelekuri oso paper inportantea emango nioke egite birtute hori duelako. Batetik artistak biltzen ditu eta bestetik aktibistak ere juntatu egiten gara, Dela GraceVolcano, Diana Torr, Suelly, Annie Sprinkle. Puntako artista aktibistak, oso inportanteak. Ordun horiek guretzat oso inpakto handia izan dute. Gainera oso lan artistikoak egiten dituzte, aldi berean politikoak direnak. Hori guretzako izan zen super inportantea eta gaur egun nik uste dut oso influentea. Bartzelonarekin adibidez oso lotura estua daukagu. Hor aipatuko nuke Post Op, iruditzen zaidalako fundamentalak, guk Post Opekin pornografia egiten ikasi genuen, Diana Pornoterrorista adibidez ere, Aloe Bera Aloe Fresa taldea, Itziar Ziga, Virginie Despentes”.¹⁰⁷

Laura Trafí-Prats-ek Arteleku zentroan aurrera eramandako mintegi, argitalpen eta proiektu ezberdinak ditu aztergai. Esan bezala 2000. urteko lehendabiziko hamarkadak betetzen du bere azterketa denbora, nahiz eta “*Zure Begietarako Bakarrik, feminismo faktorea arte bisualak direla eta*” nazioarteko mintegiari ere erreferentzia egiten dion. Laura Trafí-Prats-ek Artelekun aurrera eramandako ekimenak bi kategoria ezberdinetan banatzen ditu. Batetik, queer teoria eta politikek gidatzen dituzten mintegi, tailer, hitzaldi eta argitalpenetan; bestetik, berdintasun legearen jarraipena edo legeak esandakoa betetzera bideratuak dauden ekimenak.

Hala ere, Laura Trafí-Prats-ek Euskal Autonomia Erkidegoan indarrean dagoen lehendabiziko berdintasun legerik ez du aipatzen, hau da, autonomia mailak Emakume eta Gizonen Berdintasunerako Legea, 2005. urteko otsailaren 18koa. Bestalde, Espainiako estatuko lege organikoari egiten dio erreferentzia, 2007. urteko martxoaren 22ko. Testuinguru honetan, Arteleku zentroak argitaratzen duen *Zehar* aldizkariaren 64. alea, *Gorputz Mugak* monografikoa, estatuko berdintasun legearen betebeharrak jarraitzen dituen proiektu editorialtzat hartzen du autoreak. Ondorioz, edukiak instituzionalizatutako feminismoaren eskaerei jarraitzen dietela adierazten du autoreak hurrengo pasartean irakurriko dugun moduan:

¹⁰⁷ Josebe Iturrioz-i Donostian 2011. urteko martxoaren 9an egindako elkarrizketaren pasartea.

“En una clave diferente, pero también en diálogo con la Ley de Igualdad, se desarrollan eventos, textos y acciones que exploran los efectos desmovilizadores, cosificantes, espectaculares de la incorporación de la diferencia en una esfera pública en la que testimoniamos una institucionalización del feminismo. Se publica *Art After Modernism. Rethinking Representation* en 2009. Dentro de esta línea el número 64 de la revista de Arteleku, Zehar, con el título *Cuerpos Frontera*, en el que se abordan historias de contextos, discursos y experiencias que definen condiciones de vida y habitabilidad de cuerpos fuera de lo normativo. El número cuenta con las colaboraciones de Elke Zobl, Itziar Ziga, Remedios Zafra, Beatriz Preciado, Marina Gržinic, entre otras” (Trafí-Prats, 2012: 225).

Laura Trafí-Prats-ek hemen adierazten duenarekin ezin naiz ados egon. *Zehar* aldizkariaren ale hau nire zuzendaritzapean aurrera eramana zen eta bertako edukiak ere nire koordinaziopean landu ziren. Beraz, ezinbestean, edukiak berdintasun-legeak betetzen dituzte, esaterako, emakumeen errepresentazio kuotak betetzen ditu, baina argitalpenaren edukiak ez dira berdintasun legeak adierazten dutena betetzera mugatzen, baizik eta pauso batzuk aurrera joan nahi dute. Edukiak teoria, metodologia eta aldarrikapen feministak, queerak eta transfeminismoak arte-ekoizpenetan eta pentsamendu garaikidean duten garrantziaren inguruan hausnarketa egiten dute. Adibide praktikoak ekartzen dira momentu oro gorpuztasunaren mugak eta gorpuztasuna osatzen duten biopolitiken eta esperientzia konkretuen inguruan hausnarketak bideratuz, eta erregimen politikoak eta ekonomikoak salatuz.

Bestela esanda, ez dut pentsatzen, inola ere, bereizketa egitea eraginkorra denik arte-instituzio publikoetan berdintasun legeak betetzera bideratuak dauden ekimenak eta teoria feministak, queer teoriak eta aldarrikapen politikoa transfeministak jarraitzen dituzten ekimenen artean. Izan ere, inoiz ez dira ekimenak proposatzen berdintasun legeak betetzearen helburuarekin. Berdintasun legeak ez dira zertan bete behar, arte-instituzio batek berdintasun legeak betetzen ez dituenean inolako ondorioz edo isunik ez dagoelako. Horrenbestez, artearen ekoizpen feministari espazioa eskaintzen dizkieten ekimenetan jarri beharko genuke gure arreta. Hauekin eta hauen bitartez lan egin, ezagutza-prozesuak aurrera eramana eta hauetaz baliatuz, kultura-politiken inguruan hausnarketak eta aldarrikapenak bideratu beharko genituzke, eta baita politika publikoetara begira jarri ere. Nolabait ere, berdintasun

legeen inguruko hausnarketa bideratzeko ezagutza-prozesua kontsideratu beharko genituzke arte-ekoizpen prozesuak.

Hemen marraztu dugun ibilbide honek amaiera ezagutu baldin badu ere, Arteleku zentroak ez baldin bazion bide honi jarraipenik eman, faktore ezberdinengatik izan zen. Batez ere, bere zuzendaritzan izandako aldaketek eta Foru Aldundiko kultura-politiken ondorio zuzena izan zela adieraziko genuke. Bestalde, euskal testuinguru kulturalean honako bide honi jarraipena instituzio ezberdinek eman diotela ere kontutan hartu behar dugu. Modu nabarmenean, Montehermoso Kulturuneak 2007. urtetik 2011. urtera eta Xabier Arakistain-en zuzendaritzapean, arte-ekoizpen feminista eta feminismoen teoria kritikoen, queer teoriak eta teoria transfeministak barne, inguruan aurrera eramandako ikerketak, mintegiak eta erakusketak, euskal testuinguru kulturalean arte-ekoizpen feministaren inguruko interesa eta beharra mahai gainera ekarri dute behin eta berriz.

Santiago Eraso-k feminismoen espazioetatik ezagutza-prozesuak eta arte-ekoizpenak aurrera eramateko orduan, Arteleku zentroan lan egiten zuten pertsonen inplikazioa ezinbestekoa izan zela adierazi digu lehenago. Hala ere, instituzioaren egiturak zaila egin zuen feministetatik zetozen ezagutza-prozesuak eta ekoizpenak modu zeharkako batean barneratzea. Eraso-renak dira hurrengo adierazpenak:

“Yo creo que ha sido más bien un territorio aceptado, ojalá se hubiese transversalizado mucho más, pero luego todavía sigue siendo un territorio banal. Es como entrar dentro de un sistema y ocupar dentro del sistema una zona de influencia que es verdad que es un interés particular mío y de Miren [Eraso], en determinación clarísima. Y sigue siendo influyente que los discursos que tienen que ver con los nuevos sistemas de transformación social en un porcentaje muy alto se producen entre las mujeres. Digamos, la vida política de las mujeres en el papel que las mujeres tienen que jugar en la nueva organización de la política de la ciudad. Para mí eso ha sido muy importante, y desde luego en ese marco las artistas ocupan un lugar también preferente en el caso de la historia de Arteleku. Lo era más porque Arteleku era un centro de arte también, pero creo que en el conjunto de la ciudad debemos de escuchar mucho más esas zonas de emergencia, de emergencia política que se producen en torno al pensamiento feminista”.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Santiago Eraso-ri Donostian 2010. urteko azaroaren 23an egindako elkarrizketaren pasartea.

Berriz ere, instituzioek feminismoei espazioak eskaintzea, instituzioan lan egiten duten pertsonen inplikazio pertsonal zein interes konkretuei erantzuten diola adierazten du Santiago Eraso-k. Gainera, testuinguru sozialean mugimendu politiko feministak aurrera eramaten duen ibilbidearekin erlazioa zuzena duela adierazten du Artelekuk arte-ekoizpen feministari eskaini dion espazioaren inguruan hitz egiten duenean. Nolanahi ere, egun beharrezkoa izaten jarraitzen duena, politika publikoek testuinguruari eta arte-ekoizleen eskaerei gehiago entzutea dela dio Santiago Eraso-k, eta baita mugimendu feminista politikoak aurrera eramaten dituen aldarrikapenak kontuan hartzea eta barneratzea ere.

Hala eta guztiz ere, arte-ekoizpen feministei, aldarrikapen politiko feministekin batera, espazioa eskaintzea ez da nahikoa arte-ekoizpen feministak eskaintzen duen ezagutza-prozesuak arte-instituzioetan txertatzeko. Batzuetan, arte garaikide zentroetako arduradunak diren pertsonak begi onez hartzen dituzte feminismoetatik eta queer teoretatik datozen aldarrikapenak. Baina zer gertatzen da honako hauek instituzioaren egiturekin topo egiten dutenean? Adibidez espazioaren banaketa, diru laguntzen banaketa, hierarkiaren problematizazioarekin, instituzioak ezartzen dituen nortasunezko etiketekin? Arte-ekoizpen feministak problematizatzeko espazioak ere badira. Ondorioz, arte garaikide zentro publikoek problematizazio hauei lekurik egiten ez baldin badiete, momentu bat iritsiko da non arte-ekoizpen feministei atak itxiko dizkieten. Aipatu gai hauek jorratzen dituen Santiago Eraso-ren hitzak entzungo ditugu:

“(...) toda una predisposición, más que mecánica digamos política, es que las instituciones públicas sean permeables, muy permeables desde los responsables técnicos y políticos que escuchen la potencia discursiva que se está generando en el movimiento feminista más amplio de la palabra. Más amplio pero que tiene un dispositivo político menos complaciente con el discurso institucional y más crítico (...) Y eso depende de las personas que están ahí. En la mayoría de los casos que yo conozco. Uno de los casos más concretos que ha surgido en el contexto vasco es Montehermoso. Arakis [Xabier Arakistain] ha conseguido una cuota de autonomía en relación a la política partidista de la institución y han constituido un espacio político en relación al discurso. Ese es un caso como paradigma que aparece en el mapa y yo creo que es feliz confluencia entre personas que están afectadas en su biografía o en su disposición política, con caso a escuchar más esas zonas de emergencia y

luego posterior, el conseguir que las instituciones que rigen, que gobiernan en esos lugares, en esos ayuntamientos, permitan que eso ocurra”.¹⁰⁹

Eraso-k hemen adierazten dituen gai ezberdinekin bat egiten dugu. Instituzioan eta kasu honetan arte eta pentsamendu garaikide instituzioan aldaketak egoteko, bere egituran aldaketak aurrera eramateko, baldintza ezberdinek bat egin behar dute. Gainetik, instituzioaren zuzendaritzak proiektu politikoa aurrera eraman ahal izateko baldintza egokiak beharrezkoak ditu. Azpimarratu beharra dago ere, euskal testuinguru kulturallean, nahiz eta baldintza ezberdinetan izan, arte eta pentsamendu garaikide instituzioek, Arteleku zentroak eta Montehermoso Kulturuneak, feminismoaren teoria kritikoen lekuak izan direla. Akademian gertatu ez den bezala, teoria eta politiko queerek zein transfeminismoak, honako testuinguru hauetan, beraien lekua izan dute urteetan zehar eta arte-ekoizpenekin bat eginez eskaini dituzte beraien proposamenak. Bestalde, nabarmentzekoa da, Lourdes Méndez-ek (2014), akademian, eta zehazki Arte Ederretako Euskal Herriko Unibertsitateko Fakultatean, queer teoriak eta teoria transfeministek, teoria feministek baina eragin handiagoa izan dutela adierazten duela.

Hori dela-eta, queer teoria eta politikek eta transfeminismoak ere akademian lekurik topatu ez dutenean, arte-instituzio publikoetan egon dira nahiz eta instituzioaren programazioarekin nahastea ez lortu, Arteleku zentroaren kasuan, edota denbora tarte labur batean existitu Montehermoso Kulturunearen kasuan, hurrengo kapituluan ikusi ahal izango dugunez. Bestetik, queer teoria eta politikek honako espazio hauetan azaltzea, mugimendu politiko feministaren hauenganako interesa piztu du. Modu honetan, Medeak kolektiboaren kasuan, Artelekuk eta baita ere Montehermoso Kulturuneak eskaintzen zituzten espazio eta hausnarketak garrantzitsuak izan dira feminismo politikoaren barruan queer teoria eta politikak eta transfeminismoa barneratzeko.

Hartara, Arte Ederretako fakultatean lantzen ez zen arte-ekoizpena eta teoria feministen arteko erlazioak eta elkarlana Montehermoso Kulturuneak bere jardunera ekartzen dituela adierazten du Xabier Arakistain-ek. Honako hutsune hau betetzearen

¹⁰⁹ Santiago Eraso-ri Donostian 2010. urteko azaroaren 23an egindako elkarriketaren pasartea.

lana oso kontzienteki aurrera eramaten du Montehermoso Kulturuneko zuzendariak. Antzekoa gertatuko da politika eta teoria queerekin eta transfeminismoarekin. Artearen teoria kritikoaren garapena elikatu dute, errepresentazioaren inguruko kritika bultzatzearekin batera. Queer teoria eta politikek eta transfeminismoak akademia eta hezkuntza formaletik kanpo aurkitu dute espazio eraginkorra. Modu honetan, hauengandik informazio eta hauengandik ekarpenak jaso nahi zituzten pertsonak, normalean feminismoarekin erlazioa zuten pertsonak eta militante feministek, arte garaikide instituzioetara hurbildu izan dira urteetan zehar.

Queer teoriek eta politikek eta transfeminismoak teoria feministak elikatzen dituzte nortasunaren inguruko gogoetak abiatzearekin batera. Testuinguru honetan, gorpuztasunetik abiatzen diren subjektibazio-prozesuek ahalbidetzen dituzte. Nolabait ere, teoria feministek paperean dituzten mugak agerian geratzen dira eta, gorpuztutako esperientziek eta ikusizko ekoizpenek irekitzen dituzten espazio berriak beharrezkoak direla argi geratzen da arte-instituzio garaikideetan aurrera eramaten diren hausnarketa espazioetan. Edozein modutan, honako espazio hauek teoria feminista kritikoak elikatzen dituzte. Bestetik, aipagarria da, batzuetan, arte garaikidearen esparruan lanean ari diren arte-kritikariak eta arte komisarioek, instituzionalizatuta feminismotik eta queer politika eta teorietatik aurrera eramaten diren nortasunaren inguruko hausnarketak bata bestearengandik aldentu egiten dituztela eta modu sotilean baldin bada ere, hauek kontrajartzen dituztela (Aliaga, 2012).

Juan Vicente Aliaga-k zehazki, bere “Del paradójico reforzamiento (y descrédito) de la categoría mujer en las prácticas y discursos artísticos en el Estado español” (2012) artikuluan, emakumea kategoria defendatzen duten arte garaikidearen esparruan aurrera eramaten diren ekimenen aurrean adibidez, artearen esparru garaikidean eta transfeminismoaren izenaren pean garatzen diren aldarrikapen feminista ezberdinak alderatzen ditu. Nolabait ere, emakume kategoria azken helburu duten erakusketa, mintegi eta hausnarketa espazioetatik transfeminismotik datozen aldarrikapen, teorizazioak eta praktikak ezberdintzen ditu. Transfeminismoaren adiera zuzenean nortasunaren inguruko gogoetak ekartzen ditu; fikziozko nortasunak, inposatutako nortasunak eta sexu ekintzak eta geure buruak aurkezteko nortasunen inguruko gogoetak eta ekintzak proposatzen ditu. Horregatik, bereziki, artearen esparru garaikideak honako hauetaz pentsatzeko eta hauetatik bisualitate berriak

eskaintzeko espazio egokia eskaintzen du. Beste alde batetik, emakume kategorია eta emakume nortasuna kolokan jartzen ez dituzten arte-esparruan aurrera eramaten diren erakusketa, topaketa eta mintegiek ere existitzen dutela adierazten du Aliaga-k.

Bere artikuluan nabarmena geratzen da, arte-ekoizpen feministak, feminista izateko eta teoria kritiko feminista aberasteko eta elkarrekin aurrera egiteko ezinbestekoa duela nortasunezko kategoría hauek kolokan jartzea. Ideia honekin guztiz bat egiten dugu, baina bestalde, arriskutsua dirudi arte-ekoizpenak emakume kategoría eta nortasuna mantentzen dutela esatea eta beste batzuk honako hauek problematizatzerá bideratuak daudela adieraztea. Honako bereizketa hau aditzera emateko emakumeek aurrera eramaten dituzten arte-ekoizpen guztiak feministak ez direla esatearekin argi geratzen dela esango genuke. Izan ere, emakume kategoría eta nortasuna errepresantzen duten arte-ekoizpen horiek ere baliagarriak lirateke emakume kategoría eta nortasuna bera problematizatzeko.

Bukatzeko, hausnarketa hauek biribiltzeko, Xabier Arakistain-en hitzak jasoko ditugu, izan ere, ezinezkoa da arte-ekoizpen feminista egitea, feministak ekoizleak feministak ez baldin badira: “Aquí quiero dejar claro lo que parece obvio pero a veces nos olvidamos, no se puede hacer arte feminista si no se es feminista. No se puede.”¹¹⁰

¹¹⁰ Xabier Arakistain-i Bilbon 2012. urteko maiatzaren 9an egindako elkarrizketaren pasarteá.

5.
KAPITULOA
MONTEHERMOSO

5. MONTEHERMOSO KULTURUNEA. 2007-2011. ARTE- EKOIZPEN GARAIKIDEA ETA TEORIA FEMINISTAREN ARTEKO ELKARGUNEA

Kapitulu honetan, Montehermoso Kulturunean Xabier Arakistain zuzendaria izan zeneko denbora tarteaz aztertzea pasatuko gara. 2007. urteko urtarriletik 2011. urteko abenduaren 31a arte. Aipagarria da, Arakistain Montehermoso Kulturunearekin eta bertako programazioarekin 2005. urtearen bukaeratik izan zuela harremana, izan ere, urte horretan eta hurrengoan ere Kulturuneko programazioaren koordinatzailea izan zen.

Zergatik hasiko dugu data honetan Montehermosoko Kulturunearen azterketa eta ez bere ibilbidearen lehen urteetatik, gure ikerketaren esparru denborarekin bat egiten baldin badu Kulturunearen hastapeneko urtea? Kulturuneak 1997. urtean ireki zituen ateak publikora. Galdera honi erantzuteko, Gasteizen arte garaikidearen inguruan lan egiten duten pertsona ezberdinen iritziak jaso dira. Izan ere, aztergai dugun denbora tartean, Montehermoso Kulturuneak arte eta kultura ekoizpenaren ulermena eta kudeaketa aldatu egin zuen zuzendaritzaren erabakiz eta bere lantaldearekin batera aurrera eramandako lanaren bitartez. Honako kudeaketa paradigma hau azaltzeko, eta Gasteizko hirian izan zituen ondorio ezberdinak azaltzeko, Natxo Rodríguez-en hitzak jarraituko ditugu:

“Beraz, zein zen Montehermoso Kulturunearen rola hirian? Montehermoso jaio zen eraikin bati erabilera emateko. Eta erabilera kulturala irten zitzaion udal bulegoena baztertu ondoren. Lehenengo urteotan, nire ustez bi helburu bete ziren. Alde batetik, Udaletxeak antolatzen zituen gauza solteei, bideo jaialdia esaterako, egonkortasuna ematea egoitza egonkorra emanez, eta bestetik saiatu zen nolabaiteko ordena jartzen ikus-entzunezko arloan eta arte plastikoaren arloan dagozkien sailak finkatuz. Arrazoi ezberdinetatik, ez ziren bata ez bestea behar zen moduan sendotu (...) Hala ere, momentu horretan hirian arte garaikiderako oso baliabide gutxi zegoen. Esan beharra dago Artium ez zegoela eta zegoen bakarra Amerika Aretoa zela baliabide eskasekin baina lan interesgarria egiten. Beraz, esan daiteke modu

batean edo bestean bai bete zuela arte praktika garaikideetan zegoen hutsunea betetzen. Ez zuen behar beste egituratzea lortu baina”.¹¹¹

Montehermoso Kulturunea bere jatorrian, arte garaikidearen inguruko ekoizpenak barne hartzeko espazio bezala diseinatutako eraikina zen. Kulturuneak ez zuen programazio eta ildo zehatzik garatu hasierako urteetan, baizik eta hirian gertatzen ziren arte garaikidearen inguruko ekimenei espazioa eskaintzen zien. Hala eta guztiz ere, Natxo Rodríguez-en hitzekin guztiz bat eginez, ez zuen behar bezalako eta behar besteko egiturarik ez eta aurre-ikuspen programatikorik arte-ekoizpen garaikidearen inguruan gertatzen ziren elkarguneak, eztabaidak barne hartzeko. Momentuan momentuko beharrak asetzen zituen. Testuinguru honetan, arte garaikidearen ulermen eta praktika anitzak alde batera utzi eta arte garaikidearen esparru mugatura bideratu zuen Xabier Arakistain-ek Kulturunerako proposatutako programazioarekin. Halaz, Montehermoso Kulturunean aurretik garatzen ziren ekintzekin haustura suposatu zuen. Bestetik, Kulturunea arte garaikidearen esparruaren kudeaketara bideratu zen bete-betean.

Natxo Rodríguez-ek adierazten duen moduan, Arakistain-ek zuzendaritza eskuratzen duenean, jada, Kulturunea inflexio puntuan zegoen, non lehen aurrera eramandako ekintza asko desagertzen joan ziren pixkanaka programaziotik; esaterako, Estatu espainiar mailan zaharrena zen bideo jaialdia. “Haustura sortu zen Arakis iritsi baino lehen. Aurreko garaia geldiarazi zenean ireki zen prozesu bat zuzendari eta proiektu berria aurkitzeko. Beraz, itsasontzia gobernurik gabe zihoala Arakis aurkeztu zuen bere proiektua. Aurrekoarekin zerikusi gutxirekin”.¹¹²

Rodríguez-en hitzetatik Montehermoso Kulturunea arte eta kultura garaikidea kudeatzera bideratutako Kulturune desegituratua zela ondorioztatzen dugu. Beraz, Xabier Arakistain-ek bertako zuzendaritza aurrera eramateko konkurtso publikoa irabazten duenean, honako testuinguruan txertatzen du bere proiektua. Baldintza

¹¹¹ Natxo Rodríguez-i 2012. urteko azaroaren 11 lean posta elektronikoz egindako elkarrizketaren pasartea.

¹¹² Natxo Rodríguez-i 2012. urteko azaroaren 11 lean posta elektronikoz egindako elkarrizketaren pasartea.

hauetan, Arakistain-ek konkurtso publikorako aurkeztutako proiektuak bere ibilbide profesionalean landutako gaiak eta egindako aldarrikapenak barneratu zituen.

Puntu honetara iritsita, beharrezkoa irizten da Xabier Arakistain-en lan ibilbidearen hainbat proiektu eta hainbat lorpen mahai gainera ekartzea. Izan ere, beste modu batean zaila egingo da Montehermoso Kulturunean aplikatutako kudeaketa eredua eta lan-ildoak ulertzea. Arakistain-en ibilbidea, arte garaikidearen kudeaketari dagokionean, arte-ekoizpena eta feminismoen arteko elkarlanera bideratua dago. Bere ibilbidean aurrera eraman zituen erakusketa ezberdinak, euskal testuinguru kulturalari dagokionean, arte-ekoizpen feministaren ikur bezala kontsidera daitezke, esaterako *Trans Sexual Express*, Bilbo Arte Fundazioan 1999. urtean aurrera eraman zena eta 2007. urtean Bilboko Arte Ederretako Museoan Aurrera eraman zen *Kiss, Kiss, Bang, Bang. 45 urte. Arte Feminista dela eta*.

Ikertzen ari den denbora tartean aurrera eramandakoak dira honako erakusketa hauek. Instituzionalizatutako espazioan aurkeztuak izan arren, arte-ekoizpen feministari lekua egin ez dioten espazio publiko instituzionalizatuetan aurrera eraman arren honako bi erakusketa hauek, arte-ekoizpen feministak instituzioekin eta politika kulturekin izan duen harreman motaren testigantza baliagarriak irizten dira. Bi dispositibo hauen arteko zubi lanak egiten dituen eta Rekalde Aretoan 2006. urtean Araikistain-ek kuratutako "*Publiko guztientzat*" erakusketak ere, euskal testuinguru kulturean arte-ekoizpena eta feminismoaren arteko elkarguneak lantzen zituen.

Erakusketa hauen funtsa, bertan proposatutakoek, Xabier Arakistain-ek Montehermoso Kulturunerako proposatu zuen zuzendaritza eta eduki proiektuan jarraipena izan zuten. Bide batez, ikerketaren puntu honetan erakusketa hauen inguruan hausnarketa batzuk jasotzera pasatuko gara. Interesgarria da honako erakusketa hauek, ezagutza dispositibo hauek, euskal testuinguru kulturean zein eragin izan duten aurkezteko ahalegina egitea. Izan ere, hauek teoria feminista, queer, transfemista eta aldarrikapen feministen arteko elkarrizketak ahalbidetzen zituzten erakusketa-dispositibo eta hausnarketa espazio zein ekintzarako guneak ireki zituzten.

Dispositibo hauen bitartez euskal testuinguru kultureko arte-ekoizpen garaikideari egiten zaizkion galdera ezberdinak dira, behar ezberdinei erantzuten

dieten heinean. Gainera, *Trans Sexual Express* euskal testuinguru kulturealean garatzen diren arte ekoizpen garaikide lanen bitartez osatua dago. Lan hauen bitartez, genero, sexu eta sexualitate kategorien inguruan hausnarketa abiatu nahi zuen Xabier Arakistain-ek.

Juan Luis Aliaga-ren hitzak jasoko dira ondorengo lerroetan, non erakusketaren nondik-norakoak eskaintzen dituen. Modu beran, Koldo Mitxelena 1998. urtean aurrera eramane zen *Transgenéric@s. Gizarte sexualitate eta generoei buruzko irudikapen eta esperientziak espainiar arte garaikidean* erakusketaren testuinguruan kokatzen du:

“En Euskadi, también en el ámbito institucional, se cierra el milenio con dos proyectos de muy distinta envergadura que denotan, sobre todo en el primero, el conocimiento y el impacto de las teorías queer. Me refiero a *Transgenéric@s* (1998) y a *Trans Sexual Express* (1999), este último concebido por Xabier Arakistain y centrado en el ámbito vasco (Txomin Badiola, Azucena Vieites, Lucía Onzain, Ana Laura Aláez). En él se señala que en el cuerpo, un asunto obsesivo en los años noventa, se condensa el sexo, el género, la sexualidad, la raza, la clase, y a partir de ese conjunto se conforma la identidad del sujeto. En el catálogo se apunta la idea de que el género funciona como un acto de performance” (Aliaga, 2012: 206).

Erakusketaren katalogoa (Arakistain, 1999) generoa, sexu eta sexualitatea kategoriarekin zuen erlazioaz ere aritzen da, nahiz eta generoa performance ekintza bat dela adierazten duten katalogoan bai Xabier Arakistain-ek eta baita ere Lourdes Méndez-ek. Aipagarria da, honako erakusketa honek, teoria feminista ezberdinek eskaintzen zituzten ideia eta metodologiekin bat egin zuela; esaterako feminismo postkolonialaren teoriekin bat egiten saiatzen da. Genero kategoria hainbat eta hainbeste kategoriez zeharkatua dagoela mahai gainean jartzen dute erakusketako katalogoan bai Xabier Arakistain-ek, kuratzaileak idatzitako artikulak eta baita ere Lourdes Méndez idatzitako testuak (Arakistain, 1999; Méndez, 1999).

Xabier Arakistain-i egindako elkarrizketan, *Tran Sexual Express* erakusketaren oinarria sexu kategoria dela adierazten du: “Montehermoso es un proyecto que surge después de una andadura profesional concreta que arranca con una exposición que se

llama *Trans Sexual Express* incluyendo la categoría sexo como categoría curatorial. Y esto es una proclama, una *statement*, una declaración de intenciones crucial. Precisamente yo hago esta primera exposición, incluyo el sexo como categoría curatorial porque a finales de los años 90 todavía, no solamente entre la gente de las generaciones anteriores, sino entre gente de mi generación está extendida la idea de que el campo del arte es un campo que no tiene sexo”.¹¹³

Hortaz, *Trans Sexual Express*-en aurrera eramaten diren arte-ekoizpenak, ikerketa eta ezagutzarako elementu moduan baliatzen ditu Xabier Arakistain-ek. Ezagutza akademikoaren prozesuetatik aldenduz, arte-ekoizpen garaikidearen bitartez, feminismo teorien giltzarri izan diren kategoriak ezagutzeko bide ezberdinak eskaintzen dizkigu.

Aipatu moduan, erakusketa, instituzionalizatutako espazioan aurrera eramaten zen, Bilbo Arte Fundazioko Erakusketa Aretoan konkretuki. Fundazioaren ibilbidea ez da arte ekoizpen feministagatik nabarmentzen; hala ere, Xabier Arakistain-ek bertan aurrera eramandako erakusketa euskal testuinguru kulturean arte-ekoizpen feministaren inguruko hausnarketak abiatu zituen.

2006. urtean, Bilbon kokatutako Rekalde Aretoan, Bizkaiko Foru Aldundiaren esku dagoen aretoan, *Publiko guztientzat* erakusketa kuratzen du Xabier Arakistain-ek. Bertan emakume arte-ekoizle ezberdinen lanak ikusgarri jarri zituen, non emakumeek aurrera eramaten zituzten arte-ekoizpenak publiko ezberdinei bideratuak zeuden. Modu honetan, emakumeen ikusgarritasuna landu nahi zuen arte-ekoizpenari dagokionean. Aipatzekoa da, erakusketa honetan parte hartzera Pripublikarrak kolektiboa¹¹⁴ gonbidatu zuela Arakistain-ek. 2006. urtean sortu eta 2010. urtean amaiera ezagutu zuen kolektiboa, erakusketa honen inguruan osatu zen; hain zuzen ere, erakusketa honetarako lan bat aurkezteko. Nahiz eta Rekalde Aretoa ez izan arte-ekoizpen feminista bere baitan hartzen zuen erakustokia, aipagarria litzateke 2008. urtean eta bertako zuzendaria Leire Vergara izanik, Itziar Okariz-en *Ghost Box* eta

¹¹³ Xabier Arakistain-i 2011. urteko maiatzaren 5ean Bilbon egindako elkarrizketaren pasartea.

¹¹⁴ <http://wiki-historias.org/eu/esketak/pripublikarrak> 2015/03/17 kontsultatua.

Erreakzioa-Reacción kolektiboaren *Hemen eta Orain!* erakusketak aurrera eramán zirela.

Kiss, Kiss, Bang, Bang. 45 urte Arte Feminista dela eta Bilboko Arte Ederreko Museoa 2007. urtean aurrera eramán zen erakusketa, XXI. mendeko lehendabiziko hamarkadan kokatzen dena, kronologikoki, nazioarteko mailan artearen historiografia feminista berreskuratzeko ahalegin batekin aurrera eramaten diren instituzionalizatutako praktiken testuinguruan kokatzen da. Gogoeta hau ekartzen du Laura Trafi-Prats-ek hurrengo pasartean:

“Los últimos años de la década del 2000 están definidos por una intensificación de la reflexión historiográfica. Esto por una parte viene definido por diferentes exposiciones que coinciden en 2007 y que revisan las relaciones entre arte y feminismo, como *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art* en el Brooklyn Museum, comisariada por Maura Reilly y Lynda Nochlin; *Wack! Art and the Feminist Revolution* en el MOCA de Los Ángeles, comisariada por Cornelia Butler y Lisa Gabrielle Mark, o *Kiss, Kiss, Bang, Bang: 45 años de arte y feminismo*, comisariada por Xabier Arakistain en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Estas exposiciones temáticas se suman a una serie de muestras que revisan de forma monográfica la trayectoria de artistas individuales” (Trafi-Prats, 2012: 220).

Gainera, adierazgarria da, honako historiografia berreskuratze hau, Xabier Arakistain-ek Montehermoso Kulturunean abiatutako hainbat ekimenekin erlazioa mantentzen duela. Laura Trafi-Prats-en esanetan, beherago topatuko dugun zitan, modu teorikoan arte-ekoizpena eta teoria feministak elkarren artean erlazioan jartzen zituen ekimena izango litzateke. Era berean, honako ekimen hau, arte-ekoizpen garaikidea etekin ekonomikoak eta politikoak izatetik kontzienteki aldentzen den eta arte-ekoizpen garaikidea ulertzeko eta bertan ekimenak bultzatzeko moduarekin erlazio zuzena du:

“A pesar de este atrincheramiento en el *business as usual* en el que según este informe parecen situarse las políticas de colección y exposición en los museos y centros de arte de titularidad pública en el Estado español, a finales de la década se producen diferentes eventos que se centran en la discusión sobre la revisión de producción de modelos historiográficos desde los feminismos y su posible traducción, influencia, intervención en la historiografía del arte y la presentación de exposiciones en el Estado español. El primer

evento al que me referiré es al curso de producción artística y teoría feminista del arte que el Centro Cultural Montehermoso inicia en 2008 bajo la dirección de Xabier Arakistain y Lourdes Méndez, y del cual ya se han realizado cuatro ediciones, que han contribuido al encuentro entre investigadoras-historiadoras del feminismo del Estado español como Ana López Collado, Patricia Mayayo, Estrella de Diego, Ana Navarrete o Remedios Zafra, entre otras, con investigadoras-historiadoras feministas de relevancia internacional como Linda Nochlin, Griselda Pollock, Tamar Garb, Janet Wolf o Karen Cordero, por mencionar algunas” (Trafi-Prats, 2012: 221-222).

Hartara, ziurtasunez adierazi daiteke, Xabier Arakistain-ek bere ibilbide profesionalean eta arte-ekoizpena teoria feministekin erlazioan garatzeko abiatutako pauso sendoei jarraipena eman nahi zuela Montehermoso Kulturunerako proposatutako kudeaketa modu eta edukien bitartez. Bestetik, garrantzitsua da aipatzea, teoria feministen inguruko lotura, Lourdes Méndez Gizarte Antropologia Sozialeko katedradunarekin batera aurrera eramanez Arakistain-ek, bere ibilbide profesionalean ondorioztatu daitekeen bezala. Gainera, aipatzekoa da honako ikastaro honen jarraipena 2012. urtetik aurrera Bilboko Alhondegian¹¹⁵ aurrera eramaten dela.

Ikertzen ari garen denbora tartean aurrera eramandako erakusketak dira honako hauek, instituzionalizatutako espazioetan aurrera eramanez izan arren, Juan Vicente Aliaga-k bere hitzen bitartez gorago adierazi duenez, argi dago honako praktika hauek ez direla instituzionalizatutakoak. Horrela izanda ere, Laura Trafi-Pratse-k adierazten duen etekin ekonomiko eta politikoetatik aldentzearen ahalegina aitortu behar zaizkie praktika hauei. Modu honetan, instituzionalizatutako praktikak indartzen dituzten eta hauen ibilbidea marrazten duten kultura-politikekin haustura gune bezala identifika ditzakegu erakusketa-dispositibo hauek; etekin politikoak eta ekonomikoak arte-ekoizpenaren helburu lehena eta azkena bezala irudikatzen dituzten praktiketatik aldentzeko saiakera sendo bat aurkezten dutelarik. Halaz, kultura-politikekin elkarriketa guneak ahalbide ditzaketen praktikak izango dira.

Hurrengo atalean aztertuko dugun moduan, Xabier Arakistain berak adierazten duen bezala, Montehermoso Kulturunerako aurkeztu zuen kudeaketa eredua eta baita

¹¹⁵ Azkuna Zentroa izena hartuko du Bilboko Alhondegiak 2015. urtearen hasieratik aurrera.

ere programazioa ez zen hutsetik etorri. Kulturuneko kudeaketa ereduak instituzionalizatutako prozesutik aldendu nahi zuten praktikek eskaini zezaketen ezagutza prozesuen aberastasuna eskaini beharrean, beraietan etekin politikoak bilatzen zituzten politikarien eta udal kudeatzaileen kritikak jasotzeko gune aproposa bilakatu zen, zoritxarrez. Nolanahi ere, honako kritika hauek, lau urtez, modu konstantean egunkarietan argia ikusitakoak, politika kulturalaren ulermen zehatz bati erantzuten diete. Gainera, arte zein kultura garaikidearen ekoizpenak gauzatasun bezala kontsideratzen dituzte, baliabide ekonomiko zein politikoa izatera bideratuak dauden gauzatasunak.

5.1.- MONTEHERMOSO KULTURUNEKO JARDUNA ARTE-EKOIZPEN FEMINISTARA BIDERATUA

Nola hasten da Montehermoso Kulturunea arte-ekoizpen feminista bere erakusketa, mintegietan eta kategoria kuratorial moduan barneratzen?

“Hasi baino lehen, aipatu nahiko nuke azken urteotan, orain dela oso gutxi arte egon den sentazio bat, hain zuzen ere, Gasteizko tamaina kontuan hartuta, arte garaikiderako baliabide gehiegi egon direla. Konpartitu ala ez, hori izan da argudio nagusia, ustezko krisialdi garaian, orain murrizketak egiteko. Nire ustez, jasaten ari garena, modu izugarri gordinean, ez da krisialdi ekonomikoaren ondorioa baizik eta kultura eta orokorrean publikoa dena ("lo público") kudeatzeko ereduaren aldaketa erradikala”.¹¹⁶

Natxo Rodríguez-en goiko zitan, garrantzizkoa jo behar da sentazioez hitz egiteaz gain, publikoaren kudeaketaz ere diharduelako. Denbora tarte oso konkretuaz gain, helburu konkretu batzuei erantzuten dion proiektua aztertuko da ikerketaren honako kapitulu honetan. Xabier Arakistain-en zuzendaritzapean sexuen arteko berdintasuna bermatzeko helburua eta baita ere aldarrikapen feministek arte-ekoizpenean presentzia edukitzearen helburuarekin, Montehermoso Kulturuneak arte-ekoizpen feministari eskainitako denbora tarte alegia. Aipatzekoa da 2007tik 2011ra

¹¹⁶ Natxo Rodríguez-i 2012. urteko azaroaren 11ean posta elektronikoz eginiko elkarrizketaren pasarte bat.

doan denbora tarte honetan, Montehermoso Kulturuneak arte garaikidea ulertzeko eta kudeatzeko modua aldatu zuela. Kulturuneak aurretik izandako arte garaikidea ulertzeko modu zabalaren aurrean, aldaketak planteatu zituen edukiak kudeatzeari dagokionean, baita subjektu ezberdinen beharrei erantzuterakoan ere.

Montehermoso Kulturunean, 2007. urteaz geroztik eta Xabier Arakistain-ek proposatutako egitura aldaketarekin eta edukien aldaketarekin, Udalak urteetan defendatu zuen kultura errekurtsu ekonomiko eta politiko ikuspuntua kolokan jartzen du. Izan ere, Montehermoso Kulturunearen sorreratik, honako plataforma hau, errekurtsu politiko moduan erabili izan zen, errentagarritasun politikoari begiratzen zion plataforma zen honako hau.

Prentsako artikulua izango dira Montehermoso Kulturuneko zuzendariaren eta honen lan taldearen proiektuen bideragarritasuna maila publikoan neurtuko dituztenak. Kulturunearen inguruan kaleratutako prentsa oharrak, iritziak eta beste zenbaitetan elkarrizketek lau urte hauetan zehar presentzia izango dute egunkari ezberdinetan.

Prentsara joaz, Natxo Artundo-k horrela dihardu Xabier Arakistain eta bere lantaldeak bultzatutako proiektuek eta ekimenek, Montehermoso Kulturunearen baitan hainbat eraldaketa bultzatu zituztela adieraziz:

“La transformación comenzó a gestarse en diciembre de 2006, cuando Arakis tomó el relevo al frente de Montehermoso y, tras un año de programación 'heredada', hace 15 meses que arrancó el proyecto del director, nombrado mediante concurso público. El cambio de línea de actuación se ha plasmado a través de una serie de claves que, aunque reiteradas hasta la saciedad, no parecen haber quedado muy claras en determinados sectores de la ciudad. En palabras de Arakistain, se trata de “la tríada cultura-arte-sociedad”, desde la perspectiva de género y con el objetivo de implementar políticas de igualdad entre los sexos”.¹¹⁷

¹¹⁷ <http://www.elcorreo.com/alava/20090328/cultura/tormentas-cima-20090328.html>
2015/01/17 kontsultatua.

Artundo-k ekartzen duen eta Xabier Arakistain-ek proposatzen duen norabide aldaketa Kulturunearen kudeaketa aurrera eramateko, eta honek egiten duen kultura-arte-gizartea hirukiaren baitan lana aurrera eramatea ez da berria. Hiru elementu hauek irudikatzen duten elka-erlazioan lanean aritzea euskal testuinguru kulturalari dagokionean ez da berria; Estatu espainiar mailan zein nazioarteko mailan aurrera eramaten ari zen arte garaikidearen kudeaketaren inguruko proposamenei jarraitzen zion (Moraza eta Cuesta, 2010). Honako hiruki honen laugarren fluxu korrontea, akademian jarri beharko genuke, izan ere, ezagutzaren inguruko legitimazioa akademiak eskaintzeaz gain, euskal testuinguru kulturari dagokionean, modu ezberdinetan egon da arte garaikide instituzioekin erlazionatua.

Artelekuren zentroaren kasuan, hezkuntza ez araututik akademiako diziplina ezberdinekin erlazioak irudikatzen zituen, modu honetan diziplinartekotasuna bultzatu zuen arte garaikide zentroak berak. Montehermoso Kulturuneak ere akademiarekin erlazioa izan du, baina Euskal Herriko Unibertsitateko Arte Ederretako eta Artearen Historia Fakultateekin izandako elkarrizketetara mugatua izango da.

Montehermoso Kulturunearen kudeaketa, bere egitura eta gastu publikoa, udal mailako eztabaida politikoetarako gai errepikaria izan da alderdi politiko ezberdinen artean. Neurri handi batean oposizioan zeuden Eusko Alderdi Jeltzalearen eta Eusko Alkartasunaren eskuetatik etorriko dira honako kritika hauek. Alderdi politikoek behin eta berriz eta modu ezberdinetan errepikatzen zuten Montehermoso Kulturunea eta bere programazioa, geografikoki kokatua zegoen testuinguru kulturalarekin eta Gasteizko hiriarekin zein udalarekin kontakturik gabe eta hiritarren eskaeretan eta beharretan pentsatu gabe aurrera egiten zuela.¹¹⁸

Hurrengo lerroetan, Gasteizko Udaleko Eusko Alderdi Jeltzaleko kide zen Jone Zamarbide-ren hitzak jasoko ditugu, non Kulturuneko errentagarritasun soziala, errentagarritasun ekonomikoarekin duen erlazioaren inguruan diharduen. Ikerketaren lehenengo kapituluan aztertu ahal izan den honako gai hau, atal honetan alderdi

¹¹⁸ <http://www.elcorreo.com/alava/prensa/20080517/alava/censura-montehermoso-isla-conexion-20080517.html> eta <http://www.gara.net/paperezkoa/20090219/122762/es/El-PNV-Gasteiz-reclama-cambio-rumbo-Montehermoso> 2015/01/17 kontsultatuak.

politiko ezberdinek arte eta kultura garaikidearen ulermena eta aplikazioa nola ulertzen eta erabiltzen duten aztertzearekin batera garatuko da. Modu honetan mintzo da Jone Zamarbide:

“(…) se viene realizando una apuesta en el centro que hasta ahora ha supuesto un coste de varios millones de euros para las arcas municipales y, por los datos que nos han dado hasta ahora, tenemos serias dudas sobre su rentabilidad social”.¹¹⁹

Zer da errentagarritasun soziala? Nola neurtzen da? Zeren adierazle da? Honek ez al dio erantzuten errentagarritasun ekonomikoa eta politikoaren arteko erlazio estuari? 2009. urteko otsailean aurrera eramán ziren goiko adierazpenen harira, emakume eta gizonen arteko berdintasuna eta ikuspuntu feministatik lantzen ziren arte garaikide esparruaren praktikak ez omen ziren berme politikoa eskaintzen zuten artearen gauzatasunarekin bateragarriak.

Jone Zamarbide-ren argudioekin jarraituz, hurrengo hitzak ere bereak dira:

“(…) se está convirtiendo en un contenedor de arte contemporáneo de vanguardia que no consigue llegar al conjunto de la ciudadanía y corremos el riesgo de que quede completamente aislado en el Casco Medieval, cuando lo consideramos una pieza clave en su revitalización”.¹²⁰

Arte garaikidearen gauzatasun izaera, errekurtsio ekonomikoa izatearekin lotutako estrategia, hirigintzarekin duen lotura aipatu da ikerketaren lehendabiziko kapituluán. Diskurtso politikoa den honako honek, kulturaren kudeaketa, errentagarritasun ekonomikoa bilatzen du, berau garatzeko burutu den inbertsioak errentagarritasun ekonomikoa zein politikoa eskainiko duen sinismenean. Aipagarria da eta nabarmentzekoa ere bada, arte garaikidearen inguruko errentagarritasun ekonomikoa desiragarria den zerbait izanik, eztabaida politikorako ezinbesteko gaia

¹¹⁹ <http://www.gara.net/paperezkoa/20090219/122762/es/El-PNV-Gasteiz-reclama-cambio-rumbo-Montehermoso> 2015/01/17 kontsultatua.

¹²⁰ <http://www.gara.net/paperezkoa/20090219/122762/es/El-PNV-Gasteiz-reclama-cambio-rumbo-Montehermoso> 2015/01/17 kontsultatua.

bihurtzen dela. Zentzu honetan, beste behin ere, Jone Zamarbide-k horrela adierazten du:

“Hoy por hoy está extendida la impresión de que el centro [Montehermoso] acoge una programación cultural excesivamente especializada, centrada en una visión del arte desde la perspectiva de género, y en ningún momento se ha debatido el que aspire a ser un centro de referencia sobre el feminismo”.¹²¹

Baieztapen hauei, momentu horretan PSOE-EEko zinegotzia zen eta Udaletxea bere alderdi politikoak kudeatzen zuen Maite Berrocal-ek horrela erantzuten dio: “(...) ofrecemos una propuesta contemporánea, abierta y con proyección de futuro, centrada en la formación de públicos de todo tipo”. Bere adierazpenek, Montehermosoren eskusitatearen eta berrikuntzaren inguruan hitz eginez, horrela jarraitzen dute: “(...) el primer equipamiento del Estado que desarrolla la legislación vigente en materia de igualdad de oportunidades entre hombres y mujeres”.¹²²

Bestalde, Eusko Alderdi Jeltzaletik soilik ez zaizkion kritikak isuri Montehermoso Kulturuneko programazioari eta kudeaketari. Eusko Alkartasuna alderdi politikoak ere, horrela dihardu Kulturunean aurrera eramaten diren konkurtso publiko eta kudeaketaren inguruan, hurrengo pasartean, *El Correo de Álavan* argitaratutako prentsa ohar batean argitaratutakoak:

“El grupo municipal EA denunció ayer que el centro cultural Montehermoso se está convirtiendo “en una isla” sin conexión con el Ayuntamiento, “con el permiso del Gabinete Lazcoz”. El portavoz de la formación abertzale, Antxon Belakortu, aseguró que los responsables del complejo impulsan la contratación a sus propios coordinadores, dinamizadores “y ahora de su propio y diferente servicio de prensa” (...) Eusko Alkartasuna muestra también sus dudas sobre la idoneidad de las bases de la convocatoria para la contratación de esos servicios. “Y es que en lugar de pedir una persona licenciada en Ciencias de la Información para cubrir el puesto de periodista se solicita la carrera de Historia del

¹²¹ <http://www.gara.net/paperezkoa/20090219/122762/es/El-PNV-Gasteiz-reclama-cambio-rumbo-Montehermoso> 2015/01/17 kontsultatua.

¹²² <http://gara.naiz.eus/paperezkoa/20090219/122762/es/El-PNV-Gasteiz-reclama-cambio-rumbo-Montehermoso> 2015/01/17 kontsultatua.

Arte”. Por ello exige que no adjudique el trabajo porque “crear espacios independientes dentro del Consistorio es malo desde la gestión municipal y además muy caro”.¹²³

Ikerketaren honako puntu honetan, alderdi politiko ezberdinek Montehermoso Kulturunearen inguruan dituzten hika-mikak ekarri baldin badira, kulturarengan duten esperantzari lotuak daude. Errentagarritasun politikoa eskainiko dienaren sinismenean murgilduta egiten dituzten adierazpenak dira. Bestalde, prentsan azaldutako honako adierazpena hauek eta beste batzuk ere kritikak jaso dituzte; artearen errentagarritasunaren logika kritikatzeko duten adierazpenak direla adieraz daiteke. Adibide moduan, José Cose-k Bizkaiko *El Correo*ren zuzendariari bideratutako idatzian adierazten duenaren lagina ekarriko dugu:

“Merece una respuesta que la concejala Zamarbide se cuestione la programación de Montehermoso bajo la idea de «el escaso atractivo para el público del vanguardismo contemporáneo». Su idea sobre la «rentabilidad social del arte» está demasiado anclada en el pasado. Usted no habría dejado nunca a Sorolla realizar sus cuadros, ni a Picasso, por vanguardistas en su momento. (...) Merece una respuesta la concejala Zamarbide por calificar de «insostenible» la apuesta en torno a la perspectiva de género y la creación actual que considera encaminada a «una élite de expertos». En ocasiones, en el mundo del arte, se dice que hay que criticar la injerencia de los políticos en terrenos que no les corresponden. No estoy de acuerdo, ya que este tipo de frases refuerzan la idea de que no haya políticas públicas contrastables y controlables. Yo creo que son terrenos que sí les corresponden. Nunca he estado de acuerdo en lo de que en cultura y arte el mejor programa es el que no existe. Esa idea es una falacia. Siempre existe. Reitero. Existe la creencia en el mundillo del arte local de que los políticos opinan gratuitamente sobre arte y cultura”.¹²⁴

Gorago ekarritako pasarte hauetatik, Montehermoso Kulturuneko programazioa eta baita ere kudeaketaren inguruko kritikak politikoki erabilgarriak diren argudioak direla ondorioztatzen dugu. Beste era batean esanda, kultura garaikidearen eta bere kudeaketarena, errentagarritasun politikoa duen gaia da.

¹²³ <http://www.elcorreo.com/alava/prensa/20080517/alava/censura-montehermoso-isla-conexion-20080517.html> 2015/01/17 kontsultatua.

¹²⁴ <http://www.elcorreo.com/vizcaya/20090222/opinion/arte-rentabilidad-20090222.html> 2015/01/17 kontsultatua.

Gauzak hala, Eusko Alderdi Jertzeleak, adibidez, Montehermoso Kulturuneak jendartean duen babesa neurtu nahi izan zuen inkesta baten bitartez. Baina berriz ere kontsumoaren logikak jarraitzen zuen honako inkestaren ideia honek. Hau da, erabiltzen duen neurrian, hiritarrak, Kulturunearen jarduna baloratuko du.¹²⁵ Hurrengo, gai hauen inguruan prentsan kaleratutako artikuluaen pasartea:

“La concejala jeltxide Jone Zamarbide y su grupo municipal están convencidos de que el proyecto liderado por Xabier Arakistain en Montehermoso no funciona. Según la edil vitoriana, tras cuatro años, «no tenemos ninguna prueba de la repercusión social» de las actividades desarrolladas en el centro cultural. Por este motivo «queremos una encuesta que ofrezca una imagen real sobre la implicación de Montehermoso en la ciudad y la imbricación de la ciudad en Montehermoso», argumenta la portavoz peneuvista en el área de Cultura. Zamarbide considera que la actividad del centro y su efecto en Vitoria no se puede remitir a un listado de programación, sino que es precisa una evaluación, y recuerda que sólo entre 2009 y 2010, este equipamiento municipal supuso un desembolso de 3,7 millones de euros. «Semejante gasto no puede realizarse sin un mínimo control de su eficiencia»¹²⁶.

Montehermoso Kulturuneak Gasteizko hiriarekin duen inplikazioa neurtuko duen inkesta bat eskatzen du zinegotzi jeltxideak. Bestalde, arte garaikidearen esparruan lan egiten duen Kulturune batek halabeharrez hiriarekin inplikatu behar al du? Zein modutan, zein erlazioen bitartez? Are gehiago, hiriak Montehermosorekin harreman estuan egon behar al du halabeharrez? Inkestaren aitzakian, Jone Zamarbide-k hurrengo adierazpenak publiko egiten ditu:

“Por esta razón, «queremos comprobar hasta qué punto Montehermoso es considerado un servicio público y para ello nada mejor que preguntar a quienes lo están financiando con sus impuestos. No basta con las opacas justificaciones que utiliza el gobierno socialista. Hoy por hoy, lo único que sabemos es que el paciente está enfermo y no contamos con diagnóstico claro», añade la concejala nacionalista, que considera escaso el impacto de un

¹²⁵ http://www.elcorreo.com/alava/v/20110401/cultura/pide-encuesta-para-medir_20110401.html
2015/01/17 kontsultatua.

¹²⁶ <http://www.elcorreo.com/alava/v/20110401/cultura/pide-encuesta-para-medir-20110401.html>
2015/01/17 kontsultatua.

proyecto «enfocado a políticas de género» y que «ni se cita en el segundo Plan de Igualdad del Ayuntamiento»¹²⁷.

Besteetan, Montehermoso Kulturuneko kudeaketa eta bertan aurrera eramaten zen programazioaren kalitatea zalantzan jartzen zuten politikariek. Kulturarako teknikari edota arte garaikidean jakitun eta aditu izango balira bezala, Kulturuneko kudeaketa eta hobetuko lituzketen proposamenak egiten zituzten. Horren haritik proposamenak izan baino, inposaketak zirela ondoriozta dezakegu prentsan argitaratutako hurrengo pasartetik:

“La concejala peneuvista Jone Zamarbide cuestionó el atractivo para el público del «vanguardismo contemporáneo», por lo que consideró necesario abrir la programación del equipamiento «a otros tipos de arte», con el fin de lograr más usuarios -puso como ejemplo la muestra de Sorolla en Bellas Artes de Bilbao- y convertir al antiguo palacio episcopal en «una parte activa para la revitalización del Casco Medieval»¹²⁸”.

Arabako *El Correo* jasotzen diren adierazpen hauek Montehermosora bertaratzen ziren pertsona kopuruaren eta Kulturuneak zuen gastu publikoaren arteko erlazioa zuten hizpide. Korrelazioaren bitartez gastuaren gehiegizkotasuna jartzen zuten mahai gainean. Ikuspuntu honen lekuko, Montehermoso Kulturunean Bilboko Arte Ederretako programazioarekin eta bertan 2008. urtean aurrera eramaten zen Sorolla-ren inguruko erakusketa batekin alderatu izan zutela da. Era berean, berriz ere, kultura errekurtso ekonomiko eta hirigintzaren bultzatzaile izan behar duenaren ideiarekin lotzen dituzte politikariek beren salaketak.

Kulturaren kalitatea neurtzearekin batera, kulturaren errentagarritasuna bermatua dagoenaren ustea dago. Politika publikoek zein norabidetara mugitzen diren ikusi ahal da honako proposamenekin. Bertan errentagarritasun ekonomikoa errentagarritasun kulturalera bideratu ezezik, errekurtso ekonomikoaren potentziala eskaintzera behartuta dago hirigintzarekin erlazionatzen den momentutik.

¹²⁷ <http://www.elcorreo.com/alava/v/20110401/cultura/pide-encuesta-para-medir-20110401.html> 2015/01/17 kontsultatua.

¹²⁸ <http://www.elcorreo.com/alava/20090219/cultura/pide-cambio-rumbo-montehermoso-20090219.html> 2015/01/17 kontsultatua.

Kritikek euskarria, arte-ekoizpen garaikideak errekurtsu ekonomiko bezala onartuak eta barneratuak daudenaren printzipioetan dute. Ondorioz, publiko anitza eta heterogeneoa arte-ekoizpen garaikidearen hiritar onuragarriak bezala kontsideratzen dituzte; publiko guztien eskuragarri eta publiko guztiaren kontsumorako eskaintzen diren ekoizpenak lirateke arte garaikidearenak. Alderdi ezberdinetako politikariek artearen errentagarritasun soziala defendatzeko egiten dituzten adierazpenak prentsan argitaratuko dira.

Prensa artikuluak Xabier Arakistain Montehermoso Kulturunea zuzentzen hasi zenetik modu konstantean Euskal Herrian argitaratzen diren egunkari ezberdinen orriak bete zituzten. Hala-eta guztiz ere, Xabier Arakistain-ek Kulturuneko zuzendaritza aurrera eramane zuen azken urtean ugaritu ziren.¹²⁹ Azken hilabeteetan Montehermoso Kulturuneko proiektuak berdintasuna bilatzen ez zuen ikuspuntu feminista lantzen zuen inguruko kritikak ugaritu ziren. Politikariek egiten zituzten arte garaikideko proiektuari kritikak, kultura eta artearen politizaziotik datozen adierazpenak izanik, bere lekua prentsan kokatzen zuten. Politikari ezberdinen arte garaikidearen diskurtso politizatuaren agerian jartzen du José Cos artistak, konkretuki Zamarbide-ren adierazpenen okerrak salatzen ditu gorago ekarritako zitan adierazten duen bezala.

Bestalde, honako iritzi eta adierazpen hauen aurrean, ikusi ahal izan denez, euskal testuinguru kulturala kontuan hartu gabe aurrera eramaten dira. Montehermoso Kulturunean garatutako proposamenak ekonomikoki errentagarriak ez zirela adierazten dute. Ondorioz, errentagarritasun politikorik ez dutela izango salatzen dute ere. Gainera, Montehermoso Kulturuneko programazioaren ildo nagusietako bat, emakumeen eta gizonez arteko aukera berdintasuna bermatzea izanik, honako hau betetzen ez zuela adierazi zuten politikariek hitz gordinen bitartez.

¹²⁹ Kulturaren eta artearen kontsumoaren inguruan Montehermoso Kulturunearen inguruan eta Xabier Arakistain-en lanaren kudeaketaren inguruan prentsan argitaratutako artikuluak: <http://www.elcorreo.com/vizcaya/20090222/opinion/arte-rentabilidad-20090222.html>, <http://www.elcorreo.com/alava/v/20110623/cultura/contara-arakis-abre-montehermoso-20110623.html> eta <http://www.gara.net/paperezkoa/20090219/122762/es/El-PNV-Gasteiz-reclama-cambio-rumbo-Montehermoso> 2015/01/17 kontsultatua.

Politikariek isuritako salaketak eta hitz jarioak norabide berdinetan botatakoak izan ziren lau urtetan zehar. Hurrengo orrialdeetan Montehermoso Kulturuneak euskal testuinguru kulturalen ekoizten den arte garaikidearekin erlazioaren inguruan mintzatuko da eta horretarako, arte-esparru garaikidean lanean ari diren pertsonen testigantzak jasotzera pasatuz.

Adibidez, honela mintzo da Maite Garbayo Maeztu arte-historia irakaslea, ikerlaria, arte-historialari eta arte-kritikaria:

“Creo que el contacto fue muy estrecho, y la implicación de artistas, comisarios/as, críticos/as... con el centro también. Además de que se hicieron cosas con mucha gente del contexto vasco, en las inauguraciones, cursos...etc, había una afluencia importante de personas del ámbito del arte contemporáneo, cosa que no ha sucedido en otros centros. Fungía, ciertamente, como punto de encuentro y diálogo en muchos sentidos”.¹³⁰

Montehermoso Kulturunearen programazioaren kalitatearen inguruan, hainbatetan zalantza izpiak jaurti dira arestian ikusitako pasarteetan eta gehienetan politikariek egindako adierazpenetik ondorioztatzen den bezala. Maite Garbayo Maeztu-k honen inguruan duen iritzia jasoko dugu hurrengo lerroetan:

“Fue un modelo de calidad que tuvo en mente el contexto local, pero sin reducirse a él en exclusiva. En este sentido, creo que fue muy importante que durante la gestión de Arakis pasaron por el centro personas y propuestas muy relevantes del ámbito foráneo. No sé..., yo recuerdo haber visto por primera vez allí a Teresa de Lauretis, a Laura Mulvey, a Jimmy Durham..., por citar algunas”.¹³¹

Halaz, prentsako iritzi eta adierazpenen aurrean, Maite Garbayo Maeztu-ren hitzetatik ondoriozta daiteke, Montehermoso Kulturunearen programazioak arte-esparruko eragile ezberdinen arteko zubi lanak egin zituela. Maila lokala eta naizoarteko testuinguruaren artean, loturak egin zituen. Onurak besterik ez zizkion eskaini euskal testuinguru kulturalari. Gainera, antzeko iritzi publikoak agertzen joan

¹³⁰ Maite Garbayo Maeztu-ri Mexiko Hirian 2013. urteko uztailaren 8an egindako elkarrizketaren pasarte.

¹³¹ Maite Garbayo Maeztu-ri Mexiko Hirian 2013. urteko uztailaren 8an egindako elkarrizketaren pasarte.

ziren 2011. urteko hilabete ezberdinetan zehar, Xabier Arakistain-i Kulturuneko zuzendaritza berrituko ez ziotenaren berria zabaldu zenean, urteetan aurrera eramandako programazioaren eta kudeaketaren alde. Gasteizko hiriko kultura eragile ezberdinek eta Amarike Asanbladak¹³² urteetan Xabier Arakistain-ek eta bere lantaldeak aurrera eramandako lana goraiatu zuten. Arakistain-ek martxan jarritako ereduari amaiera emateak arabar kulturaren baitan ekarriko lituzkeen arrisku larriak eta atzera bueltarik gabeko hondatzearen inguruako adierazpenak egiten dira hurrengo pasartean:

“El mundo cultural alavés se halla inmerso en un momento de cierta incertidumbre. Tanto que la asamblea Amarike de Álava saltó ayer a la palestra para alertar sobre el «serio peligro» que acecha a los proyectos culturales de la provincia. El miedo de este colectivo viene motivado a raíz de las informaciones conocidas en los últimos días y que afectan a la paralización del centro cultural Krea -cuyo futuro permanece en el aire hasta que se concrete la fusión entre las cajas vascas- «o la puesta en entredicho del proyecto actual de Montehermoso», sobre el que la propia responsable municipal de Cultura, Encina Serrano, reconoció su intención de cambiarlo para abrir sus exposiciones a todos los públicos”.¹³³

Kultura errekurtsu politikoa eta ekonomikoa izatera bideratua egon behar denaren oinarrian dago Xabier Arakistain-en Montehermoso Kulturuneko zuzendaritzari amaiari ematearen erabakia. Ondorioz, Amarike Asanbladak, horrela jarraitzen dun bere prentsa adierazpenetan:

“Se huye así, siempre según denuncia este colectivo, de la cultura como elemento educativo, generador de reflexión y transformador de la realidad para reducirla a unos intereses más vinculados «con las industrias del turismo y del entretenimiento», en referencia a los certámenes de teatro, magia, fotografía, series de televisión o de rock que se desarrollan durante el año en la ciudad. «Nadie habla de suprimir el formato festival, pero sí de procurar que ese modelo no sea la norma», matizan antes de reclamar que las instituciones no

¹³² <http://www.elcorreo.com/alava/v/20110721/cultura/asamblea-amarika-afirma-proyectos-20110721.html> 2015/1/17 kontsultatua.

¹³³ <http://www.elcorreo.com/alava/v/20110721/cultura/asamblea-amarika-afirma-proyectos-20110721.html> 2015/01/17 kontsultatua.

desatiendan a los centros culturales, museos, salas expositivas o creadores, con un papel «fundamental en la enseñanza de la cultura»¹³⁴.

Bestalde, arte garaikidearen esparruko profesional ezberdinek Kulturunearen ibilbidearen beren iritzia eta balorazioa eskaini zituzten prentsara eginiko adierazpenetan. Adibidez, Txaro Arrazola-k, artista eta Euskal Herriko Unibertsitateko Arte Ederretako fakultateko irakasleak, hurrengoak baieztatzen ditu:

“No sé qué pensará la ciudadanía en abstracto, para mí estos cuatro años han sido una de las épocas más interesantes de la historia de Montehermoso y lo digo porque asisto regularmente a ver sus exposiciones, películas, seminarios, centro de documentación, publicaciones, cursos... Por eso creo que el proyecto de Montehermoso cumple una función crucial y a la vez descuidada por muchos espacios para el arte y la cultura no sólo de Álava sino de todo el Estado. El actual equipo de Montehermoso ha puesto en el mapa a la ciudad de Vitoria-Gasteiz a nivel internacional y estatal entre otras cosas por practicar una política de igualdad de oportunidades para hombres y mujeres que, lejos de disminuir la calidad de la oferta cultural, demuestra justamente lo contrario, que es posible hacer cultura siguiendo las premisas de inclusión y no de exclusión de la mitad de la ciudadanía. En este sentido, conviene no olvidar que la diversidad es un síntoma de buena salud social frente a la tiranía del pensamiento único”¹³⁵.

Txaro Arrazola-ren komentarioekin bat egiten dute Maite Garbayo Maeztu-ren hurrengo adierazpenek Xabier Arakistain-en zuzendaritzapean Montehermoso Kulturuneak lau urteetan zehar aurrera eramandako lanaren balorazioa egiten duenean. Bere hitzetan, Kulturunean berdintasun-legeak bete izanaren garrantzia azpimarratzen du. Modu honetan, emakume eta gizonen arteko errepresentazio berdintasuna lortzeaz gain, kalitate oneko programazioa osatzeaz gain, feminismoak lantzen zituzten adierazpen ezberdinei atek ireki zizkion. Gainera, aztergai dugun aldian Kulturunean aurrera eramandako testugintzak, eduki feministei atek ireki zizkian, oraindik orain, eskuragarri gertatzen diren baliabideak izanik honako hauek,

¹³⁴ <http://www.elcorreo.com/alava/v/20110721/cultura/asamblea-amarika-afirma-proyectos-20110721.html> 2015/01/17 kontsultatua.

¹³⁵ <http://www.noticiasdealava.com/2011/04/05/opinion/tribuna-abierta/a-favor-del-centro-cultural-montehermoso> 2014/07/29 kontsultatua.

Montehermoso Kulturuneko liburutegian eta Kulturunean salgai jarraitzen duten heinean:

“Creo que su mayor aportación fue demostrar que respetar la ley de paridad (lo que deberían hacer todos los centros públicos, y no hacen) es totalmente compatible con una programación de alta calidad. En cuanto a la teoría crítica feminista, los seminarios anuales que Xabier Arakistain organizaba con Lourdes Méndez son ya un referente dentro de nuestro contexto. (...) Obviamente quienes estamos interesadas en ello, ya antes teníamos acceso a muchos materiales y textos. Sin embargo, creo que Montehermoso facilitó mucho esta cuestión. Se trajeron personas, propuestas artísticas..., y también, y esto es importante, muchos libros para la biblioteca, algunos de los cuales antes eran prácticamente inaccesibles aquí. La biblioteca ha quedado como testigo de ese interés por impulsar la teoría crítica feminista en relación con el arte contemporáneo”.¹³⁶

Montehermoso Kulturuneari jaurtikitako politizatutako kritikak jaso ondoren, Kulturunean aurrera eramandako ekimenak eta arte-ekoizpenak baliabide ekonomiko eta politikoa izatetik urruntzen zirela argi geratu da. Hurrengo orrialdeetan, Kulturuneko zuzendariak eta lantaldeak aurrera eramandako lana gertuagotik aztertzeraz pasatuko da; arte ekoizpen feministak aurrera eramaten duen ezagutza prozesu zein bisualitate berriei eskainitako espazioak aztertzeraz.

Arte garaikidearen kudeaketa eta ekoizpena emakume eta gizonen arteko berdintasuna bermatuz aurrera eraman zuen Xabier Arakistain-ek Montehermoso Kulturuneko zuzendaritza 2007. urtetik 2011. urtera. Kulturunearen zuzendaritza konkurtso publikoaren bitartez irabazi zuen. Konkurtsoan bertan, Montehermosok Estatu espainiar mailako eta Euskal Autonomia Erkidegoko berdintasun legeak beteko zituela adierazten zuen. Arakistain-en esanetan, Montehermoso Kulturunean aurrera eraman zuen proiektuaren aitzindaria eta abiapuntua Manifiesto ARCO 2005 izango litzateke. Manifiesto ARCO 2005en egindako lana eta bertan lortutako akordioak aplikatu zituen lau urtez Kulturunearen programazioaren ildoetan. Horretarako, arte-esparru garaikidean emakume eta gizonen arteko berdintasuna jorratzen duten bi

¹³⁶ Maite Garbayo Meztu-ri Mexiko Hirian 2013. urteko uztailaren 8an egindako elkarrizketaren pasartea.

ikuspuntu ezberdinen arteko bidea egiten du kapituluaren hurrengo atalean ikusiko denez.

Xabier Arakistain-ek feminismoa, arte-ekoizpena, mugimendu politiko eta teoria bezala ulertzen du. Ondorioz, ulermen hau Montehermoso Kulturunean aurrera eramandako ekimen bakoitzean presente egon zen.

5.2.- ARTE GARAIKIDEAREN ESPARRUAREN KUDEAKETA EMAKUME ETA GIZONEN ARTEKO BERDINTASUNA ETA FEMINISMOAK OINARRI HARTUZ

Montehermoso Kulturuneko proiektuan emakumeak artearen esparruan barne hartzea aldarrikatzen duten bi ikuspuntuk egiten dute bat. Lehenengoa Linda Nochlin autoreak 1971. urtean argitaratutako “Why Have There Been No Great Woman Artist” artikuluan aurkezten duen ikuspuntuak osatzen du.

“Si Linda Nochlin dice que hay que hacer un hueco a las mujeres en el campo del arte porque valen tanto como los hombres y ya lo han demostrado y (...) dice que no hay grandes artistas porque no han podido estudiar para serlo, porque (...) se les ha apartado específicamente de esa actividad como de tantas otras (...) de ahí se deduce que incluyendo a las mujeres en la práctica se demostrará que son capaces, y esto es cierto.(...) eso en el 71. De esa manera inaugura Nochlin la perspectiva feminista en la historia del arte”.¹³⁷

Arakistain-ek azaltzen duen bezala, artearen ikuspuntu feminista lantzeari hastapena ematen zaio Linda Nochlin-en lan honekin. Montehermosoko Kulturunean jarraitu zuen bigarren ikuspuntua aldiz, Griselda Pollock-en eskutik etorriko da. Horrela adierazten du Xabier Arakistain-ek:

“En el 81 Griselda Pollock se hace una pregunta que todavía iría un poco más allá en otro artículo también emblemático: “Puede la institución arte sobrevivir al feminismo?” Haciéndose una pregunta de carácter epistemológico, ¿es posible mantener esta institución

¹³⁷ Xabier Arakistain-i 2012. urteko maiatzaren 5ean Bilbon egindako elkarrizketaren pasartea.

decimonónica que es el campo de arte? (...) ¿Es posible mantener esa institución y que las mujeres tengan igualdad de oportunidades? Deja la pregunta abierta aludiendo a la profundidad de la complejidad de la naturaleza sexista del campo del arte. Lo que viene a decir es que el campo de arte, es campo del arte porque es sexista. Es básico abordar la categoría sexo dentro del campo del arte; es una empresa básica y fundamental y además frontal”.¹³⁸

Xabier Arakistain-ek eta bere lantaldeak aurrera eramandako proiektuak bi jarrera hauek, bi ikuspuntu hauek barne hartzen ahalegintzen da. Ez bi ikuspuntu kontrajarri balira bezala, baizik eta elkarren osagarri ulertzen dituzte. Izan ere, modu honetan soilik jar daitezke elkarrizketan bi proposamenak. Honekin, arte-ekoizpena bera, ezagutza-prozesu bat izanik, diziplinen arteko mugak edota kokapen teorikoak zeharkatzeko nola aukerak luzatzen dituen ikusi ahal izango da. Hurrengoak, Arakistain-en hitzak ditugu:

“Son dos posturas que se entienden como 2 escuelas distintas (...) antagónicas y que yo siempre he entendido como complementarias. (...) En las mesas que yo dirigía en ARCO es algo que se puso muy de manifiesto. Cuando votamos el Manifiesto ARCO 2005 había estas dos posturas, las de “no necesitamos la institución arte”, “hay que acabar con la institución” o “vamos a participar de la institución incluyendo a las mujeres”. De ahí surgió, del largo y duro debate que hubo con el Manifiesto 2005, fue de donde surgió el proyecto de Montehermoso. No son dos lógicas excluyentes si no que se pueden compaginar. Por tanto, lo que yo presenté fue un proyecto que incluyese a las mujeres en paridad y que teniendo en cuenta la definición de cultura como la que recoge la UNESCO en su declaración de México del 82, que sigue vigente, que es entender la cultura como reflexión, como percepción crítica del mundo, para superarnos para aprender. Por una parte lo que hacemos en Montehermoso es incluir cuotas de sexo para garantizar la paridad, y por otro lado incluir cuotas feministas, también lo que se llama cuotas feministas desde el movimiento, que es incluir en el marco conceptual la perspectiva feminista de forma permanente y sistemática como una de las perspectivas críticas que va a mirar la cultura y la producción, la difusión del arte”.¹³⁹

Puntu honetan, Xabier Arakistain-ek ikuspuntu feminista sistematikoki eta modu iraunkorrean arte-ekoizpenari aplikatzeak, arte garaikidearen esparruaren

¹³⁸ Xabier Arakistain-i 2012. urteko maiatzaren 5ean Bilbon egindako elkarrizketaren pasartea.

¹³⁹ Xabier Arakistain-i 2012. urteko maiatzaren 5ean Bilbon egindako elkarrizketaren pasartea.

egiturak modu kritikoz begiratzea dakarrela adierazten du. Begirada honen ondorioak arte ekoizpenean ondorio ezberdinak ekarriko ditu. Batez ere arte-ekoizpen prozesuan eta ondorioz artearen kudeaketan eta zuzen-zuzenean kultura-politiken osaketan zein aplikazioan, arte garaikidearen hedapenean eta baita interpretazioan ere. Arte-ekoizpen feministak, ezagutza prozesu bat abiarazteko aukera irekitzen du, aukera ezberdina eta berria.

Arakistain-ek goian aipatu helburuak aurrera eramateko, aldi berean proiektuaren habeak izango direnak, Kulturuneko egiturak aldatzea eskatuko du. Ezagutza-prozesuen eta arte-ekoizpen feministen arteko intersekzioa bermatuko duten espazioak eraikitzeko, Monthermoso Kulturuneak bere egituran aldaketak aurrera eraman behar izan zituen. Izan ere, aurretik Montehermosoko Kulturuneak, arte sortzaile garaikideentzako espazioa eskaintzen baldin bazuen ere, ez zuen arte-esparru garaikidera dedikatzen bere jarduna, baizik eta sortzaile lokalen, udalerrikoen proposamenen eta lanen erakustokia zen Montehermoso Kulturunea.

Zuzendariak modu honetan azaltzen ditu Montehermosoko Kulturunean aurrera eraman behar izan zituzten moldaketak:

“Hacemos un departamento de exposiciones, uno de acción cultural y uno de educación. Pensamos que el arte contemporáneo por supuesto es una disciplina compleja, que ya a principios del siglo XX toma una forma específica que es más difícil de seguir por el grueso de la población y que necesita no solamente formación, sino que además desde los años 60, se ha ido trabajando desde el arte contemporáneo en colaboración con públicos, diferentes movimientos sociales, etc. y que todo esto posibilita una buena gestión del centro. También pusimos en marcha un centro de documentación que documentase toda esta actividad y que compilase todo esto que estábamos haciendo y sirviese de espacio en el que poder también incluir bibliografía específica, etc. que nos ayudase a comprender lo que estábamos haciendo. Siempre aplicando en todas y cada una de las actividades las cuotas de sexo. Si eran exposiciones individuales, la mitad como mínimo de exposiciones individuales eran de mujeres. Si eran exposiciones colectivas, tenía que haber la mitad mujeres en las exposiciones. En las conferencias lo mismo, en los cursos lo mismo. Esto lo hemos forzado, nos ha costado mucho porque se encuentra mucha resistencia. Lo hemos conseguido, cifras del más de 50% de mujeres, casi un 60% a veces. Esto no ha planteado ningún problema

desde el campo del arte, desde el punto de vista de la excelencia, sino todo lo contrario, ha sido un motivo de prestigio y de distinción del centro”.¹⁴⁰

Beatriz Herráez, Xabier Arakistain Montehermoso Kultureneko zuzendari izan zen denbora tartean, bertako komisarioa izandakoak, Kulturunearen programazio ildo ezberdinen zehar ibilbidea eskaintzen du. Ibilbide honetan, Montehermoso Kulturuneak ikuspuntu feministetatik garatutako arte-ekoizpenak eta arte teoriaren ikuspuntu kritikoari eta ezagutza-prozesu kritikoari egindako ekarpenak aurkezten ditu. Hartara, ezagutza-prozesu berriek egitura instituzional berriak beharrezkoak dituztela adierazten du:

“Yo creo que en el caso de Montehermoso (...) estaba muy claro que era un proyecto dedicado al arte contemporáneo que estaba influido e informado de manera permanente por la perspectiva feminista, entendida como pensamiento y posición política (...) y por ello se tenían presentes diferentes niveles de actuación. Era importante dotar de espacios/programas concretos, específicos y permanentes a este ámbito con una periodicidad anual. Estos programas estaban enfocados a la producción de teoría y de discurso feminista vinculados a las prácticas artísticas. Existían dos propuestas principales: el seminario anual que dirigían Arakis y Lourdes Méndez, del que si no me equívoco se han organizado 4 ediciones. Este seminario contaba con estructura interna que reflejaba el modo de proceder de todo el proyecto de Montehermoso, vinculando arte y feminismo. Y el programa de vídeo comisariado: “*Contraseñas: Nuevas representaciones de la feminidad*”...”.¹⁴¹

Urtean behin aurrera eramaten zen honako ikastaro honetan “*Ekoizpen artistikoa eta artearen teoria feminista*” nazioarte mailan ezagutza eta pentsamendu feministak arte garaikide ekoizpenean nolako eragina zuen ikusi ahal zen. Ikastaroan nazioartean eragin handia duten teoria kritiko feministen ekarpena jaso ziren: Griselda Pollock, Linda Nolchin, Judith Halberstam, Teresa de Lauretis, Laura Mulvey, ... Modu honetan, itzulpen saiakera bat zen ikastaroetan eskaintzen zen dispositiboa. Bai testuen eta hitzaldien alderdi teorikoaren itzulpena eta baita ere arte-prozesua, arte-ekoizpena eta arte-esperientziarena ere. Izan ere, euskal testuinguru kulturalan horrelako esperientziak aurrera eraman izanaren ezintasuna baldintza politiko,

¹⁴⁰ Xabier Arakistain-i 2012. urteko maiatzaren 5ean Bilbon egindako elkarrizketaren pasarte.

¹⁴¹ Beatriz Herráez-i 2012. urteko maiatzaren 2an Donostian egindako elkarrizketaren pasarte.

ekonomiko eta sozialetan kokatzen da. Bestalde, euskal testuinguru kulturalen prozesu hauen antza duten prozesuak identifikatzeko edota bultzatzeko aukera zabaldu zuten honako mintegi hauek.

Alde batetik pertsona teoria egileak gonbidatzen zituzten eta bestetik arte-sortzaileak ere bai, hauen arteko elkarrizketak bultzatuz. Ikastaro honen hirugarren atal batean, Estatu espainiarrean feminismoen espazioek eta ikuspuntuek arte-ekoizpenari egindako ekarpenen berri eskaintzen zen. Beatriz Herráez-en hitzak jarraituko ditugu, bere adierazpenak argiak diren neurrian:

“Era un objetivo muy importante la "traducción" de textos claves para la historia del pensamiento feminista vinculados a la práctica artística. En Montehermoso, en sus programas, participaron muchas y relevantes figuras de la teoría y el pensamiento feminista que al mismo tiempo también confrontaban sus discursos con los de las artistas. Las artistas siempre eran parte de los seminarios que organizábamos. También era importante el espacio dedicado al desarrollo de esos mismos discursos en el contexto del Estado español, a los que se ponía en diálogo con el ámbito internacional”.¹⁴²

Ikastaroak, itzulpen-dispositiboa, elkarrizketarako dispositiboa, ezagutza-prozesu berriak ahalbidetzeko baliatu ziren. Ezinbestekoak izan ziren arte-ekoizpena eta artearen historia kritiko feminista euskal testuinguru kulturalen presente egiteko eta aberasteko. Bestetik, “*Ekoizpen artistikoa eta artearen teoria feminista*” ikastaroaren lau edizio aurrera eramán ziren Montehermoso Kulturunean; unibertsitateak, ezagutza legitimoa bilakatzen duen instituzioak, aurrera eramaten ez duen lana betetzeko, arte-ekoizpen garaikideak eta teorizazio feministak lantzen dituzten gaien gabeziari erantzuteko. Xabier Arakistain hitzetan, honako ikastaro hauek zein behar asetzeko garatu ziren entzungo dugu:

“Cuando le invité a Lourdes [Méndez] a codirigir el curso teníamos las dos muy claro que estábamos cubriendo un vacío que la academia no está desarrollando o haciendo, porque ella da teoría feminista y cuatro [personas] más pero no tenemos ni departamentos ni asignaturas específicas, ni en Bellas Artes ni en Historia [del Arte]. Entonces estábamos simplemente difundiendo; por una parte generando nuevos textos o nuevas reflexiones porque

¹⁴² Beatriz Herráez-i 2012. urteko maiatzaren 2an Donostian egindako elkarrizketaren pasartea.

invitábamos a diferentes teóricas y teóricos cada año con motivo de este curso. Pero lo que hacíamos era producir textos, acercar esta práctica teórica que se está desarrollando tanto aquí como afuera, y cubrir un vacío que no se estaba desarrollando en la academia”.¹⁴³

Gauzak hala, lehendabiziko momentu batean, honako ikastaro hauek akademian aurrera eramaten den hezkuntza formalak eta arautuak zituen gabeziei erantzuna ematearren garatu zirela adierazten du Xabier Arakistain-ek. Berak, konkretuki, Arte Ederretako eta Artearen Historia Fakultateetan aurrera eramaten diren ikasgaiek ikuspuntu feministak barneratzen ez dituztela eta teoria kritiko feministek eskaintzen dituzten hausnarketarako espazio egokiak barneratzen ez dituztela salatzen du.

Modu honetan, berriz ere, Arte Ederretako fakultatean lantzen ez zen arte-ekoizpena eta teoria feministen arteko erlazioak eta elkarlanak Montehermoso Kulturuneak bere jardunera ekartzen ditu. Honako hutsune hau betetzea oso kontzienteki aurrera eramaten du Montehermoso Kulturuneko zuzendariak. Antzekoa gertatuko da politika eta teoria queerekin zein transfeminismoarekin, artearen teoria kritikoaren garapena elikatu dutenak. Euskal testuinguruak kulturalen, arte-instituzioetan gertatu dena, errepresentazioaren inguruko kritika eta nortasunaren inguruko hausnarketa eta praktikak, akademia eta hezkuntza formaletik kanpo aurkitu dute espazio eraginkorra. Zenbait kasutan hauengandik informazio eta hauengandik ekarpenak jaso nahi zituzten pertsonak, normalean feminismoekin erlazioa zuten pertsonak eta militante feministek, arte garaikide instituzioetara hurbildu izan dira azkeneko urteetan zehar.

Puntu honetan, adierazi dezakegu, Montehermoso Kulturunearen jarduera laburra aztertzearekin batera, honako honek ez zuela Gasteiz hiriko mugimendu feminista politikoarekin erlazio esturik lortu. Hala ere, mugimendu feministako kideek bertan aurrera eramaten ziren ekintza ezberdinetan parte hartu izan zuten lau urteetan zehar. Aipatzekoa da ere, Arabako Asanblada Feministak Arakistain-en zuzendaritzari bukaera aldera, bere lanaren garrantzia goraiapatuz, eskaintako

¹⁴³ Xabier Arakistain-i 2012. urteko maiatzaren 5ean Bilbon egindako elkarrizketaren pasartea.

euskarria, Maite Garbayo Maeztu-k hurrengo pasarteak aditzera ekartzen digun bezala:

“El movimiento feminista en Gasteiz, en los últimos años, tampoco ha sido excesivamente numeroso, aunque a pesar de ello se han hecho muchas cosas y ha habido muchas iniciativas. Es también un movimiento que a pesar de ser pequeño es muy plural, no creo que pueda hablarse de un movimiento feminista único ni ideológicamente unitario. Entonces, en este sentido, ha habido encuentros, colaboraciones, participación, ... Se intentaron crear puntos de encuentro por las dos partes y en diversas ocasiones. En este sentido, destacaría el apoyo público que la Asamblea de Mujeres de Álava brindó al centro y al equipo en la última etapa de la gestión, cuando comenzaron los "ataques" políticos. Se atacaba a Monterroso por estar centrado en asuntos que algunos consideran minoritarios (feminismo, arte contemporáneo), cuando se trata de un centro financiado con dinero público, que también representa a feministas y a personas interesadas en arte contemporáneo.”¹⁴⁴

Ildo honetan, bisualitatearen ekoizpenak, bai ezagutza-prozesuak abiarazteko bai eta teoriaren garapenerako duen garrantzia azpimarratuko da Kulturuneko jardunenean. Ikus-entzunezkoen ekoizpenean eta konkretuago bideo ekoizpena bideratutako zikloa izango da Montehermoso Kulturuneko proqramazioaren habe nagusietako bat. Feminitatearen rolen desegituraketara eta hauen berregiterra bideratuak zeuden arte-praktikek eta erakusketa dispositiboek osatzen zuten “*Pasahitza. Emetasunari buruzko irudikapen berriak*” programa. Ekimenaren 12 sesio aurkeztu ziren lau urtetan zehar. Beatriz Herráez-en hitzak entzuteko aukera izango dugu:

“Contraseñas-Password eran ciclos de exposiciones de vídeo comisariados por artistas y teóricas y se centraba en los usos del audiovisual desde los años 70 hasta la actualidad. Lo que el programa intentaba era proporcionar una compilación de trabajos diversos que aportasen miradas y perspectivas diferentes sobre esas "Representaciones de la feminidad" contenido en el título del ciclo. El audiovisual entendido como una herramienta que ha servido para generar imágenes, narraciones y "textos" en estrecha relación e informados por el discurso feminista. La inmediatez y precariedad del medio, ese "hacer uso de lo que se tenía a

¹⁴⁴ Maite Garbayo Meztu-ri Mexiko Hirian 2013. urteko uztailaren 8an egindako elkarrizketaren pasarteak.

mano" estaba muy vinculado a ciertos modos de pensamiento "a la contra" (...) Del mismo modo que en otras propuestas del programa de Montehermoso, en los ciclos se confrontaban perspectivas procedentes de contextos diversos: desde las escena más próxima al ámbito nacional e internacional (...) Entre las invitadas se encontraban nombres como los de Silvia Eiblmayr, Sanja Ivekovic, Polvo de Gallina Negra, Haizea Barcenilla, Saioa Olmo, Mónica Mayer. Además las comisarias y artistas del ciclo eran invitadas a mantener una conversación en Montehermoso sobre el programa propuesto".¹⁴⁵

Beatriz Herráez-en hitzetan “*Ekoizpen artistikoa eta artearen teoria feminista*” mintegiaren lau edizioak, “*Pasahitza. Emetasunari buruzko irudikapen berriak*” programa eta erakusketa ezberdinek, Montehermoso Kulturuneko egitura osatzen zuten ekimenak, lan-ildoak eta prozesuak ere baziren.

Programazioaren honako ildo hauek emakume eta gizonezkoen arteko berdintasuna bultzatuko duen errepresentazio parekidea betetzearekin zeharkatuak zeuden. Modu honetan, berdintasun legeek exijitzen duten parekidetasun kuotak beteaz edota sexuen arteko errepresentazio proportzionala aurrera eramanez, kalitatezko eta nazioarteko mailan errekonozimendua duen programazioa aurrera eraman daitekeela defendatu eta erakutsi zuen Montehermoso Kulturuneko zuzendaritzak bere lantaldearekin batera. Hortaz, arte garaikidearen testuinguruan kalitatezko programa eskaintza egitearen aitzakian, parekidetasun kuotak ez betetzea zilegi ez dela erakutsi zuen Montehermoso Kulturuneak bere jardunaren bitartez. Honako hau Beatriz Herráez-ek hitzetan horrela ekarriko dugu:

“Otra vía interesante de trabajo era ver el cómo aplicando políticas de cuotas en todas las actividades que realizábamos se podía llevar adelante un programa de calidad o "homologable" a los desarrollados en otras instituciones de lo definido como "arte contemporáneo", en el ámbito nacional e internacional. Este hecho es especialmente relevante porque por supuesto siempre hay que hacer un esfuerzo y permancer atentas, es un ejercicio añadido no solo del personal del centro. En Montehermoso se trabajó con muchos profesionales externos: comisarias, artistas, teóricas, ... Profesionales que probablemente en sus prácticas habituales no habían hecho nunca el ejercicio de aplicar o de pensar en ese

¹⁴⁵ Beatriz Herráez-i 2012. urteko maiatzaren 2an Donostian egindako elkarrizketaren pasarte.

sentido. Todos aquellos que colaboraron con Montehermoso se ponían en marcha en esa dirección”.¹⁴⁶

Montehermoso Kulturunearen hirugarren ildo, Euskal Herriko Unibertsitatearekin lau urtez izandako erlazioa eta lankidetzaren aurkezten duen “*Next-Presentaciones-Aurkezpenak*” programa litzateke. Hau da, hezkuntza formala hasieratik egon da Kulturunearen programazioan eta lan-ildoetan presente. Aspektu hau azpimarratzea biziki da garrantzitsua, Euskal Herriko Unibertsitateko Arte Ederretako Fakultatearekin kolaborazioa aurrera eramaten zuen programa zelako. Arte Ederretako Fakultateko ikasle ziren arte-ekoizleen lanak ikusgarri egin zituzten “*Next-Presentaciones-Aurkezpenak*” programaren bitartez. Honako programan honetan ere, Beatriz Herráez-en esanetan, oso garrantzitsua izan zen lanean ari ziren arte-ekoizleen lanak modu parekidean publikoari aurkezteko. “*Next-Presentaciones-Aurkezpenak*” programan aurkezten ziren emakume eta gizon lanak modu parekidean aukeratzeak, artearen merkatuan eta galerietan edota arte garaikide bienaletan aurrera eramaten den emakume eta gizonezkoen errepresentazioa ez parekidearen aurrean kontzienteki hartutako erabakia izan zen.

Natxo Rodríguez-en hitzetan, “*Next-Presentaciones-Aurkezpenak*” programa, eredu egokia izan zen euskal testuinguru kulturalarekin eta konkretuki arte-ekoizpen garaikidearekin elkargune bat egiteko. Bide batez, honako baieztapen hau, Montehermoso Kulturuneak arte-ekoizpen garaikidearen inguruan omen zuen ikuspuntu mugatuaren eta elitistaren aurrean politikarien ahotan jaso ziren kritikei aurre egiten duen baieztapen bat ere bada:

“Proiektuaren barruan bazeuden ekimen batzuk bertako egileekin lana egiteko. Baina kanpoko pertzepzioa batzuentzat ez zen horrelako izan eta ikuspegi partziala izatea leporatu zioten. Egia da ehun lokalekin ez zuen zeharo konektatu hainbat arrazoiengatik. Baina beste aldetik aipatu beharra dago bekak alde batetik eta Next programa unibertsitatearekin eredu

¹⁴⁶ Beatriz Herráez-i 2012. urteko maiatzaren 2an Donostian egindakoo elkarrizketaren pasarte.

Beatriz Herraéz-ek horrela hitz egiten du “*Next*” proiektuaren inguruan:

“(…) hay que hacer un esfuerzo constante, y no dejar de apoyar prácticas y propuestas concretas. La desigualdad existe y es estructural. Esta atención a la desigualdad se tradujo en Montehermoso en la puesta en marcha de proyectos como “*Next-Presentaciones-Aurkezpenak*”, un programa impulsado en colaboración con la Facultad de Bellas Artes de Leioa y dirigido a la producción y exhibición de trabajos de artistas matriculados en segundo y tercer ciclo de carrera. Como mínimo, un 50% de los proyectos seleccionados y expuestos estaban desarrollado por artistas mujeres. La proporción de LAS presentadas era siempre mayor a la de LOS presentados, un reflejo de las matrículas. Esta también era una línea de trabajo clara en la resolución de la convocatoria anual de *Arte e Investigación*. (...) *Next* era un programa fundamental dirigido a una comunidad de artistas jóvenes con propuestas muy interesantes. Lo cierto es que esta generación, que en esos años tenían alrededor de 30 o menos, representaba un colectivo muy activo que estaba ya generando sus propios proyectos –muy diversos- al margen de la institución: exposiciones, publicaciones, bandas, espacios... Me refiero a un grupo de artistas con los que tuve la oportunidad de trabajar en Montehermoso y entre los que se encontraban; June Crespo, Ainize Sarasola, Sahatsa Jauregi, Nadia Barkate, Marion Cruza, Daniel Llaría, Oier Iruretagoiena, Hector Rey, ... (...) . Creo que en el contexto del País Vasco sí hay una tradición de producción de pensamiento feminista, corta quizás, vinculada a la práctica artista”.¹⁴⁸

Hortaz, euskal testuinguru kulturean praktika politikoarengandik modu sakonean jasotako eragina nabarmentzen du Beatriz Herráez-ek, eta hitz egiten ari garen testuinguruan, feminismoaren praktika da aipatzen duena. Hau da, praktika feminista arte garaikidearen esparrura gerturatu baldin bada, honako hau jendartean onartua eta errekonozitua delako gertatzen da. Arte-ekoizpenaren praktika garaikideak politikarekin erlazio estua izan baldin badu, ez da horrela gertatzen praktika feministekin. Arte-ekoizpena eta feminismoaren mugimendu politikoaren arteko erlazioa eman da euskal testuinguru kulturean, baina neurri txikian. Zentzu honetan, beharrezkoak dira hauek ikusgarri egiteko espazioak bilatzea instituzioen barruan, edo

¹⁴⁷ Natxo Rodríguez-i 2012. urteko azaroaren 11ean posta eleltronikoz egindako elkarrizketaren pasartea.

¹⁴⁸ Beatriz Herráez-i 2012. urteko maiatzaren 2an Donostian egindako elkarrizketaren pasartea.

bestelako dispositiboak osatzea. Izan ere, praktika kritikoak izateko, ezagutza-prozesu ezberdinak posible egiteko, ezinbestekoa da arte-ekoizpen feministak ikusgarri egitea, hauek bestelako arte-ekoizpenekin izan duten harremana nabarmentzearekin batera.

Testuinguru honetan, 2007. urtetik 2011. urtera doan denbora tartean, Montehermoso Kulturunean nazioarteko arte-ekoizleak, bertako arte-ekoizleekin elkarraketak aurrera eramateko aukera izan zuten erakusketa-dispositiboaren bitartez aurrera eramandako proiektu ezberdinetan. Aipagarrienak, arte-ekoizpen feministari leku esanguratsua eskaintzen dioten heinean, hurrengo erakusketak lirateke aurrera eraman zirenak. *“Haserrearen begirada”*, Xabier Arakistain-ek Maura Reilly-rekin batera 2008. urtean antolatutakoa eta Txaro Arrazola-ren eta Itziar Okariz-en lanak erakusgai zituena; *“Elkarbizitzarako estrategiak”* Xabier Arakistain-ek eta Emma Dexter-ek 2009. urtean antolatutakoa; *“What I see. Susan Hiller”* Arakistain-ek eta Beatriz Herráez-ek 2010. urtean kuratutakoa, eta *“re.act.feminism # 2-a performing archive”* Bettina Knaup-ek eta Beatrice Stammer-ek 2011 antolatutakoa.

Sexuen arteko parekidetasuna eta aldi berean ikuspuntu feminista latnzen duen Montehermoso Kulturuneko proiektua, hainbatetan desprestigiatua izan da, soilik feminismora bideratutako proiektua dela adieraziz. Beraien programazioa feminista dela adierazita, urteetan zehar aurrera eramandako lana ezkutatu nahi izan da. Etiketa baten atzean ekarpen ezberdinak, esperientziak, ezagutza-prozesuak, ezabatu nahi dira. Honako kasu honetan, prestigioa kentzeko eta egindako lana jarraituko lukeen praktikarik edo programarik aurrera ez eramateko. Beatriz Herráez-ek hurrengo lerroetan honako estigma hau Estatu espainiar mailan gertatu dela adierazten du:

“Y luego por ejemplo, es una cosa curiosa y triste a la vez, Montehermoso parece que acarrea un "estigma negativo" precisamente por el hecho de estar informado por el pensamiento feminista. Cuando se habla de Montehermoso en ciertos contextos, se refieren al "programa feminista" como algo negativo y excluyente de su definición como centro de arte contemporáneo ... ¡Es como si pronunciar feminismo tuviese la capacidad de desactivar todo el programa! Era una cosa sistemática. Si "haces feminismo" no estás haciendo un programa

de arte contemporáneo. Por supuesto eso no es cierto y el trabajo desarrollado en Montehermoso es la prueba de que no funciona así”.¹⁴⁹

Arte-ekoizpen feminista bultzatzen zuen eta publiko oso espezializatuari dedikatutako Kulturunea izatearen kritikak jaso zituen Montehermoso Kulturuneak alderdi politiko ezberdinetako kideengandik etnografiaren aurreko atalean ikusi ahal izan dugunez. Kritika hauek neurri handi batean, kultura garaikidean adituak ez diren pertsonen ahotik etorritakoak ziren. Izan ere, arte kritikariak, arte ekoizleak eta arte irakasleak ere, Montehermoso Kulturuneak urte hauetan zehar egindako lana nabarmentzen dute. Baita ere, diskurtso politikoek zein politika kulturelek duten joeraren bitartez lana ezkutatzeko estrategiaren inguruan kezkek azaltzen dituzte. Natxo Rodríguez-en hitzak dira hurrengoak:

“Arabaren kasuan, izugarri aldatu da. Gaur egungo egoerak ez du zerikusirik orain dela bi-hiru urtekoarekin. Desegite larri eta gordina jasaten ari gara. Kulturaren ekipamendu eta baliabideak murriztu dira modu sinesgaitzean. Orain dela hiru urte, Arakise-n garaian, Montehermosok ekartzen zuen ikuspuntu serioa, garaikidea (bere gauzekin noski) eta nazioartekoa. Batzuen ustez itxiegia, baina momentu horretan horrenbesteko espezializazioa posiblea zen beste ekipamendu-baliabideak zeudelako bertako ekosistema kulturean: Artium, Krea, Amarika proiektua eta abar. Gaur egun, berriz, holakorik agian luxua izango zen Artium, gainera murriztua, besterik ez baita geratzen. 4 urtez Montehermosok ekimen bereziak proposatu eta bestelako gaiak mahagaineratu ditu. Iraun duten bitartean, behintzat, testuinguru lokalaren hiztegia eta imaginarioa neurri batean aberastu du, baina kezkatzen nau ondare eskasa utzi izateak. 4 urte ondare gutxi. Dena ahaztu da azkarregi”.¹⁵⁰

Natxo Rodríguez-en hitzetan ikusten da nola Montehermoso Kulturuneraren zuzendaritza aldaketak hiriarentzako aurreikusitako kultura plan bati erantzuten dion. Plan honek, diskurtso eta praktika kritikoak alde batera uzten zituen bitartean, murrizketa ekonomikoekin topo egin zuen. Ahultze ekonomikoaren ondorioz, arte garaikidea gauzatasun izaerari indarra eskaintzen zitzaion bitartean.

¹⁴⁹ Beatriz Herráez-i 2012. urteko maiatzaren 2an Donostian egindako elkarrizketaren pasarte.

¹⁵⁰ Natxo Rodríguez-i 2012. urteko azaroaren 11ean posta elektronikoz egindako elkarrizkaren pasarte.

Txaro Arrazola-k, *Noticias de Álava* egunkarian argitaratutako iritzi artikuluan, Montehermoso Kulturuneak ikertu dugun denbora tarte honetan eskaintako programazioaren kalitatearen inguruan mintzo da. Sexuen arteko berdintasun-politika bati erantzuten dion ekimenaren inguruan hurrengo moduan mintzo da:

“El actual proyecto de Montehermoso trabaja desde el arte contemporáneo por la igualdad de género y la justicia social, y esto sigue siendo necesario porque a pesar de la incorporación masiva de las mujeres al mundo del arte desde la década de los años 60 del siglo pasado, la visibilidad de sus obras en los espacios públicos es llamativamente escasa. ¿No deberían esos espacios ser los primeros en revisar los *tics* de una sociedad que apenas reconoce más genio que el masculino? Esta invisibilización es más grave de lo que parece porque al faltar la obra de las artistas mujeres en esos espacios de reconocimiento se están eliminando sus discursos y sus formas de ver el mundo y eso representa un serio obstáculo para el desarrollo de una sociedad basada en la tolerancia, el respeto a lo diverso y, en definitiva, para el ejercicio mismo de la democracia”.¹⁵¹

Honako puntu honetara iritsita, garrantzitsua da Txaro Arrazola-k aipatzen duen gai bati heltzea. Montehermoso Kulturuneak emakume eta gizonen arteko aukera berdintasuna bermatu zuen programazioa eta egitura batekin aurrera eramaten. Ez zuen genero ikuspuntua barneratzen, baizik eta ikuspuntu feministetatik abiatzen zuen bere jarduna. Testuinguru honetan Xabier Arakistain-ek arte-instituzioek ikuspuntu feminista barne hartu beharrean, genero ikuspuntua barneratzen ari direla dio eta erabaki horren ondorioak hurrengoak direla irizten du:

“Hay una resistencia titánica al discurso feminista real. Entonces qué pasa, que se hacen sucedáneos. La perspectiva de género no es lo mismo que la perspectiva feminista. La perspectiva de género está produciendo una serie de eventos como tipo “Ellas crean” desde el Ministerio de Cultura anterior, en el que las mujeres se mezclan con terapia del ocio y se invita a todo el mundo a que se entretenga. Esto yo creo que es muy impopulista pero aparte hace muchísimo daño a las artistas feministas, porque las folkloriza, por decirlo así vulgarmente, de alguna manera. Son lo máximo a lo que quieren llegar los poderes públicos. Entonces se inventan categorías que son sucedáneas del feminismo porque el feminismo es

¹⁵¹ <http://www.noticiasdealava.com/2011/04/05/opinion/tribuna-abierta/a-favor-del-centro-cultural-montehermoso> 2014/07/29 kontsultatua.

muy duro de tragar, es como el discurso marxista. Estamos en el 2012, toda esta situación planetaria, toda esta situación de países en vías de desarrollo; estamos hablando del reparto de la riqueza y estamos hablando de que la igualdad entre los sexos supone eso, cómo se reparte la riqueza, supone una transformación muy profunda. Entonces, si bien se van dando pasos, porque por un lado es claro que entre principios del s. XX y ahora las condiciones de vida de las mujeres son mejores, los pasos son muy lentos. Yo creo que se ponen en marcha una serie de políticas y de eventos y de programas que no son feministas específicamente para contener la llama revolucionaria que tiene el movimiento feminista. Entonces no interesa pensar en términos feministas como no interesa pensar en términos marxistas, como no interesa otra serie de cosas, en términos laicos, etc.”¹⁵².

Arteleku zentroak eta Montehermoso Kulturuneak arte-ekoizpen feministari eskaini dioten espazioaren inguruan hausnarketa egiterakoan, Arteleku zentroak espazio eta denbora eskaini baldin bazizkion arte ekoizpen feministei eta hauetatik ondorioztatutako hausnarketa eta ezagutza-prozesuei, hauek ez zuten inoiz zentroaren egituran islarik izan. Hori da Xabier Arakistain-en esanetan bi instituzioen arteko ezberdintasun nagusia eta logikoa denez gero, ezberdintasun hauen ondorioz ekoizpen ezberdinak bultzatuko eta ikusgarri egingo dira. Feminismoetatik egindako lanari lekua utzi zitzaion Arteleku zentroan bere programazioaren barruan, baina ez zen beraietaz baliatu zentroaren egiturak eta ezagutza-prozesuak kolokan jartzeko:

“Es que no es lo mismo. En absoluto para nada. Todo lo que se ha hecho en Arteleku que entiendo que es un trabajo interesante pero que tiene diferentes épocas, hay algunas que me interesan menos que otras. No ha cumplido cuotas de sexo, no ha excluido la perspectiva feminista pero no se piensa en términos de transformación del campo desde una perspectiva feminista, se piensa en términos de tolerar la protesta feminista dentro del discurso artístico. Entonces, no es lo mismo, porque nosotras [Montehermoso] somos la primera institución que hemos pensado y hemos actuado desde una perspectiva feminista. Que eso quede muy claro. Evidentemente que en Arteleku se han hecho talleres y se ha apoyado a Erreakzioa, trabajabas tú, Miren Eraso tenía una cierta sensibilidad con ese tema, etc. Pero una cosa es esto y otra cosa es pensar en términos políticos y sociales y artísticos desde la perspectiva feminista. Esto no se había hecho hasta Montehermoso. Y cuál es el problema, por qué duró tanto tiempo Arteleku y por qué ha durado tan poco Montehermoso. Precisamente por esto, esta es la

¹⁵² Xabier Arakistain-i Bilbon 2012. urteko maiatzaren 5ean Bilbon egindako elkarrizketaren pasarte.

diferencia, se ha permitido por una confluencia de elementos de esos que ocurren una vez cada cierto tiempo y bueno se dan una serie de factores que posibiliten que esto ocurra pero es una legislatura, en cuanto empieza a demostrar que es un éxito además”.¹⁵³

Arte garaikidearen ekoizpena kudeatu eta bultzatzen duten bi arte instituzio garaikide aztertu ditugu, beraien ibilbidean zehar, arte ekoizpen feministari ateak ireki dizkioten denbora tartean. Baina badirudi, arte-ekoizpen feministak euskarri instituzionalik gabe geratu direla. Indar nahikoa hartu al dute Arteleku zentroak eta Montehermoso Kulturuneak eskaini dieten espazio eta denboran egun beraien lana ikusgarri mantentzeko eta beraien garapena bultzatzeko? Posiblea al da arte ekoizpen feminista instituzio publikoetatik at garatzea? Galdera hauek hurrengo kapituluan erantzuten saiatzeko proposamena luzatuz, bi instituzioak arte-ekoizpen feministari egindako ekarpenak ikusgarri mantentzeko zein arte-ekoizpen feministak beraien artean harremanetan jarraitzeko ezagutza-prozesu berriak eta bisualitate berriak eraikitzeko estrategia zertan datza?

Beatriz Herráez-en esanetan, euskal testuinguru kulturean azkeneko urteetan eta 1997. urtetik “*Zure Begietarako Bakarrik; feminismo faktorea arte bisualak direla eta*” 2012. urtera arte, arte-ekoizpen feministaren inguruan burututako ekimen instituzionalak zein ez instituzionalak ahozkotasanaren bitartez zabaltzea estrategia egokiena izan daiteke. Eta ahozkotasan honen aniztasunaren aberasgarritasuna ere gorai patzen du. Bestetik ere, erakunde publikoei sexuen errepresentazio parekidea eta feminismoaren errekursoak barneratzea exijitu behar zaiela adierazten du. Honekin batera, instituzio publikoei exijitu egin behar zaie ikuspuntu feministak barneratzea:

“Creo que cada uno, desde el lugar que ocupa en cada momento, debe actuar ... y es necesario exigir a las instituciones públicas que también actúen frente a la situación de desigualdad evidente que se reproduce. Evidentemente cada espacio requiere una forma de trabajo diferente, en un museo del s.XX es difícil hablar de paridad, pero sí es posible y necesario prestar atención a los relatos que se construyen, al programa de adquisiciones... Hoy en día cualquier programa expositivo que se defina asimismo como “crítico” o enfocado a la “producción de conocimiento” -todos dicen serlo- debería estar “atravesado” por la

¹⁵³ Xabier Arakistain-i Bilbon 2012. urteko maiatzaren 5ean Bilbon egindako elkarrizketaren pasartea.

perspectiva feminista, y no seguir reproduciendo las situaciones de desigualdad que observamos ... En los espacios es necesaria otro tipo de interlocución, pero con las instituciones públicas hay que ser insistentes, incluso muy pesadas”.¹⁵⁴

Ikuspuntu antzekoa defendatzen du Xabier Arakistain-ek. Euskal testuinguru kulturean dauden arte-instituzio publikoei exijitu behar zaie, aurrera eramaten dituzten ekimen guztietan ikuspuntu feminista eta sexuan errepresentazio parekidea barneratzea. Honako hauek indarrean dauden berdintasun legeak eta berdintasun-planak eskuan hartuz eta baita ere iragan hurbilean abian jarritako proiektuen arrakasta argudiatuz egin beharreko aldarrikapenak direla adierazten du:

“Por una parte, las cuotas de sexo tenemos que exigirlas, mientras las leyes estén vigentes hay que exigir el cumplimiento de la ley. Qué tenemos que hacer, movilizarnos. Estamos hablando de que están desmantelando la sanidad pública, pues habrá que movilizarse para que no nos la quiten. Pues lo mismo, exactamente lo mismo. Esto del arte no es una cosa que está aparte, está dentro de un contexto en el que están volviéndose a posiciones super reaccionarias super patriarcales. Claro, desde un punto de vista político, pues está muy claro, a la derecha nunca le ha interesado. A los proyectos conservadores les interesa conservar el *estatus quo*, no tienen ninguna intención de cambiarlo sino todo lo contrario”.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Beatriz Herráez-i 2012. urteko maiatzaren 2an Donostian egindako elkarrizketaren pasartea.

¹⁵⁵ Xabier Arakistain-i 2012. urteko maiatzaren 5ean Bilbon egindako elkarrizketaren pasartea.

6.
KAPITULOA
INSTITUZIOTIK KANPO

6. ARTE-EKOIZPEN FEMINISTA ARTE-INSTITUZIO GARAIKIDETIK KANPO

Aurreko bi kapituluetan arte garaikide instituzio eta zentro publikoetan aurrera eramandako jardunak aztertu baldin baditugu, zehazki arte-ekoizpen feministari lotutakoak, hauek bestelako instituzioekin eta kultura-politikekin izan dituzten haustura-puntu eta batera-gune puntuen bitartez egin dugu. Arteleku zentroaren kasuan esan dezakegu, hezkuntzarekin izandako erlazioak laburtzen duela bere jardunaren aldi garrantzitsu bat. 1990ko hamarkadan zentroak ahalbidetzen zuen teoria kritiko ezberdinen elkarriketaren bitartez publiko ezberdinen beharrak, eskaerak eta aldarrikapenak erlazioan jartzen dira. Kultura-politikak larritasunez kultura baliabideen ekonomizazioa inposatzen zuten bitartean Europa mailan, arte garaikide instituzioek, ezagutzaren autoritatea, legitimazioa, arte-ekoizpenaren bitartez dudatan jartzeko mekanismoak barneratzen hasiak ziren. Hauetan, gizarte-mugimendu ezberdinen aldarrikapenak ere lekua ezagutu zuten (Ribalta, 2010). Bide batez, artearen ekoizpen-feminista euskal testuinguru kulturalen nola lantzen hasten den ikusi ahal izan dugu lehendabiziko etnografian.

Montehermoso Kulturunearen jardunari dagokionean, emakume eta gizonen arteko berdintasun aukeretan oinarritzen dena, artearen esparru garaikidean kokatuz bere jardunak, arte-ekoizpena eta feminismoen teorien arteko topaguneen ondorioz aurrera eramaten diren teorizazioak eta ekoizpenak publikoarengana gerturatu zituen formatu ezberdinetan. Izan mintegiak, izan erakusketak, izan beka deialdiak zein argitalpenak. Hauek, euskal testuinguru kulturala Espainiko estatu mailan aurrera eramaten ari zen arte-ekoizpen feministaren testuinguruarekin kontaktuan jarri zuen eta baita ere nazioartean egiten ari zen lanekin. Proiektu honek Gasteizko Udaleko politikariek aurrera eraman nahi zuten eta buruan zuten kulturaren gauzatasun bilakatze proposamenekin problematizazio puntuak planteatzen ditu. Agian, jardun politikoa gertuago izanagatik, hau da, Montehermoso Kulturunea Gasteizko Udaletxeak kudeatutako proiektua izanik, ezinbestean, jardun politikoarekin erlazio zuzenagoa izanda aurrera eraman zituen ekintzak.

Aurrerago aipatu izan dugunez, instituzionalizatutako arte-ekoizpen feministak, euskal testuinguru kulturalari dagokionean, 2011. urtea amaitzearekin batera eten ziren. Behinik behin instituzionalizatutako modu batean, sistematizatutako modu batean, erabilpen politikorako eta ekonomirako arriskua handiagoa zuen modu batean.

Aipagarria da, *Desacuerdos 7. alea, Feminismos*, 2012. urtean argitaratutakoa eta Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Centro José Guerrero, Universidad Internacional de Andalucía eta MACBAk argitaratutako alea dela. Proiektuaren hasieratik eta 2010. urtera arte Arteleku proiektuaren parte zen eta editore lanak aurrera eramaten zituen aipatu instituzioekin batera, *Desacuerdos 7 Feminismos* monografikoa ekoiztu aurretik proiektutik atera zelarik. Modu honetan, aipatu alean, euskal testuinguru kulturalak arte-ekoizpen feministekin, queer ekoizpenak eta ekoizpen transfeministak barne izandako erlazioak deskribatzen dituen artikuluan, Laura Trafí-Prats-ek “De la cultura feminista en la institución arte” artikuluan, Arteleku zentroa 2000. hamarkadaren bigarren zatian arte-ekoizpen feministaren inguruan eramandako praktikak instituzionalizatzen ahalegindu zela aipatzen du.

Trafí-Prats-en baieztapen honek motibazio ezberdinak izan ditzake. Izan daiteke instituzionalizatutako praktikak, negoziatorik gabe aurrera eramaten direnaren sinismena dagoela. Hau da, modu errazagoan aurrera eramaten diren proiektuak direla, askotan negoziatorik gabe, ekoizpena aurrera eramaten duen pertsona edo kolektiboarekin elkarrizketa luzeetan egon gabe, instituzioaren egiturak problematizatu gabe. Izan daiteke ere, instituzionalizazio prozesua antzemateko, distantzia behar dela, bai denborazko distantzia eta baita ere espaziozko distantzia. Nolabait ere, jarduera horretan murgilduta egon garen pertsonen, instituzioko langileak izan garelako eta instituzioekin harreman zuzena eta estua izan dugun pertsonen, zentroko erabiltzailea izan garelako, zailagoa egingo zaigu honako esperientzia hauek modu kategorikoan onartzea.

Laura Trafí-Prats-en lana berriz ere aditzera ekarriz, aipatu artikuluari amaiera emateko, adierazten du instituzionalizatutako arte-ekoizpen feminista eta instituzionalizatua ez dagoen arte-ekoizpen feministaren artean haustura gertatzen dela, helburu eta behar ezberdinei erantzuten dieten heinean honako bi praktika multzo hauek. Lehenengoa, instituzionalizatutako arte-ekoizpen feminista berdintasun

legeek adierazitako kuotak betetzera bideratua dago. Bigarrena, nortasunaren ondoren feminismoa deitu izan dena edota besteetan transfeminismoa deitu izan denaren hedapenera eta aldarrikapenera bideratua dagoen bitartean (Aliaga, 2012; Aliaga eta Mayayo, 2012).

Nahiz eta honako haustura hau garbia ez izan askotan, hausnarketa aberasgarriak irekitzen ditu hurrengo orrialdeetan zehar egingo dugun ibilbide etnografikoan ikusiko dugun moduan. Ibilbide etnografikoa, autoritate etnografikoa, kasu honetan, ikertzailearen autoritatea eztabaidan jartzen duen praktika bezala definitzen du James Clifford (1988) antropologoak. Nolabait ere *Predicament of Culture. Twentieth Century Ethnography, Literature and Art* lanean instituzionalizatutako ezagutzaren aurrean eta instituzioen mekanismoen bitartez aurrera eramaten den ezagutzaren bideetatik aldendu nahi du autoreak bere “ibilbide etnografiko” kontzeptuaren proposamenarekin.

Honako ibilbide hauskorrari, izan ere beti ezagutzaren mekanismo legitimatzaileetan pentsatzea eta hauen bitartez arrazoitzera ohituak gaudela ezin ahaztu dezakegu, gure ikerketa objektua den horrek, arte-ekoizpen feministak eskaintzen duen lurra ikaratzeko potentziala nabarmenduko genuke Laura Trafí-Prats-ek ekartzen digun pasarteaz lagunduta:

“Después del recorrido de temas, proyectos, eventos vinculados a prácticas y saberes feministas presentados en este artículo, podría parecer que los museos y centros de arte contemporáneo españoles son lugares de producción radical de la cultura, la subjetividad y el agenciamiento colectivo. Quiero cerrar este capítulo recordando la diferenciación que Marcia Tucker realizó en su época de directora del New Museum entre modelos y problemáticas feministas. Es decir, una cuestión es abordar, investigar, experimentar en talleres específicos con cuestiones feministas y otra es operar desde problematizaciones feministas que cuestionan y alteran la autoridad del museo y llevan a la institución a operar desde estructuras horizontales de producción del saber, toma de decisiones y participación. Sin embargo, los museos son espacios altamente jerarquizados” (Trafí-Prats, 2012: 230).

Instituzioan gertatzen diren arte-ekoizpen feministak, instituzionalizatutako praktikak al dira ezinbestean? Galdera honi erantzuteko modua ekoizpen horietan

aritutako agente ezberdinak beren praktiken inguruan hitz egiten entzutea izango da. Hauen bitartez instituzionalizatutako praktiketan zein legitimatutako ezagutza eta bere prozesuetan, ezagutza-prozesuetan, hausnarketa guneak bilatuko dira. Proposamena izango litzateke Traffí-Prats-ek goiko zitan ekartzen digunez, arte-ekoizpen feministak beti ere arte garaikide instituzioek duten egituraren inguruko hausnarketa kritikoak plazaratuko dituztela. Gainera, publikoarekin mantentzen dituzten harremanek, ezagutzaren legitimatzaile moduan duten papera ere kolakan jartzeko aukera lutzatzen dute. Laburbilduz, arte-ekoizpen feministek, haustura-guneak proposatzen dituzten hausnarketa espazioak irekiko dituzte.

Instituzionalizatutako praktiketatik arte-ekoizpenari berari zein arte garaikide instituzioari kritikak egitearen ezintasuna agerian jarri duten pertsonak badaude. José Luis Brea-ren (2010) esanetan, instituzioen barrutik ezinezkoa da arte garaikide ekoizpenaren inguruko ezta ezagutza garaikidearen inguruko kritikarik egitea. Arte-esparru garaikidearen kokaleku konkretu honek, kritiko izateko aukera ezberdinak izozten ditu. Modu honetan, arte-esparru garaikideko beste kokaleku batzuetatik egin beharreko praktika da honako hau. Hala ere, mahai gainean jarri behar da, egun, arte-ekoizpen garaikideek postinstituzionalak izateko duten zailtasuna. Izan ere, gehienetan, diru publikoaz aurrera eramaten diren ekoizpenak direlako, nahiz eta instituzioaren espazioan edota egituretan aurrera eraman ez, eta halabeharrez, diru publikoaz hauen instituzionalizazioa bultzatzen da. Azken finean, legitimazio prozesuaren atzaparretan ez jausteko alarmak izango lirateke piztu beharrekoak.

Puntu honetan, kritikak egitearen eta egoera problematizatzearen arteko ezberdintasuna egin genezake. Halaz, bi autoreek, Laura Traffí-Prats-ek eta José Luis Brea-k eskaintzen dituzten hausnarketekin bat eginda, beraiek esandakoak gertutik jarraituko ditugu hurrengo orrialdeetan.

Museoak, arte garaikide zentroak, galerietan aurrera eramaten diren arte-ekoizpen feministak, halabeharrez instituzionalizatutako praktikak al dira? Aurreko paragrafoetan adierazi dugun moduan, kritikak ezinezkoak dira instituzionalizatutako praktiketatik abiatzea. Hala ere, posiblea al da arte-ekoizpen feministari dagokionean instituzio batean, testuinguru berean aurrera eramandako praktika batzuk instituzionalizazio prozesutik askatzea? Laura Traffí-Prats-ek bereizketa egiten du

instituzionalizatutako arte-ekoizpen feministen eta instituzionalizatzea lortu ez diren ekoizpen feministen artean (2012). Hala, arte-instituzio bera, Arteleku zentroan kasu honetan, denbora-espazio berean ekoizpen batzuk nola instituzionalizatzen zituen eta beste batzuk nola instituzionalizatuak ez diren azaltzen digu autoreak, zehazki ekoizpen feministen instituzionalizazioaz ari denean. Arte-instituzio batean aurrera eramaten diren ekoizpen batzuk instituzionalizatu al daitezke eta beste batzuk ez?

Ondoriozta genezake instituzionalizatutako praktikek, politika publikoen korronea jarraitzen dutela, ekonomia eta politika-esparruak aurrera eramaten duen gauzatasun bilakatze prozesuan murgilduz. Beraz, instituzionalizatutako praktikek, kritikoak izateko gaitasuna galtzen baldin badute José Luis Brea-k (2003) adierazi bezala, beraien sinbolismoa harreman instituzionalizatuan bilakatzen dute, normatiboaren elementu izatera pasatzen diren heinean.

Juan Vicente Aliaga-k “Del paradójico reforzamiento (y descrédito) de la categoría mujer a su erosión en las prácticas y discursos artísticos en el Estado español” (2012) artikuluan, 1990ko hamarkada eta XXI. mendeko lehendabiziko hamarkadaren azterketa egiten du. Espainiko estatuko arte praktikek eta diskurtsoek nola emakume kategoria indartzen duten aztertzen du “emakumeen artea” eta “feminista” etiketen bitartez. Gainera, azterketa honetan, instituzionalizatutako praktikak instituzionalizaturik ez dauden praktiketarik ezberdintzen ditu. Autorearentzat, instituzionalizaturik ez dauden praktikak, bi hamarkada hauetan zehar arte-ekoizpen kolektiboak izango lirateke, beti ere teoria feminista eta queerarekin eta baita ere mugimendu feminista politiko, gay, lesbianoa eta queerarekin erlazioa zuzena izango dutenak. Juan Vicente Aliaga-ren hitzak entzungo ditugu jarraian:

“Dicho esto, existieron propuestas de valía entre los creadores. No puede entenderse esa década sin la contribución colectiva de Erreakzioa/Reacción, capitaneada por Estíbaliz Sádaba, Azucena Vieites y Yolanda de los Bueis que en sus publicaciones, imbuidas de teoría feminista anglosajona, dejaron patente que había otras vías de conocimiento y de crítica al patriarcado. También cabe destacar la labor activista de LSD, un colectivo surgido en el barrio madrileño de Lavapiés en 1993 en el que confluyeron feministas y lesbianas de grupos de izquierda extraparlamentaria. LSD respondía a muchas denominaciones: lesbianas sudando deseo, lesbianas se difunden, lesbianas son divinas ... La hipérbole lésbica venía a compensar

la extrema invisibilidad de las bolleras en España, inclusive en el seno de las asociaciones asimilacionistas LGBT. Se producía así una paradoja conceptual en un colectivo con miembros cambiantes que desestabilizaban los géneros y ponían en solfa la noción médica de orientación sexual, pero que a la par necesitaba enfatizar la pluralidad del orbe lésbico. LSD colaboró con La Radical Gai y en sus propuestas gráficas (en su fanzine *Non Grata*), en sus pasquines y carteles introducían elementos de orden anticapitalista y antirracista, algo meritorio en un país en el que empezaba a hablarse del fenómeno de la emigración y no siempre de forma positiva” (Aliaga, 2012: 207).

Honako kolektibo hauek ez dira euskal testuinguru kulturalera soilik mugatzen, baina aipagarriak dira oso. Izan ere, aldarrikapen politikoetatik gertu aurkitzen diren honako kolektibo hauek, bai feminismoetatik, gay eta lesbiana mugimenduetatik, Espainiko estatuan aurrera eramanezen queer mugimenduaren edota mugimendu transfeministaren hastapena ere bere ekintzen bitartez osatun zuten. Gainera, XXI. mendeko lehendabiziko hamarkadan, euskal testuinguru kultural mailan hainbat kolektiboen sorrerarekin bat egiten dute, Pripublikarrak kolektiboa eta Medeak kolektiboa, Señora Polariska en el Sillón de Taller eta Erreakzioa-Reacción kolektiboa ere aipatu genitzake. WIKIHISTORIAK proiektuari dagokionean honako hau ez da kolektiboa, baizik eta proiektua da. Hala ere, sortzen eta garatzen den testuinguruan arte-ekoizpen kolektiboek dituzten ezaugarriak jasotzen ditu eta praktikara eramanezen ere bai.

Euskal testuinguru kulturean aztertzen ari garen denbora-tarte honetan osatzen diren eta arte-ekoizpenarekin erlazioan dauden kolektiboak ezaugarri ezberdinengatik bereizten baldin badira, beste batzuk partekatzen dituzte. Sarean lana egiten dutela ezaugarri horietako bat da. Bestea, bertan parte hartzen duten partaideen nortasuna bigarren mailan kokatzen dela. Hirugarrena aipatu genezake, instituzioekin elkarrizketa eta negoziazio konstantean aurkitzen direla, izan ere instituzioek inposatutako aurrekontuak, denbora, espazioaren kudeaketaren inguruan ideia eta esperientzia ezberdinak dituzte kolektiboek. Hurrengo ezaugarri nabarmena, esparru ezberdinen artean egindako zubi lanari dagokiona izango litzateke, esparru politikoa, soziala, arte garaikidearena eta akademiaren arteko zubi lanak egiten dituzte.

Hainbatetan, baina ez beti, arte-ekoizpen feministak aurrera eramaten dituzten kolektiboak, adibidez Pripublikarren kasuan eta konkretuki bere “*Gaileterak. Oraimen bizia*” proiektua, instituzioek beren egituren baitan aurrera eramanez ez dituzten ekimenak aurrera eramateko kontratatuak dira. Puntu honetan, kontratu ez formalak ere kontuan hartu beharrekoak dira, non feministek eta orokorrean emakumeek aurrera eramaten duten lana, lan informala izaki, askotan ez den ordaindua izaten. Izan ere, arte garaikide instituzioaren barruan eta barrutik aurrera eramaten diren ekimenek, eztabaida guneek, instituzioaren egitura hertsia eta hierarkizazioak kolokan jartzeko arriskua dakarte. Ondorioz, arte-ekoizpen feministak arte-ekoizpen kritikoak izaki, instituzioan leku finkoa izatearen aurka azaltzen dira instituzioak, hutsunea betetzeko behin behineko enkarguak aurrera eramanez. Testuinguru honetan, Laura Trafí-Prats-ek instituzioek arte-ekoizpen feministarekiko duten ziurgabetasunaz horrela dihardu: “(...) una cuestión es abordar, investigar, experimentar en talleres específicos con cuestiones feministas y otra es operar desde problematizaciones feministas que cuestionan y alteran la autoridad del museo y llevan a la institución a operar desde estructuras horizontales de producción del saber, toma de decisiones y participación” (Trafí-Prats, 2012: 230).

Ildo horretan, interesgarria eta adierazgarria da WIKIHISTORIAK proiektua. Honako proiektu hau, parte hartzaile ezberdinek osatu eta garatu dute. 2008. urtean sortu zen. Proiektuaren hasierako ideia, Trocóniz Santacoloma fundaziotik iritsi zen proposamen batetik eratortzen da, emakumea arteetan eta bitarteko teknologikoen inguruko tailer bat antolatzeke gonbitetik alegia. Saioa Olmo-k jaso zuen gonbita, eta honek, Maria ptqk eta Haizea Barcenilla elkartu zituen berarekin batera tailerra emateko. Trocóniz Santacoloma fundazioarentzako tailerra egiterakoan, proiektuaren ideia eta edukiak garatzen hasi ziren. Proiektua abian jartzeko momentuan, Miren Eraso-ren laguntza izan zuen Saioa Olmo-k, eta Arteleku zentroaren diru laguntzarekin hasiera eman zitzaion bere ibilbideari. Lehen urteko lana Artelekuk eskainitako diru laguntzarekin burutu zen. Bigarren urtean, Montehermoso Kulturuneko generoa eta artearen inguruko ikerketa beka jaso zuten Aloña Intxaurrendieta-k eta Eduardo Hurtado-k WIKIHISTORIAK proiektuarekin jarraitzeko.

Azken urteetan berriz, proiektuaren egitura, wikia dena, azpi proiektu ezberdinekin elikatua izan da. Espainiko estatu mailan 2007. urtean onartu zen *Ley Orgánica para la igualdad efectiva de mujeres y hombres*en testuinguruan arte garaikide instituzio ezberdinek egin zuten ariketa, beraien arte bildumak eta fondo gordeak genero ikuspuntutik kritikatuak eta aztertuak izaterena izan zen (Trafí-Prats, 2012). Hala, WIKIHISTORIAK proiektuak Bilboko Arte Ederretako Museoan barneratu eta bertan genero ikuspuntua landuz bisita gidatuak aurrera eramane zituen.

Adierazenez, euskal testuinguru kulturalan, artea eta feminismoa harremanetan jartzen dituzten kolektiboek teoria feminista eta queerekin eta transfeminismoarekin erlazioa dutela, hala nola aldarrikapen politiko feministekin. Instituzioekiko harremanak berriz, elkarrizketa eta negoziatze moduan bizi dituztela. “Aunque las relaciones entre la institución museo y los colectivos no estarán exentas de roces, sí que es cierto que a lo largo de esta década viven intensidades y confluencias interesantes y productivas, en las que los colectivos activistas son invitados a participar en debates producidos desde la institución y los teóricos e investigadores potencian pedagogías cada vez más implicadas en el activismo y la repolitización de la práctica artística.” (Trafí-Prats, 2012: 215). Horrenbestean, instituzionalizatuak izatearen sareetatik libre diren arte-ekoizpen feministak lirake honako kolektiboek eskainzen dizkigutenak.

Esparru politikoa, gizarte-esparrua, artea eta akademiaren arteko erlazioa, neurri handi batean ekoizpen feminista ezberdinek, queer ekoizpen ezberdinek eta transfeminismoaren inguruko ekoizpenek agerian jarri dute. Bestalde, esparru hauen interakzioetatik ondorioztatzen da, errepresentazioa beren erdigunean eta helburu lehentzat ez duten bisualitateak direla. Alderantziz, errealitatea ezagutzeko eta errealitatean eraldaketak eragiteko proposamenak osatzen dituzten bisualitateak dira honako hauek, “prácticas estéticas de intervención simbólica” dei genitzakeenak Laura Trafí-Pratsen hitzak gurera ekarriz (Trafí-Prats, 2012).

Nabarmentzekoa da ere, Juan Vicente Aliaga-k, Espainiko estatuan queer teoria eta aldarrikapenen iturburua besteak beste, Erreakzioa-Reacción kolektiboak 1994. urtetik aurrera kaleratutako fanzinetan edota fenzineetan itzulitako testuak, bertan argitaratutako irudi eta bisualitateak, abiapuntu ezinbestekoa kontsideratzen

dituela: “¿Cuándo se dejaron oír las ideas *queer* en el Estado español? Recuérdese que una Judith Butler inédita en castellano fue invitada por Giulia Colaizzi en Valencia en 1990. Lo *queer* también penetró en las actividades de LSD y de La Radical Gai, así como en textos traducidos por Erreakzioa/Reacción, a partir de 1994” (Aliaga, 2012: 197).

Hurrengo orrialdeetan ekarriko diren esperientziak, proposamenak, ekoizpenak, instituzionalizatutako praktikaren hainbat ezaugarri alde batera utzi nahi dituzten praktikak dira, baina aldi beran instituzioekin elkarrizketan osatutako esperientziak eta ekoizpenak badirela esango genuke. Zaila irizten dugu instituzionalizatutako praktikarik ez ekoiztea, izan ere, beti ere errekonozimenduaren sareen inguruan lanean ari gara. Haustura-saiakerak eta hausnarketa guneak izenda genitzake arte-ekoizpen feministetatik aurrera eramandakoak. Hala ere, ondoren ekarriko ditugun esperientzietatik ondoriozta dezakegun moduan, lanaren errekonozimenduaren saria tentagarria gertatzen da oso. Kasu honetan, arte-instituzio publikoek aurrera eramaten duten errekonozimenduaz ari gara. Bestetik, arte-ekoizpen feministak ezagutzaprozesua kontsideratzen dugun heinean, akademiak eskaintzen duen errekonozimenduaz ere ari gara. Zentzu honetan, oso interesgarriak dira Ainhoa Güemes Moreno-k eta Enkarni Gómez Genua-k argitaratutako “Jarduera arteknozientifiko, postestrukturalista eta feminista baten zirrimarra (A.P.F.)” (2013) artikulua eta baita ere Maria ptqk-ren “Berriketa” (2013) lana, izan ere biek honako ideia hauek dituzte hausnarketaren oinarri.

Posizionamenduari dagokionean, kolektibo baten testuinguruan ekoizpenak, praktikak aurrera eramatea, instituzionalizatutako praktiketatik aldentzeko abiapuntu egokia dela adierazten dute kolektibo ezberdinetako kideek. Esaterako, Erreakzio-Reacción kolektiboko Azucena Vieites-en esanak hauek dira. Pripublikarrak kolektiboaren posizionamendua, instituzioekin elkarrizketa konstantean egotea zen; batez ere instituzioek deitzen zituztelako proiektu konkretuak aurrera eramateko. Modu batean ere, WIKIHISTORIAK proiektua, kolektibo moduan lan egin duenak, instituzioek beraien egituretan txertatzeko ezintasunaren aurrean garatutako proiektua eta estrategia ere badela esan genezake, zeinetan eduki berriak osatzeko eta zaharrak eguneratzeko ezinbestekoa den pertsona ezberdinen lanaren bitartez proiektua elikatzea.

Laura Trafí-Prats-ek bere argudioen bitartez, arte-ekoizpen feministak kolektibo eran aurrera eramandakoak eta instituzioetatik kanpo eramandako ekimenak direla adierazten du; behinik behin Espainiko estatari dagokionean, 2000ko lehendabiziko hamarkadari dagokienean. Gainera, honako hauek, proposamen postpornografikoen inguruan aurrera eraman direla adierazten du bere hurrengo hitzetan entzungo dugun bezala:

“En la actualidad las propuestas surgidas desde los museos y los programas académicos coinciden y conviven con una diversidad de propuestas postpornográficas mostradas en eventos independientes como *Feministaldia* en Bilbao, la *Muestra marrana*, el Festival de vídeo *TranzMarikaBollo* y *Queeruption* en Barcelona, pornolab.org en Madrid y más recientemente el Seminario *ecosex* desarrollado por Annie Sprinkle y Beth Stevens en julio de 2011 en Barcelona, por nombrar solo algunos” (Trafí-Prats, 2012: 219).

Arte-ekoizpen feministaren inguruan lan egiten duten kolektiboek, euskal testuinguruan ere, nortasunaren inguruko hausnarketa burutu duten lantaldeak dira. Baina badira kolektibo hauetaz gain, ekintza puntualak, proposamen ezberdinak plazaratzen dituzten lantaldeak ere. Laura Trafí-Prats-ek Espainiko estatu mailan aurrera eramandako ekimenak aipatzen ditu, hauen artean Feministaldia litzateke euskal testuinguru kulturalen aurrera eramandakoa, postpornografiaren inguruko gogoetan bere ekimenen oinarritzat ez duena eta bestetik instituzio baten barruan aurrera eraman dituen bere jaialdi guztiak. 2006. urtetik aurrera Donostiako Arteleku zentroan, eta 2011. urtetik aurrera Donostiako Emakumeen Etxean eta Donostia Kultura 2016ko proiektuaren espazioetan. Aipatzekoa da 2014. urtean Feministaldiak Artelekun aurrera eraman zituela hainbat ekintza, beste batzuk Donostiako Emakumeen Etxean eta Tabakaleran ere ospatu zirela. Honako egoera honek eta Trafí-Prats-en etiketen, instituzionalizatutako praktiken eta arte-ekoizpen feministak sailkatzearen inguruko adierazpenen zailtasunak islatzen ditu.

Zailtasunak mahai gainean behin jarri ostean, hurrengo orrialdeetan osatzen den etnografia gauzatzeko materiala bide ezberdinetatik etorri dela adierazi nahiko genuke. Lehendabiziko informazio iturri bezala hiru topagune, elkarrizketa-gune izan dira nabarmentzekoak. Bestetik, topagune hauen inguruan, bai aurretik eta baita ere

ondoren aurrera eramandako eragile ezberdinei egindako elkarrizketetaz baliatuko gara.

Lehenengo topagunea Eremuak Eusko Jaurlaritzako Kultura Sailak diruz lagundutako eta elkarren artean erlazioa duten bi ekimen lirateke. Bata 2012. urteko otsailak 8 eta 9an Leioako kanpusean, Euskal Herriko Unibertsitateko Arte Ederretako Fakultatean aurrera eramandako *“Teoria eta militantzia feministen eragina arte-sorkuntzan. Arte-sorkuntzaren eragina teoria eta militantzia feministetan”* topaketak dira. Argitu beharra dago, Eremuak programan bitartekaritza proiektuen sailean aurkeztutako topaketen proposamenak, ikerketa honen hainbat hipotesi baieztatu ahal izateko eztabaidarako gunea eraikitza bideratua zegoela.

Bigarrena, topaketa hauetan gertatutako hausnarketak beste maila diskurtsibo batean kokatzen ahalegindu zen argitalpenari dagokio. *Producciones de arte feminista. Procesos de conocimiento, visualidades y recorridos* (Zilbeti, 2013) izenburuarekin consonni ekoiztetxeak argitaratutako liburua, Eremuak programaren eta Eusko Jaurlaritzaren Kultura Sailak eskainitako diru laguntzaren bitartez posible egin zena.

Hirugarrena, eztabaida eta elkargune espazioa 2013. urteko uztailean hiru egunez Arteleku zentroan aurrera eramane zen. Bertan ospatutako jardunaldiak horrela izendatu ziren: *“Arte-ekoizpen feministak: ezagutza-prozesuak eta belaunaldien arteko harremanak”*. Izendapen honek, feminismora modu ezberdinean eta zentzu zabalago batean gerturatzen diren arte-ekoizpenak identifikatzeko egin nahi zuen ahalegina. Nabarmentzekoa da, aipatu aurreko bi saioetan identifikatutako behar-guneak izendatu ondoren pentsatu zen jardunaldia izan zela. Hirugarren topagune honetan, aurrekoetan ez bezala, instituzioaren logika, jardunarekin, mugekin topo egin genuen hainbat pertsonen. Izan ere, Arteleku zentroak jardunaldien luzera markatzearekin batera, jardunaldi hauen bitartez zentroa eta arte-ekoizpen feministen berreskuratzea saldu zien komunikabide zein kultura eragileei. Muinean, Artelekuk urtetan zehar eta arte-ekoizpen feministari zuzendutako ekimen isolatuak garatzen ditu; bestalde, nahiz eta bertan aurrera eramandako hausnarketak aberatsak gertatu bertaratutako arte-ekoizleentzat. Aipagarria da era jardunaldiekin batera María José Belbel-ek koordinatutako eta editatutako *Conocimiento feminista y políticas de traducción I* (2013) liburua aurkeztu zela.

Hirugarren etnografia honetarako erabilitako bibliografiari dagokionean, bigarren informazio iturria alegia, 2012. urtean argitaratu zen *Desacuerdos 7. Feminismos* argitalpenaren, bi artikulua izango ditugu hizpide. Bete-bete euskal testuinguru kulturean garatutako arte-ekoizpenak ikertzen ez baldin badituzte ere, testuinguru honetan aurrera eramandako ekoizpenak aipatzen dituzte eta hauen ezaugarriak eskaintzen. Laura Tráfico-Prats-en eta Juan Vicente Aliaga-ren artikuluetaz ari gara, puntu honetan jada aipatuak izan direnak.

Ikerketa denbora koordinatuetatik ihes egiten baldin badu ere, 2013. urteko uztailean Arteleku zentroan aurrera eramandako “*Arte-ekoizpen feministak: ezagutzaprozesuak eta belaunaldien arteko harremanak*” jardunaldiak, urgentziaz aurrera eramandako proiektua dela adierazi dezakegu. Zentroko zuzendaritza politikoak Artelekuko programazioa bete nahian, bere ibilbideari atzera begirada bota eta arte-ekoizpen feministarekin topo egin zuen. Ez zen kasualitatea izan Arteleku zentroak edukien koordinazioa aurrera eramaten zuen pertsonarik ez zuenean jardunaldiak ospatu izana. Azkeneko hamarkadan behinik behin, eta Arteleku zentroaren webgune zaharrean bisita gehien izan zituzten atalak, feminismoetara bideratutakoak ziren. Arte garaikide eta pentsamendu garaikidearen inguruan zentroak aurrera eramaten zituen ekimenak eta feminismoen inguruko testuak, artikulua, praktikak, aldarrikapenak jasoak zeuden bertan. Zentzu honetan, zentroaren jarduna berpiztu ahaleginetan, arte-ekoizpen feministaren atea jo zen, berriz ere kopurua edo produktibitatea arte garaikide instituzio baten jarduna baloratzeko adierazle egokia dela aintzat hartuz. Arrazoi hauengatik eta Artelekun aurrera eramandako arte-ekoizpen feministara dedikatutako azkeneko topaketa izanda, hirugarren etnografia honetan kontuan hartzea egokia dela deritzogu.

Hiru topagune edo eztabaida-gune hauek, informazioa biltzeko dispositibo hauek 2011. urtearen ondoren aurrera eramaten ziren. Aurreko bi etnografiaren denbora tarteak gaitzen dute. Bestalde, kontuan hartu behar dugu instituzio publikoek arte-ekoizpen feminista kontuan hartzearen hurrengo urtean instituzioen barruan eta baita ere instituzioetatik kanpo arte-ekoizpen feministaren inguruan aurrera eramandako ekimenen inguruko hausnarketak partekatzeko antolatuko dispositibo behin-behinekoak izan zirela lehendabiziko biak. Arte-ekoizpen feministak instituzioetan

presentzia izaten uzten duenean, zein bide, espazio sortzen dira ezagutza-prozesu hauek aurrera eramateko?

Puntu honetan, etnografiaren ikerketa denbora tartea luzatu baldin badugu, 2011. urte bukaeratik, Montehermoso Kulturuneko zuzendaritza Xabier Arakistain-en eskuetatik kanpo geratu eta hurrengo urtean gertatutako hainbat ekintza ikertzeko egingo dugu. Arte-ekoizpen feministek arte garaikide instituzioetan aurretik zuten espazioa topatzen ez dutenean eta instituzioekin elkarrizketa zein negoziazioa mantentzeko aukerarik ez dagoenean, zein da bidea arte ekoizpen feministak ikusgarri egiteko. Bestelako arte-ekoizpenekin elkarrizketan mantentzeko, ezagutza-prozesuak aurrera eramateko aukera izateko?

Esan genezake, instituzioetatik kanpo aurrera eramandako ekimen hauek, ezaugarri ezberdinak partekatzen dituztela beraien artean. Kontuan hartzekoa da Laura Trafí-Prats-ek adierazten duen moduan, instituzioetan arte-ekoizpenak, instituzioetatik kanpo aurrera eramandako ekimenekin bizi izan direla. Gainera, ezinbestean, instituzioaren barruan aurrera eramaten direnean, haustura-puntuak eragiten dituzte edo behinik behin hauek mahai gainean jartzen dituzte. Montehermoso Kulturunearen kasuan argi ikusi dugun bezala, udal politika kulturalarekin haustura suposatzen dute bertan aurrera eramandako ekimenek. Bistan denez, instituzionalizatutako praktikak egon diren bitartean, beste praktika hauek ere gertatu dira, tarteka instituzioetan bertan. Haustura-puntua horixe bera izango da, instituzioaren barruan, instituzionalizazio prozesuaren inguruan hausnarketak abiatzen dituzten arte-ekoizpen feministak. Prozesu hauek instituzioen egitura zurrunez, ezagutza prozesu hegemonikoek eta errepresentaziora bideratutakoak zein gizartearen egitura eta erlazioak erreproduzitzera bideratuak dauden bisualitateekin hausturak suposatuko lukete, subjektibazio-prozesu arautu eta zurrunarekiko hausturekin batera.

6.1.- KOLEKTIBOAK, KIDETASUNA ETA JAKINTZA LEKUTUA ARTE-EKOIZPEN FEMINISTAN

Ikerketaren azken kapitulu hau osatzeko informazio iturria, eztabaida dispositiboak eta bibliografiarekin batera, arte-ekoizle, arte-kritikari eta arte-kudeatzaile ezberdinei egindako elkarrizketak esanguratsuak dira. Informazioaren bilketa urte ezberdinetan zehar aurrera eramán da. 2010. urtean hasi nintzen informazioa biltzen, kasu honetan, Emakundek emandako ikerketa beka bat aurrera eramateko bildu nuen informazioa.¹⁵⁶ Berri emaileak, arte garaikide ekoizleak ziren, emakumezkoak denak eta mugimendu feminista antolatuarekin zein teoria feministekin nolabaiteko harremana izandakoak. Emakume hauek elkarren artean zuten beste ezaugarri bat, talde lanean aritutakoak zirela zen. Izan ere, ikerketa horretarako nuen hipotesietako nagusia, arte garaikide instituzioek, kultura-politikek, akademiak, galeriek, arte kritikariek, emakumezkoen arte ekoizpena gordetzen zutelakoa zen, beraien lanak publiko egiteko zailtasunak jartzearekin batera. Bestetik, ikerketaren bitartez, arte-ekoizpen feminista aurrera eramateko zailtasunak agerian jartzen ziren, egoera hauei aurre egiteko moduetako bat, kolektiboetan lana aurrera eramatearena izanik.

Zentzu honetan, Bulegoa Z/Bko kideek lantaldearen jarduna kideen interesen, ekintzen eta proiektu pertsonalen bitartez definitzen dute:

“Bulegoa Z/B arte eta ezagutzako bulego bat da, Bilbon kokatua eta lau emakumek sortua: Miren Jaio (arte-kritikaria), Isabel de Naverán (arte eszenikoen ikertzailea), Beatriz Cavia (soziologoa eta ikertzailea) eta Leire Vergara (komisario independentea) zeinen bizi-eta lanbide-ibilbideak arte-jarduera eta pentsamendu garaikideari buruz interes komun batzuetatik gurutzatu baitira. Bulegoa Z/B ez da kolektibo bat, baizik eta lau diziplina-kokaeratatik eraikitako *kidetasunetan* oinarritutako proiektu bat: kritika, arteen komisariotza, arte eszenikoak eta gizarte-zientziak. Kidetasun horiek funtzionamenduko bi urte eta erdian eta denda osteko beste urtebete bat gehiagoan pixkanaka lanean, konfiantzan, errespetuan, elkarrekiko ikaskuntzan eta lokarri sozial, afektibo eta elkarrizketakoak sortzen sendotutako proiektu bat burutu dute” (Cavia eta Vergara, 2013: 76).

¹⁵⁶ “Emakume artisten elkarlanerako joera eta emakumeen mugimendu antolatuarekin harremanak” ikerketa.



"Optikak", Pripublikarrak, 2006.



"Galleterak. Oroimen bizia", Pripublikarrak, 2007.

Modu honetan, lantalde baten egitekoa definitzen duena, ez dira praktikak, instituzio batean instituzionalizatutako praktikekin gertatzen den moduan. Izan ere, instituzio batean garatzen diren praktikak nahiz eta honako hauek kritikoak, muturrekoak, berritzaileak izan, beti ere instituzionalizatutako praktikak dira. Instituzioak bere politiken, lankideen, egituren, espazioen bitartez zabaldu, sozializatu eta komertzializatu ere egiten dituen praktikak dira hauek. Honako tranpatik ihes egitekotan eta arte-ekoizpen garaikideak testuinguru egoki baten beharra dutenaren kontziente izanik, honako testuinguru hau, arte-ekoizpenekin batera aurrera eramatea erabaki zuten Bulegoa Z/Beko kideek. Beti ere bulegoa osatzen duten ildoek banakakoen lan interes eta prestakuntzan oinarrituak dauden neurrian.

Bestetik ere, esanguratsua da Bulegoa Z/B osatzen duten pertsonak, kolektibo izaera eta kolektibo hitza ere baztertu izana eta horren ordez *kidetasunean* oinarritzen dutela beraien proiektua. Kidetasuna bestalde “koalizioak, sareak edo kidetasun-lokarriak Donna Harawayk definituko lituzkeenez identitate-kontzeptu esentzialago batetik urruntzeko” (Cavia eta Vergara, 2013) ahaleginean kokatzen dutela adierazten dute. Nolabait ere, nortasun mugiezin batetik aldentzeko ahalegina litzateke honako hau. Beraien harremanen bitartez, bai kideen arteko harremanen bitartez eta baita ere publiko eta erabiltzaile gisa Bulegoa Z/Bra bertaratzen diren pertsonekin dituzten harremanen ondorioz, Bulegoa Z/Bena, nortasun moldagarria bezala irudikatzen dute. Aurrerago ikusiko dugun moduan, honako abiapuntu hau, ezagutza-prozesua ez itxia moldagarria eta diziplina ezberdinen artean ibilbidea egitera bultzatzen duena izango da.

Arte-ekoizpenak aurrera eramaterako momentuan, espazio eta denboraren garrantzia mahai gainean jartzen dute Bulegoa Z/Beko kideek. Izan ere, Bilboko auzo konkretu batean kokaturik egoteaz gain, Xolokoetxen, ezaugarri oso bereziak dituen, etorkinen presentzia nabarmena den Bilbo hiriko mendi magalean kokatutako auzoa, Bulegoko Z/Beko espazioaren egiturek eta ezaugarriek, ekintza, ekoizpen eta hausnarketa konkretu batzuk posible egiten dituzte. Ezaugarri hauen inguruan hausnarketa pausatzea garrantzitsua da. Zentzu honetan ere, arte garaikide zentroek beraien eraikinen garrantzia aldarrikatzen dute arkitekto ospetsu baten lanak direlako, inguruko auzoa edota hiri osoa onbideratzen dutelako, turismoa erakartzen dutelako eta abar. Adibiderik gertukoena, bere eraikuntza bukatu berri duen eraikina izaki,

Tabakalera Nazioarteko Ikus Zentroarena dugu. Tabakalerako eraikinaren arabera zentroko programazioaren moldaketa aurrera eramán den moduan, zentzu handia dauka Bulegoa Z/Beko kasuan ere horrela izatea eta espazioa eta bere ezaugarriei garrantzia ematea. Bide batez, baldintza hau agerian jartzen dute kideek, jakintza lekutuaren lehendabiziko pausalekua izango balitz bezala.

Horrela adierazte dute Beatriz Cavia-k eta Leire Vergara-k beren idatzian:

“Deskonposa ditzagun aztarna horietako batzuk. Lehenik bizi dugun guneari, bulegoari buruzkoa. Etimologiari dagokionez hitz hori bi erroz osaturik dago, opus (lana, obra) eta facere (egitea). Lanerako lekua da, burokraziari eta enpresa-lanari guztiz atxikitako gure testuinguruan, baina beste testuinguru batzuetan, tailerraren (ofizioa) eta fabrikaren beraren zentzutik hurbilago. Edozein kasutan publikoa eta pribatuaren arteko bereizte modernoari dagokiona eta enpleguarekin lotutako lanetarako gune horren okupazioari, lanegun zehaztu batean, bitarteko baliabide jakin batzuekin. Gure bulegoa, hala ere, gune garbia da era berezian egituratu eta antolatzen duguna eta jarduera bakoitzerako pentsatua. Saio edo aldiune bakoitzak plangintza bat eskatzen du, mahaiak eta aulkiak kokagune batean ezartzen dira, zeinen elementu finko bakarrak lau zutabe diren, horma bat, lau leihate handi eta bonbilladun ispilu-ilara bat (lehenago bertan ostatatzen zen aspaldiko ile-apaindegia-aren ondarea). Halaber gure *ondarearen* osagai diren bi eskuratze ere bai, Xabier Salaberriak eraikitako zorua eta Miren Arenzanak sortutako altzaria” (Cavia eta Vergara, 2013: 76).

Bulegoa Z/Beko espazioak zein ekintza ahalbidetzen dituen adierazten da aurreko pasartean. Ahalbidetzen dituzten ekintzak pribatuaren eta publikoaren arteko bidea egiten duten bezala, berdin, Bulegoa Z/Beko ekintzak diru publikoz hornitzen baldin badira ere, kudeaketa pribatuaren bitartez aurrera eramaten dira. Azken batez, honako ezaugarri honek diru publikoz aurrera eramaten den arte eta kultura-ekoizpen garaikide guztiaren gainbalioaren beharra edota gauzatasun bilakatu behar horretatik aldendu egiten ditu Bulego Z/Beko ekoizpenak elementu ezberdinen bitartez. Adibidez, zaintzaren bitartez, esparru pribatuan aurrera eramaten den ekimena eta tradizionalki emakumeen egin beharra izan den ekimen mota ikusgarri egin nahi dute. Hala ere, espazioen banaketaren inguruko problematizatzea aurkezten dute esparru pribatuan eta bakarka eramaten den ekintza bat esparru publikoan eta elkar ekintzen bitartez aurrera eramaten dutenean. Leire Vergara-k eta Beatriz Cavia-k hurrengo pasartean horrela adierazten dute, beraien hitzak jasoko ditugu:

“Gunearen ezerrera zentrala da, zeren eta geure jarduerak garatzen ahalegintzen garen moduari atxikitako *zaintza* sail bat inplikatzeko baitu, saioetan lagun izaten dugun ardoa esaterako, infusioetarako teontzia, fruitu lehorrak, mandarinak eta askotariko zizka-mizkak giro halako bat eta usain gozo halako bat eragiten dutenak bulegoan. Bulegoa Z/B gure etxearen hedapen bat da edo, hobeto esateko, halakotzat zaintzen dugu. Hartara, Bulegoa Z/B muga bezala kokatzen da honako bi hauen artean: publikoa denaren arte-gune eta ezagutzaren finantzazio publiko eta kudeaketa pribatu bezala, eta pribatua denaren lau osagaietarako praktika-leku bezala. Baina era berean, geure trebetasun, errutina eta jarduera pertsonaletatik kudeatuz Bulegoa Z/Ben edukiak eta formak ekoizten dituen elkarrekintza bat. Gainera, Bulegoa Z/Bek bere izenetik bertatik eskatzen du (“zenbaki barik”) zerbait ibiltari edo leku gabetua bezala eratzeko ahalbidea, zeinek nahiz eta garrantzizko kokagunea duen Solokoetxe bilbotar auzunean eta testuinguru horrek proiektuan lortu duen esanahia gorabehera, ahalbide bat baino gehiago sortzen ditu bere eginkizunerako” (Cavia eta Vergara, 2013: 77).

Bulegoa Z/Beko kideek denboraren erabilera eta enpleguaren inguruan ere hausnarketa aurrera eramaten dute. Denbora, arte garaikidearen ekoizpenean, mugak eta proiektuen moldaketa dakartza berarekin. Kultura-politikek zein politika publikoek eta baita ere interes politikoek arte-ekoizpen nola bideratzen duten ikusi da lanaren kapitulu ezberdinetan zehar. Hainbat proiektu azkar egin behar dira, legealdia bukatu aurretik, hauteskunde kanpainarako, urtea amaitu aurretik, urteko aurrekontuaren gastuarekin bat egiteko. Zentzu honetan, garrantzitsua da espazioa eta egiturarekin batera, arte-ekoizpen garaikideak prozesu moduan ulertzea eta ez “gauzatasun” bezala. Prozesuak denboraren pertzepzio ezberdinak eskaintzen ditu eta ekoizleekin, kudeatzaileekin, publikoarekin erlazionatzeko modu berriak posible egiten ditu. Bestetik, Beatriz Cavia-k eta Leire Vergara-k adierazten duten moduan, denbora eta ekoizpen kapitalistaren arteko erlazioa estua den bitartean, Bulegoa Z/Bak bi hauen arteko haustura aurkezten du bere proiektuen bitartez. Aurreko kapituluan ikusi ahal izan dugun moduan, Montehermoso Kulturuneari egiten zitzaizkion kritikak aintzat harturik, politikariek, Kulturunearen ebaluazioa, bertaratzen zen jende kopuruaren arabera egin nahi zuten. Bulegoa Z/Bek, honako bete behar hau albo batetara utziz, bertaratzen den jendearen ordutegiak kontuan hartzen ditu eta bestetik ere, proiektu ezberdinek eskatzen dituzten denbora beharrak ere kontuan hartzen dituzte:

“Denbora zuzenean atxikirik doa modernotasunean ekoizpen-sistemari eta Bulegoa Z/B, berriz ere, denborazkotasun horren hausturan kokatzen da ordutegiaz interesatuki jabetzen den neurrian jarduera bakoitzaren beharren baitan, bertaratze-irizpide kuantitatibo bati erantzun gabe, batzuetan ikusle-gaiaren beharrak gutxi gorabehera kalkulaturik baina lau osagaien interesen arabera ere gidatzen gaituelarik. Horrek erakusten du lan-egunak ez direla derrigorrez, produktibiterako diseinatzen direnak. Halaber ustezko aisia-denboraren osagaia den kultura-bizitza ezagutza-ekoizpeneko aldiune biziago batzuek zeharkaturik ikusten dela eta asteburuek hedadura edo anbiguotasun baterako aukera ematen dutela, zeinean atsedena egokia izan baitaiteke ekoizpen eta sormenerako” (Cavia eta Vergara, 2013: 77).

Modu honetan, arte-instituzio publiko batek izan ditzakeen espazio publiko eta pribatuaren arteko mugak desitxuratzen dira Bulegoa Z/Ban bertan eta baita ere kideek bulegora hurbiltzen diren pertsonekin batera osatzen dituzten ekintza zein ekoizpenetan ere. Halaz, aisia eta ekoizpena elkarrekin nahasten den bezala, politika publikoek aisia ekoizpenera bideratuak dituzten ildoei kontraesaten diete. Esaterako, Eusko Jaurlaritzaren Kultura-Fabriken apustuari, non ikerketaren lehendabiziko kapituluak adierazi dugunez, kapitalismo kognitiboaren arauak jarraituz arte-ekoizpen garaikideak “gauzatasun” bilakatzen ditu. Nola ihes egin kapitalismo kognitiboaren atzaparrei? Lehenik eta behin, instituzionalizatutako praktiken inguruko hausnarketa abiatzea garrantzitsua da, baita ere espazioak ahalbidetzen dituen erlazio motak mahai gainean jartzea zein ekimen zehatzen nondik norakoak azaltzea ere:

“Bilboko Solokoetxe auzoan kokaturiko bulegoaren gunek bira garrantzitsua emango dio proiektuari, gune horrek gure interesak era publikoan partekatzeak aukera eskainiko digun zentzuan. Gure jardueren izaera publikoko deialdia hain zuzen izango da azkenean errealitatez proiektua hornituko duena, zentzu praktikoago batean eta gure ikas-prozesu irekiak ikusle deitu batekin partekatzeak gure desirak elkarbanatuz. Ildo horretatik, irakurketa-taldea jarduera bezala hasieratik sortuko da interes komun batekin. Dinamika horrek badu zerikusia gu guztiok Bulegoa Z/Ben hasierako unean aurkitzearekin doktorego akademikoko programetan ikertzen. Gure ikerkuntza-arloak hain desberdinak eta departamentu eta fakultateekiko gure loturak ere desberdinak izanik esate baterako EHU/UPVko Arte Ederrak, Historia eta Geografia, Gizarte Zientziak eta Komunikazioko eta Goldsmith Collegeko Visual Cultures departamentua, gure asmoa lan- eta gogoeta-guneak sortzea izango da posizioen eta ikerkuntzen artean. Logika horren pean, testu bat era kolektiboan irakurtzea Bulegoa Z/Ben metodologia didaktiko bat bezala, jakiteen eta

partaideen artean hierarkiak saihestea ahalbidetuko duena. Hartara, ikaskuntza kolektiboko prozedura horren inguruan antolatutako lehen jardura irakurketa-talde bat izango da oinarrizko testu feminista batzuen inguruan” (Cavia eta Vergara, 2013: 77).

Era berean Pripublikarrak kolektiboak, espazio pribatua eta publikoaren artean aurrera eramaten zuen beraien jarduna. Horrela, arte-ekoizpena instituzionalizatzen zuten hainbat praktiken inguruan problematizazio gunea osatzen zuten bere jardunaren bitartez. Kolektiboak bere burua Remedios Zafraren netiana, Dona J. Haraway-ren cyborga eta Rosi Braidottiren subjektu nomadaren mitoen oinordekotza xumea aldarrikatzen zuen, figurazio hauek abian jartzen duten sistema patriarkalaren deseraikuntza jarraituz. Nahiz eta kolektiboaren partaideak prestakuntza eta ekintza diziplina ezberdinetik etorri, arte eta feminismoen inguruko proiektuak garatzen dituzten emakume kolektiboa izaten bukatu zuten. Kontzeptu moduan, Pripublikarrak, 2005. urtean sortzen da. Batera egindako hausnarketa bezala, posizionamendu pertsonalak eta sozialak kolektiboki berreraikitze joko dialektiko moduan sortzen da. Publikoa eta pribatuaren arteko elkar eragitearen inguruko eta generoa tresna erregulatzaileraren deseraikuntzaren esanahi orokorra agerian jartzen duen esanahi esparrua garatzen du.

Pripublikarrek bere jarduna 2005. urtetik 2010. urtera aurrera eraman zuten, esanenez, kultura-politiken moduak, zirrikituak ederki ezagutzen zituztela. Zentzu honetan, Bulegoa Z/Beko kideek ere espazio hauetan lan egitearen garrantziaz kontziente dira. Batez ere, aurretik aipatu dugun gauzatasun bilakatze hori alde batera utzi eta aurrekontu publikoa baina kudeaketa pribatuak irekitzen dituen aukerak mahai gainean jartzen ditu Bulegoa Z/Bak beraien eguneroko jardunarekin. Izan ere, kultura-politikek ekoizpenari inposatzen dizkieten aurrekontua, espazioa eta denbora betebeharrak alde batera uzteko baliabideak eraikitzen dituzte beraien jardunaren bitartez. Kideen nortasun ez estatikoa ariketa hau aurrera eramateko ezinbestekoa da. Erabaki honek, Bulegoa Z/Bko kideek hasiera batean beraien jardunaren parte kontsideratzen ez zituzten hainbat teoria, praktika, metodologietara gerturatzeko aukera luzatu die. Hau lortzeko bide konkretua irakurketa taldeena izan da. Halaz, irakurketa taldea, ikasketa kolektiborako metodologia bezala definitzen dute, ikasketa instituzionalizatuetatik, akademiatik aldetzen dena baina ezagutza-prozesu jarraitua eskaintzen duena.

Bulegoa Z/B proiektua, instituzioetatik kanpo dagoen proiektua izanik, arte-ekoizpen feministara eta bere hausnarketara testuen bitartez iritsi da. Aurreko kapituluetan ikusi ahal izan denez, testuinguru konkretuan, eta zuzendaritza konkretuen pean, arte-ekoizpen feminista proiektuak aurrera eramanez izan dira. Baina egun, posiblea al da arte garaikideen instituzioen baitan arte-ekoizpen feministek espazioa izatea? Azkeneko urteetan arte-ekoizpen feministari lekua egin dioten arte garaikide instituzio publikoek, beraien lehentasunak aldatu dituzte Arteleku zentroaren kasuan eta Montehermoso Kulturuneari dagokionez, bere jardunaren helburuak aldatu ditu arte ekoizpen feministari ateak itxi ondoren.

Instituzionalizatuak ez dauden praktikek instituzionalizatuak ez dagoen ezagutza bateranzko bidea posible egiten dute. Ikerketa bisualek proposatzen duten haritik, diziplinartekotasuna praktikan aurrera eramanez beharreko ezagutza-prozesu berritzaileak aurkezten dituzte. Ez objektua ikertzerako momentuan, baizik eta objektu bera subjektibotasunetik eraikitzerakoan. Ezagutza, ekintza bukatu, osatu, itxi bat izatea alde batera utzi eta subjektibotasunaren eraikuntza ezagutza-prozesu moduan ulertuko dute eta praktikan jarriko dute. Beraz, arte-ekoizpen feministek jakintza lekututik abiatuta, deslekutze batera bideratzen gaituzte eta bidean gure burua eraikitzeko aukera luzatzen digu, ezagutzen dugun heinean eta ezagutzaren esparrua moldatzen dugun era berean. Ezinbestean, honako ariketa hau, interes politikoekin nola erlazioa duen adierazten digu Néstor García Canclini-k hurrengo pasarteetan:

“(…) historiadores y teóricos del arte que reformulan el campo artístico como *cultura visual*, un "campo interdisciplinar", objeto de esa casi disciplina denominada "estudios visuales" (Bal, Barriandos, Brea, Guasch, Mitchell, Moxey, entre otros). Algunos autores sostienen que caducaron las prácticas separadas de la pintura, la escultura o la gráfica (y la historia del arte como organización disciplinar de su estudio), para ceder lugar a una historia de las imágenes, en la que aquello que veníamos llamando arte pierde cualquier especificidad. ¿O se trata más bien de una reubicación en el conjunto de medios y lenguajes visuales de prácticas artísticas en las que varias cuestiones estéticas -experiencias con lo imaginario y lo sensorial, valoración de lo formal- cambian de sentido? Ya sea que optemos por una u otra posición, es evidente que quedó cuestionada la autonomía del arte y de la estética al ingresar en un régimen que organiza de otra manera, en palabras de Jacques Rancière, modos de producción de obras o prácticas, formas de visibilidad de dichas prácticas y modos de pensar

sus relaciones al reconfigurarse la sensibilidad común y la política” (García Canclini, 2010: 50).

Baina zer gertatzen da arte-ekoizpen feministak aurrera eramateko espaziorik ez dagoenean? Ez instituzio publikoenak ezta ere bestelako espaziorik? Izan ere, badirudi egun, ekoizpen kulturalak garrantzia izateko, bertan aurrera eramaten diren ekimenek gainbalioa izateko, eraikin ospetsu baten barruan eraman behar direla. Egun kultura-politikak arte-ekoizpen garaikideei arreta konpartitua eskaintzen diote. Hala, turismoa eta berrikuntzarekin batera aurkezten zaigu, arte-ekoizpenak, berak bakarrik ez baitu interes politikoen arretarik erakartzen. Interes politikoak bideratzeko tresna ez eraginkor bezala kontsideratu duten honetan, politika publikoen inguruan hausnarketa, arte-ekoizpen garaikidetik eta arte-ekoizpen feministetatik aurrera eramatea garrantzitsua litzateke. Horretarako, lehendabizi, instituzio publikoetatik at lana aurrera eraman behar da. Nahiz eta diru publikoarekin izan, kudeaketak pribatua izan behar du. Arte-ekoizpen feministak honako bitarteko espazio eta kudeaketan kokatzen dira, aurreko orrialdeetan ikusi eta hurrengoetan ikusi ahal izan denez. Gune horretan egotetik eraikitzen den ezagutza lekutuaren kontzientzia osoarekin aurrera eramaten dira hausnarketak, ekintzak eta ekoizpenak.

Horrela, ondoriozta genezake: arte-ekoizpen feministei euskal testuinguru kulturean espazioa eman baldin bazaie, hauek ekimen, proposamen eta ezagutzaprosesu bezala ez direla izan legitimatuak instituzioen aldetik. Ondorioz, denbora tarte batean existitu egin dira leku horietan, baina beti ere zailtasunak izan dituzte beste arte-prozesuekin elkarrizketak abiatzeko. Horrenbestez, arrazoi bat dela edo beste bat dela, arte-instituzioek arte-ekoizpen feministak alde batera utzi dituzte. Baztertze honek ezinbestean gune eta ekintza berriak ahalbidetzen ditu. Kapitulu honen hasierako orrialdeetan honako espazio hauen eraikuntzaren berri eman dugu eta hurrengo orrialdeetan ere horrela egingo dugu.

6.2.- IZENDAPENEN MUGAK ETA SUBJEKTIBAZIO-PROZESUAK

Arte-ekoizpen feministak arte feminista adierarekin dituen ezberdintasunak aztertuko dira hurrengo lerroetan. Arte-ekoizpen feminista adierak, euskal testuinguru kulturallean kokatuko dugu. Hori dela-eta, bestelako testuinguru kulturaletara hurbiltzerakoan, honako adiera hau errebisatu beharko da. Has gaitzen hurrengo galderarekin: Arte feministak existitzen al du euskal testuinguru kulturallean?

Feminismoaren teoria kritikoek, queer teoriak eta teoria transfeministak barne, arte ekoizpenean izan duten eragina ukalezina izan da azken 20 urtetan zehar (Aliaga, 2012; Traff-Prats, 2012). Queer teoriaen eta transfeminismoen eragin euskal testuinguru kulturalako arte garaikide instituzioetan eta akademian ere jaso da teoria feministak baina neurri handiagoan, zehazki Arte Ederretako Fakultatean (Méndez, 2014), nahiz eta azterketarik ez den burutu honek zein ondorio ekarri ditzakeenaren inguruan. Gauzak hala, errealitate honek hasiera batean kontraesankorra dirudi. Izan ere feminismoaren teoria kritikoek instituzioek aurrera eramaten dituzten eta emakumeak diskriminatzen dituzten praktika instituitzaileen edota arautzaileen inguruan hausnarketak bideratzen dituzte eta hausnarketa hauetatik abiatuz ekintzak proposatzen.

Feminismoaren teoria kritikoari erreferentzia egiten diogunean, nortasunaren kategoriak eta errepresentazioaren kategoriak kolokan jartzen dituzten teorizazio eta errepresentazio praktika ez hegemonikoei erreferentzia egingo diegu. Beraz, aldarrikapen queer edo transfeminismoetatik egindako ekarpen teorikoak barneratuko dituzten feminismoaren teoria kritikoak eta errepresentazioak kolokan jarriko dituzte modu konstantean.

Erreakzioa-Reacción kolektiboak gai honen inguruan egindako hausnarketa labur bezain zuzena puntu honetan ekartzea zilegi da:

“Errepresentazioak, praktika artistikoak sortu, auzitan jarri edo hedatu egiten ditu diskurtso feministak. Literaltasun hori artista batzuen edo artista feminista batzuen lanari

ekiterakoan, kasurik txarrean, klaustrofobikoa, ñabardurarik gabea, esentzialista gertatzen da eta kendu areago egiten du batu baino” (Vieites, 2013: 37).

Arte-esparru garaikideak ikuspuntu feminista ezberdinen ekarpenak ezagutzen ditu 1960ko hamarkadaren bukaeratik aurrera Ameriketako Estatu Batuetan eta Europako herrialde ezberdinetan. Ondorioz arte feministaren izendapenak eta kategoriak 1960ko hamarkadaren bukaeratik abiatuta Ameriketako Estatu Batuetan eta Europako hainbat herrialdetan aurrera eramaten zen arte-ekoizpen konkretuari egiten dio erreferentzia. Honako arte-ekoizpenak, autore ezberdinek, horien artean Linda Nochlin, Griselda Pollock, Lucy R. Lippard, ... abiatutako artearen esparruaren historiografiaren berrikuspen feministaren euskarria izan zuen. Nolabait ere, arte garaikide esparruaren emakumeek beraien jarduna ikuspuntu feministetatik garatzeak, artearen esparruak eraldaketa batzuk aurrera eramatea eskatzen zuen, lanak ikusgarriak gertatu ahal izateko eta beste arte sortzaileekin elkarrizketa posibleak ahalbidetzeko. Horren haritik, adibidez, autoretzaren eta bereiziki gizonetako autoretzaren inguruan eztabaidak burutu ziren, baita arte lanaren ekoizpen-prozesuaren ingurukoak eta arte lanaren izendapenaren beraren balio sozial, ekonomiko eta kulturalaren ingurukoak ere.

Arte garaikidearen esparruan aurrera eraman zen historiografiaren berrikuspen feminista garrantzitsua izan zen, arte-prozesua eta arte lana bera ulertzeko modu ezberdinen garrantzia ikusgarri bihurtzeko unean. Garaiko mugimendu feminista politikoarekin erlazio estua zuen arte-ekoizpenak, gai komunak lantzen zituztelarik: emakumeen aurkako bortizkeria, edertasunaren inguruko genero teknologien inposaketa, emakumeen sexualitatea, zuriak ez diren emakumeen bizi baldintzak, ... Modu honetan, arte-ekoizpenak eta aldarrikapen feministek askotan bat egiten zuten beraien aldarrikapenak, teorizazioak eta adierazpen bisualak sortzerakoan. Era berean, ezinbestekoak gertatzen dira 1970eko hamarkadan hasita artearen inguruan eta batez ere emakumeek aurrera eramaten dituzten arte ekoizpenen inguruko idatzi feministak. 1971. urtean, artearen kritika feministari hasiera emango zion artikulua argitaratzen da, Linda Nochlin-en “Why Have There Been No Great Women Artists?” Artikulu honek, arte garaikidearen esparruaren hainbat habe kolokan jartzeko tresnak eskaini zituen. Autorea, planteatzen duen galderari erantzuten saiatzen da. Labur adierazita, bere erantzuna da, emakume artista handirik ez baldin badu existitu, arte-esparruak,

emakumeak arte hezkuntza sisteman egotea egotzi duelako da. Modu honetan, gizonezkoei eskaini zaizkion aukera berdinak eskaintzen zaizkienean, emakume artista handiak egongo direla arrazoitzen du Nochlin-ek.

Korpus teoriko anitz hauek arte-ekoizpenarekin bat egiten dutenean ez dute zertan beti arte feminista izendatzen den hori ekoiztera bideratuta egon behar. Izan ere, esandakoari jarraituz, garai konkretu batean, testuinguru kultural konkretuetan eta, ondorioz, herrialde batzuetan aurrera eramaten den arte ekoizpen bat izango litzateke honako hau. Puntu honetara iritsita, itzulpen-politikak ezinbestekoak dira gurea ez den testuinguruetan arte feminista zein baldintzetan garatu den ezagutzeko eta euskal testuinguru kulturean arte-ekoizpena eta feminismoen arteko erlazioak ahalbidetzen dituen ezagutza- prozesuak eta subjektibazioa-prozesuen berri modu egokian izateko.

Itzulpen-politikek, ezagutza-prozesuak eta ezagutzaren objektuak baldintzatzen dituzte. Beraz ezinbestekoak dira arte-ekoizpenak, aldarrikapen feministak eta teoria kritiko feminista eta queerak zein aldarrikapen transfeministak aberastuko dituzten testuak euskal testuinguru kulturalera itzulpenaren bitartez ekartzea. Testu hauek, feminismoaren adieraren hedapena ekartzen dute. Modu honetan, arte-ekoizpenetara eta ezagutza-prozesuetara honako hauek barneratzeko ezinbestekoa da itzulpen politikek zein testu itzultzea bultzatzen duten eta zein testu ez ezagutzea. Honako itzulpen hauek gehienetan akademiatik bideratzen diren heinean, ezagutzaren prozesua legitimatuak eta legitimatzaileak euskarrizera nola zuzenduak dauden adierazi dezakegu.

Azucena Vieites-ek ezagutzaren ulermen hedatu eta berria fanzineen bitartez aurrera eramandako itzulpen dispositiboaren bitartez aurrera eramatea eraginkorra dela adierazten du, non arte-ekoizpenek, teoria eta aktibismo feministarekin eta bisualitateekin bat egiten duten: “(...) alor desberdinetan burututako proposamen eta proiektuen ezagutza izatea, eta haien artean etorkizunean egin daitezkeen elkarlanak ikustea eta, bestetik, jarduera artistiko, ikerkuntza feministaren metodologia eta ezagutza kontzeptu berri baten planteamenduaren arteko harremanak konstatatzeak fanzine formatuan pentsatzera eraman gaitu auzi horiek guztiak bizikide bezala dituen adibide bat bezala, arte, teoria eta aktibismo feministaren arteko bizikidetza on bezala” (Vieites, 2013: 38).

Feminismoaren ulermen hedatuago baten apustuak, belaunaldien artean harremanak sendotzeaz gain, belaunaldi ezberdinek aurrera eramandako praktiken arteko informazioa eta esperientzia trukatzeko gunea izan daiteke. Modu honetan, feminismoa eta arte-ekoizpenaren arteko erlazioaren inguruan María José Belbe-ren hitzak jasoko ditugu:

“Emakumeen proiektu kultural eta artistikoak, zeinek ez baitute sartzen feminismoa beren interesen artean, frustratzaileak eta ulertzen zailak gertatzen zaizkit. Frustrazio eta txundimen horrek jakin-mina sortzen didate, feminismoa ez barne hartzea zergatik gertatzen den jakiteko interesa, hartaz norberak duen pertzepzioari loturik egon behar duen ez barne hartze bat. Kotsideratzen dut generoa eta sexualitatea inoiz ez daudela garenaz eta egiten dugunaz kanpo, ez eta gure jarduera gertatzen deneko testuinguruez kanpo ere –generoa era begi-bistakoan presente egon edo ez. Bestalde, oso argi dago zeinen emankortasun gutxioa izango litzatekeen beren burua feminista izendatzen ez duten pertsonen eta emakume-proiektuez jarrera zentsuratzaile batetik hitz egitea, zeren eta horrek autoritate-karga ezin onartuzko bat eramango bailuke berekin, izan ere, Ana Koedt pentsalari feministak adierazi duenez “pertsonengan erru-sentimenduak eragitea ez da haiek ezagutzeko erabiltzen den taktika bat baizik haiek kontrolatzeko.” Zalantzarik ez dago errespetatu egin behar direla bakoitzaren jakite kokatuak eta desberdintasunekiko errespetu horretatik lan egin. Nahiz eta nire jakin-minak hor jarraitzen duen” (Belbel, 2013: 84).

Autorearen hitzekin bat egitez, feminismoetatik jorratuak ez diren kultura eta arte garaikide proiektuak, frustatzaileak irizten ditugu. Honako iritzi pertsonalaren aurrean, beti ere berak dioen moduan, ezinbestekoa da jakin-mina izatea adierazpen ororen aurrean. Jakin min honetatik, feminismoek eskaintzen duten ezagutza prozesuetatik edo ekoizpen-prozesuetatik kanpo geratzearen arrazoietan sakontzeko aukera proposatzen du autoreak. Informazio interesgarria ere eskaintzen digu hausnarketa honek, feminismoetatik lan egiten ez duten emakume artistek ez dutelako beraien burua artista feminista izendatzen. Honako pasarte honekin, izendapenek mugatzen dituzten praktiken inguruko hausnarketari ateak irekitzen dizkiogu. Bestetik, María José Belbe-k feminismo barne hartzaileago bat praktikan aurrera eramateko oinarriak izendatzen ditu eta izendatu bakarrik ez, baizik eta praktikara ere eramaten ditu. Puntu honetan, nortasunek eta lekutze izendapenek eskaintzen duten zurruntasuna eta aukera murriztapenen aurrean esperientzia ezberdinak barne hartuko

dituen nortasunak, esperientziak eta ezagutza-prozesuak proposatzen ditu ezagutza-prozesu feministetatik. Hurrengoak ere María José Belberen hitzak ditugu:

“Enuntziatze-posizio desberdinekiko entzute-ariketa eta errespetu hobeak noranzko guztietan ikasten laguntzen du eta feminismoa barne hartzaileago bat ahalbidetzen du. Irabazi/galdu pentsamendu dualista praktikan sakonduko duen feminismo bat, pedagogia arrazionalaren izaera onuragarria azpimarratuko duena, eta boterea negoziatzeko moduak, zeinen zirkulazioa ahalbidetuko duen denok irabazle gerta gaitezen. Eve Kosofsky Sedgwickek dioen bezala: Ikuspegi feminista eta queer batetik... erresistenteagoak izango diren ikuspuntuak behar ditugu... batez ere zero batura eta hirugarren baztertua duten jokoen logika, zeinen arabera pasiboa dena aktiboa denari kontrajarria baita; desira, identifikazioari kontrajarria; eta pertsona batek maitasun gehiago hartzeak zera esan nahi du, a priori, beste bat gutxiago hartzen ari dela” (Belbel, 2013: 85).

Bestalde, kontzeptu baten hedapenak esperientzia ezberdinak jasotzeko aukera eskaintzen du eta esperientzia horiek elkarren artean elkarrizketan jartzen ditu. Zenbaitetan, batera jartze hauek belaunaldien arteko harremanak eraikitzea eskaintzen du, eta baita ere belaunaldi ezberdinen subjektuen arteko erlazioak sendotzea. Zentzu honetan, aipatzekoa da 2013. urteko uztailean Arteleku zentroan ospatutako “*Arte-ekoizpen feministak: ezagutza-prozesuak eta belaunaldien arteko harremanak*” jardunaldien helburuetako bat arte ekoizle belaunaldi ezberdinek teoria feministarekin zein aldarrikapen feminista queer eta transfeministekin izandako harremanak eta harreman ezak mahai gainean jartzea izan zela bere aurkezpen testuan irakurri daitekeen moduan:

“Arte feministaren izendapenak, bere praktikak, garai eta testuinguru konkretu bati erantzuten dio eta feminismoetatik lan egiten duten artista guztiak ez dira honako izendapenarekin identifikatzen. Egun, arte ekoizpen feministan, feminismoen lan tresna ezberdinak barneratzen dira: bai aldarrikapen queer, trans eta feministak, bai teoria kritiko queer eta feministak, bai arte feministak eskainitako bisualitate berritzaileak. Honako tresna hauek artista ezberdinen prozesu lanetan nola barneratzen eta islatzen diren aztertuko dugu. Izan ere ezagutza berritzaileak eta ez legitimatuak posible egiten dituzten tresna feministak

identifikatzea garrantzitsua da, hauek gure errealitatearen egiturak moldatzen lagunduko digutelako".¹⁵⁷

Izendapenak, arte-ekoizleek beren burua zein beren lana deskribatzeko erabilitakoak, auto-izendapenak izan daitezke. Bestalde, instituzionalizatutako praktikei arte feminista etiketa ezartzerakoan edo akademiatik egiten diren izendapenek ere, arte-ekoizpenaren garapena mugatzeko arriskua dute, edo ekoizpenek duten aberastasuna ezkutuan jartzeko arriskua dute. Hainbat kasutan, instituzioek ez, baizik eta arte-ekoizpen ezberdinak aurrera eraman ahal izateko baldintzak sortzen dituzten erabiltzaileek ere, izendapenak erabiltzen dituzte beren aurrean gertatzen diren adierazpenak ulertzeko.

Zentzu honetan, esanguratsua da, nola Bulegoa Z/Beko kideenganako eta hauek aurrera eramaten dituzten ekimenenganako pertzepzioa, arte-ekoizpen feministak aurrera eramaten dutenaren sinismena den. Bulegoa Z/Beko kideek adierazpen hau ezeztatzen duten bitartean, kontziente dira, beraiek aurrera eramaten dituzten praktikak eta ekoizpenak testuinguru honetan kokatzen direla. Hori dela-eta, ia ezinezkoa da erabiltzaileak edo publikoa arte ekoizpen batzuetara hurbiltzen direnean hauen inguruko jakite lekutuaren koordinatuak ez proiektatzea. Gauzak hala, garrantzitsua izan daiteke euskal testuinguru kulturalari dagokionean eta arte-ekoizpen feminista aztertzerakoan zehazki, feminismoaren izendapenaren ulermen zabal bat izatea.

Azucena Vieites-en hurrengo hitzen bitartez, izendapenen inguruko gogoeta egiten du eta inposatutako edo hainbat kategorien pean ikustearen, entzutearen ondorio zuzena den espero denaren inguruan ere dihardu:

¹⁵⁷ [http://arteleku.net/eu/arte-ekoizpen-feministak-ezagutza-prozesuak-eta-belaunaldien-arteko-harremanak?utm_source=Arteleku+Boletina&utm_campaign=75ebf6c8de-Arteleku Newsletter 4274 12 2013&utm_medium=email&utm_term=0_797d6c5b30-75ebf6c8de-58998985](http://arteleku.net/eu/arte-ekoizpen-feministak-ezagutza-prozesuak-eta-belaunaldien-arteko-harremanak?utm_source=Arteleku+Boletina&utm_campaign=75ebf6c8de-Arteleku+Newsletter+4274+12+2013&utm_medium=email&utm_term=0_797d6c5b30-75ebf6c8de-58998985) 2015/01/17 kotsultatua.



Azucena Vieites. *"Juguemos a prisioneras"* seriea. Paperean euskarria duen segrafia, 1995.

“(…) konbentzioaren ideia datorrit burura, arte-jardunaren izateko arrazoietak batek badu zerikusia konbentzioek ihes egin eta arrotzea sortzearekin. Era berean, artista feminista bezala landu beharreko auzi garrantzitsuetako bat halaber konbentzioetatik, eskuliburuetatik, “feminista onaren” eskuliburutik, “feminista onak” edo “feminista queer onak” izan beharko lukeela auresuposatzetik ere ihes egitea izango litzateke” (Vieites, 2013: 37).

Instituzionalizatutako praktikek, produktibitatearen helburua dute. Instituzioek, beraiek mugatzen duten espazioan aurrera eramaten diren praktika ezberdinak izendatzearekin batera, honako hauek diskurtso, marketin praktiketan bilakatzen dituzte. Egoera honetatik ateratzeko asmotan, Itziar Okarizek, “Insist on Certain Things” (2013) artikuluan, bere lanaz hitz egiten duenean, predikatuaz hitz egiten du. Hau da, ez du subjektuaz hitz egiten, ez du bere nortasun lekutuaz hitz egiten, baizik eta ekintzaren inguruan ari da, eta hau deskribatzeko beharrezkoa duen predikatuaren inguruan. Honak ez du esan nahi subjektibazio-prozesua alde batetara uzten denik eta predikatuak honetan eraginik ez duenik. Subjektibazioa prozesua denez gero honako hau, predikatuaren bitartez, ekintza, praktika, ezagutzaren bitartez moldatuko eta osatuko da:

“Honetaz hitz egingo dut: predikatuaz ekintza bezala, praktika bezala, aditz bati lotua; kezkatzen nauten auzietan pentsatuz hala nola sexuaz askieza gertatzen zaidan arau bat ez bezalako identifikatzen dudanean, nominalki zehaztugabe uzten saiatzen naiz: nekez izendatuko dut neure sexu-identitatea, uko egiten diot ahalbide-guneak ixteari. Artearekin gauza bera gertatzen zait; nire lana arte feminista, edo arte performatzaile bezala definitzen dutenean. Edozein izen bakar interpretaziorik askieza dela sentitzen dut. Arazoa honako hau da: patriarkatu baten azpian gaudela, eta konplexutasun-gogoa baino askoz indartsuagoa dela; dena haren pribilegioa sendotzeko erabilia izango da, indefinizio erreminta bat da, hala ere testuingurutik aterata amets gaizto bihur daiteke” (Okariz, 2013: 29).

Itziar Okariz-ek goiko testuan bere subjektibotasunaren definizioa ez eskaintzea erabakitzearen inguruko hausnarketak partekatzen ditu. Honako aukera hau estrategia bat da. Ez da estrategien artean bakarra. Horrela, beste estrategia, kontrakoak ere existitzen duela adierazten du Okariz-ek: “Formatik, testuinguru jakinetik, interpretazioa ez gidatzeko nire ez izendatzearen strategiaren kontra, adibideak jarri nituen. (Jesús Arpalek kontatu zidan, Jeletondarrek, asko hitz egin zutela nire estrategia horretaz; Jeletondarrek eskuarki aurkakoa erabiltzen dute,

izendatzearena, izena jartzearena, hura existitzen dela segurtatzeko. Biak dira estrategia baliagarriak, batez ere barne hartzaileak izango diren, haziko diren eta garatuko diren esanahi-eremuak definitzerakoan)” (Okariz, 2013: 30).

Itziar Okariz-ek, artista bezala, subjektu bezala aukera egiten du bere burua modu jakin batean izendatzean; ez izendatzea aukeratzen du. Bestelako hausnarketa, berak, subjektu bezala ekoizten duenaren izendatze-prozesuaren inguruko hausnarketa da. Izendatze-prozesuak bere lana definitzea dakar, lanari interpretazio zehatz bat eskaintzearekin batera. Honek, bere lanaren ulermena mugatzen du. Izan ere, izendapenak, nortasunak, barne hartzaileak ez diren bitartean, ekintzen, esperientzien, bisualitateen, arte-ekoizpenen aberastasunak mugatzen dituzte. Honen adibide zehatza eskaintzen du Okariz-ek bere lan ezberdinak performatibitatearen inguruko lan moduan izendatu zituzteneko kasua ekartzen du aditzera. Izendapen hauek denboran zehar eta teorizazioen arabera aldatu egiten direla adierazten du. Lehen nartzisismoaren inguruko praktikak zirenak orain maskulinitasunaren inguruko performanceak direla adierazten du Okariz-ek, instituzionala eta ezagutza-prozesu legitimoa bilakatu den ulermena izanik honako hau. Artistaren hitzak jasoko dira hurrengo lerroetan, non bere lanak deskribatzeko eta baita ere ulertarazteko erabiliak izan diren izendapenak baliatuz, hausnarketara gonbitea luzatzen duen:

“*Gune publiko edo pribatuetan pixa egitea*, non burututako ekintza zutik pixa egitea den alde zuretik hautatutako lokalizazioetan eta deitu gabeko ikusleekin, 2000. urtean hasitako ekintza sail bat da. Lan horretaz hitz egiten denean “maskulinitasun-performancea” definizioa erabiltzen da eta seguru asko nola Ramboren collagean, hala *Variations Sur Le Même T’aimen* maskulinitasunaren performanceaz hitz egin genezake. Kontzeptua ez zen existitzen orduan arte garaikidearen barruan; nartzisismoaz hitz egiten zen adibidez. Gune publiko eta pribatuetan pixa egitearen interpretazioa, era zehatz batean gidatzen da teoriatik. Lan horri buruz “maskulinitasunaren performancea” interpretatzen badugu edo *Variations Sur Le Même T’aimen* edo *Rambo* begiratzen baditugu eta “nartzisismo” irakurtzen bagenuen, errealki ez gara haiek konplexutasun osoan ikusten ari. Artearen ezaugarrietako bat da interpretazioarekiko erresistentzia halako bat, neutraldurik geratzen dena interpretazioaren irakurketan zentratutik gaudenean. *Gune publiko edo pribatuetan pixa egitea*, maskulinitasun-performance bat; baina ez bakarrik, ez nagusiki... Diskurtsoen bitarteko interpretazioa zentzuaz jabetzen da edo gauzak tindatzen ditu. Erantzuten zaizkien galderak beti berak izan arren, antzeko ondorioekin” (Okariz, 2013: 30).

Hemen jaso dugun pasartea, Itziar Okariz-en lan ekoizpenari erreferentzia egiten baldin badio ere, euskal testuinguru garaikidean, izendapenak, instituzionalizatutako praktiketarik abiatzen diren egiturak dira. Zurrinak dira orokorrean, eta begiradak norabide bakarrera bideratzen dituzte. Aipagarria litzateke, performatibitate kontzeptuak, ikerketaren lehenengo kapituluak aztertzeko aukera izan den moduan, arte-ekoizpena izendatzerakoan, izendatzen duen horren hainbat ezaugarri ezkututzen dituela, modu honetan murriztailea izanik.

Norberak bere jarduna izendatzea erabakitzen ez duenean, kanpoko izendapenek isurtzen duten ulermenek jarduna mugatzen dutela ulertu beharra dago. Honako ulermen mugatu honek, ezagutza-prozesuak bere horretan jomuga izatera bideratzen ditu, markatzen duen horretan ezagutza bukatu bat aurrera eramatearekin batera. Bestalde, esan genezake, kontzeptuen arteko kidetasunak eta esperientzien partekatzeak, arte-ekoizpenaren bitartez, hein batean ezagutza-prozesu jarraitu bat aurkezten duela. Non geratzen da arte feministaren izendapena zentzu honetan? Praktika ezberdinak etiketa baten inguruan mugatzen dituen izendapena dela argudia genezake. Itziar Okariz-ek adierazi digun moduan:

“Puntu honetan bi gauza ezberdindu genitzake, batetik praktika eta bestetik subjektibotasuna eta praktika aurrera eramaten duen subjektuak bere subjektibotasuna nola osatzen duen. Zentzu honetan, interesgarria da Maria Murren hausnarketan pixka batean geratzea. Feminismoa predikatu moduan hitz egiten du (Mur, 2013); hau da, ekintza adierazten duena eta bestalde, subjektibotasuna ere ekintzaren bitartez aurrera eramaten duena” (Okariz, 2013: 29).

Predikatua ekintza bezala ulertzen denean eta barne hartzen denean, subjektibotasuna izendatu eta definitzeko beharretik askatzen da. Honek ez du esan nahi jakintza leku batetik ari ez garenik. Erabaki honek ez dakar ezinbestean jakintza lekutua alde batetara uztea, baizik eta mugimenduan, ekintzen bitartez eta ezagutza-prozesuen bitartez aldakorra gertatzen den subjektibitateari estuki lotua dago. Ezagutzaren subjektu eta objektua definitua ez egoteak ezagutza modernoarengan eta ezagutzaren filosofia klasikoarengan eztabaidak eta hausturak sor ditzake. Ikerketa bisualek, ezagutzaren filosofia klasikoarekiko hainbat hausnarketa-gune planteatzen ditu eta irudien sorkuntzak berak, hauek barneratzeko, ezagutzeko, bestelako erlazio

motak eskatzen ditu. Ekoizpen bisualek feminismoekin topo egiten dutenean, kategorien inguruko hausnarketa nola sortzen den ikusi ahal izan da ikerketan zehar. Baita ere, ekoizpen bisualak kritika feministetatik begiratzen direnean, errepresentatua denaren inguruko hausnarketak nola bultzatzen diren ikusi ahal izan da ikerketaren metodologian zehar.

Saioa Olmo-k adierazten duena jarraituz, arte-ekoizpenak feministak ezagutza-prozesuak dira. Honako prozesu hau hainbat gune problematizatu ostean gertatzen da posible:

“Artea/artista feminista kategoriei dagokienez, alde batetik genero-arazoan inguruan kokamendua esplizitatearen garrantziaz hitz egin zen (nahiz eta bertan bildutako eragile bakoitzak garrantzi desberdina ematen zion auzi horri) baina aldi berean mahaiaren gainean jarri zen kategoria horiek sailkatzeak zuen arriskua, zeinek faboratzen baitute artisten obrak balioetsiak eta aintzat hartuak izatea haien alderdietako bakarrean eta ez izan litzaketen dimentsio eta irakurketa guztien osotasun eta konplexutasunean. Epistemologia eta genealogia feministen garrantziari dagokionez hori aurretik agerian geratu zen jardunaldien egituran bertan, zeinek ahalbidetu baitzuen ibilbide artistiko, militantzia eta ikuspegi teoriko desberdinen elkar-ezagutza. Testuingurua erasateko artezkoaren eginkizuna artearen autonomia edo heteronomiari buruzko debatearen bitartez landu zen, baita artearen gune mugatuan ala esparru hedatuan lan egiteko aukeren bitartez ere. Eta arteak errealitatea irudikatu eta ilustratzeko duen gaitasunari buruz, agerian geratu zen hori aukera bat zela baina arte-jarduera ezagutze-prozesu bat dela bere baitan, itzulpenetan irudikapen-gaitasun hori baino konplexuago eta aberatsagoa, zein ahaltsua eta legitimoa bada ere, ez baita bakarra” (Olmo, 2013: 23).

Artista eta artista feministaren izendapena ez da baliagarria arte-ekoizpen feministak berarekin dakartzan aberastasun guztiak ezkututzen dituelako. Izendapenak erabiliak izateko sortuak dira. Hala eta guztiz ere, izendapenak, esperientzien murriztaileak dira eta esperientziak homogeneizatu ere egiten dituzte. Ezagutza-prozesu bat aurrera eraman nahi denean, bereziki, kontu handia izan behar da izendapenekin. Beste era batean esateko, izendapenak sortuak izan diren esperientzietatik aparte beste esperientzia batzuk izendatzeko erabili nahi baldin badira, murriztapenaren sareetan eror gaitezke.

Modu honetan, bitasunetik aldendu beharrean gaude berriz ere, María José Belbel-ek gorago bere zitaren bitartez argi eta garbi azaltzen duen moduan, esperientzia anitzak barne hartzeko. Honen haritik interesgarria da aipatzea teoria feministetatik nola bitasunari aurre egiteko ahalegin sendoak egon diren. Bitasuna alde batera uztea egile ezberdinen ikerketarako metodologia izan da (Prokhovnik, 2002 [1999]; Hawkesworth, 2006). Bitasunaren bazterketa, ezagutza metodologia bezala planteatzen dute autore ezberdinek (Weir, 1996; Prokhovnik, 2002 [1999]). Arte-ekoizpen feministak ezagutza-prozesu legítimoak problematizatzen ditu subjektibazioa problematizatzearekin batera.

6.3.- ARTE-EKOIZPEN FEMINISTA EZAGUTZA-PROZESU BEZALA

Arte-ekoizpen garaikidea prozesu batean bilakatzearekin batera, testuinguru eta baldintza konkretu batzuetan oinarriturik aurrera eramanez zela ikusi ahal izan da ikerketaren metodologian eta etnografiatan zehar. Arte-ekoizpen garaikideak errepresentazioa alde batera uzterakoan eta errealitatearen aurrean erreakzio moduan eraikitzeko lehen pausoak eman zituenean, orduan, objektu bukatu bat izatetik prozesua izaterako bideari ekin zion. Bestetik esparru ekonomikoarekin eta bestelako botere-esparruekin izandako harremanetan aldaketak ezagutu zituen, esaterako akademiarekin eta honen legitimazio moduekin. José Luis Brea-k arte-ekoizpenaren bilakaera azaltzen du hiru alditan, lehenengoa kapitala industrial, bigarrena kontsumoaren kapitala eta hirugarren aldiaren hiru mugarriak: kapitalismo kulturala; bisualitatearen gizarteak; nortasuna politika eta performatibo bisuala. Ibilbide honetan zehar, arte-ekoizpena prozesu izatera nola bideratua den azaltzen du prozesu bisualean bilakatzen den aldi berean (Brea, 2003).

Arte-ekoizpenaren bitartez aurrera eramaten den ezagutza-prozesuaren inguruan José Luis Brea-ren hurrengo hitzak entzungo ditugu:

“Lo cierto es que la estructura separada de la producción material y simbólica sirve muy bien a ese efecto, toda vez que le permite al artista exhibir una distancia crítica -o cuando

menos retórica, pero en cualquier caso cargada de potencial persuasivo- con respecto a los aparatos de poder y al registro económico-productivo. Escondido tras la figura del bohemio que rechaza (simbólicamente, al menos) participar en la organización efectivamente existente de los modos de producción, ese posicionamiento le permite revestir su práctica -de “rechazo” en el orden lingüístico, propiamente cultural- de un grado satisfactorio de credibilidad. Pero sobre todo gracias a la efectividad con que logra desarrollar una codificación global de transgresión, de control y contradiscurso. Para su fortuna, se encuentra frente a un campo tensamente normalizado, el de la Academia, que fija convenciones y estructuras marcadamente rígidas, y ello le permite con relativa nitidez -debido a la contraluz flamante que le ofrece un fondo de contraste tan formalizado- desplegar su propio orden de discurso bajo la apariencia no de una convención específica y nueva, sino justamente de una contraconvención, de un contradiscurso” (Brea, 2003: 7).

Modu honetan, Akademiak, bere egia alde batera uzten duela iruditu baldin badezake ere, bere legitimazioa kolokan jartzen dituzten ezagutza-prozesuak eta praktikak, kontradiskurtsoa osatzen dute eta ez ezagutza legitimoa. Ildo horretan, Brea-k adierazten dituen kontradiskurtsoak, ezagutza-prozesu legitimatzaileen bermerako baliagarriak eta ezinbestekoak ere gertatzen dira.

Arte-ekoizpena ezagutza-prozesua dela, eta ez ezagutzen dugun objektua, autore ezberdinek defendatu duten ideia da. Modu honetan, arte-ekoizpena, ezagutzaren prozesua laguntzen duen tresna izateaz gain, subjektua bera birdefinitzeko eta subjektibazio-prozesua aurrera eramateko tresna ere bada. Halaz, ezagutzailea eta ezagutuaren arteko erlazioa kili-kolo jartzen duen ezagutzaren esparrua Arte Ederren esparruak barne hartzen duela kontuan harturik, honako esparru honen ezaugarriak zeintzuk diren azaltzea zilegi litzateke.

Zentzu honetan, arte-esparruko ezagutzaren legitimazioa bideratua dagoen esparrua, hurrengo modua irudikatzen du Loreto Alonso-k, horretarako Mike Bal-en “área de debate de conceptos” adieraz baliatuz:

“Entendiendo la noción de campo como “área de debate de conceptos” (Bal, 2009: 10), las prácticas artísticas tienden a la producción de espacios móviles más que a la reproducción de un campo y, de esta forma, pueden contribuir al desdibujamiento de los mismos y a la translación de conceptos, que se tornan nómadas y cuya capacidad de

propagación no conoceremos hasta el futuro. (...) Puede suceder que los campos se establezcan, y los conceptos “nómadas” se tornen entes determinantes y restrictivos, haciendo alarde de su capacidad fundacional, pues como escribe Mieke Bal, “un buen concepto sirve para fundar una disciplina científica” (2009:17). Por lo que hay que conocer y actualizar indefinidamente el estado de la cuestión y plantear criterios de afirmación que no pasen por la construcción de vallas privatizantes de un campo abierto” (Alonso, 2011: 54).

Kapitulu honen aurreko atalean aipatutako bitasuna alde batera uzterakoan, diziplina zientifikotik kanpo geratu diren esperientzia ezberdinak barne hartzeko aukera luzatzen du artearen esparru garaikideak. Zientifikotasuna bermatu ezin duten esperientzien artean, emozionalak aurkitzen dira, eta baita ere zientziaren kritika feministek adierazten dutenez, emakumezkoek aurrera eramaten dituzten bizipenetatik asko.

Maria ptqk bere “Berriketa” artikuluan (2013), berriketa, emakumezkoek komunikatzeko duten era berezian izendatu dela adierazten du. Era berean, berriketa, emakumezkoen artean esperientziak komunikatzeko nola mugatu den adierazten du. Zientifikotasunetik urrun dagoen komunikazio mota honek, komunikazio mota hau identifikatzearekin batera, zientifikoa den ezagutza eta ez denaren arteko ezberdintasuna nabarmentzeko tresnetako bat da. Hitz egin ezin baldin badugu, ezin dugu komunikatu. Gure hizkera, gure esperientziek osatzen duten ezagutza-prozesuak deskribatzen dituzten hitzak, zientifikoak ez diren neurrian, baizik eta hizkera gutxitua edota kontuan hartzea merezi ez duen hizketa izanik, garrantzirik gabeko esperientziak adierazteko erabilia dela ondorioztatzen dute egitura legitimatzaileek. Legitimatuzko hizkera bat ez dugunean, nola eraman dezakegu aurrera ezagutza-prozesu bat? Galdera hauetatik ibilbidea egiten du Maria ptqk-ak “Berriketa” testuan. Erantzuna, egite-arte taktikoen bitartez eskaintzen saiatzen da, hauek Michel de Certeau-ek *ars de faire* izendatu zituen horietan kokatzen dituen bitartean.

Maria ptqk-ak horrela azaltzen du egite-arte ezaugarrietako bat, taktikoak direla estrategikoak izan beharrean, beste berezitasunen artean, aurrera eramateko espazio konkreturik ez dutela da. Beraz, ez dira instituzioen barruan eramango. Maria ptqk-ak Michel de Certeau-ren azalpenaren inguruan egiten duen interpretazioa jarraituz horrela azaltzen du:



Itziar Okariz *"To pee in public or private spaces"*. Brooklyn Bridge, New York, 2002.

MUSAC collection.

“Egite-arteek ezaugarri bat dute: estrategia motakoak ez baizik taktika motakoak izatea. Estrategia, harentzat, “nahimen-eta ahalmen-subjektuak” burutzen dituen indar-harremanen kalkulari buruzkoa da, zeinek leku propio bat baitu, oinarri seguru bat bere eragiketak kudeatzeko. Estrategia bat dator datu objektiboa kanalizatu, planifikatu eta erabiltzean zentratutako arrazionaltasun ekonomiko edo zientifikoko ereduarekin. Taktika, aitzitik, bere baliabideak antolatze gune propioerik ez duenaren kalkulua mota da. Bere lekua inoren saila da. Adimen taktikoa berehalakoa da. Aukera bat airean harrapatze, gertaerekin maniobratze eta norberaren posizioa faboratzen duten abaguneak eragiteko gaitasunarekin jokatu da. Adimen taktikoa da zer galdurik ez duen subjektuak hedatzen duena. Grekoek *metis* deitzen zioten adimen mota horri eta izen bereko, Metis titanide jainkosarekin identifikatzen zuten, pentsamenduaren sakontasuna, jakituria eta zuhurtziarekin baina maltzuratasuna eta amarruaren sinboloa ere bazenarekin” (ptqk, 2013: 72).

Adimen taktikoa berehalakoa dela adierazten du Maria ptqk-ak, norberaren interesak defendatzeko erabiltzen dena eta batez bere subjektibotasunarekin harremana duena; subjektibotasun intelektualaren erabiltzailearekin, bere testuinguruarekin harremanetan dagoena, autoreak berak hurrengo pasartean azaltzen digun moduan:

“Egite-arteekin subjektibotasun intelektual mota bat azaleratzen da, norbanako autorizatu bat ez dena baizik eta komunitate praktikazaile bat. Dagoeneko ez gaude teknikariaren, autorearen edo adituaren aurrean, estatus-marka bezala ezagutzaren jabea den horren aurrean. Praktikazaileekin gaude. Claire Pentecost artista eta idazleak *The Public Amateur* deitzen duenaren eremuan gaude” (ptqk, 2013: 74).

Testuinguru honetan problematizaziorako gune berriak beharrezkoak dira. Euskal testuinguru kulturalan 2011. urte bukaeran hainbat arte espazio daude instituzioetatik kanpo beraien ibilbidea urte gutxiren buruan sendotu dutenak. Bulegoa Z/B bezala, edota Bilboko auzo berean kokatua dagoen La Taller¹⁵⁸ litografia tailerra eta erakusketa lekuaren kasuan bezala. Lehenak ez du feminismoekin erlazio jarraiturik izango, ez maila teorikoan ezta politikoan ere. Bestalde, bertako ekimenen publikoetan parte hartzen duten hainbat pertsonak arte-ekoizpen feministarekin

¹⁵⁸ <http://www.lataler.com/> 23/02/2015 kontsultatua.

erlazioa dute, eta espazio horretan honen beharra txertatuko dutelarik. Bigarrenak, litografiaren praktikan, ezagutza-prozesu ezberdinak barne hartzen ditu, feminismoetatik etorritako problematizatzeko guneak tailerraren egunerokotasunean eta bertan aurrera eramaten diren erakusketen parte izanik.

Praktikaren bitartez ezagutza-prozesua aurrera eramaten den heinean gorpuztasunaren bitartez ezagutzea posiblea da. Honako prozesu honek posible egiten du zientifikotasunaren oinarrien inguruan hausnarketak aurrera eramatea eta gorpuztutako ezagutzari lekua uztea. Era beran, gorpuztutako ezagutzak, inposatutako kategorien inguruan hausnarketa aurrera eramateko aukerak irekitzen ditu. Subjektuaren nortasunarekin eta subjektibazio-prozesutik aurrera eramaten diren ekintzak, kasu honetan ezagutza ariketak ez klasifikatzeko ahalegina ere badakar. Subjektibazioa prozesu politikoa dela mahai gainean jarritz, Jacques Rancière-n (2010) esanahia gure ikerketaren egitekoetara ekartzen dugu. Esparru politikoak inposatzen dituen egite eta izate arauetatik haustura-guneak bilatzen dituen subjektuan jarriko dugu arreta, zein aurrera eramaten duen singularizazio prozesuan eta bere testuinguruarekin harremanetan den.

Goazen berriz atzera zientifikotasun klasikoaren oinarriak arte-ekoizpenaren bitartez nola kolokan jartzen diren ikustera eta era berean ezagutza gorpuztuak egindako ekarpenak ezagutzera. Helburu hau jarraitu asmoz lehendabizi Loreto Alonso-ren hitzak entzungo ditugu:

“La segunda cuestión radica en lo emocional y lo racional, la posibilidad de mostrar y la capacidad de demostrar, lo que identificamos como espontáneo y lo que procuramos sistemático. Esta distinción que ha caracterizado la separación entre las ciencias y las artes se continúa en la dicotomía entre un tipo de discurso que celebra la subjetividad y la intersubjetividad y otro que reclama la universalidad e invariabilidad” (Alonso, 2011:54).

Ezagutza-prozesuan subjektibitatea eta intersubjektibitatearen inplikazioa, arte garaikide ekoizpen-prozesuan onartua dagoen ezagutzaren baldintzak direla esan dezakegu. Bide batez, zientzia eta artearen ezagutza-prozesuaren printzipio metodologikoak ezberdinak dira. Zientzien printzipioa ezagututakoaren unibertsaltasuna eta mugiezintasuna da, objektuaren ezagutzara mugatzen den

praktika izanik honako hau. Onartua egoteaz gain, normalizatua ere dagoen prozesu bat dela esan daiteke, instituzionalizatutako praktika ere badela aipa daiteke.

Testuinguru honetan, euskal testuinguru kulturalari dagokionean, Ainhoa Güemes Moreno-k eta Enkarni Gómez Genua-k, “Jarduera arteknozientifiko, posestrukturalista eta feminista baten zirrimarra (A.P.F.)” artikuluan arteknozientzia kontzeptuaren proposamena egiten dute. Autoreak, arte-ekoizpen prozesuetan barneratuz, ezagutza-prozesuetan gorpuztasunaren esperientziak eta ezagutza ahalmena legitimatua izateko prozesuaz ari dira. Honako ezagutza-prozesuak, beti ere arteknozientiaren bitartez, arte-ekoizpen feministak ahalbidetzen dituen ibilbideek posible egiten dituzte.

Zientzia legitimatzen duten akademiaren egitura zurronek, matxistek, arrazistek, elitistek, emakumeen esperientziak eta esperientzia horiek posible egiten dituen gorpuztasunaren bitartez aurrera eramaten den ezagutza alde batera uzten dute. Honen aurrean, arte-ekoizpen feministak, arteknozientzia prozesuaren bitartez, ezagutza-prozesua modu berritzailean konfiguratzeko, subjektuaren jakintza lekutua errekonozituz eta gorpuztasunaren esperientziak nabarmenduz.

Ainhoa Güemes Moreno-k eta Enkarni Gómez Genua-k arteknozientzia hurrengo moduan deskribatzen dute, bere jardunaren ekintza eta hausnarketa abiapuntua horrela adierazi dute:

“A.P.F. esentziaz aukera haragiztatu bat da, gorputzei eta lurrari, ur planetaren materialtasunari, kosmos bilakatzen den lurraldeari gogoz atxikitako koprodukzio immanentea, eta queer eta cyborg ugarirekin senidetua. A.P.F. ren praktika eta teoriaren bitartez teknologia biopolitiko konplexuzko produktu bezala nagusiki eratzen gaituzten, eta bereziki, subjektu sortzaile (edo artista) bezala, auzi ontologiko eta epistemologiko batzuei ekin nahi diegu. Gure gorputz postgizatiarrak, erraietatik beste gorputz teknobiziei lotuak, borroka egiten diote edozein zatibitze fisikori. Gorputza gara. Subjektu sortzaile ez transzendentalak batera jokatzen dutenak immanentzia-planotan. Egia da, mugak saihesten ditugu, bortizki erakarrira bizi gara mugako elektromagnetismo ziurtasun gabe batez, agian intrigatzailea, batzuetan jasanezina den batez; beharrezkoa, ederra eta hilkorra” (Güemes eta Gómez, 2013:47).

Hortaz, autoreek ekintza feministetatik instituzionalizatutako praktiketara bidea egiteko, teknologia eta betebeharrak biopolitikoak dudatan jartzen dituzte, honako hau baldintza izanik subjektu bilakatu gaitezten. Gorputza da ezagutza aurrera eramateko printzipio metodologikoa eta ezagutza-prozesuaren bermatzailea. Ekintza eta pentsamenduaren arteko elkarriketa konstantearen bitartez, ezagutzaren baliotasunaren inguruko negoziazioetan murgiltzen gara:

“Ekintza eta pentsamendu aldizkako, aldibereko eta rizomatikoen traiektoa sail batek egindako ibilbidea erakutsi nahi dugu hemen, aktibismo feministatik gune instituzionalizatuetara abiatzen direnak (kulturguneak, unibertsitateak, etab.) non ezagutzarako irispidea kudeatu eta antolatu ere egiten den, baina mugimendu sozialek planteatuz bestelako parametroetatik” (Güemes eta Gómez, 2013: 45).

Ainhoa Güemes Moreno-k eta Enkarni Gómez Genua-k ezagutzaren legitimazioaren inguruko negoziazioetan, Judith Butle-en baieztapenak jarraitzen dituzte gertutik, non ezagutzaren legitimazioa sistema zapaltzailearen birplanteamenduaren bitartez aurrera eramaten dela adierazten duten:

“Ildo horretatik, Judith Butlerren irizpidea jarraituz, lan aktibista eta akademikoaren bitartez, “esangura-sistema zapaltzailea” aldatzeko gai gara haren parte izateari uko eginez, haren engranajeko atal izatea saihestuz kostatuta, sistemaren barruan inolako aldaketa eraberritzailerik ez onartzea al litzateke kontua? Zer egin indarraren bitartez eremu artistiko, filosofiko eta zientifikoaren gainean ezartzen diren abstrakzioak neutraltzeko? Lehenik, arte-obra teknobiziak “subjektuaren eta haren taktika epistemiko unibertsalizatzaileen” deszentralizaziora bideraturik egon behar du, eta “hizketa-teoria” bat edo praktika burujabe bat, hau da, “ondorio totalitarioak” dituen saihestu. Butlerren arabera, sistema zapaltzailearen aurkako borroka horretan, “boterea ezin daiteke ez baztertu eta ez arbuia, birplanteatu soilik” (Güemes eta Gómez, 2013: 49-50).

Instituzionalizatutako praktiketan asimilatuak izan ez daitezten honako erabaki hau, interesgarria da, boterea birplanteatzearena. Orotariko krisiaren ondoren euskal testuinguru kulturalari dagokionean, arte-instituzio publikoek lekua kendu zioten arte-ekoizpen feministei. Arte-instituzio garaikideek gainbalioaren helburuan izanik aurrera eramandako ekintza guztietan, lekuri ez diote utzi arte-ekoizpen feministei, ez beren egituretan, ez lagatze espazioetan. Bestalde, arte-ekoizpen feministak ez dira

elkarrizketarako solaskide bezala errekonozitu. Modu honetan postinstituzional garaian kokatzen diren arte-ekoizpen feministek, elkarrizketarako zein negoziatorako gune izaera eta potentziala aldarrikatu behar dute. Bide batez, elkarrizketa gune hauetan botere erlazioak birplanteatuko dira eta baita ere politika publikoen garapenerako informazioa eskuratuko da. Beraz, gune hauetan egotea garrantzitsua da, hauek praktika ezberdinen bitartez instituzionalizatutako praktikak izatera mugatu gabe.

Ezagutza-prozesuak subjektibazio-prozesuarekin erlazioa du; behinik behin feminismoetatik aurrera eramaten den teorizazio eta praktiketan. Areago, gorpuztutako ezagutzaren ezaugarriak eta inplikazioak zeintzuk diren kontuan hartzea, generoen inposaketa ariketak deseraikitzen etorri den korronea da. Arte-ekoizpena ikerkuntza-jardura den neurrian, honako helburu hau txanponaren bi aldeak kontuan hartuz aurrera eramaten dela adierazten du Concepción Elorza-k hurrengo testu zatian:

“Praktika/ikerkuntzatik jardura performatiboaren irismena erantsi dugu identitateen eta subjektibotasunen eraikuntzan, eta ondorioz paradigma berriak formulatzeko espazioak ireki ditugu, zeinetan geure burua marrazten eta identifikatzen jarraitzeko, eta zeinekin geure burua eraikitzen jarraitzeko. *Eguneroko bizitza* ekarri dugu artearen espaziora, eta geure genealogia propioen bilaketan tarteko izan gara, eraturako legitimazio-sistemetatik geure burua jaregitearen garrantzia geure gain hartuz eta ezagutza-modu berriak asmatzearen erronka, erreala dena iristeko era berriak” (Elorza, 2013: 66).

Concepción Elorza-ren honako pasartean barneratuz, aipatzekoa da, arte-ekoizpen feministak, performatibitatearen prozesua gehitu diola ezagutza-prozesuari. Ez performatibitatea kategoria moduan, ez arte-ekoizpen ezberdinak izendatzeko kontzeptu bezala, ez John Rogers Searle-k edo J.L. Austin-ek adierazten zuten moduan, baizik eta maila teorikotik maila praktikora doan zentzuan, eguneroko bizitzaren garapenean. Modu honetan, ezagutza, gorpuztutako agente batetik aurrera eramaten denaren pertzepzioa dago, eta ez bakarrik maila teorikoan aurrera eramaten den ezagutzarena.



Estibaliz SádabaMurguía "A mi manera (2)".bideoaren irudia, 1999.

Beste aldetik, gorpuztasunetik aurrera eramaten den ezagutza, beti ere zaila da aditzera ematen eta bere egiatasuna neurtzeko zein transmititzeko ez dago modurik, izan ere ezagutza legitimatua eta instituzionalizatutik aparte aurrera eramaten da. Hori dela-eta, aberasgarria izango da lanaren aurreko atalean adierazi den moduan, kontzeptuek, izendapenek, azken finean ezagutza posible egiten duten tresnen inguruko hausnarketa egitea eta hauek eskaintzen duten problematizazio eta haustura-espazioetan arreta jartzea. Oraingoan ere, Concepción Elorza-ren hitzak ekarriko ditugu:

“Egia da artearen aldetik ezagutza sortzeko modua zaila dela aitortzeko eta neurtzeko, oso zaila dela determinatzea arte-burutzapen eta -proposamenen irismena eta eragina. Baina, halaber, egia da beste maila desberdinetan atzemateko aukera ematen digula gure jarduerak, modu gutxi-asko bitarte gabeetan, mota guztietako estrategiak abian jarritz, baliabide mota guztien gain jokatuz, nola emozioari hala arrazoiari, esan dugunez, dei eginez” (Elorza, 2013: 66).

Arte-ekoizpenaren bitartez aurrera eramandako ezagutzaren aitortza egitea zaila da. Faktore ezberdinengatik zaila dela ikusi ahal izan da. Izan daiteke batetik emozioek parte hartzen dutelako, izan daiteke bestetik emozioak eragiten dituztelako. Izan daiteke gorpuztasuna inplikatzeko duelako. Izan daiteke prozesuan dagoelako eta haustura-guneak eskaintzen dituelako botere erlazioak sistematizatzen dituzten eredu hegemonikoetan. Baina batez ere, eta etnografiaren kapitulu ezberdinetan ikusi dugun bezala, maila kolektiboan aurrera eramaten den egintza bat delako. Neurri honetan izango dira posibleak bisualitatea berrien bitartez ekoizpen sinbolikoak aurrera eramatea. José Luis Brea-k *Cultura_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica* lanean azaltzen duen moduan:

“(…) creciente evidencia de que esta *totalidad de la producción simbólica* es ineluctablemente la resultante de un *trabajo de producción inmaterial* de orden colectivo - generador de una *intelección general* fuera de la cual el flujo de información no llegaría a instituirse como genuina irradiación de simbolicidad, fuente de articulaciones de imaginario cargado de potenciales de identificación y reconocimiento” (Brea, 2007: 30).

Arte-ekoizpen feminista arte ezagutza-prozesu modan ulertzea eta barneratzea, ekoizpen sinbolikoak aurrera eramateko baldintzak dira. Orotarikoak diren ekoizpen-

prozesu hauek modu kolektiboan aurrera eramateaz gain, kolektiboaren kontsentsua, eta identifikazioa eragiten dute. Baldintza hauek ezinbestekoak dira legitimizatze-prozesu ezberdinekin elkarrizketak aurrera eramateko.

Izan ere, arte-ekoizpen feminista ez da beti instituzioen espazioetan aurrera eramana. Esan genezake, modu ezberdinetan, instituzio ezberdinetan aurrera eramana den arte-ekoizpen feminista, tarteka gertatu dela. Ez dela inoiz arte-ekoizpen feminista instituzioen egituretan eta programazioan denbora luzez txertatu. Horrela, erakustaldi moduan aurrera eramana da, gauza anekdotiko moduan eta bere potentziala, batez ere ezagutza-prozesua izatearen potentziala eta politika publikoetan duten agente eta eraldagarritasun potentziala, gutxietsiz. Halaz, Arteleku zentroan, Montehermoso Kulturunean, Artium-en, Rekalde Aretoan, Koldo Mitxelena Erakustokian, Bilbo Arten, Azkuna Zentroan, izandako eta oraindik orain gertatzen diren arte-ekoizpen feminista agerraldiak helburu eta behar ezberdinei erantzuten diete aipatu potentziala garatzen utzi gabe.

Estibaliz Sádaba, Erreakzio-Reacción kolektiboko kidearen hitzak jarraituko ditugu, azkeneko orrialdeetan osatutako hausnarketen ondorioetako bat bere hitzetan entzuteko asmoarekin:

“Azken ondorio gisara zera esango dugu, lan egiten eta jarraitzen utziko diguten beste legitimazio-prozesu batzuk bilatu beharko genituzkeela, testuinguru berriak bilatu eta geure begirada dagoen errealitatea aldarazteko gai diren ekimen berrietarantz. Izan ere arteak, gutxienez, galderak geure buruari egiteko balio beharko luke, eta hartara bide berri baterantz aurrera egiteko aukera emateko geure buruari, iragan eta orainaldi hurbileko horien lastarik gabe” (Sádaba, 2013: 43).

Ikerketaren apustua izan da, bi arte-instituzio publiko sakonean ikertzea, Arteleku zentroa eta Montehermoso Kulturunea. Bi instituzioetan arte-ekoizpen feministak izan duen espazio eta denbora, proiektuen momentuko interesei erantzuten dio. Bestalde, garrantzitsutzat jo da, etnografietan zehar, euskal testuinguru kulturean kokatutako instituzio ezberdinek egin dituzten ekarpenak labur azaltzea; instituzioen momentuko beharrak asetze ariketa izanik honako hauek.



Saioa Olmo *"Vuelven las atracciones"*, 2007.

Hala eta guztiz ere, arte-ekoizpen feministaren adierazpen ezberdinak instituzioen barruan kokatzen diren denbora eta espazioaren garrantzia nabarmentzekoa da. Gainera, momentu iragankor hauek azpimarragarriak dira politika publikoetan izan dezaketen eragina eraginkorra gertatzeko. Berdin, ezagutza-prozesu legitimoekin izan dezaketen erlazioa hemen gertatzen da. Akademiarekin eta ezagutza esparru legitimo ezberdinekin erlazioa mantentzea ezinbestekoa da arte-ekoizpen feministen ekintzek eta prozesuek ezagutza-prozesu moduan errekonozitzeko aukera izateko. Hori dela-eta, arte-ekoizpen feministek arte-instituzio garaikideetan presentzia izatean eta bertan beren lana aurrera eramatean, akademiarekin elkarrizketak aurrera eramateko aukera gehiago izango dute.

Arte-ekoizpen feministak bermatzen duen ezagutza-prozesua ezinbestekoa da etengabe mugitzen, hedatzen eta eraldatzen ari den arte garaikidearen esparruan pentsatzeko eta baita ezaugarri zein egitekoak finkatzeko ere. Euskal testuinguru kulturean oraindik orain bizitzen ari garen orotariko krisiaren aurrean, arte-esparru garaikideari problematizazio-gune bat izateko aukera eskaintzen zaio. Arte-ekoizpen feministek eskaintzen dituzten bisualitate berriek, jendarteak partekatzen dituen sinboloen ekoizle izatera bideratzen dira arte-ekoizpen garaikidean ezagutza-prozesuak ahalbidetzearekin batera. “Recordemos cómo lo real divide lo simbólico, cómo instala una ruptura que hace que el significante sea incapaz de significar sin remitir a otros significantes” (Copjec, 2006: 138).

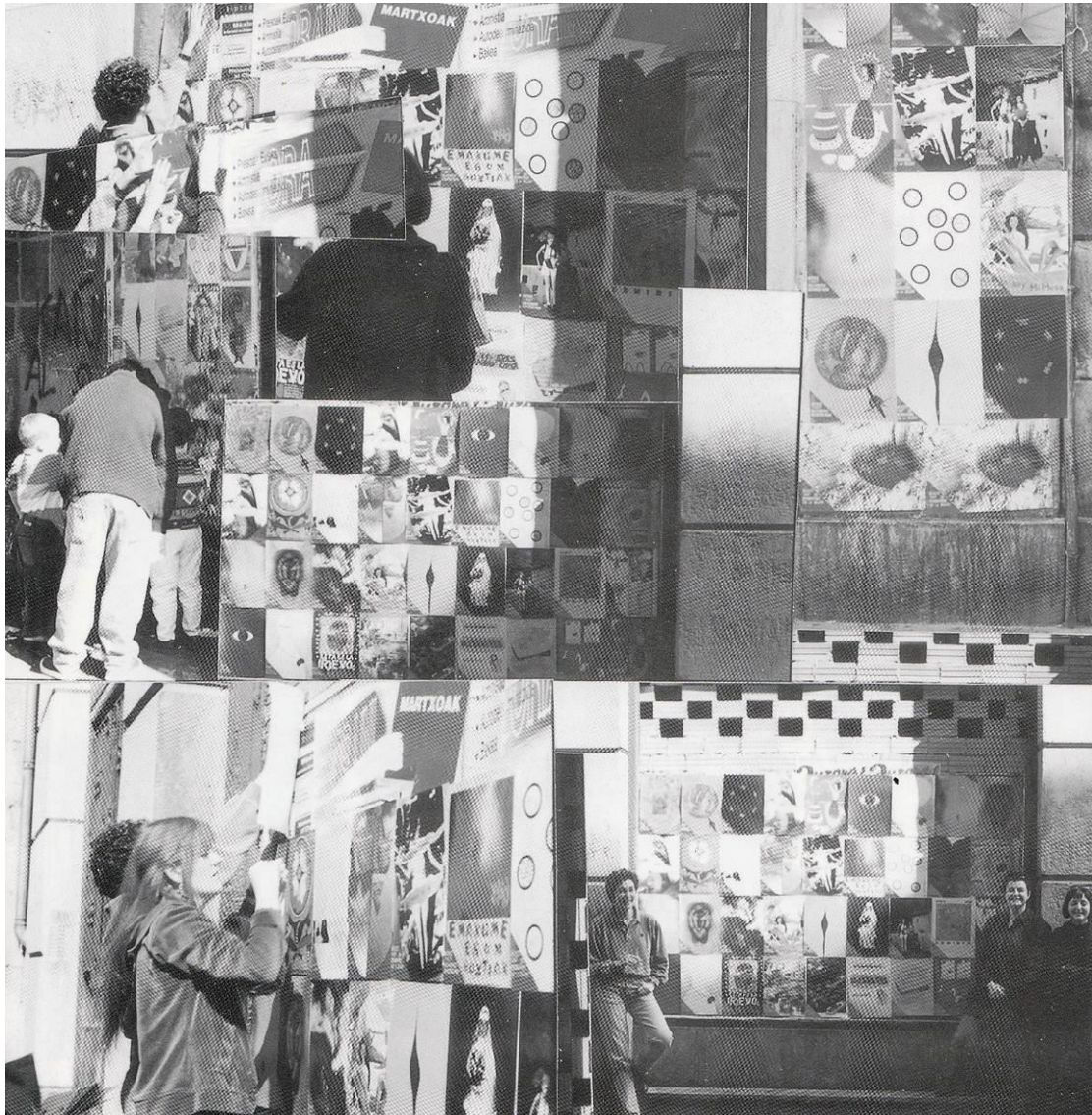
Ezagutza-prozesu akademikoak lagundu dezakeen bisualitateak ekoizteaz gain, beraiek aurrera eramandako ezagutza-prozesuak baliagarriak izateko, akademiak berezkoak dituzten ezagutza-baldintzak eta ezaugarriekin elkarrizketa aurrera eramatea ezinbestekoa da. Hartara, arte-ekoizpen feministak, elkarrizketa hauetarako baldintzak jartzen dituela zilegi da, adibidez, eraldatu nahi duen errealitatean bisualitate berriak eraikiz, bestelako adierazleak sortzeko ahalmena duten bisualitateak eraikiz.

ONDORIOAK

Arte-ekoizpen feministak, euskal testuinguru kulturallean, ez dira instituzioen espazioetan soilik aurrera eramán. Esan genezake, baldintza ezberdinen pean izan baldin bada ere, instituzio ezberdinetan eramán direla aurrera arte-ekoizpen feministak. Bestalde, Arteleku zentroan, Montehermoso Kulturunean, Rekalde Aretoan, Koldo Mitxelena Erakustokian, Artium Arte Garaikideko Euskal Zentro Museoa, Bilbo Arte Aretoan, Alhóndiga Bilbaon ¹⁵⁹ garatutako arte-ekoizpen feministek helburu eta behar ezberdinei erantzuten diete. Batzuetan, erakundeetako zuzendarien interes pertsonalei erantzunez, besteetan mugimendu feministetatik egindako eskaerei erantzunez garatu den ekoizpena izan da. Gainera, akademiak arte-ekoizpen feministaren inguruan zuen hutsunea bete nahian, eztabaida-espazioak ere osatu izan dira. Hala ere, arte-ekoizpen feministek, gehienetan, ez dute izan instituzioaren egituretan txertatzeko ahalmenik. Ez hori bakarrik, Montehermoso Kulturunearen kasuan, esaterako, emakume eta gizonen arteko berdintasuna bultzatzen zuten erabakiek, eta aldi berean arte-ekoizpen feministan ikusgarritasuna eta problematizaziorako gunea eskaintzen zuten proiektuek, instituzioen egituretan txertatzen hastearekin batera, proiektuaren etena ekarri zuen.

Horren harira, nabarmentzekoa da, instituzionalizatutako espazioetatik at, arte-ekoizpen feministak aurrera eramán direla aztergai izan dugun denbora tartean. Egia da postinstituzionala deitzen den garaian kokatzen direla honako praktika hauek. Hau da, nahiz eta arte-ekoizpen feministak instituzio publikoen espazioetan garatzen ez diren, espazio hauetan garatzen diren programekin eta, batez ere, diru-laguntzekin posible dira garatzea. Hala eta guztiz ere, instituzioetatik kanpo garatzen diren arte-ekoizpenek, aztergai dugun denbora tartean, modu konstantean presentzia izan dute, esaterako, Pripublikarrak kolektiboaren lana edota WIKIHISTORIAK proiektua.

¹⁵⁹ 2015. urteko martxoaren erdialdetik aurrera, Azkuna Zentroa izenarekin ezagutzen da.



“El puñalito” erakusketa, Bilbo, 1997 (Concepción Elorza-k eskainitako irudia).

Ikerketaren apustua izan da bi arte-instituzio publiko sakonean ikertzea: Arteleku zentroa eta Montehermoso Kulturunea. Apustu hau egitearen arrazoiak bi instituzioetan arte-ekoizpen feministak izan duen espazioari eta garrantziari erantzuten dio. Hala eta guztiz ere, ibilbidean zehar, aintzakotzat hartu ditugu goiko paragrafoan aipatutako gainontzeko instituzioek egin dituzten ekarpenak. Aitzitik, gogora ekarri nahi dugu, arte-ekoizpen feministaren garapena eta izatea ez dagoela instituzio publikoek bere existentzia ahalbidetzen duten edo ahalbidetzen ez duten baldintzara mugatua.

Egia da zailagoa dela instituzioetatik kanpo aurrera eramandako ekimen eta arte-prozesu isolatuen berri izatea. Arrazoiak ezberdinak izan daitezke: dokumentazio eza, hedapen mugatua izatea edota publiko jakin bati bakarrik iritsi ahal izatea. Adibidez, instituzioek, normalean, beraiek eure egiten dituzten eta bultzatzen dituzten ekimenetarako komunikazio-planak izateaz gain, beraien weborrialdeetako artxiboetan egindako lana gordetzen dute. Aipagarria da, halaber, Arteleku zentroaren kasuan bezala, honako instituzio honetan aurrera eramandako lanak, hausnarketak, topaketak, instituzioaren weborrialdea moldatzen joan ahala, arrazoi ezberdinengatik, ezkututzen edo desagertzen joan direla. Bat-bateko desagertze hauek instituzioek bultzatzen dituzten interes politikoaren aldaketa izan dezakete oinarrian, edota politika publikoaren norabide aldaketan isla ere izan daitezke.

Testuinguru honetan, Arteleku zentroak 2015. urteko urtarrilean ateak itxi zituen gero, ez dakigu zer gertatuko den bertako webguneak jasotzen zituen proiektu ezberdinekin. Ez da kasualitatea, bestalde, instituzioaren mugetan aurrera eramanez diren proiektuak existentziaren muga egotearen arriskuez hausnarketa egitera behartuak sentitzea. Zentzu honetan, Audiolab proiektuaren bloga itxi egin zen 2015. urteko martxoan.¹⁶⁰ Honek guztiak informazioa sailkatzeko moduez eta hauek ikusgarri egiteko moduez ere hitz egiteko gonbita luzatzen du. Ildo horretatik, informazio eta esperientzien jabetzaren inguruko gogoeta ezinbestekoa da, ikerketan zehar adierazi dugun kapitalismo kognitiboaren mekanismoetako bat izanik errekurso eta esperientzia kulturalen apropiazioa. Hots, ez da kasualitatea ikuspuntu

¹⁶⁰ <http://blogs.arteleku.net/audiolab/2015/03/17> kontsultatua.

feministetatik askotan landu izana artxiboen eta memoriaren inguruko proposamena: Ana María Gausch (2005), Virginia Villaplana (2012).¹⁶¹

Aipatzekoa da, halaber, instituzioen espazioetan aurrera eramaten diren arte-ekoizpenak, askotan, instituzioetatik kanpo eramaten direnekin nahasten direla. Modu honetan, posible da instituzio baten barruan hasitako hausnarketek instituzioetatik at jarraitzea bere bidea, eta alderantziz. Arte-ekoizpen feministek ahalbidetzen dituzten ezagutza-prozesuek baliabide ezberdinak erabiltzen dituzte eurak gorpuzteko. Adibidez, kolektibo batek urteetan egin duen lana arte-instituzio baten barruan aurkeztu dezake, eta ez du esan nahi instituzionalizatutako praktika bat izatera mugatzen denik. Esaterako, Bulegoa Z/Bak bere lana Artium Arte Garaikideko Euskal Zentro Museoa (2012)¹⁶² eta AlhóndigaBilbaon (2014)¹⁶³ garatu du. Nazioarte mailako Guerrilla Girls kolektiboari dagokionez ere, bere urtetako lanaren berri eman zuen AlhóndigaBilbaon 2012. urteko urrian Xabier Arakistain-ek eta Lourdes Méndez-ek zuzendutako “*Perspectivas feministas en las producciones artísticas y las teorías del arte*” ikastaroan. 2014. urtean berriro ere “*Guerrilla Girls 1985-2012*” kolektiboaren ibilbidea aurkezten zuen erakusketa aurrera eramane Arakistain-en eskutik AlhóndigaBilbaon. Egoera hauek, arte-ekoizpenak instituzionalizatutako praktika moduan asimilatuak izatetik ezberdintzen dira, etekin ekonomiko eta errentagarritasun politikoa izatera bideratuak egotetik aldenduz. Egon al daiteke orekarik arte-ekoizpen feministek bultzatzen duten ezagutza-prozesu, bisualitate berriak eraikitzearen egiteko eta etekin ekonomiko eta bisualak bultzatzearen artean? Ikerketaren ibilbidean adierazi dugun moduan, arte-ekoizpen feministek arte garaikidearen esparruaren inguruan hainbat kritika bultzatzen dituzte.

¹⁶¹ Maria ptqk-ak “GenderNet” proiektuaren inguruan hitz egin zuen “Teoria eta militantzia feministen eragina arte-sorkuntzan. Arte-sorkuntzaren eragina teoria eta militantzia feministetan” jardunaldietan, Ereduak programaren testuinguruan 2012. urteko otsailaren 9 eta 10ean Leioako Arte Ederretako Fakultatean ospatutako jardunaldietan.

<http://www.genderartnet.eu/emerge/maps/galaxies/g:27> 2015/03/17 kontsultatua.

¹⁶² <http://www.artium.org/Euskara/Komunikazioa/Berriak/tabid/263/articleType/ArticleView/articleId/700/language/eu-ES/Olatz-de-Andresek-eta-Bulegoa-zb-k-bi-pieza-eszeniko-aurkeztuko-dituzte-ARTIUMen.aspx> 2015/03/17 kontsultatua.

¹⁶³ http://www.alhondigabilbao.com/alhondigabilbao/eusk/agenda-2/el-contrato-1/al_evento_fa 2015/03/17 kontsultatua.

Bestalde, Juan Luis Brea-ri (2010) jarraiki, instituzioen barrutik ezin da kritika kulturala aurrera eraman; hortaz, arte-ekoizpen feminista arte-instituzio garaikide eta publikoen espazioetan barne eta kanpo kokatzen da. Honek testuinguru eta ekimen espazio interesgarria eskaintzen du, zeina bere izaera eta ekite bikoitz honen kontziente ere baden, aukera ezberdinak zabaltzearekin batera. Puntu honetan, 2015. urteko martxoan, Guerrilla Girls-eko kideek honela adierazten dute Alhóndiga Bilbaok ekoiztutako, Xabier Arakistain-ek kuratutako eta Madrileko Matadero-n ikusgarri izan zen “*Guerrilla Girls 1985-2012*” erakusketaren harira: “No queremos un trozo del pastel en la industria del arte: queremos dinamitarla”.¹⁶⁴

Kulturaren eta arte garaikidearen kritika aurrera eraman ahal izateko, bere ekoizpenaren izaera kontuan hartu beharra dago (Aguirre, 2014), eta baita kritika bera instituzioetatik kanpo etorri behar dela ere (Brea, 2010). Izan ere, kritika instituzioetatik bertatik aurrera eramaten baldin bada, ekoiztua izan den ekoizpen baldintzak legitimatuak geratuko lirateke behin eta berriro, eta ezagutza berriak eta ekoizpen sinbolikoa ahalbidetuko lituzketen aukerak ez lirateke posible izango. Arte-ekoizpen garaikideak ekonomizatutako eta politizatutako baliabide izatera mugatu nahi ez izatearen ahalegin hau, bestalde, premisa moduan kontuan hartu behar du arte eta kultura-ekoizpen garaikide orok:

“Si por un lado las producciones culturales gustan de presentarse como escenarios de resistencia a las formas de la economía, por otro se hace cada vez más necesario poner en evidencia que la forma por excelencia de mercantización característica de nuestra época es precisamente la que concierne a las formaciones de imaginario, en tanto constitutivas del armazón de que los sujetos se sirven en su autoconstrucción –o en los procesos de identificación mediante los que se integran en unos u otros colectivos o comunidades de reconocimiento. De tal modo que la apariencia de ejercer “resistencia” a la economía es para ellas, en gran medida y en la mayoría de los casos, una coartada requerida, si no la condición misma que adopta la forma-mercancía en su especificidad epocal propia, en lo que ella se prefigura y despliega en el dominio de las economías de la experiencia –rendidas a la institución de identidad. El reto aquí es proveer un utillaje –conceptual, epistemológico– y unas estrategias de distanciamiento crítico que no sólo permitan acotar y desarbolar la

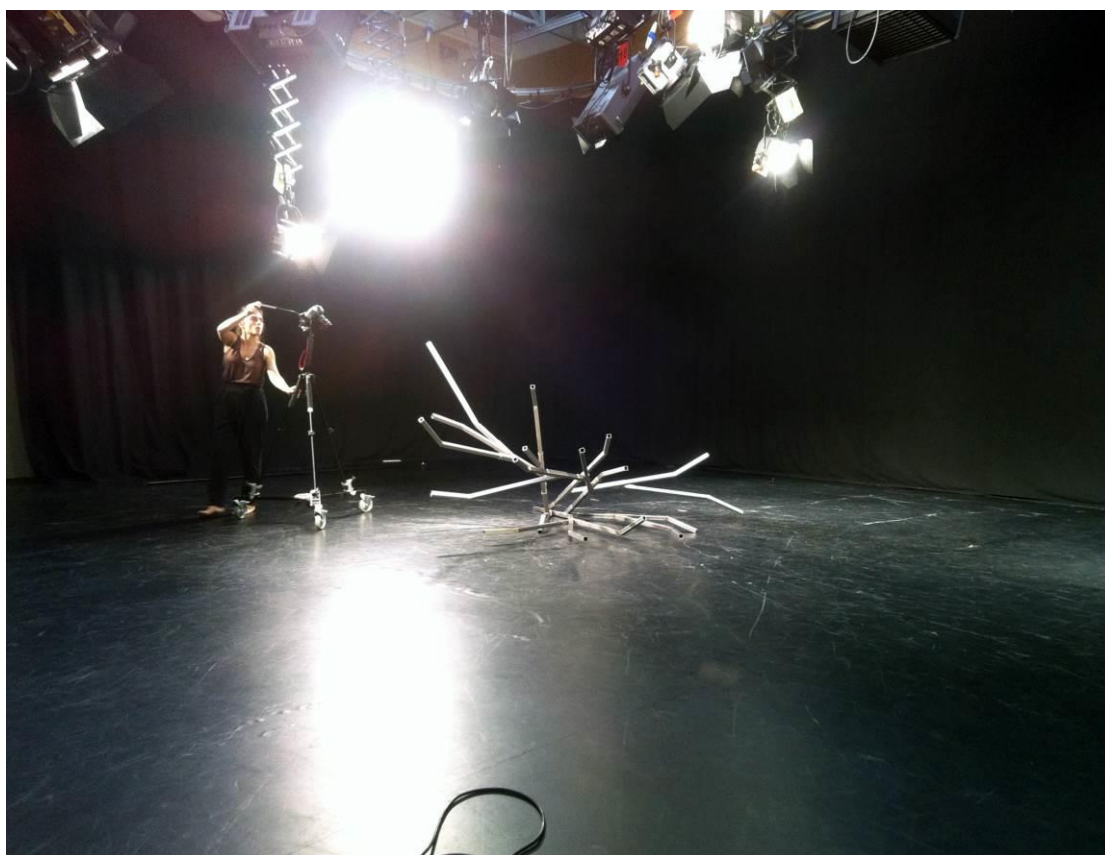
¹⁶⁴ <http://www.pikaramagazine.com/2015/03/no-queremos-un-trozo-del-pastel-en-la-industria-del-arte-queremos-dinamitarla/#sthash.g2crGF6v.dpuf>, 2015/03/17 kontsultatua.

implicación de superficie entre economía tradicional (de objeto: mercados del arte, el espectáculo o el entretenimiento) y producción simbólica, sino también la de la más compleja y sutil forma de implicación que la declaración de criticidad o resistencia por parte de las prácticas encubre, en el contexto de una nueva economía (de sujeto ahora) de las subjetividades, como es la contemporánea” (Brea, 2010).

Instituzioek bultzatzen dute arte-ekoizpenak ahalbidetzen duen gainbalio ekonomikoa eta etekin ekonomia erreproduzitzera. Modu honetan, ezagutzen duen subjektua eta bere subjektibazio-prozesua baldintza hauen itzalean garatuko dira. Arte-ekoizpen feministak helburu hauek bilatu baino, hauen mugetan garatzen direla adierazi dugu ikerketaren zehar. Adibidez, instituzionalizatutako praktiken kontziente izanda, praktika hauek arte-ekoizpenak zein modutan baldintzatzen dituzten salatuz, eta helburu ekonomiko eta politikoetatik at kokatu nahi duten ezagutza-prozesuak bultzatuz.

Gauzak horrela, arte-ekoizpen feministak subjektibitate-prozesuak ahalbidetzen dituenean, eman beharreko lehen pausoa da jendartearen egitura ekonomizatuak eta politizatuak kritikatzera. Hala eta guztiz ere, arte-ekoizpen feministak ekoizten duen bisualitatea eta kontzeptu berritzaileak, etnografian ikusi dugun bezala, kontzeptu epistemologiko berriak proposatu nahi baldin baditu,- adibidez, predikatuaren inguruan hitz egitean (Okariz, 2013), arteko zientzia kontzeptuaz hausnartzean (Güemes eta Gómez, 2013), artxiboaren inguruko gogoeta egitean,... eginbide hauek baldintza jakin batzuen inguruan garatzen direla kontuan hartu behar dugu.

Artea “gauzatasun” bilakatze honek gure imajinarioaren eraketa osatzen duela adierazten digu José Luis Brea-k (2007). Eta jakin badakigu, imajinario honen bitartez, eramaten ditugula aurrera gure subjektibazio-prozesuak. Kritikak arte-ekoizpena inguratzen duenean, “gauzatasun”bilakatze honekin borrokan dihardu etengabe: balio sinbolikoa gailendu edota plusbalia ekonomiko-politiko gailendu. Tentsio honetan, hausnarketa-espazio honetan garatuko da arte-ekoizpen feminista, baita berak ahalbidetzen duen ezagutza-prozesu eta subjektibazio-prozesua ere:



Zuhar Iruretagoiena Labeaga “*Vexations*” proiektuaren ekoizpenaren irudia, 2011.

“Siendo el espacio de la representación el registro que media las relaciones del imaginario con lo real –del deseo con las figuras sobre las que éste se fija- el trabajo que sobre su crítica pueda realizar es fundamental, tanto más cuanto que es también en su espacio donde circulan los arquetipos que fijan las formas de subjetivación” (Brea, 2007: 11-12).

Etnografietan zehar ikusi ahal izan dugun moduan, arte-instituzio publikoek akademiarekin erlazio gutxi izan dute ikertu dugun denbora tartean. Bestalde, honako espazio hauek ez dira gutxietsi behar. Izan ere, arte-ekoizpen feministaren ezagutza-prozesua osatzen duten ekintzak eta prozesuak errekonozitzeko, akademiarekin eta ezagutza-esparru legitimo ezberdinekin erlazioa mantentzea ezinbestekoa da. Hori dela-eta, arte-instituzioetan presentzia izateak eta bertan beren lana aurrera eramateak akademiaren elkarrizketa aurrera eramateko erraztasunak eskaintzen ditu.

Gainera, arte-instituzio garaikideetatik kanpo egin diren ezagutza-itzulpen ahaleginak errekonozitu beharko lituzke akademiak. Arte-ekoizpen feministak eskaintzen dituen bisualitate berritzaileak ezagutza akademikoa lagundu dezaketen bisualitateak ekoizteaz gain, arte-ekoizpen feministak aurrera eramandako ezagutza-prozesuak baliagarri egin behar ditu akademiak, arte-ekoizpen feministak berezkoak dituzten ezagutza baldintzak eta ezaugarriak kontuan hartuz. Azken finean, erlazionatzeko modu berriak beharrezkoak dira; arte-ekoizle feministaren eta akademikoen arteko erlazioak posible egin ahal izateko, espazio eta modu aproposak garatu behar dira. Modu hauek arte-instituzioetatik kanpo ekoizpenak aurrera eramateko garaia izan daiteke orain bizitzen ari garena; eta ondorioz, politika publikoen babesik gabe aurrera eraman beharko dira. Bestalde, jakin badakigu inolako legitimatze-mekanismorekin elkarrizketak aurrera eramaten ez baldin badira, ikusezinak, ulergaitzak eta ahaztuak geratzen direla arte-ekoizpen feministak.

Testuinguru honetan, arte-ekoizpen feministek egungo kultura-politikek eta zentzu orokorrigo batean politika publikoek bultzatzen duten “gauzatasun” bilakatzearen helburu lehena alde batera uzten dute. Zenbaitetan zaila da honako eskaera honi ez heltzea, izan ere, lanaren errekonozimendua eta lana partekatzeke eta ikusgarri egiteko aukerak biderkatzen dituelako. Baina esan dezakegu, orain arte, arte-ekoizpena ezagutza-prozesu izatearen eta “gauzatasun” izatearen arteko nolabaiteko

antagonismoa egon badagoela, nahiz eta ez den esan nahi hauek guztiz kontrajarriak direnik.

Mugan ekoizten diren heinean arte-ekoizpen feministak, muga bera eraikitzen dute, muga, subjektibazio-prozesu etengabea bilakatuz. Subjektibazio-prozesu honetan, elementu ezberdinek hartuko dute parte, adibidez, teoria feministetatik, queeretatik eta transfeministetatik etorritako kontzeptu teorikoak ezinbestekoa dira. Muga, hetetopia bezala ulertua, Michel Foucault-ek (1977b) kontzeptu honi eskainitako ulermenean, subjektibazio-prozesuak osatzeko eta hauek elitzatzeko esperientzia berriak eskainiko du etengabea. Horrela, esperientzia eta teoriaren mugan, gorpuztasunaren eta ideologiaren mugan, nortasunaren eta espazioaren mugan esperientzia berriak ahalbidetzeko, figurazioaren kontzeptua ezinbestekoa da. Figurazioek, ikerketan aipatu dugun moduan, jakintza lekutu baten ezaugarriak biltzen dituzte, baina ez dira lekutze horretara mugatzen, baizik eta lekutze honetatik harago beraien praktikak eramateko aukera dutenez gero, errealitatea ezagutu ahal izateko sinbolo sareak garatzen dituzte. Modu konstantean eraldatzen den errealitatera gerturatzeko, etengabea subjektibazio-prozesuan barneratzen dira. Honetarako, nortasunak eta kategoriak onartzen ez baldin badituzte ere, hauek zeharkatzen ibili beharko dute. Bide hau egiteko, bisualitate berritzaileetan gorpuztu behar dituzte beraien ekintzak, jendarteak bere subjektibazio-prozesuaren berri izan dezan: mugitzen, eraikitzen ari den subjektu baten berri emateko, gorpuztasunek bisualitate berriak behar dituzte.

Arte-ekoizpenak, bisualitateak eskaintzearekin batera, figurazioak gorpuztu ahal izateko aukera ere eskaintzen du; baina gorpuztasunaren malgutasunean begirada jartzearekin batera gauzatzen da figurazioa. Hau da, figurazioek, Rosi Braidotti-k (2000) adierazten digun moduan, jakintza lekutu batean dute beraien jatorria, eta baita elkarbanatu den esperientzia multzo batean ere. Hala, Donna J. Haraway-k (1991) proposatutako cyborgaren figurazioa, teoria feministak, eta baita ezagutzaren filosofiaren hainbat lan ere aberasteko, problematizatzeko proposamena izan da. Cyborga, dudarik gabe, ezagutzen duen eta ekiten duen subjektibitatearen inguruko gogoetak abiatzeko eta laguntzeko ezinbestekoa izan da ezagutza-esparru ezberdinetan: antropologian, soziologian, arte ederretan, ezagutzaren filosofian,

ikerketa bisualetan, eta baita ezagutzen duen subjektuaren eta ezagutua den objektuaren arteko mugak behin-betiko hausteko ere. Gainera, subjektibazio-prozesuaren aukera ezberdinak eskaintzen ditu.

Arte-ekoizpen feministak ezagutza-prozesu berritzailea eskaintzen baldin badu, teoriarik garatzen ahalegindu diren figurazioek sostengu bisuala ematen diotelako izan da. Sotengu hau ematerakoan, gorpuztasunaren aldi, etapa, esperientzia, ontologia ezberdinak adieraztearekin batera, ezagutzen duen subjektua eta ezagutua den objektuaren arteko muga modu praktikoan gainditzeaz gain, gure imaginarioari honako muga hauek gainditzeko aukera eskaintzen diote. Adibidez, performatibitatearen bitartez bultzatzen den gorpuztasun beraren presentzia. Performatibitatea gorputzaren materia eta ontologiaren parte ere bada; izan ere, honako hauek ezinbestekoak dira subjektibazio-prozesuak ahalbidetzeko. Bestalde, bisualitateen kasuan, gorpuztasunaren materialtasuna aurkezteko ezinbesteko baldintza da. Horrenbestez, bisualitateak materiari mugiezintasuna eskaintzearen arriskuaren aurrean, errepresentazioaren arriskutik askatzeko aukera eskaintzen dio. Arte-ekoizpen feministak epistemologiaren problematizazioa eta ezagutza bultzatzen du, ezagutzen dugunaren eta izatearen eraldaketa konstanterako ezinbestekoak direnak. Honako ideia hauek auzketzen ditu Joan Copjec-ek Louis Althusser jarraituz hurrengo pasartean:

“Althusser rethought the category of the imaginary, making it a part of the process of the historical construction of the subject. The imaginary came to name a process necessary to -rather than an impediment of- the ideological founding of the subject: the imaginary provided the form of the subject’s lived relation to society. Through this relation the subject was brought to accept as its own, to recognize itself in, the representations of the social order” (Copjec, 1994: 21).

Bisualitatea ezinbestekoa da subjektibazio-prozesua ahalbidetzeko, subjektua jendarte baten barruan errekonozitu ahal izateko, eta baita bere izatea eskaintzeko ere. Performatibitateak ekintzen bitartez, erdua betetzea eskatzen baldin badu ere, errepikapenean oinarritua dago bere izatea. Irudigintzak, perfekzioa eskaintzen dio subjektibitate-prozesuari. Irudigintzak lehen momentu batean errekonozimendu erlazioa eskaintzen duen bitartean, arte-ekoizpen feministak bultzatzen duen

errepresentazioaren kritikak errekonozimendu-prozesua alde batera utzi, eta gorpuztasunaren ekoizpenean kokatzen du arreta. Horrela bada, subjektuaren sorrera edo ekoizpena errepresentazioaren eta errekonozimendutik aldentzea ere barne hartzen duen prozesuetatik aldentzen da:

“La sujeción es, literalmente, el *hacerse* de un sujeto, el principio de regulación conforme al cual se formula o se produce un sujeto. Se trata de un tipo de poder que no solo *actúa* unilateralmente *sobre* un individuo determinado como forma de dominación, sino que también *activa* o forma al sujeto. De ahí que la sujeción no sea simplemente la dominación del sujeto ni su producción, sino que designe cierta restricción *en* la producción, una restricción sin la cual no puede tener lugar la producción del sujeto, una restricción gracias a la cual tiene lugar dicha producción” (Butler, 2001: 96).

Modu honetan, subjektiotik subjektzio-prozesura pausoa emateko baldintzak eskaintzen dituen, bisualitatea da. Izan ere, subjektzioa aurrera eramaten denean, subjektuak behin eta berriro erreproduzitzen du bere burua; eta irudien bitartez errekonozitzen baldin bada ere, honako erlazio honek aukera eskaintzen du subjektzioa modu ezberdinean erreproduzitzeko; eta ondorioz, subjektibazio-prozesuak aurrera eramateko (Copjec, 1994: 22-23).

Horregatik irudiaren garapena ere performatiboa da, jatorrizko irudiari egiten diolako erreferentzia, eta errekonozimendu prozesu honetan, irudigintza berriak aurkezteko tarte eskaintzen duelako. Arte-ekoizpen feministak irudigintzari potentzial berria eskaini dio, subjektibazio-prozesua areago eramaten duen heinean. Horrela bada, autoezagutza edota errekonozimendurako ezinbestekoa gertatzen den errepresentazioaren kontzeptu eta praktikaren kritika eta proposamen ezberdinak egiten dituzte. Arte-ekoizpen feministak, subjektibazio-prozesuak materialtasuna eta gorpuztasuna irudigintzaren bitartez eraldagarriak eta malguak direla adierazten du.

Zentzu honetan, arte-ekoizpen feministek, politika publikoetan eragin zuzena izan beharko lukete. Izan ere, bisualitateek bultzatutako performatibitateak genero-teknologiak diren heinean (de Lauretis, 1987), gorpuztasunean eta bere pertzepzioan zein ekintzetan eragina dutenez gero, subjektibazio-prozesu berritzailea

eskaintzarekin batera, subjektibazio-prozesuak ahalbidetzen duen ezagutzarako zein ekintzarako lege berritzaileak bultzatu beharko dituzte.

Ezinegon komun baten aurrean, imajinario berri bat osatzeko eta honako hau barneratzeko aukera eskaintzen du arte-ekoizpen feministak. Oso kontuan hartu behar da, euskal testuinguru kulturalan, arte-ekoizpenak teoria eta mugimendu feministarekin eta transfeministarekin elkarruneak izan dituela, nahiz eta hauek gustatuko litzaigukeen baino tarte txikiagoan gertatu eta nahi baina ahulagoak izan. Haatik, hauen presentzia nabarmentzekoa da.

Bulegoak Z/B-k arte-ekoizpenerako prozesu berriak bultzatu dituen heinean, subjektibazio-prozesu berriak eskaintzen ditu. Esaterako, lantaldearen parte diren pertsonak, beraiek aurrera eramaten dituzten ezagutza-prozesuen bitartez, eta bulegoaren espazioan aurrea eramaten diren ekintza zein proiektuetara gonbidatuak dauden pertsonak lagunduta, lantaldeko partaideak subjektibazio-prozesuetara bideratzen dituzte.

Bistan denez, arte-ekoizle feministetatik abiatzen den epistemologiaren problematizazioa ezinbestekoa da subjektibazio-prozesu aberatsa osatzeko. Horrela bada, Itziar Okariz, *Erreakzio-Reacción* eta Saioa Olmo-ren lanak ere epistemologiaren problematizaziora begira jartzen dira. Itziar Okariz-en (2013) kasuan, adibidez, hizkuntza eta komunikatzeko moduen inguruan egin baldin baditu bere azken urteetako lanak, bere arte-ekoizpenak ezagutza-prozesu anitzak ahalbidetzen dituen, ezinezkoa da epistemologia bakar baten bitartez kristaltzea, adibidez, performancearen bitartez.

Problematizazio guneetan aurrera eramaten dira hainbat arte-ekoizle feministen lanak, adibidez, Saioa Olmo-ren lana (2013). Lanak arte politikoa, ekintzailea eta subjektibazio-prozesuaren arteko inflexio-puntuak aztertzen ditu. Azucena Vieites-ek, onartua dagoenaren edo espero denaren inguruko hausnarketak bideratzen ditu (2008). *Erreakzioa-Reacción* kolektiboak, testuen eta irudien itzulpengintza eta honako itzulpen hauek irekitzen dituzten problematizazio guneak lantzen ditu, 1994. urtetik 2010. urtera argitaratu dituzten 11 fanzineen bitartez.



Ana Laura. Aláez *"Mujeres sobre zapatos de plataforma"*, 1993. Artistak erabilitako zapatekin egindako instalazioa/hainbat material. Colección Fundación La Caixa.

Legitimazio-prozesuekin elkarrizketa bultzatu beharraz ari dira azken batean artista, autore, egile ezberdinak. Elkarrizketek, lankidetzek, legitimazioaren beraren mekanismoetan eraldaketak dakartzate pixkanaka. Legitimazio-prozesuak, botere erlazioak izaki, honako hauek eraldatzea ekarriko luke. Horretarako, arte-ekoizpen feministak, epistemologia berritzailea proposatzeaz gain, ezagutza-prozesu bilakatzen dira, beraien ekintza eta subjektuaren arteko mugak lausotzen diren bitartean.

BIBLIOGRAFIA

Adán, Carme. *Feminismo y Conocimiento. De la experiencia de las mujeres al cýborg*. Culladero: Ediciýns Espiral Maior, S. L., 2006.

Adorno, Theodor eta Max Horkheimer. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta, 1994.

Aguirre, Peio. *La línea de producción de la crítica*. Bilbo: consonni, 2014.

Aizpuru, Margarita. “Emakumeak performer: emakumea, artea eta ekintza, hurbilketa bat”. *Zehar*, 65 Performance Edizioa (2009): 20-27 orr.

Aliaga, Juan Vicente. *Orden fálico*. Madrid: Akal Ediciones, 2008.

- “Del paradójico reforzamiento (y descrédito) de la categoría mujer a su erosión en las prácticas y discursos artísticos en el Estado español”. *Desacuerdos*, 7 Feminismos (2012): 196-213 orr.

Aliaga, Juan Vicente eta Paricia Mayayo. *Genealogías feministas en el arte español: 1960 – 2010*. León: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2012.

Aliaga, Juan Vicente eta Mar Villaespesa, eds. *Transgénic@s. Gizarte, sexualitate eta generoei buruzko irudikapen eta esperientziak espainiar arte garaikidean*. Donostia: Koldo Mitxelena-Gipuzkoako Foru Aldundia, 1998.

Alloway, Lawrence. *Imagining the Present. Context, Content, and the Role of the Critic*. New York; London: Routledge, 2006.

Alonso Atienza, Loreto. “Dar lugar a dudas. Producción de conocimiento y prácticas artísticas”. *Arte y Política de Identidad*, vol. 4 (junio 2011): 51-66 orr.

Althusser, Louis. "Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado". In *Ideología. Un mapa de la cuestión*, comp. Slavoj Žižek, 115-156 orr. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Anderson, Elizabeth. "Feminist Epistemology: An Interpretation and a Defense". *Hypatia*, vol. 10, n°3 (1995): 50-84 orr.

Appadurai, Arjun. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minnesota: University of Minnesota, 2000 [1996].

Arakistain, Xabier. *Transexual Express*. Bilbo: Bilbo Arte, 1999.

- Arakistain, Xabier, ed. "*Kiss Kiss Bang Bang: 45 años de arte y feminismo*". Bilbao: Museo de Bellas Artes, 2007.

- "Kiss Kiss Bang Bang. 86 pasos en 45 años de arte y feminismo". In *Kiss Kiss Bang Bang: 45 años de arte y feminismo*, ed. Xabier Arakistain, 15-22 orr. Bilbao: Museo de Bellas Artes, 2007.

Arakistain, Xabier eta Lourdes Méndez, eds. *Ekoizpen Artistikoa eta Artearen Teoria Feminista: Eztabaida Berriak I*. Gasteiz: Montehermoso Kulturunea, 2007.

Austin, J.L. *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press, 1975 [1962].

Azpillaga, Patxi. "Industria kulturalen garapena". *Uztaro*, 0 zb. (1990): 7-19 orr.

Bal, Mieke. *Conceptos viajeros en las humanidades: una guía de viaje*. Murcia: Cendeac, 2009.

Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Madrid: Cátedra, 2008 [1981].

Belbel, María José, ed. *Ezagutza feminista eta itzulpen politika I*. Donostia: Arteleku, 2013.

- "Feminismoei buruzko oharra: Historia, paradoxa, jarduera ez-bitarrak". In *Producciones de arte feminista: Procesos de conocimiento, visualidades y recorrido*, ed. Maider Zilbeti, 82-90 orr. Bilbo: consonni, 2013.

María José Belbel eta Rosa Reitsamer. *Dig Me Out. Herri-musikari, generoari eta etnizitateari buruzko hausnarketak*. 2009. <http://www.digmeout.org/> (Kontsulta data: 2015. urteko urtarrilak 17).

Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1987.

Berthelot, Jean-Michel. "Sociological Discourse and the Body". In *The Body: Social Process and Cultural Theory*, ed. Mike Featherstone eta Mike Hepworth, 155-164 orr. London; Newbury Park: SAGE, 1991.

Biemann, Ursula, ed. *Geography and the Politics of Mobility*. Vienna: General Foundation, 2003.

Blendeau, Olivier, Nick Dyer Whiteford, Carlo Vercellone, Ariel Kyrou, Antonella Corsani, Enzo Rullani, Yann Moulier Boutang eta Maurizio Lazzarato. *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*. Madrid: Traficantes de sueños, 2004.

Bonder, G. "Género y subjetividad: Avatares de una relación no evidente". In *Género y epistemología: Mujeres y disciplinas*, comps. S. Montecino eta A. Obach, 29-56 orr. Santiago de Chile: LOM, 1999.

Borneman J. eta N. Fowler, "Europeanization". *Annual Review of Anthropology*, Vol. 26 (1997): 487-514 orr.

Bourcier, Marie-Hélène. "Foucault, ¿Y después? Teoría y política queers: entre contra prácticas discursivas y políticas de la performatividad". *Reverso*, nº2 (2000): 9-18 orr.

Bourdieu, Pierre. "Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo". In *Materiales de sociología crítica. Genealogía del poder nº 13*, eds. Fernando Álvarez Uría eta Julia Varela, Madrid: La Piqueta, 1986.

- *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.

- *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 2002.

Braidotti, Rosi. *Sujetos Nómades: Corporización y Diferencia Sexual en la Teoría Feminista Contemporánea*. Buenos Aire; Barcelona; México: Paidós, 2000.

- *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal, 2005.

- *Transposiciones. Sobre la ética nómada*. Barcelona: Gedisa, 2009.

Brea, José Luis. *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: Cendeac, 2003.

- ed. *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005.

- *Cultura_Ram. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Barcelona: Gedisa, 2007.

- "Tres grandes retos para el análisis y la crítica cultural", SalonKritik, 2010. urteko maiatzak 23. http://salonkritik.net/09-10/2010/05/tres_grandes_retos_para_el_ana.php (Kontsulta data: 2015. urteko urtarrilak 17).

Broude, Norma eta Mary D. Garrard. *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*. New York: Harry N. Abrams, 1994.

Buck-Morss, Susan. "Estudios Visuales e Imaginación Global." In *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, ed. José Luis Brea, 145-159 orr. Madrid: Akal, 2005.

Burkitt, Ian. *Bodies of Thought. Embodiment, Identity & Modernity*. London; Thousands Oaks; New Delhi: SAGE, 1999.

Burnett, Ron. *How Images Think*. Cambridge; London: The MIT Press, 2005.

Butler, Cornelia. "Art and Feminism, an Ideology of Shifting Criteria". In *WACK! Arte and the Feminist Revolution! The Museum of Contemporary Art*, eds. Cornelia Butler eta Lisa Gabrielle Mark, 14-23 orr. Los Angeles eta London: The MIT Press, 2007.

Butler, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory". *Theatre Journal*, Vol. 40, No. 4 (Dec. 1988): 519-531 orr.

- *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. New York; London: Routledge, 1993.

- *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. New York; London: Routledge, 1997.

- *Gender Trouble. On the Discursive Limits of "Sex"*. London; New York: Routledge, 1999.

- *Mecanismos psicológicos del poder. Teoría sobre la sujeción*. Madrid: Cátedra, 2001.

- "Críticamente subversiva". In *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*, ed. R.M. Mérida Jiménez, 55-79. orr. Barcelona: Icaria, 2002.

- *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007.

Casado Aparicio, Elena. "A vueltas con el sujeto del feminismo". *Política y Sociedad*, nº 30 (1999a): 77-91 orr.

- "Cyborg, nómadas, mestizas ... Astucias metafóricas de la praxis feminista". In *Las astucias de la identidad. Figuras, territorios y estrategias de lo social contemporáneo*, coord. Gabriel Gatti eta Iñaki Martínez de Albéniz. Leioa: Euskal Herriko Unibertsitatea, 1999b.

Cavia, Beatriz eta Leire Vergara. "Kidetasun-gune bat". In *Producciones de arte feminista: Procesos de conocimiento, visualidades y recorrido*, ed. Mainer Zilbeti, 75-81 orr. Bilbo: consonni, 2013.

Chadwick, Whitney. *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Ediciones Destino, 1992.

Clifford, James. *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge; London: Harvard University Press, 1988.

Copject, Joan. *Read My Desire: Lacan Against the Historicists*. Cambridge; London: The MIT Press, 1994

- *Imaginemos que la mujer no existe. Ética y sublimación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Corsani, Antonella. "La Fábrica de Espectáculos del Empleo Discontinuo". In *YProductions Eds. Producto50: Una Introducción a Algunas de las Relaciones entre la Cultura y la Economía*. Barcelona, Departament de Cultura y Mitjans de Comunicació, 2007.

http://www.ypsite.net/recursos/secciones_proyectos/documentos/producta50castellano.pdf (Kontsulta data: 2015. urteko urtarrilak 17).

Cortes Generales de España. *Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres*. BOE núm. 71 del 23 de Marzo de 2007.

De Bustos, Eduardo. *La metáfora. Ensayos transdisciplinarios*. Madrid: Fondo de Cultura Económica eta Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2000.

De Certau, Michel. *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 2000.

Deepwell, Katy, ed. *New Feminist Art Criticism: Critical Strategies*. Manchester: Manchester University Press, 1995.

De Lauretis, Teresa. *Techonologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

- Alicia ya no. *Feminismo, semiótica, cine*. Valencia: Ediciones Cátedra, Universidad de Valencia, Instituto de la Mujer, 1992.

- *Diferencias, etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y Horas, 2000.

Deleuze, Gilles eta Félix Guattari. *El anti edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Madrid: Paidós, 2000 [1985].

Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Madrid: Amorrortu, 2006.

Despentes, Virginie. *Teoría King Kong*. Barcelona: Melusina, 2007.

Domínguez, Virginia R. "Invoking Culture: The Messy Side of 'Cultural Politics'". *The South Atlantic Quarterly*, 91:1 (1992.): 19-42 orr.

Eagleton, Terry. *The Idea of Culture*. Oxford; Malden: Blackwell Manifestos, 2000.

Elida Pinto, Silvia eta Alicia Esther Pereyra. “Hacia una mirada científica en torno del arte como proceso y producto social”. *Revista Iberoamericana de Educación*, nº 55/2 (2011): 1-10 orr.

Elorza Ibáñez de Gauna, Concepción. “Arteaz, emakumeez, feminismoez eta unibertitateaz”. In *Producciones de arte feminista: Procesos de conocimiento, visualidades y recorrido*, ed. Mainer Zilbeti, 53-67 orr. Bilbo: consonni, 2013.

Emakunde. *Informe 8. Las mujeres en la producción artística de Euskadi*. Gasteiz: Emakunde Euskal Erakundea, 1994.

Eraso, Santiago. “Refundar Arteleku”. *Diario Vasco*, 2012. urteko otsailak 9 <http://www.diariovasco.com/v/20120209/opinion/articulos-opinion/refundar-arteleku-20120209.html> (Kontsulta data: 2015. urteko urtarrilak 17).

Erreakzioa-Reacción. *Zure Begietarako Bakarrik; feminismo faktorea arte bisualak direla eta*. Donostia: Arteleku-Gipuzkoako Foru Aldundia, 1998.

- *Erreakzioa-Reacción*. León: Museo de Arte Contemporánea de Castilla y León, 2012.

Esteban, Mari Luz. “Gorputzak eta politika feministak: feminismoa gorputz gisa”. In *Genero-ariketak. Feminismoaren subjektuak*, coord. Isa Castillo eta Iratxe Retolaza, 167-202 orr. Donostia: edo!, 2013.

Eusko Jaurlaritza. 4/2005 Legea, otsailaren 18koa, *Emakumeen eta Gizonen Berdintasunerakoa*. EHAA 2005eko martxoak 2an argitaratua.

Fausto-Sterling, Anne. “The New Research on Women: How Does it Affect the Natural Sciences?”. *Women's Studies Quarterly*, 1 (1985): 30-32 orr.

Fernández Porta, Eloy. *€00\$. La supreproducción de los afectos*. Barcelona: Anagrama, 2010.

Ferrer, Esther. “Elkarrizketa”, *Zehar*, 65 Performance Edizioa (2009): 2-11 orr.

Florida, Richard. *The Rise of the Creative Class*. New York: Basic Books, 2002.

Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI, 1977a.

- “Los espacios otros”. *Astrágalo*, nº7 (septiembre 1977b): 83-71 orr.

- *Language, Counter-memory, Practice. Selected Essays and Interviews*. Ithaca; New York: Cornell University Press, 1996.

- *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humana*. Madrid: Siglo XXI, 1998.

- *Estrategias de poder*. Barcelona: Paidós, 1999.

Frank, Arthur W. “Bringing Bodies Back in: A Decade Review”. *Theory, Culture and Society*, vol.7 (1990): 131-162.orr.

- “For a Sociology of the Body: An Analytical Review”. In *The Body: Social Process and Cultural Theory*, eds. Mike Fatherstone eta Mike Hepworth, 36-102 orr. London; Newbury Park: SAGE, 1994.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2001 [1989].

- *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa, 2004.

- “¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia”, *Estudios Visuales*, nº 7 (2009): 16-37 orr.

- *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires; Madrid: Katz, 2010.

Guerrilla Girls. *The Guerrilla Girls' Bedside Companion to the History of Western Art*. Harmondsworth: Penguin, 2008.

Geertz, Clifford. *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona; Buenos Aires: Paidós, 1994.

- *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 2003.

Gil, Silvia L. *Nuevos feminismos. Sentidos comunes de la dispersión. Una historia de trayectorias y rupturas en el estado español*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2011.

Gómez-Baeza, Rosina. “Los signos de nuestro tiempo”. In *El proceso como paradigma: Arte en desarrollo, movimiento y cambio*, ed. La Laboral, 13-16 orr. Gijón: La Laboral, 2010.

Gondar, Marcial eta Lourdes Méndez. “Manifiesto para una nueva economía de la cultura”. In *Políticas culturales: iniciativas de las administraciones, respuestas de los administrados*, eds. Marcial Gondar eta Lourdes Méndez, 15-41 orr. Sevilla: Fundación El Monte, 2005.

Groys, Boris. *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-Textos, 2005.

Guasch, Anna María. *Arte e ideología en el País Vasco (1940-1980)*. Madrid: Akal, 1985.

- "Los lugares de la memoria: El arte de archivar y de recordar". *Materia*, 5 (2005): 155-183 orr.

Guattari, Félix eta Suely Rolnik. *Micropolíticas del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006.

Güemes Moreno, Ainhoa eta Enkarni Gómez Genua. "Jarduera arteknosientifiko, postestrukturalista eta feminista baten zirrimarra (A.P.F.)". In *Producciones de arte feminista: Procesos de conocimiento, visualidades y recorrido*, ed. Maider Zilbeti, 44-52 orr. Bilbo: consonni, 2013.

Halberstam, Judith. *In a Queer Time & Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York; London: New York University Press, 2005.

Hale, Sondra. "Power and Space: Feminist Culture and the Los Angeles Woman's Building, A Context". In *From Site to Vision. The Woman's Building in Contemporary Culture*, eds. Sondra Hale eta Terry Wolverton. Los Angeles: Otis College of Art and Design, 2011.

Haraway, Donna. J. "Situated Knowledge: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective". *Feminist Studies* 14, no. 3 (1988): 575-599 orr.

- *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. London: Free Association Books, 1991.

- *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan_Meets_OncoMouse: Feminism and Technoscience*. New York; London: Routledge, 1997.

Harding, Sandra. *The Science Question in Feminism*. Ithaca; London: Cornell University Press, 1986.

Harding, Sandra eta Uma Narayan. "Border Crossings: Multicultural and Postcolonial Feminist Challenges to Philosophy (Part II)". *Hypatia*, nº 13 vol. 2 (1998): 1-6 orr.

Hawkesworth, Mary. "Confounding Gender". *Signs*, vol 22, nº 3 (1996): 649-685 orr.

- *Feminist Inquiry. From Political Conviction to Methodological Innovation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2006.

Hooks, Bell. "Mujeres negras. Dar forma a la teoría feminista". In *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*, 33-50 orr. Madrid: Editorial Traficantes de Sueños, 2004.

Jaio, Miren. "Tout va bien/Garai Txarrak". *Gara*, 2009. urteko urriak 20.

Johnson, Mark. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago; London: University of Chicago Press, 1987.

Jones, Amelia, ed. *The Feminism and Visual Culture Reader*. London; New York: Routledge, 2003.

- *Self/Image. Technology, Representation and the Contemporary Subject*. London; New York: Routledge, 2006.

- "Presence' in Absentia. Experiencing Performance as Documentation". *Art Journal*, vol. 56, nº 4 (1997): 11-18 orr.

Kant, Imanuelle. *Crítica del juicio*. Madrid: Edición Austral Espasa, 1999.

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI, 2013.

Kuhn, Thomas Samuel. *La estructura de las revoluciones científicas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.

Lakoff, George. *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about Mind*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1987.

Lakoff, George eta Mark Johnson. *Metaphors We Live By*. Chicago; London: Chicago University Press, 2003 [1980].

Lash, Scott eta Celia Lury. *Global Culture Industry. The Mediation of Things*. Cambridge: Polity Press, 2007.

Latour, Bruno. "Visualization and Cognition: Thinking with Eyes and Hands". *Knowledge and Society: Studies in the Sociology of Culture Past and Present*, vol. 6 (1986): 1-40 orr.

Lévi-Strauss, Claude. *Antropología Estructural: Mito, sociedad, humanidades*. Madrid: Siglo XXI, 1979.

- *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

- *Raza y Cultura*. Madrid: Cátedra, 2004.

Laqueur, Thomas. *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Cátedra, 1990.

Linker, Kate. "Sexuality and Representation". *Art After Modernism. Rethinking Representation*, ed. Brian Wallis, 391-416 orr. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1996.

Lippard, Lucy R. *The Pink Glass Swan: Selected Essays on Feminist Art*. New York: New Press, 1995.

Longino, Helen E. *Knowledge as Social Science. Values and Objectivity in Scientific Inquiry*. New York: Routledge, 1990.

Maldonado, Teresa. "Ciencia, religión y feminismo". *Isegoría Revista de Filosofía Moral y Política*, nº45 (julio-diciembre, 2011): 683-698 orr.

McGuinan, Jim. *Culture and the Public Sphere*. London: Routledge, 1996.

McNay, Lois. "Gender, habitus and the field. Pierre Bourdieu and the Limits of Reflexibility". *Theory, Culture and Society*, vol 16, nº 1 (1999): 95-117 orr.

Manterola, Ismael. "Eremuak (I)". Berria, 2012. urteko urtarrilak 28. http://paperekoa.berria.info/plaza/2012-01-28/042/001/eremuak_i.htm (Kontsulta data: 2015. urteko urtarrilak 17).

Marazzi, Christian. *El sitio de los calcetines. El giro lingüístico de la economía y sus efectos sobre la política*. Madrid: Akal, 2003.

Marcus, George eta Fred Myers. *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*. California: University of California Press, 1995.

Martínez-Collado, Ana. *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*. Murcia: Cendeac, 2008.

Martínez Luna, Sergio. "Violencia global y conocimiento cultural". SalonKritik, 2011. urteko azaroak 10. http://salonkritik.net/10-11/2011/12/violencia_global_y_conocimient.php#more (Kontsulta data: 2015. urteko urtarrilak 17).

Mattelart, Armand. "Globalización cultural y la valoración de la Conferencia Mundial de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural". In *I Conferencia Internacional Sobre Políticas Culturales*. Gasteiz: Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia, 2007.

Mayayo, Patricia. “Después de *Genealogías feministas*. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes”, *Investigaciones Feministas*, vol 4 (2013): 25-37 orr.

- ¿Por qué no ha habido (grandes) artistas feministas en España? Apuntes sobre una historia en busca de autor(a)”. In *Producción Artística y Teoría Feminista del arte. Nuevos debates I*, eds. Xabier Arakistan eta Lourdes Méndez, 114-121 orr. Gasteiz: Montehermoso, 2008.

- *Historias de mujeres, historias de arte*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2003.

Medeak. *Transfeminismos. Epístemes, fricciones y flujos*. Tafalla: Txaparta, 2013.

Méndez, Lourdes. *Antropología de la producción artística*. Madrid: Síntesis, 1995.

- "Trans Sexual Express: recorridos artísticos por cuerpos, géneros e identidades de sexo”. In *Transexual Express*, ed. Xabier Arakistain, Bilbo: Bilbo Arte Fundazioa, 1999.

- *Galicia en Europa. El lugar de las artes plásticas en la política cultural de la Xunta*. A Coruña: Ediciós do Castro, 2004a.

- *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias: ideologías sexuales, deconstrucciones feministas y artes visuales*. Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer, 2004b.

- “¿Quiénes dictan la regla en el arte? De la primitivización de artes y artistas no occidentales al mutuo reconocimiento. Un desafío político y artístico pendiente”. *Artes, la Revista*, nº 11, vol. 6 (enero/junio, 2006): 24-34 orr.

- "Narrativas visuales sobre la diferencia sexual: cuerpos, sexos, género y sexualidad". In *Kiss Kiss Bang Bang: 45 años de arte y feminismo*, ed. Xabier Arakistain, 251-260 orr. Bilbao: Museo de Bellas Artes, 2007.

- "En el campo artístico contemporáneo: nuevas apariencias, viejas desigualdades". In *Chamallex. Arte de acción*, HH.AA., 196-203 orr. Vigo: Universidad de Vigo, 2009.

- "En el campo del arte contemporáneo de Euskadi: irrupciones feministas, reflexividad institucional e igualdad de género". *Ankulegi*, 18 (2014): 29-42 orr.

Meyer, Laura eta Wilding Faith. "Collaboration and Conflict in the Fresno Feminist Art Program: An Experiment in Feminist Pedagogy". *n.paradoxa international feminist art journal*, nº26 (July, 2010): 40-51 orr.

Miller, Toby eta George Yúdice. *Cultural Policy*. London; Thousand Oaks; New Delhi: SAGE Publications, 2002.

Mitchell, W J.T. *What Do Pictures Want?* Chicago: The University of Chicago: 2005

Molet, Aleix. "Griselda Pollock. La otra historia del arte". A* Desk, 2010. urteko azaroak 12. <http://www.a-desk.org/highlights/Griselda-Pollock-la-otra-historia.html> (Kontsulta data: 2015. urteko urtarrilak 17).

Moraza, Juan Luis. *A + S. Arte y saber*. Donostia: Arteleku, 1999.

Moraza, Juan Luis eta Silvia Cuesta. *Programa Campus de excelencia internacional. El arte como criterio de excelencia*. Madrid: Ministerio de Educación, 2010.

Moxey, Keith. “Estética de la cultura visual en el momento de la globalización”. In *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, ed. José Luis Brea, 27-37 orr. Madrid: Akal, 2005.

Mujeres en las Artes Visuales. *Mujeres y Cultura. Políticas de Igualdad*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2011.

Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. In *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, eds. Leo Braudy eta Marshall Cohen, 833-844 orr. New York: Oxford UP, 1999.

Mur Dean, Maria. “Feminismoak consonni zeharkatuz”. In *Producciones de arte feminista: Procesos de conocimiento, visualidades y recorrido*, ed. Maider Zilbeti, 24-27 orr. Bilbo: consonni, 2013.

Navarrete, Carmen, María Ruido, Fefa Vila. “Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español”. *Desacuerdos*, 2 (2004): 158-187 orr.

Nochlin, Linda. *Women, Art Power and Other Essays*. New York: Westview Press, 1988.

Oakley, Ann. *Sex, Gender & Society*. Aldershot: Arena, 1996 [1972].

Okariz, Itziar. “Insist on Certain things”. In *Producciones de arte feminista: Procesos de conocimiento, visualidades y recorrido*, ed. Maider Zilbeti, 28-35 orr. Bilbo: consonni, 2013.

Oliva Pórtoles, Asunción. *La pregunta por el sujeto en la teoría feminista. El debate filosófico actual*. Madrid: Editorial Complutense, 2009.

Olmo, Saioa. “Teoriak, militantziak, feminismoak, akademiak eta arte-sorkuntzak... anitzak, batuak eta nahasiak bizitzako, biografiazko, praktikazko eta

gogoetazkotik idatzia”. In *Producciones de arte feminista: Procesos de conocimiento, visualidades y recorrido*, ed. Maider Zilbeti, 14-23 orr. Bilbo: consonni, 2013.

Owens, Craig. “The Discourse of Others: Feminism and Posmodernism”. In *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster, 57-82 orr. Seattle: Bay Press, 1987.

- *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*. Berkeley; Los Ángeles: University of California Press, 1994.

Pecourt, Juan. “El intelectual y el campo cultural. Una variación sobre Bourdieu”. *Revista Internacional de Sociología (RIS)* (mayo-agosto, 2007): 23-43 orr.

Pérez Orozco, Amaia. “Amenaza tormenta: La crisis de los cuidados y la reorganización del sistema económico”. *Revista de Economía Crítica*, nº 5 (marzo 2006): 7-37 orr.

- *Subversión feminista de la economía*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2014.

Phelan, Peggy eta Jill Lane. *The Ends of Performance*. New York; London: New York University Press, 1998.

Pinochet, Carla. “Arte y Antropología. En torno a los acentos y omisiones de una adscripción disciplinar”. *Sans Soleil. Estudios de la Imagen*, Vol. 5, nº1 (2013): 74-81 orr.

Pinto, Silvia Elida eta Alicia Esther Pereyra. “Hacia una mirada científica en torno al arte como proceso y producto social”. *Revista Iberoamericana de Educación*, nº 55/2 (2011): 1-10 orr.

Pollock, Griselda. *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. London; New York: Routledge, 1999.

- *Vision & Difference. Feminity, Feminism and the Histories of Art*. London; New York: Routledge, 2000 [1988].

- *Encounters in the Virtual Feminist Museum. Time, Space and the Archive*. London; New York: Routledge, 2007.

Preciado, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual. Prácticas subversivas de la identidad sexual*. Madrid: Opera Prima, 2002.

-“Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans ...” *Zehar*, 54 (2005): 20-27 orr.

- *Testo Yonki*. Madrid: Espasa, 2008.

- *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en “Playboy” durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama, 2010.

Prokhovnik, Raia. *Rational Woman. A Feminist Critique of Dichotomy*. Manchester; New York: Manchester University Press, 2002 [1999].

ptqk, Maria. *Soft Power. Arte y tecnología en la era del biopoder*. Bilbo: consonni, 2012.

-“Berriketa”. In *Producciones de arte feminista: Procesos de conocimiento, visualidades y recorrido*, ed. Maider Zilbeti, 68-74 orr. Bilbo: consonni, 2013.

Rancièrè, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Border Manantial, 2010.

Raven, Arlene. “Womanhouse”. In *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s. History and Impact*, eds. Norma Broude eta Mary D. Garrad, 48-65 orr. New York: Harry N. Abrams 1994.

Ribalta, Jorge. "Zerbitzu publikoaz kultur kontsumoaren garaian", *Zehar*, 68 (2010): 72-81 orr.

Rivière, Joan. "Womanliness as a Masquerade". *Journal of Psychoanalysis*, Vol. 10 (1929): 303-313 orr.

Robinson, Hilary, ed. *Feminism-Art-Theory. An Anthology 1968-2000*. Oxford; Malden: Blackwell, 2001.

Rodríguez, Arturo/Fito. "Arteleku desde la perspectiva educacional. Alternativa y modelo: desarrollos, ejes, apuntes". *Desacuerdos*, 6 (2011): 222-250 orr.

Roysdon, Emily. "The Answer", *Zehar*, 65 Performance Edizioa (2009): 54-61 orr.

Rubin, Gayle. "The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex". In *Toward and Anthropology of Women*, ed. Rayna Reiter, 157-210 orr. New York: Monthly Review, 1975.

- "Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality". In *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*, ed. Carole Vance, 267-319 orr. New York: Routledge eta Kegan Paul, 1984.

Ruido, María. "Agendas diversas y colaboraciones complejas: feminismos, representaciones y prácticas políticas durante los 90 (y unos años más) en el estado español. (Algunas reflexiones después de *Desacuerdos*". Trabajo presentado en el seminario "Subjetividades críticas, narrativas identitarias: Feminismos e creación contemporánea no estado español", de la Fund. Luis Seoane, 8-11 de marzo 2006.

- "Mamá quiero ser artista! Apuntes sobre la situación de algunas trabajadoras en el sector de la producción de imágenes, aquí y ahora". In *Precarias a la Deriva. A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.

Sádaba Murguía, Estíbaliz. "Errakzioa-Recciónetik lanean". In *Producciones de arte feminista: Procesos de conocimiento, visualidades y recorrido*, ed. Mainer Zilbeti, 41-43 orr. Bilbo: consonni, 2013.

Scott, Joan. "Gender: A Useful Category of Historical Analysis". *American Historical Review* 91, nº 5 (1986): 1053-1075 orr.

Searle, John R. "Metaphor". In *Metaphor and Thought*, ed. Andrew Ortony, 83-111 orr. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California, 1990.

Shildrick, Margrit. *Leaky Bodies and Boundaries. Feminism, Postmodernism and (Bio)Ethics*. New York; London: Routledge, 1997.

Shilling, Chris. *The Body and Social Theory*. London: SAGE, 1996.

Smith, Kiki. *Kiki Smith*. Amsterdam: ICA, 1990.

Solá, Miriam. "Pre-textos, con-textos y textos". In *Transfeminismos, epístemes, fricciones y flujos*, eds. Miriam Solá eta Urko Elena, 15-30 orr. Tafalla: Txalaparta 2013.

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?". In *Marxism and the Interpretation of Culture*, eds. Nelson Cary eta Lawrence Grossberg. 271-313 orr. London: Macmillan, 1988.

Stuart Mill, John. *On liberty*. EUA: SMK Books, 2014 [1859].

Tarres, María Luisa. "De la necesidad de una postura crítica en los estudios de género". *La Ventana. Revista de Estudios de Género* 13(11) (2001): 107-136 orr.

Trafi-Prats, Laura. “De la cultura feminista en la institución arte”, *Desacuerdos*, 7 (2012): 214-245 orr.

Turner, Bryan S. “Los avances en la teoría del cuerpo”. *REIS* N° 68 (1994): 11-39 orr.

- *The Body and Society. Explorations in Social Theory*. London; Thousand Oaks; New Delhi: SAGE, 1997 [1984].

Turner, Mark. *Reading Minds: The Study of English in the Age of Cognitive Science*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991.

Tylor, Edward B. “La ciencia de la cultura”. In *El concepto de la cultura. Textos Fundamentales*, comp. J.S. Kahn, 29-46 orr. Barcelona: Anagrama, 1975 [1871].

UNESCO. *The Culture Industries. A Challenge for the Future of Culture*. Paris: Unesco, 1982.

Urfelino, Philippe. *L'intention de la politique culturelle*. Paris: La documentation française, 1996.

Valencia, Sayak. “Teoría transfeminista para el análisis de la violencia machista y la reconstrucción no-violenta del tejido social en el México contemporáneo”. *Universitas Humanística*, n° 78 (2014): 65-88 orr.

Vieites, Azucena. “Errepikapena ez da errepikatzea”, *Zehar*, 63 Kultura itzulpena (2008): 20-25 orr.

-“Arte jardun eta aktibismo feministari buruz”. In *Producciones de arte feminista: Procesos de conocimiento, visualidades y recorrido*, ed. Mainer Zilbeti, 37-40 orr. Bilbo: consonni, 2013.

Villaplana, Virginia. "Memoria Colectiva y Mediabiografía como Transformación de los Relatos Culturales". *Arte y política de identidad*, vol 3 (diciembre, 2010): 87-102 orr.

- "La condición de la memoria precaria. Del pensamiento que vive por la acción". In *Zonas de recursos. El arte en acción*, coords. Paula Valero y Juan Vicente Aliaga, 173-181 orr. Diputación de Valencia: Valencia, 2011.

Vozmediano, Elena. "Museo bajo control". *El Cultural*, 2011. urteko irailak 23 http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/29782/Museos_bajo_control (Kontsulta data: 2015. urteko urtarrilak 17).

Wallis, Brian, ed. *Art After Modernism. Rethinking Representation*. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1996 [1984].

Weil, Benjamin. "Notas sobre la naturaleza evolutiva de la práctica curatorial". In *El proceso como paradigma: Arte en desarrollo, movimiento y cambio*, ed. La Laboral Centro de Arte y Creación Industrial. Gijón: La Laboral, 2010.

Weir, Allison. *Sacrificial Logics. Feminist Theory and the Critique of Identity*. New York; London: Routledge, 1996.

Whitehead, Neil L. "Post-Human Anthropology". *Identities: Global Studies in Culture and Power*, 16 (2009): 1-32 orr.

Wilding, Faith. "The Feminist Art Programs at Fresno and CalArts, 1970-1975". In *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, eds. Norma Broude eta Mary D. Garrad, 32-47 orr. New York: Harry N. Abrams, 1994.

Williams Crenshaw, Kimberlé. "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics". *University of Chicago Legal Forum*, (1989): 139-167 orr.

- "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics and Violence Against Women of Color". *Stanford Law Review*, vol. 43 (1991): 1241-1299 orr.

Withers, Josephine. "The Guerrilla Girls". *Feminist Studies* 14 nº 2 (1988): 284-300 orr.

YProductions. *Nuevas economías de la cultura. Tensiones entre lo económico y lo cultural en las industrias creativas. Parte I*. YProductions: 2009a.

- *Innovación en cultura. Una aproximación crítica a la genealogía y usos del concepto*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2009b.

Yúdice, George. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa, 2002.

Zafra, Remedios. *Netianas: n(h)acer mujer en Internet*. Madrid: Lengua de Trapo, 2005.

Ziga, Itziar. *Devenir perra*. Barcelona: Melusina, 2009.

Zilbeti, Mainer ed. *Producciones de arte feminista: Procesos de conocimiento, visuales y recorrido*. Bilbo: consonni, 2013.

Zulaika, Joseba. *Crónica de una seducción. El museo Guggenheim de Bilbao*. Madrid: Nerea, 1997.

- *That Old Bilbao Moon. The Passion and Resurrection of a City*. Reno: Nevada University Press, 2014.

HH.AA. *Kultur politikei buruzko nazioarteko I Biltzarra*. Gasteiz: Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia, 2007.

EGINDAKO ELKARRIZKETAK

1. Azucena Vieites (2010. urteko uztailak 6, Donostia).
2. Izibene Oñederra (2010. urteko uztailak 16, Donostia).
3. Iratxe Retolaza (2010. urteko uztailak 22, Donostia).
4. Olaia Miranda eta María Mur (2010. urteko uztailak 22, Donostia).
5. Izaskun Álvarez Gainza (2010. urteko abuztuak 5, Donostia).
6. Helga Massetani, Maialen Dissart eta Patricia Gómez Rojo (2010. urteko abuztuak 9, Donostia).
7. Saioa Olmo, Haizea Barcenilla eta Aloña Intxarraundieta (2010. urteko azaroak 9, Donostia).
8. Santiago Eraso (2010. urteko azaroak 23, Donostia).
9. Alaitz Arenzana eta Maria Ibarretxe (2011. urteko martxoak 7, Bilbo).
10. Josebe Iturrioz (2011. urteko martxoak 9, Donostia).
11. Leire Vergara, Isabel de Naverán eta Beatriz Cavia (2011. urteko apirilak 19, Bilbo).
12. María ptqk (2012. urteko urtarrilak 12, Donostian).
13. Miren Jaio (2012. urteko abuztuak 26, posta elektronikoz egindako elkarrizketa).
14. María José Belbel (2012. urteko irailak 13, posta elektronikoz egindako elkarrizketa).
15. Beatriz Herráez (2012. urteko maiatzak 2, Donostia).
16. Xabier Arakistain (2012. urteko maiatzak 5, Bilbo).
17. Natxo Rodríguez Arkaute (2012. urteko azaroak 7, posta elektronikoz egindako elkarrizketa).
18. Maite Garbayo Maeztu (2013. urteko uztailak 8, Mexiko Hiria).

