



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

LETREN FAKULTATEA
FACULTAD DE LETRAS



Identitatearen eraikuntza autoerrepresentazioaren bidez.

Claude Cahun eta Frida Kahloren kasuak.

Autorea: Nagore Arzallus Alustiza

Gradua: Artearen Historia

Ikasturtea: 2014-2015

Tutorea: Haizea Barcenilla García

Saila: Artearen historia eta musika saila.

LAB URPENA:

Lan honen bidez, Claude Cahun eta Frida Kahlo artistek, XX. mende hasieran autoerrepresentazioaren teknika erabiliz eginiko identitate aniztasunaren eraikuntza eta aldi berean, irudi honen sorrera oinarritzat hartuko duen eta bizitza eta artea uztartuko dituen proiektu artistiko baten eratze prozesua aztertuko ditugu. Baina, hauen obra artistikoa ez da Cahunen kasuan argazkietara eta Kahlonean pinturara mugatuko. Hots, argazkiak, idatziak, jantziak, jarrerak, orientazio sexuala... artistek beren identitatea eraikitzeke baliatuko dituzten elementuak izango dira. Modu honetan, beren irudi propioaren konfigurazioa artea eta bizitza uztartuko dituen proiektu bihurtuz, bi artista hauen identitatearen eraikuntza eremu artistiko ofizialetik harago eramango dutelarik. Hortaz, beren gorputza erabiliz artikulatzen duten obran autoerrepresentatzeko tendentziak paper zentrala izango du, hau da, gorputza izango da bi artista hauen obraren material nagusia, hau hainbat elementuren bidez moztortuko dutelarik, maskarada bat sortuz. Arropak, makillajeak eta *atrezzoak* sorturiko eszenaratzea Ni-aren (identitateen) ugaritasunaren irudikapenean oinarrituriko proiektu artistiko baten tresna edo osagarria izango baita.

Aurrez aipaturiko aspektu hauen azterketaren bitartez, ikusiko dugu, nola, sortzaile hauen proiektu artistikoa osatzen duten obra guzti hauek ez diren zoriaren edo ausazko elementuen emaitza, ezaugarri komunak dituzten praktika diskurtsibo edo autoerrepresentazio guztiz kontrolatuak baizik.

Honela, formatu ezberdinetan eginiko autoerrepresentazio hauek konfiguratzeko erabilitako elementuen azterketaren bidez, hauen atzean ezkututzen den diskurtsu ideologikoa aztertuko dugu. Ni-tasunaren eraikuntza proiektu artistiko bihurtzea eta norbere irudiaren konfigurazioa proiektu horren erdigunean jartzea izan zen artista hauek botere hegemonikoak inposaturiko sexu/genero identitateen estereotipoekin eta definizioekin amaitzeko aukeraturiko estrategia. Hots, emakume hauek, alde batetik, identitate bakar, homogeen eta aldaezinaren ideia guztiz alboratuko dute, honen lekuan identitate ugaritasuna aldarrikatuz, eta bestetik, mendebaldeko emakumearen rol estereotipatuarekin hautsi nahiko dute, estereotipo hauen izaera performatiboan sakonduz.

AURKIBIDEA:

1.- SARRERA	3
2.- KONTZEPTUEN DEFINIZIOA	5
2.1.- Performatibotasuna	5
2.2.- Autoerrepresentazioa.....	7
2.3.- Artea eta Bizitza:.....	9
3.- ARTEA ETA BIZITZA UZTARTUKO DITUZTEN PROIEKTU ARTISTIKOAK	13
3.1.- Claude Cahun:.....	13
3.2.- Frida Kahlo:	20
4.- ONDORIOAK:	27
5.- BIBLIOGRAFIA:	30

1.- SARRERA

XX. mendean, artearen bitartez hainbat emakume artista emakume izaeraren inguruan eginiko errepresentazioak zalantzan jartzen hasi ziren, kanon estetiko eta sozial horietan ez zirela identifikatuak sentitzen garbi utziz. Testuinguru honetan, hainbat artistak autoerrepresentazioaren bidez burutu zuten identitatearen eraikuntza oso fenomeno interesgarria izan zen.

Hortaz, honako hau izango da lan honen helburua: alde batetik, Frida Kahlo eta Claude Cahunek, autoerrepresentazioaren teknikaren bidez burutu zuten beren identitate(ar)en eraikuntza, eta nola beren irudi propio honen konfigurazioa artea eta bizitza uztartuko dituen proiektu artistiko oso bat bihurtu zuten aztertzea. Aztertuko ditugun artista hauek abangoardietan artea eta bizitzaren uztarketaren fenomenoak izan zuten garrantziaren erakusle garbiak dira. Berauek, gorputzaren eta jarrera kontzienteen bidez, “arte ofiziala” osatzen eta beren diskurtso artistikoaren koherentzia azpimarratzen baitzuten bizitza artelan bihurtuz. Eta bestalde, artista hauek buruturiko obraren bidez botere hegemonikoak eta mendebaldeko tradizioak ezarritako sexuaren eta generoaren definizioekin nola apurtu zuten analizatuko dugu.

Honetarako, hasteko, hiru kontzeptu definituko ditugu. Lehenik, performatibotasunaren kontzeptua Judith Butlerren generoaren performatibotasunaren teoriarain oinarriturik; Bigarrenik, autoerrepresentazioa; eta azkenik, artea eta bizitzaren arteko uztarketa. Azken puntu honi alde batetik oinarri teoriko bat eman nahian, eta bestetik, testuinguratzeko helburuarekin Marcel Duchamp eta Elsa von Freytag-Loringhoven artista dadaisten kasuak aztertuko ditugu, bi adibide hauek argi erakusten baitigute diskurtso artistikoa ulertzeko modu hau oso presente zegoela garaiko hainbat mugimendu artistikotako sortzaileen artean.

Kontzeptu hauek definitu ondoren bi artisten obraren azterketa sakonago bat egingo dugu, horretarako, obrak bi taldetan banatuz: alde batetik, obra ofizial gisa definitu duguna, Cahunen argazkiak eta Kahloren pinturak, bestetik, obra ez ofizial deitu duguna Cahunen idatziak eta Kahloren argazkiak, eta azkenik beraien eguneroko bizitzaren azterketa gehituko dugu bakoitzaren proiektu artistikoa bere osotasunean ulertuko ahal izateko.

Bestalde, kontzeptuen konplexutasuna dela eta, garrantzitsua deritzot lan honetan aztertuko dudan Claude Cahun artistaren generoaren inguruko zehaztapen bat egitea. Artista honen helburuetako bat genero kategoriak (“emakumea”/“gizona”) zalantzan jarri eta iraultzea zen, beraz, berak ez zuen bere burua ez “emakume” ez “gizon” bezala identifikatzen. Hala ere, jaiotzean emakume gisa izendatua izan zenez eta gizarteak horrela hartua izan zelarik, bera kategoria horretatik abiatuko da genero rol hauek indargabetzerako orduan. Eta bere emakume izaera izan da lan honetarako artista hau aukeratu izanaren arrazoiatariko bat, hots, artistak gizarteak ezarritako rola eraldatzeko eginiko proposamen artistikoa aztertzea da niri interesatzen zaidana. Beraz, nahiz eta “emakume” kategoria ez izan egokia Cahun definitzeko, nire lanean artista honi eginiko hainbat erreferentziatan “emakume” hitza erabiliko dut, betiere kategoria honen dekonstrukzioari egingo diodalarik aipamen.

Beraz, artista hauen lanek duten kalitate artistikoak, beren izaera apurtzaileak eta obretan lantzen dituzten gaien berritasunak, hots, ordura arte ikuspuntu femeninotik aztertu ez ziren gaiak, besteak beste, identitatea, androginia eta trabestismoa, landu izanak, ezinbestekoa bihurtuko du artista hauen lana abangoardia historikoen garapenean eta arte feministaren diskurtsoaren eraikuntzan.

2.- KONTZEPTUEN DEFINIZIOA

2.1.- Performatibotasuna

Aztertzen ari garen artista hauen kasuan argi gelditu da beren proiektu artistikoaren baitan Ni-aren multiplizitatearen eraikuntza eszeniko-estetikoa dela oinarria, eta horrek lotura zuzena du generoaren performatibotasunaren teoriarekin.

Subjektua, femeninoa nahiz maskulinoa, ez da zerbait finkoa eta aldagaitza izango, bere baitan eta uneoro zentzua edo esanahia aldatzen dion prozesu baten bidez eraikitzen doan zerbait baizik. Hots, generoa aparatu edo tresna performatibo bat da, ezarrita dauden ekintzen eta jarrerren errepikapenaren bidez eratzen da, Butlerrek bere testuan dioen bezala, “es una identidad instituida por una “repetición estilizada de actos”¹. Beste hainbat erritual sozialetan gertatzen den gisan, generoaren performancea errepikapenean oinarritzen da. Errepikapen hau, aldi berean, sozialki ezarrita, errito bihurtuta eta guztiz legitimatuta dauden definizioen errepresentazioa eta esperimentazioa izango litzateke.² Baina, generoaren performancean subjektua ez da bere generoaren jabe, alegia, ez du berak erabakitako “performance”a burutzen, gizarteak edo botere hegemonikoak sorturiko arautegiak zehazturikoa baizik.

Butlerrek proposatzen duen hipotesiaren arabera beraz, generoa jarrerak eta ekintzek konfiguraturiko zerbait izaki, hau eraldatzeko nahikoa izango litzateke jarrera eta ekintza hauek iraultzea, hots, sozialki genero bati egozten zaizkion portaerak alde batera utzi eta genero antagonikoarenak interpretatuz edota portaera hauek antzeppen bihurtuz genero definizioen izaera itxi eta aldaezinarekin amaitzea, bakoitza uneoro nahi duena izan dadin (generoaren ikuspegitik).

(...) mostrar que lo que se llama identidad de género no es sino un resultado performativo, que la sanción social y el tabú competen a dar. Y es precisamente en este carácter performativo donde reside la posibilidad de cuestionar su estatuto cosificado.³

Hau horrela izanik, generoa prozesu kultural baten emaitza gisa ulertzeak hauekiko erresistentzia ahalbidetzen duten modeloak, hau da, feminitatearen definizio

¹ BUTLER, J., “Actos performativos y constitución del género: Un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. *Debate Feminista*, 1998, 18, 297. or.

² BUTLER, J., *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Londres eta New York, 1990, 33. or.

³ BUTLER, “Actos performativos...” 297. or.

arautuei aurka egingo dietenak, proposatzeko marko paregabea irekiko du emakumeentzat oro har, baina emakume artistentzat bereziki. Hots, Butlerren arabera, errepikapenaren bidez, gorputzari ezartzen zaion esanahia mantendu edo guztiz eraldatu dezakegu, hau da, ekintza performatibo honen bidez gizarteko arauak uka ditzakegu eta generoaren aurkaritza-sistema binariotik aldendu gaitezke. Beraz, modu honetan, identitateak, eta ondorioz errepresentazioak, ugaritzen dira, honela, artista hauen kasuan ikus dezakegun bezala, generoen zurruntasunarekin amaitzen duten errepresentazioak sortuko direlarik.

Modu honetan, genero estereotipoen erabilera performatiboak hauek iraultzen laguntzen digunaren sinesmena oinarri hartuta, sortzaile hauek performatibitatean oinarrituriko estrategia estetiko-politiko baten baitan eraikiko dituzte beren autoerrepresentazioak. Butlerrek dioen eran, gorputz bat dramatizatzeke edo antzezteke tresna gisa formulatzeak konbentzio sozial batek jasan dezakeen gorputzea edo gauzatze materiala ulertzeko bidea irekitzen digu.⁴ Honela, Cahunen eta Kahloren kasuan ikusiko dugun bezala, artista batzuk genero bakoitzaren estereotipo markatuen erabilera eta hauen errepikapen sistematikoaz baliatu ziren, gizartearen kode inposatuak berenganatuz, beren errepresentazio kode propioak sortzeko.

⁴ BUTLER, *op. cit.* 305. or.

2.2.- Autoerrepresentazioa

Autoerrepresentazioa ekintza kontziente bat izaki, hau identitateari buruz norberak harturiko erabakien manifestazio bezala ere uler genezake, hau da, artistak bere identitateari ematen dizkion formen irudikapen subjektibo gisa. Beraz, modu honetan, autoerrepresentazioa ezin dugu ulertu artistak egiten duen bere itxura fisikoaren irudikapen soil bezala, harago doan zerbait baita. Artistak, bere buruarekiko duen irudia eta eremu publikoarekin, familiarkeekin, eremu politikoarekin... dituen harremanak konfiguratuko dituen irudi bat izango da autoerrepresentazioaren emaitza.

Horregatik, artista hauek aztertzean ezinezkoa egiten zaigu autoerrepresentazioaren emaitzat hartuko genituzkeenak artelan ofizialen (argazkiak eta pinturak) eremura mugatzea. Cynthia Pech eta Vivian Romeau-k idatziriko artikulu honetan autoerrepresentazioa honela definitzen dute:

(...) toda aquella manifestación pública que contenga, de una manera u otra, una trayectoria de vida de la sujeto (manifestada en la manera en que vive su propia subjetividad femenina) y que la sitúe para sí y para los otros en unas precisas coordenadas de género autorreferentes.⁵

Beraz, aztertuko ditugun artista hauen lanean artelanaren kontzepzioaren aldaketa iraultzaile bat emango da, lehen esan bezala, artelan ofizialen esparru heterogeneo eta itxitik atera eta bizitza artelan bihurtuko dute, edozein manifestazio publiko, hitzak, jarrerak, aukera sexuala... artelan eta aldi berean beren identitate propioa eraikitzeko tresna bihurtuko dutelarik.

Autoerrepresentazioaren praktikan, norberaren identitatearen eraikuntza ekintza indibidual eta kontziente gisa kokatzen dute emakume hauek. Hots, artistak, identitatea eratzeko eta norbere burua errepresentatzeko gizarteak ezarrita dituen arauetatik aldentuz, bere ekintza marko propioa sortuko du. Amelia Jones-ek dioen gisan, Ni-aren eta identitatearen ideiak publikoan antzezten dira edota artistak (batez ere anbigotasun sexualaren esparruan), identitatea fartsa bihurtzeko erabiltzen dituen *atrezzoaren*, maskararen, jantzien eta mozorroen bidez erakusten dira. Honela, artistak generoaren eta arrazaren kodigoak ikertuko ditu, alde batetik autoerrepresentazioaren bidez eta

⁵ PECH, C. eta ROMEAU, V., "Propuesta teórica para Pensar al Cuerpo Femenino: Autopercepción y Autorrepresentación como Ámbitos de la Subjetividad." *Razón y Palabra* 11. bol. 53. zenb. Insitituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Mexikoko Estatua, Mexiko, 2006.
<http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n53/romeupech.html> (2015/06/23an azken aldiz kontsultatua)

bestetik, gizartean onarturik dauden arropa eta makillajea bezalako zeinuen erabileraren bidez sorturiko identitate bat bereganatuz.⁶

Honela, lan honetan autoerrepresentazioaren kontzeptua erabiltzean, honek marko askoz zabalago bat hartuko du, hots, estetikari soilik loturiko kontzeptua izateari utzi eta subjektu artistikoaren identitatearen eraikuntzan parte hartzen duen eta bere lan artistikoa osatzen duen ekintza (publiko nahiz pribatu) oro izango da autoerrepresentazio forma bat.

⁶ JONES, A., *El cuerpo del artista*; New York, Phaidon, 2006, 134.or.

2.3.- Artea eta Bizitza:

Abangoardia artistiko ugariaren, eta kasu honetan, aztertzen ari garen artista hauen helburua edo nahia, artea bizitzan uztartzea zen, hau da, artea esperientzia autonomo gisa ulertzeari utzi eta artea eta bizitza uztartuko zituen proiektu artistiko -eta kasu askotan politiko- oso bat sortzea. Abangoardiak artearen instituzionalizazioaren kritikari gogorrak izan ziren, esperimentazioa eta molde berrien erabileraren aldarrikapenaren bidez artea egiteko modu berriak proposatu zituztelarik.

Abangoardia artistikoen mentalitateak arte burgesarekin, arau sozialekin, botere hegemonikoak ezarritako ideal sozial nahiz estetikoekin... apurtzean oinarritzen zen diskurtsoa praktikara eraman zuen. Baina, paradoxikoki, nahiz eta ekintza hauek oso apurtzaileak izan ziren, Duchampen eredia alde batera utzita, askotan abangoardien historiak ez die behar zuten arreta eskaini.

Honela, artea eta bizitzaren uztarketa egin zutenen artean, adibide garbia da Marcel Duchamp artista frantziarraren kasua. Artista honek, aspektu askotan aldatu zuen artearen kontzeptua, beste hainbati esperimentaziorako bidea irekiz. Artea bere bizitzaren zentro bihurtu zuen, bere proiektu artistikoa bizitzako eremu guztietara zabalduz arestian aipatu ditugun esparru ugari jarraera puskatzaileak edukiz.

Baina agian, aztertzen ari garen gaiari dagokionez, Duchampek eginiko ekintzarik aipagarriena (generoaren gaiarekin lotuta dagoelako) bere alter ego femeninoaren sorrera litzateke: *Rose Sélavy*. 1920. urtean, bere identitatea aldatzeko nahiarekin, Man Ray argazkilariaren laguntzaz, maskarada bat burutu zuen, identitate bikoitz bat sortuz. Izenaren hitz jokoa ere ez da ausazkoa, hots, hasierako erre bikoitzak izena “rose” edota “eros” gisa irakurtzera behartzen gaitu, eta abizena “*c’est la vie*” izaki, izena “arrosa/eros bizitza da” bezala itzuliko litzateke.

Hala ere, *Sélavy*-ren pertsonaiaren sorrera ez zen momentuko anekdota soil bat izan, honek ibilbide propioa izan baitzuen. Izan ere, artistak, bere *readymade* ugari izen honekin sinatu zituen. Honela, Duchampek ez zuen identitate bikoitza soilik lortzen, aldi berean, subjektibitatearekin eta obraren egilearen paperarekin ere jolasten zuen. Azken finean, *Sélavy*-ren figura Duchamp beraren desdoblamentu bat zen, bigarren identitate bat (kasu honetan femenino gisa izendatua). Ekintza honek argi eta garbi erakusten digu, artea bizitzarekin uztartzeko eta performancearen eremura zabaltzeko

artistak zuen gogoa, betiere, artistaren beraren gorputza eta pertsonalitatea euskarri artistiko bezala erabiliz, Amelia Jonesek “a spectacle of himself”⁷ bezala definituko duen performancea sortuz.

Nahiz eta Duchampen kasua ezagunagoa izan, bada beste dadaista bat ere, mugimendu honen filosofia azken muturreraino eraman eta Duchampek bezain praktika apurtzaileak proposatu zituen: Elsa von Freytag-Loringhoven. Artista honek, bere garaikide gehienek beren lanetara eta diskurtsoetara soilik mugatzen zuten subjektibitate baten arabera bizi zuen bere obra eta bere bizitza, nahiz eta bere garaikide eta kide askok euren burua abangoardia gisa definitzeko eta arau burgesak iraultzeko nahia erakutsi, ez baitzuten jarrera hau azken mugaraino, edo beren bizitzetako esparru guztietaraino estrapolatu.

La Baronesa usaba restos que encontraba en la calle y objetos que robaba de grandes almacenes para fabricarse elaborados disfraces que lucía combinados con carmín negro, peinados extravagantes (el pelo rapado o teñido en colores brillantes) y otros adornos corporales, en los bailes de Greenwich Village o (lo que resultaba, sin duda mucho más llamativo) en las calles de Nueva York.⁸

Hau ikusita, ia zalantzarik gabe esan dezakegu *Baronesa Dada* bezala ezaguna zen emakume honen kasua artea eta bizitzaren praktikaren nondik norakoen erakusle aparta dela. Aresberg-eko zirkuluan ibiltzen zen alemaniar erbesteratu honek poesia, autobiografia, sorkuntza plastikoa eta batez ere autoerrepresentazioaren artea landu zituen eta Dada mugimenduan sekulako eragina izan zuen arren, mugimendu honek New York-en izan zuen ibilbidearen historian sistematikoki baztertua izan da Amelia Jones-en esanetan.⁹ Arestian aipatu bezala, emakume honen praktika artistikoak dadaista “ofizialena” (Man Ray edo Francis Picabia adibidez) baino apurtzaileagoa zen. Ondoren ikusiko ditugun bi artistek eta garaikideak izan ziren beste hainbat emakumek esparru ezberdinetan egin zuten bezala, Freytag-Loringhovenek, besteak beste, makillajearen, janzkeraren eta jokamolde sexualaren bidez burutzen zuen Ni-aren eraikuntza bihurtu zuen bere lanerako esparru eta bere bizimodu, nolabait esateko “bizitza aktuatz”, beste hainbat sortzailek burgesiaren aurkako pentsamolde hau errepresentaziora mugatzen zuten bitartean. Jonesek honela hitz egiten du Baronesa-k

⁷ JONES, A. *Postmodernism and the en-gendering of Marcel Duchamp*. University of Cambridge, New York, 1994. 147. or.

⁸ JONES, A. *Irrational Modernism. A Neurasthenic History of New York Dada*, 5-7 orr, MAYAYO, P. *Frida Kahlo. Contra el mito, Madril, Cátedra*, 2008, 198. orrialdean aipatua.

⁹ *Ibid.*

bere garaikideengan sortzen zituen erreakzioen inguruan: “Había algo irritante, o en otras palabras, *irracional* en la baronesa, incluso en el contexto supuestamente bohemio y radical de los círculos de vanguardia de aquel momento”.¹⁰ Honek erakusten digularik, alde batetik, praktika hauek izan zuten garrantzia, eta bestetik, zenbateraino aldentzen ziren “arte ofizialetik”.

Modu honetan, eta aurrez aipatu ditugun bi artista hauen linea berdina jarraituz, Claude Cahun eta Frida Kahlo ere, bakoitzak bere aldetik, eta autorretratu erabiliz, garaian horren ezaugarrikoak izan ziren manifestu artistikoetatik kanpo, beren diskurtso propioa eraiki zuten, artea eta bizitza bere baitan barnebilduko zituen proiektu artistikoa: identitate(ar)en eraikuntza.

Beraz, artista hauek Ni-aren edo identitatearen eraikuntza bihurtuko dute artelanaren oinarri, horretarako beren itxura fisikoa edota munduari erakusten zioten irudia momentu oro kontrolatuz eta beren esperimentazio artistikoaren mesedetan eraldatuz:

Resulta lógico, probablemente, que las mujeres, atrapadas durante siglos de tradición patriarcal en las redes del discurso ontológico, se sintieran inclinadas a transformar la noción de identidad el instrumento privilegiado de reflexión. ¿No habían sido acaso siempre condenadas—como recordaba *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir— al ser frente al hacer, a la inmanencia frente a la transcendencia? ¿No había sido siempre el espacio de la belleza, del cuerpo, del afeitado la provincia femenina por excelencia? ¿Y no era por tanto en primera instancia, precisamente en ese espacio donde se hacía perentorio intervenir?¹¹

Eta horretarako autorretratu erabili zuten. Mayayok bere liburuan adierazten digun bezala, edozein autorretratu, finean, Ni-aren eszenifikazio bat baita¹² eta beraz, tesi edo ideia honetatik abiatuko gara artista hauen obrak eta obra hauek eskaintzen dizkiguten proposamen identitarioak aztertzeko.

Hala ere, ezin diegu diskurtso artistiko bateratu honen eraikuntza garaiko emakume guztien obrari aplikatu. Hots, baziren hainbat artista beren bizitza pribatua guztiz bazterrean utziz ez zutenak erabiltzen beraien proiektu artistikoaren osagarri gisa. Hots, badira artearen eta bizitzaren arteko marra oso garbia jarri zuten artistak ere, baina guk lan honetan aztertuko ditugun kasuetan marra hau etengabe gaindituko da, bai atzera eta bai aurrera momentu batean marra desagertu arte.

¹⁰ JONES, A, *Irrational modernism ...* MAYAYO, P, *Frida Kahlo*, 198. orrialdean aipatua.

¹¹ MAYAYO, P. *Frida Kahlo...* 197-198. orr.

¹² *Ibid.* 219. or.

Azkenik, aipagarria da, ekintza edo emanaldi performatibo baten eta beregandik eratortzen diren irudien (argazkiak, bideoak, margoak...) arteko dialektika erabat aldatzen dela irudi hau ekintzaren dokumentu soila ez bada. Hots, argazkiek eta margoek ere izaera edo intenzionalitate performatiboa izan dezaketela, hauek erregistrorako tresna izateari utzi eta proposamen edo planteamendu artistikoaren oinarri bihurtzen badira¹³, argazkiak ikusleak ikusiko duen performance bihurtuz. Beraz, jarraian ikusiko dugun moduan, Cahunen kasuan argazkiak eta Kahlorenean pintura tresna bezala erabiliz, aurkeztu nahi duten irudia eta ondorioz, beren gorputza erabat kontrolatuko dute.

¹³ LIMON, N. *Estrategias de autorrepresentación fotográfica. El caso de Frida Kahlo*. Universidad Carlos III. de Madrid, Getafe, 2014, 84.or.

3.- ARTEA ETA BIZITZA UZTARTUKO DITUZTEN PROIEKTU ARTISTIKOAK

3.1.- Claude Cahun:

Ni-aren etengabeko bilaketa bat planteatzen duten autoerretatuak izango dira Claude Cahunen obra polifazetiko eta diziplina anitzekoan gehien nabarmendu izan direnak, nahiz eta, ondoren aztertuko dudan bezala, bere idatzi autobiografikoek ere paper garrantzitsua izan zuten, artistaren ibilbide osoan zehar gai zentrala izan zen, identitatearen bilaketan edo eraikuntzan.

Behin eta berriro bere eklektizismoaren aldarrikapena egingo du Cahunek, espezializaziotik eta bere obraren mugatzaile gisa ikusten zituen sailkapen eta definizioetatik aldenduz. Beraz, aldi berean hainbat genero landuko ditu, hala nola; literatura, non filosofia, nobelagintza, kazetaritza, autobiografia... lanak egingo dituen; argazkigintzan, autoerretatuak, erretratuak, foto-muntaiak, ilustrazioa... landuko ditu; baina, aldi berean, antzerkia, jarduera politikoa eta beste hainbat arlotan ere arituko delarik. Genero hauek guztiak tresna gisa erabiliz eta bateratuz, bere helburu nagusia, identitate(ar)en eraikuntza eta genero rola iraultzea, bete ahal izateko.

1894ko urriaren 25ean Nantes-en jaio zen Claude Cahun bezala ezaguna izango zen mila aurpegidun artista frantziar hau. Bere benetako izena Lucy Schwob zen, baina 1917. urtean, autorretratatzeko hasi eta bost urtetara, bere izena aldatu zuen, ekintza honekin bere lanetan ikusiko dugun identitate aniztasuna aurreratuz eta garrantzitsuagoa dena, identitate hauen sortze prozesua bere bizitzako esparru guztietara hedatuz. Testuinguru honetan, Claude izenaren aukeraketa ez baitzen ausazkoa izan, hots, gizonak zein emakumeak izendatzeko erabilia izaki oso egokia zen maskulino/femenimo generoen binomioarekin hausteko.¹⁴ Izena aldatzea maskara aldatzea zen: hau izan zen bere pertsonaren eraikuntza identitateen edo pertsonaien aniztasunean oinarrituko duen artista honek bere proiektu artistikoaren garapenean jarriko duen lehen harria.

¹⁴ Abizena bere amonaren anaiagandik hartu zuen, Leon Cahun filogogo, *La Mazarine*-ko liburuzain eta abenturazko nobela idazleagandik hain zuzen ere.

Nerabea zelarik, bere gurasoak banandu egin ziren eta bere aita beste emakume batekin ezkondu zen. Ezkontza honek Cahunen bizitza erabat markatuko du, bere ahizpaorde zen Suzanne Malherbe artista grafikoarekin (Marcel Moore izengoitiarekin ezaguna) bere heriotzara arte iraungo zuen bikote harreman bat hasi baitzuen. Honekin batera joan zen Parisera bizitzera eta pixkanaka bertako giro intelektualean murgilduz joan ziren. Bertan ezagutu zuen Cahunek, zirkulu surrealista eta baita mugimendu dadaista ere.

Interesgarria da, Cahunen obra beste perspektiba batetik ikusteko Mugimendu Surrealista aztertzea. Hau, XX. mendeko abangoardietako beste hainbat mugimendu bezala, oso mundu maskulinoa zen, hots, nahiz eta oso ideia aurrerakoiak eduki adibidez eremu politikoa, oraindik ere ez zuten emakumea artean paper aktiboa zuen subjektu bezala ikusten, beren errepresentazioetarako objektu gisa baizik. Aliagak Griselda Pollock parafraseatuz, argi esango digu, modernitateak ekarri zituen aurrerapenek gizonei soilik ekarri zizkiela onurak, hauek emakumea objektu pasibo gisa ulertzen jarraitzen zuten bitartean. Sormen maskulinoarentzat feminitatearen existentzia beharrekoa zen, emakumea musa, ume, jainkosa, prostituta... gisa ikustean oinarritzen baitzen.¹⁵

Honela, San Martin-en hitzetan: “Así como los surrealistas desarrollaron un mito de mujer casi trovadoresco, fascinante, intuitiva, erotizada, inalcanzable, Claude Cahun se construyó en imágenes con que transitar la vida desde su diferencia”¹⁶. Izan ere, eta ondoren ikusiko dugun moduan, Cahunen figura femeninoen errepresentazioak erabat urruntzen dira surrealismoak egiten zituen tipo femenino kanonikoen errepresentazioetatik. Artista hau sorkuntzaren subjektu bezala ikusten zen, bere burua surrealismoak sorturiko emakumearen irudi estereotipatutik aldenduz.

Arestian aipatu bezala, artista honen obraren xedea sozialki eraikitako sexu eta genero kategoriak alde batera utziko dituen identitate ugaritasunaren eraikuntza izango da. Hots, generoa kategoria estetiko bezala errepresentatuko du, generoak pertsonaren identitatearen eraikuntzan duen paper zentralari indarra kenduz. Izan ere, Judith Butlerren generoaren performatibotasunaren teoriari aurre hartuz, Cahunek ere generoa eraikuntza kultural kontziente baten ondorioz sorturiko tresna performatibo gisa

¹⁵ ALIAGA, J. V. *Arte y cuestiones de género*, Nerea, Donostia, 2004. 20-21. orr.

¹⁶ SAN MARTIN, Fco. Javier (ed.) *La fotografía en el arte del Siglo XX*, Arabako Foru Aldundia, 2000, 85.or.

ulertuko baitu. Modu honetan, lehenik eta behin, artistak eginiko autorretratuak, bere obra ofizialtzat definitu duguna, aztertuko dugu.

Argazkilaritza erabiliz bere burua sistematikoki erretratatzeko zuten lehenengotariko emakumea izan zen berau. Izan ere, eta François Leperlier, artista honen lanaren berreskurapenerako ezinbestekoa izan zen ikerlariak, dioen gisan:

Si entró en el juego de la fotografía es porque se dio cuenta muy pronto (...) de que la fotografía era un medio formidable para interrogar su propia imagen al tiempo que actuaba sobre ella, y para sentir la potencia del imaginario sobre la resistencia de lo real, que constituirá la gran empresa de su vida¹⁷.

Eta argazkigintzaren formatuan aurkitu zuen Cahun-ek bere helburuak beteko zituen proiektu artistiko eta pertsonala gauzatzeko bidea, bere gorputza esperimenturako objektu eran erabiliz.

Bere argazkiek inoiz ez dituzte bi sexuen arteko ezberdintasun anatomikoak erakusten, desberdintasunak jarreran, janzkeran, makillajearen... soilik ikusiko ditugu, modu honetan, generoaren eraikuntza kultural eta sozial izaera azpimarratuko duelarik. Bere autorretratuak askea izango den identitate baten bilaketaren eta eszenaratzearen testigantza zuzenak izango dira. Hots, Cahun-ek proposatuko dizkigun maskaraden aniztasunaren helburua Ni-tasun edo identitate bakar, berezko eta aldaezin baten existentziaren ideia errefusatzea da.

Obra hauetan erabiltzen zituen teknikari erreferentzia eginez, Cahunek oso teknika aurrerakoen ezagutza erakutsi zuen. Hala nola, ispiluen erabilera, aurpegi biderkatzea, formak distortsionatzea, argiaren erabilera... bezalako errekurtsoan aurkitzen ditugu artista honen autorretratuak.

Cahun-en obran, autorretratu generoa desafiatzeko tresna ezin hobea izango da, honek aldi berean errepresentazioa ere desafiaturiko baitu. Hau da, mozorroaren, maskararen, deformazioaren, biluziaren, norberaren eszenaratzearen eta polaritate sexualen errepresentazioaren bidez, artistak, gorputza metafora edo “sinbolikoki funtzionatzen duen objektu” moduan, trataturiko duen poetika bat proposaturiko digu.¹⁸ Edozein maskarak identitate bat ezkututzen eta aldi berean beste bat erakusten du.

¹⁷ LEPELIER, F, “La manía de la excepción o el rechazo de los géneros en Claude Cahun” PICAUDE, V. eta ARBAIZAR, P. (ed.) *La confusión de los géneros en la fotografía*, Bartzelona, 2004, liburuan. 195.or.

¹⁸ *Ibid.* 198.or.

Beraz, errepresentaturiko identitatearen eta maskara daramanaren artean sorturiko bitartekaritzaren bidez sortzen delarik paradoxarik handiena: maskara daramanak, maskara honen atzean ezkutatuz, “bere burua erakustea” lortzen du.¹⁹

Modu honetan, maskararen eta hau daramanaren artean sortzen den dinamika honek, maskara daramanari, bere identitatea birsortzeko aukera ematen dio. Beraz, errealitatea antzezlan bihurtuz identitate anitzak eraikitzeko duen ahalmen hau izango da, maskara, horren erakargarri egingo duena bai artista honentzat, bai Frida Kahlorentzat eta baita XX. mendeko hainbat artistarentzat ere.

1927. urtean eginiko autorretratu serie honetan (1-2 fig.) argi eta garbi ikus ditzakegu aurrez aipaturiko elementu guztiak. Bertan, artista, pisu altxatzaile estereotipatu batez moztortuta ageri da. Irudi hauek bi talde handitan bana ditzakegu, lehenengo taldeko irudietan (1.fig.) pisu altxatzaile trajea jantzita, ilea bi aldetarantz banatua eta kopetan bi ile xerlo kurbatu dituela errepresentatu da artista. Gainera, masailetan bi bihotz eta ezpain gorriak margotu ditu. Modu honetan, aurpegian eta posean jarrera dibertigarri eta femeninoa antzeman dezakegu. Alabaina, inpresio hau guztiz aldatuko da bigarren taldean kokatu ditugun irudietan (2.fig). Nahiz eta oinarri berdinetik abiatu, Cahun erabat eraldatu da. Trajea berbera da, baina kopetako ilea eta makillajea desagertu egin dira eta erabat maskulinoak diren jarrera eta keinuak gailentzen dira.

¹⁹ PANERA CUEVAS, F. J. *Mascarada*. Salamanca, Explorafoto eta Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 2006, 6.or.



1. Claude Cahun, *I am training, don't kiss me*, 1927.



2. Claude Cahun, *I am training don't kiss me*, 1927.

Artistaren helburua argazki hauekin, genero identitatearen inguruan existitzen diren estereotipo onartuei buruzko gogoeta bat proposatzea da. Sozialki eta kulturalki onarturiko eta “naturalizaturiko” formen normalizazioaren eta hauek errealitatearen ikuspuntu bakar eta murriztailea ematearen atzean ezkututzen diren botere formak azaleratzea alegia. Izan ere, arestian Butlerren performatibotasunaren teoriak hitz egiterakoan aipatu bezala, naturalizazio hau zalantzan jarriz soilik aldatu daitezke kontzepzio sozial hauek sostengatzen dituzten botere egiturak eta hauetan oinarriturik eraikitzen diren aldebakarreko ideiak.²⁰

Hau honela izanik, artista honek ikusizko errepresentazioaren bidez generoaren problematika mahai gainean jartzen du, mozorroaren bidez, genero rolen artifizialtasuna azpimarratuz. Berak azalduko du ondoen genero binarismoaren inguruan duen iritzia: “Masculin? féminin? Mais ça dépend des cas. Neutre est le seul genre qui me convienne toujours. S’il existait dans notre langue on n’observerait pas ce flottement de ma pensée”²¹. Kodifikazio oro errefusatu nahi ditu gorputzaren inguruan ezarritako mugak desagerraraziz, hots, aukerak murrizten dituzten baldintzetatik aldentzen den esparru batean burutuko den generoaren eraikuntza berri bat proposatuko digu.

Cahunek behin eta berriz aldatuko du maskara, Artista honentzat, maskarek, munduari aurre egiteko eta gizarteko arraza, genero eta egoera sozialek sorturiko

²⁰ SALDAÑA, D, “Claude Cahun: el tercer género o la identidad polimorfa.” *Arte, Individuo y Sociedad*. Vol. 14. 2002, 202-204. orr.

²¹ CAHUN, C. *Aveux non Avenus* Carrefour, Paris, 1930, 366.or.

desberdintasunak zalantzan jartzeko tresna gisa funtzionatuko dute. Paneraren hitzetan, maskararen, kirurgiaren edo moztararen bidez buruturiko fikziozko pertsonaia baten (identitate baten) sorrerak erresistentzia ekintzak ahalbidetzen ditu²², eta hori izango da Cahunek egingo duena.

Modu honetan, bere argazkien, bere figuraren, bidez aditzera emandako anbiguitasun horrek osagarri perfektua du bere obra ez ofizialean, bere idatzietan alegia. Cahunen obra literarioak, argazkietan ondorioztatu dezakegun diskurtso ideologikoaren klabeak ematen dizkigu, honela, bere obraren esanahia osotasunean interpreta dezakegularik. Mayayok dioen moduan, idatzietan agertzen diren formula paradoxikoen, erredundantzien eta efektu erretorikoen ugaritasunak argazkietan trabestismoak, eszenografiak eta irudiak bitan banatzeak duten paper berdina jokatzen dute.²³

Obra hauetan ere, identitatearen inguruko diskurtso hegemonikoetatik aldentzeko da eta horren adibide garbia *Aveux non Avenus*, 1919 eta 1928. urteen artean buruturiko liburuak ematen digu. Liburu hau, foto-muntaiekin ilustraturiko saiakera autobiografiko bat da. Bertan, irudimenezko elkarrizketak, gutunak, poemak, gogoeta filosofikoak, Bibliako kontakizunak, eguneroko baten zatiak eta collage literario bat osatuko duten beste hainbat elementu aurkituko ditugu. Izenburuak jada bere proiektu artistikoaren nondik norakoa erakusten digu. Euskaraz, “deuseztaturiko aitopenak” edo “gezurtaturiko aitopenak” bezala itzuli dezakegu, eta honen bidez argi ikusten da izenburuak berarekin dakarren kontraesana, irakurleei lehenengo momentutik argi utziz Cahunen anbiguitatea.

Beraz, eta Cahunen obra ofiziala eta ez ofiziala aztertu ondoren, honek artistaren bizitzarekin izan zuen loturari erreparatu behar diogu, izan ere sortzaile honen bizitza eta obrak unitate apurtezin bat osatzen dute. Alde batetik, bere argazkiak, bere bizitzaren performancearen argazkiak ziren eta bestetik, bere obraren izaera autobiografikoak bere diskurtsoa eta bizi filosofia ulertzeko klabeak ematen dizkigu. San Martinek ongi azaltzen duen bezala: “Claude Cahun ha elegido la vía del autorretrato como una obra en proceso, como un modo de resolver (y resolverse –en) el

²² PANERA CUEVAS, F. J., *op. Cit.*, 6.or.

²³ MAYAYO, P., *Historias de mujeres, historias del arte* Cátedra, Madril, 2011, 122. or

problema de unir arte y vida”²⁴. Bere obra argazkien bidezko etengabeko performance bat zen, bere bizitza bere obra zen, argazkietan ikusten diren “bitxikeriak” hauetatik harago baitzihoazen, egunerokotasuneko tresna apurtzaile gisa ere erabiltzen zituen.

Bizitzan nahiz obran gizartean onarturiko arauetatik erabat aldentzen da artista hau, bere harreman sozialak nahiz intimitatean dituenak, janzkerak, orientazio sexualak (publikoki lesbiana bezala identifikatzen zen Cahun,) jarrerek... 20. hamarkadako Parisko arau sozialekin erabat apurtzen zuten. Artista honen pertsona eraikitzen duten elementu guztiak generoa bezalaxe, momentu bakoitzean erabakitzen ditu. Garaiko testigantzen bidez jaso dute ikerlari ezberdinek artista honen bizitzaren berri: “el aspecto con el que se presentaba en los lugares de encuentro de los artistas era impactante con el pelo muy corto, teñido de rosa o dorado, vestida con ropas de hombre, con monóculo y del brazo de su pareja.”²⁵ Beraz, esan dezakegu artista honek bizitza eta artea uztartuko dituela proiektu artistiko oso bat eratzeko, artelanen ondoan, identitate ugaritasunaren eta genero rolen apurketaren bidea dokumentatuko duen testigantza bisuala bihurtuko delarik bere bizitza ere.

²⁴ SAN MARTIN, *op. Cit.* 81. or.

²⁵ *Ibid.* 61.or

3.2.- Frida Kahlo:

Frida Kahlo, 1907. urtean jaio zen Coyoacan-en, alabaina, data hau ez zitzaion gustatzen eta beste bat aukeratzea erabaki zuen. 1910. urtea, Mexikar Iraultzaren hasiera eman zen urtea, hain zuzen ere. Honela, Iraultzak iraungo duen urte hauetan zehar Mexikok eta Fridak identitatearen eraikuntza prozesu paralelo bat emango dute eta hau argi eta garbi ikusiko da aztertuko ditugun artista honen obretan.

Sortzaile honen bizitzak gora behera ugari izango ditu, bere osasun delikatuak, Riverarekin izan zuen harremana eta garaiko egoera politikoa zela eta. 18. urte zituela, istripu larri bat izan zuen, hilabete askoz ospitalean egon arazi eta bizitza guztirako arrastoak utzi zizkion istripua. Baina, Fridak, errekupeazio denbora hau ongi aprobetxatu zuen, idazketan eta pinturan trebatu zelarik. Honela, 19 urterekin Diego Rivera pintore mexikarra ezagutu zuen eta 1929. urtean lehenengo aldiz ezkondu ziren, tentsio, desleialtasun eta arazoz beteriko harreman bati hasiera emanaz. Bere senarrarekin batera, Mexikoko diskurtso nazional berriaren sorreran eragin handia izan zuten pertsonalitateetako bat izan zen Kahlo. Modu honetan, muralgileen inguruan mugitu eta hauen ideal asko konpartitu zituzten arren, gutxi izan ziren aldarrikapen nazional honetan parte hartu zuten emakumeak. Gabezia hau ulertzeko, argi izan behar da muralismoa oso esparru maskulinoa zela, botere fisikoaren eta politikoaren adierazpenarekin guztiz lotuta zegoena. Hala ere, proiektu nazionalaren eraikuntza prozesuan parte hartze aktiboa izan zuen Kahlok, muralismoaren gaiak eta konposizioak bere artera, teknikara, errepresentazio moduetara eta mendebaldeko emakumearen ideal estereotipatuarekin hausteko helburura egokituz, honela, identitateen bilaketan oinarrituko zen arte bat sortuz.

Fridaren obra bere bizi esperientzien testigantza piktoriko soilak dela esatea sinplifikazio oso arriskutsua izan liteke, izan ere, ez da ukatzen artista honen obraren izaera autobiografikoa, baina ikerlari ugariaren hitzetan beharrezkoa litzateke biografiaren marko hau gainditzea, alde batetik, emakume artisten lana esfera pribatura mugatzea eta arte “publikoa” soilik gizonen lan esparru gisa ulertzea ekiditeko.²⁶ Eta beste aldetik, bere obraren irakurketa biografiko soilak honen atzean ezkutatzen den eduki ideologiko eta apurtzailearen ahanztura baitakar. Mayayoren hitzei erreparatu,

²⁶ Ideia honetan sakontzeko ikus MAYAYO, P. *Historias de mujeres...* 40-44. orriak.

Kahloren kasuan, autorretratu batek, ezinbestez, irudi propio baten eraikuntza prozesua barnebiltzen du, hots, artista ez da ispiluan islatuta ikusten duen bere buruaren irudia modu objektibo batean transkribatzera mugatuko, kontzienteki edo ez, pertsonaia bat, identitate publiko bat, eraikiko du.²⁷ Erabaki honen bidez, obra eta bizitza uztartuko dituen proiektu artistiko bateratu bat sortzen duelarik, beren gorputzaren kontrola berreskuratu eta honek zekartzan inplikazioak artearen munduan irudikatuko zituzten artista emakumeek osatzen zuten talde honetan sartu zelarik.

Fridak gorputzaren dimentsio estetikoaren kontzientzia izugarria erakusten digu bere obra guztian zehar, honen kasuan ere gorputza izango delarik, subjektuak, bere burua eraldatuz errepresentazio edo identitate anitzak sortzeko erabiliko duen ezinbesteko tresna. Gannit Ankori, arte historialari israeldarraren hitzetan Ni-aren bilaketa kontziente hau, identitate konplexu bat erakusten duen, aurpegi ugari dituen eta zatiketan oinarritzen den obra batean errepresentatzen da.²⁸ Beraz, bere gorputzaren etengabeko azterketa eta itxuraldatze honen testigantza gisa bere obra ofizialtzat hartzen den pinturaren erabilera aztertuko dugu, baina aldi berean baita beretzat oso gertukoak izango diren beste bi elementu edo tresna ere, bere gorputza (eta eguneroko bizitza) eta argazkiak.

Artista honek buruturiko errepresentazioen bidez sorturiko identitate ugaritasunaren barnean genero eta nazio identitatearen eraikuntzan zentratuko gara, botere hegemonikoak ezarritako estereotipo hauen haustura prozesuaren nondik norakoak aztertuz. Bi aspektu oso garrantzitsu aurkitzen ditugu artista honen kritikan, alde batetik, androginiaren bidez kritikatu den edertasun ideala eta bestetik, mendebaldeko kanon estetikoaren errefusatzea, modu honetan, artistak genero identitatearen performancea burutzeaz gain, identitate politikoa eta nazionala ere guztiz performatuko dituelarik.

Lehenik eta behin bere obra piktorikoaren azterketan zentratuko gara. Arestian aipatu bezala, bere pintura autorretratuak subjektuaren eraikuntza prozesuaren parte bezala ulertu behar ditugu. Koadro hauek ez baitira Ni-aren erretratuak, efektu talde

²⁷ MAYAYO, P, *Frida Kahlo...* 15. or.

²⁸ ANKORI, G. *Imagining her selves: Frida Kahlo's Poetics of Identity and Fragmentation*, Wesport, Greenwood Press, 2002, 11-12 orr. MAYAYO, P. *Frida Kahlo...* 50.or. aipatua.

baten emaitza gisa aurkezten den pertsonaia baten fabrikazioaren erretratuak baizik.²⁹ Fridarentzat, plazaratu nahi duen irudia egituratzerako orduan, oso garrantzitsuak izango dira feminitatearen adierazleak izango diren hainbat elementu: ilea, makillajea, bitxiak, soinekoak, takoidun zapatak... honela, bere autorretratuen gehiengoak feminitatearen irudi gehiegizko bat emango dutelarik.

Eta, hau da agian, *Autorretrato dedicado a León Trotsky* (3.fig.) obrak ematen duen irudia. Leon Trostkyri oparitzeko eginiko pintura hau bi gortina zuriren artean ageri den artistaren gorputz osoko irudikapen bat da. Guztiz apainduta ageri zaigu artista: izokin-koloreko gona, ardo-koloreko blusa eta sorbaldak estaltzen dizkion *rebozo* okre bat ditu soinean. Honez gain, garai kolonialeko bitxiak daramatza, ilea txirikorda batean bilduta eta krabelin more batez apainduta du eta baita ezpainak eta atzazalak gorritz margotuta ere. Baina, honez gain, bada koadro honetan elementu funtsezko bat feminitatearen gehiegizko irudikapen hau areagotzen duena: obraren konposizioa alegia. Artistak, albo banatan gortina zuriak dituelarik, eszenatoki batean kokaturik dagoela dirudi, postura zurrun eta behartuan eta ikusleari begira dagoen Frida delarik konposizioaren erdigunea. *Atrezzo* honen irudikapenak, gehiegizkotasun puntu bat ematen dio errepresentazioari, hau da, Kahloren jarrerak, irudikatutako eszenatokiak eta janzkeraren aukeraketa artifiziosuak nolabaiteko mozarrotu itxura ematen dio irudikatutako figurari. Mayayoren aburuz, autorretratu honetan feminitatearen



3. Frida Kahlo, *Autorretrato dedicado a León Trotsky*, 1937.

²⁹ SMITH, *From the Margins. Modernity and the case of Frida Kahlo*. 14. or. MAYAYO, P. *Frida Kahlo...* 195. or. aipatua.

maskarada ez da ezkututzen, alderantziz, eszenaratze baten emaitza gisa azaltzen da.³⁰

Beraz, ondoren aztertuko dugun pinturan eta Trotskyrentzat eginiko autorretratuan ikus dezakegun bezala, bere obraren bidez Kahlok, sarritan jarri zuen kolokan generoaren gaia, irudien nahiz janzkeraren, hizkeraren eta gorputzaren jarrearen bidez, bere bizitzaren testuingurua ezaugarrituko zuen feminitatearen ideia zalantzan jarri zuen behin eta berriro. Kahloren hainbat eta hainbat autorretratutan aurkitzen dugu ambiguetate sexual inplizitu bat. Nahiz eta lehen ikusi dugun bezala, hauetako askotan, artistak, bitxien, arroparen, loreen... bidez, feminitatearen maskarada bat errepresentatu, aldi berean, maskulinitatearen ezaugarritzko diren hainbat elementu aurkitzen ditugu, hala nola, bibotea, begitarte iletsua eta patilla lodiak. Mayayok dioen gisan:

Resulta inverosímil pensar que a una persona tan preocupada por su aspecto como Frida, que invertía largas horas en vestirse, peinarse y maquillarse, no se le hubiera ocurrido depilarse el bigote o las cejas, como lo hacían muchas mujeres de su época.³¹

Bere irudiaren horren ezaugarritzkoak bihurtuko diren elementu hauek mantentzearen eta ondoren hauek bere autorretratuetan azpimarratzearen erabakia guztiz kontzientea da beraz. Honek erakusten digu, botere hegemonikoak inposaturiko arau estetikoekin apurtzeko nahia dagoela Fridaren ekintzen atzean, margolari honek garaiko emakume estereotipoa bere obrekin nahiz bizitzarekin behin eta berriz zalantzan jarri baitzuen. Ankori esango digunez, Kahloren edertasun androginoak irizpide pertsonalei erantzuten die eta modu honetan lortu zuen bere ideal estetiko propioak sortzea³².

Androginia hitza erabiltzen du autore honek, izan ere, eta lehen esan bezala, nahiz eta bere autorretratu gehienetan “feminitatearen” elementuek “maskulinitatearenak” baina presentzia nabarmenagoa izan, badira obra batzuk non aurkako fenomeno ikus dezakegun. Honen adibide garbia da *Autorretrato como pelona* obra. Artista honek androginian zuen interesa eta errekurtsio honen erabilera ukaezinak dira, alde batetik, pinturan, bestetik, artistaren obra ez ofizial gisa kontsideratu dugun argazkilaritzan ere hau behin eta berriro agertuko zaigularik, eta azkenik, artistaren ageriko bisexualitatea zela eta.

³⁰ MAYAYO, P. *Frida Kahlo...* 195. or.

³¹ *Ibid.* 239-240. or

³² ANKORI, G. *op. Cit.* 11-12 orr. MAYAYO, P. *op. Cit.* 240.or. aipatua.

Honela, arestian aipaturiko pintura hau ez da Fridak eginiko androginiaren lehenengo irudikapena izango. Argazkiei erreparatzen badiegu, pinturaren maila berean, argazki hauek diskurtso bat artikulatzeko tresna gisa erabiliko ditu, oro har, hegemonikoari kontrajarriko zaion diskurtsoa eta bada argazki bat hori modu argian irudikatzen duena: 1926. urtean Guillermo Kahlok ateratako familia argazkia (4.fig). Bertan, Frida, konposizioaren erdigunean, bere bi ahizpa eta bi lehengusuekin dago. Artistak oraindik ere 19 urte zituela ateratako argazki honetan, gizona zko trajearekin, gorbatarekin, ilea gominaz atzeraka orraztuta, eskuineko eskuan bastoi batekin eta ezkerreko eskua poltsikoan sartuta duela ageri da. Elementu guzti hauek eta bere jarrera guztiz kontrolatuak, “dandy” sofistikatu baten itxura ematen diote artistari. Fridak, familiako argazki honetan, eta bere ahizpek eta lehengusuek ez bezala, “mozorro” bat janzteko harturiko erabakiak, oso modu argian erakusten digu, alde batetik, genero estereotipoekin hausteko gazte gaztetatik zuen intentzioa, bestetik, bere anbiguetate sexuala eta azkenik, arropak genero identitatearen eraikuntzan duen oinarritzko paperaren kontzientzia.



4. Guillermo Kahlo, Frida bere familiako hainbat kiderekin batera, 1926.

Beraz, Kahlok argazkigintza tresna eszeniko gisa ulertuko du, bere irudiaren konfigurazioaren kontrola bere eskuetan utziko dion teknika izango delarik, antzezteko aukera, performatibotasuna, ahalbidetuko baitio. Nieves Limónnek bi ekintza esparru azpimarratuko ditu Kahloren diskurtsoaren artikulazioan: Argazki-posatuaren nozioa eta fotografiatutako performancearena³³. Hau da, batetik, artistak autorretratu margotuetan egiten duen lez, posearen, janzkeraren eta jarreraren bidez egindako bere itxuraren

³³ LIMÓN, N. *op. Cit.* 76. or.

eraikuntza guztiz kontrolatua izango da argazki hauetan etengabe errepikatuko den erregela, eta bestetik, argazkiak izango dira ikusleek ikusiko duten performancea. Kasu honetan, Kahlok familia argazki bat erabiliko du bere performancea, bere antzezlanaren, egituratzeko eta bestetik, argazkilaritzak guztiz ikonikoak eta apurtzaileak izango diren irudiak sortzeko aukera emango dio.

Honela, artistak, bere diskurtsoaren artikulazioa gorputzaren (jantzi, posatu, eraldatu... egiten duen gorputza) erabileran oinarritzen du, eta horretarako, estetika andrógino batek sortzen duen harriduraren bidez, Ni-tasunaren, identitate aniztasunaren, eraikuntza burutzen du eta aldi berean, gizartean ezarritako kanon estetikoekin amaitzeko irudi fotografikoak eta autorretratu piktorekoak beren baitan duten artifizialtasunerako aukera baliatzen du.

Baina, artista honek ere ez zuen kritika hau bere obra piktoreko eta argazkietara mugatu, eguneroko bizitzan ere, bere gorputza erabiliz, etengabe jarri zituen zalantzan genero identitatearen izaera eta mendebaldeko gizarteak ezarritako emakume ereduaren, modu honetan, eraikitako identitatea eta errepresentazioa batuz, bizitzaren eta artearen arteko linearen ezabatzea bere estrategia sortzailearen puntu oso garrantzitsua bihurtu zuen.

Janzkera, bitxiak, bere etxeko dekorazioa, orientazio sexuala, ideologia, ingurukoekin zituen harremanak... bere irudi publikoa sortzeko bidean erabiliko dituen funtsezko elementuak izango dira. Fridaren bizitza eszenaratze antzeko bat zen, eta gainontzeko guztia- bere harremanak, bere pinturak- eszenaratze honetatik abiatzen ziren.³⁴ Tailerraren barnean nahiz kanpoan ematen zen bere irudi propioaren sorreraren prozesuak guztiz liluratzen zuen artista, eta horren adibide garbia da itxura fisikoari, makillajeari, bitxiei, arropari, ileari... ematen zien garrantzia.

Arropak, besteak beste, paper oso garrantzitsua izan zuen, Fridaren obran. Margaret Hooks-ek dioen gisan, “La ropa era un modo de expresión personal para Frida y se convirtió en un elemento esencial a la hora de elaborar sus distintas personalidades. A lo largo de su vida empleó un extraordinario abanico de trajes³⁵ Honen testigu izan zirenek, Fridarentzat arroparen aukeraketa eta hau janztea erritual moduko bat zela zioten, hots, jantzien eta jarreraren bidez, maskarada bat sortu zuen eta maskarada honek,

³⁴ MAYAYO, P. *Frida Kahlo...* 197. or.

³⁵ HOOKS, M. *Frida Kahlo. La gran ocultadora*, Turner, Madril 2002. 13.or.

idea politikoak artera pasatzea ahalbidetu zion. Hooksek aipatzen dizkigun traje hauek sinbolismo handia zuten, Kahlok Mexikoko zonalde ezberdinetako jatorrizko herrietako emakumeen jantzi tipikoak erabiltzen baitzituen, identitate nazional eta politiko bat eraikiz eta aldi berean, emakumearen irudi estereotipatuarekin apurtuz.

Denborarekin, margolariak bere irudia “barrokizatu” egin zuen nolabait esateko, bere janzerari hainbat osagarri gehituz. Honela, esan dezakegu, nahiz eta bere lehenengo urteetan eta lanetan ez zen izan guztiz kontziente bere burua, bere itxura eta bere identitatea berreraikitzen ari zela, pixkanaka bere maskarada guztiz menperatzera iritsi zela, ikusi dugun legez, gehiegikeria, artifizioa eta parodia autoerrepresentazio estrategia gisa erabiliz, bere bizitzan nahiz obra piktorikoan eta argazkietan.

4.- ONDORIOAK:

Kahloren zein Cahunen bizitza eta obra, autoerrepresentazioaren, performatibotasunaren nahiz bizitzaren eta artearen arteko uztarketaren kontzeptuak edo teoriak aztertu ondoren argi gelditu zaigu, bi artista hauek, garaiko kode eta arau sozialetatik guztiz alendu zirela, beren kide surrealistek idatzi teoriko eta manifestuetan aldarrikatzen zuten tradizioaren haustura hori bizitzako esparru guztietan praktikan jarri. Hots, Kahlo eta Cahun, beren arteaz eta gorputzaz baliatu ziren genero rolen, identitate aniztasunaren eta “artelan” kontzeptuaren inguruan gogoeta bat proposatzeko, ondorengo urteetan etengabe garatzen joango den arte feministaren oinarri teoriko eta praktikoei sekulako ekarpena eginez.

Identitate aniztasunaren bilaketa helburu izatean datza artista hauen lanaren berritasunak. Hots, identitate hegemonikoa zalantzan jartzen duen diskurtso bat planteatzen dute, beren obretan irudikatuko dituzten maskarek identitate aldagarri hauek guztiak maila berean jartzen dituztelarik, “benetako identitate” bat proposatu barik. Elisabeth Levovicik dioen bezala, gizartean onarturiko errepresentazioen kode batzuk imitatzean hauetako bat ez aukeratzeak (emakumeena zein gizonena) irudia antzezpen bihurtzen du, identitatea antzezlan soil gisa utziz³⁶. Hau baita, Judith Butlerrek planteatu zuen generoaren performatibotasunaren teoriaren oinarria. Honen aburuz, generoa, ekintzen eta jokabideen bidez eraikitzen den heinean, gizarteak genero bakoitzari ezarritako rolekin hausteko portaera eta ekintza hauek erreproduzitu (antzeztu) egin behar dira, behin eta berriro errepikatuz baina inorekin identifikatu gabe, feminitatearen definizio araututik aldentzeko.

Beraz, hori izango da artista hauek autoerrepresentazioaren bidez egiten saiatuko direna. Baina, kontzeptu hau marko askoz zabalago batean ulertuta artistaren identitate(ar)en eraikuntza osatzen duen ekintza oro izango da autoerrepresentazio forma bat. Honela, esan dezakegu, artearen eta bizitzaren artean sortutako muga edota barrera guztiak hautsi eta arte ofizialak independentetzat ulerturiko bi esparru hauek nahastu eta elkar elikatuko dituen proiektu artistiko oso bat garatu zutela Cahunek eta Kahlok. Filosofia honen adibide garbia da, bi emakume hauek, beste hainbat ekintzaren artean, beren bizitzako bi aspektu oso garrantzitsu aldatu izana ideal politikoen eta

³⁶ MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte* liburuan aipatua, 123-124. orr.

diskurtso artistiko eta ideologikoaren mesedetan: Cahunek izena eta Kahlok jaiotze data.

Alabaina, eta nahiz eta fenomenoak berdina izan bi artistengan, hau ez zen modu berdinean garatu beren obran. Hots, Claude Cahunen kasuan bere obraren helburua oso argi zegoen bitartean, Frida Kahloren lanetan kontraesan ugari aurkitzen ditugu.

Cahunek genero identitateari mendebaldeko gizarteak ezarritako ezaugarri eta rol estereotipuekin amaitzea helburu izango duen diskurtso artistikoa artikulatuko du. Horretarako, anibalentzian oinarrituriko obra bat proposatuko digularik: artista, batzuetan, emakume gisan jantzita eta makillatuta agertuko da, besteetan, bere genero inposatuari egokitzen ez zaizkion pose eta arropa maskulinoekin (galtza eta jertse handiak, ile oso motzarekin...), edota batzuetan, biak batera nahastuko ditu. Bere azala erakusten duenean ere, inoiz ez ditu sexuen arteko desberdintasun anatomikoak erakutsiko, ez dadin batean edo bestean definitua izan. Modu honetan, bere argazkilaritza eta literatura lanen eta eguneroko bizitzaren bidez, Ni-tasun apurto eta ugari baten ikuspegia planteatuko du, pentsamendu modernoak artikulaturiko identitate bakar eta aldaezinaren ideari kontrajarriko zaion ikuspegia hain zuzen ere.

Nahiz eta Kahloren diskurtsoa ere oso antzekoa izan (mendebaldeko genero rol estereotipuekin hausteko nahia ezin da ukatu), esan dezakegu, agian honen proposamenak ez zirela Cahun edota *Baronesa Dada*-renak bezain muturrekoak izan: Alde batetik, bere obra ofizial gisa kontsideratuta dagoena beti pinturaren muga tradizionaletan kokatu zelako, eta bestetik, berak eraiki zuen irudia, orokorrean, edertasun femeninoaren ideal onartuei lotuagoa egon zelako, adibidez, Cahun-en eta *Baronesa*-ren irudiak baino.

Horregatik agian, artearen historiak ere ez ditu berdin tratatu bi emakume hauek. Nahiz eta Claude Cahun, generoa identitatea zalantzan jartzen zuen eta maskaren eta trabestismoaren erabileran oinarritzen zen arte bat proposatzen aitzindaria izan zen, ia XX. mende osoa zehar (1990. urte ingurura arte) artista honen obra erabat ahaztuta egon da. Ahantzura edo isiltasun honen arrazoietakoa bat bere obraren izaera intimoa izan liteke, Cahun inoiz ez baitzen bere obra ezagutzera emateaz edota erakusketetan parte hartzeaz kezkatu. Baina hala ere, horren data goiztiarrean, 1919. urtean, genero identitatearen izaera sozialaren ideia plazaratzea eta honetan oinarrituriko diskurtso artistiko bat planteatu izana garaiko hainbat gizon artistek, hauen artea lan honetan

aipatu dugun Duchampek, egin zutena baino askoz aurrerakoiagoa da, eta aldi berean jasotako errekonozimendua ezin dugu alderatu ere egin.

Baina Frida Kahloren kasua nahiko berezia da, Cahunenean ez bezala, artista hau inoiz ez baita ahaztua izan, hots, bizirik zegoen bitartean sekulako errekonozimendua jaso zuen maila nazional nahiz internazionalen eta hil ondoren ere bere lanak izandako oihartzuna ohiz kanpokoa da emakume artista baten kasuan. Baina noski, fama honek alde onak eta txarrak ditu, izan ere, artista honen inguruan sortu den mitoak eta hainbat giza taldek (feminista, txikano...) egin duten bere irudiaren jabetzeak, bere lanaren konplexutasunaren galera ekarri du. Kahloren obraren ambiguitasuna eta kontraesanak bigarren plano batean utziz, artistaren irudi bateratu bat bilatu nahi izan baita: Frida feminista, Frida lesbiana, Frida mexikarra... Eta honek, kasu askotan, lan honetan aztertu nahi izan den artistaren oinarri ideologikoa eta bere proposamen artistikoaren berritasuna ahaztera eraman izan gaitu.

Amaitzeko, esan dezakegu artista hauen proposamen artistikoa erabat berritzailea izan zela berau burutu zuten testuinguru politiko, sozial, kultural eta geografikoa kontuan izanda. Horren marko eta testuinguru ezberdinetan zeuden bi artistek, eta aldi berean beste hainbat emakumek, artea eta bizitza uztartuko zituzten proiektu artistikoak artikulatu izanak eta identitatearen eraikuntza gai zentral gisa hartu izanak, garaiko emakume artistek, artean nahiz gizartean ezarrita zeuden diskurtso hegemonikoekin apurtzeko zuten beharraren erakusle garbia da.

Honela, sortzaile hauek performatibotasunaren teoriaren eta praktikaren aitzindari zuzenak direla esan dezakegu, ondorengo urteetan agertuko diren hainbat artistek beren diskurtsoak identitatearen gaian eta trabestismoaren, maskararen eta *performance*-aren erabileran oinarrituko dituztelarik, besteak beste, 80. hamarkadan horren ezagunak izan ziren Cindy Sherman, Ana Mendieta edo Nan Golding bezalakoek.

5.- BIBLIOGRAFIA:

BUTLER, J., “Actos performativos y constitución del género: Un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, *Debate Feminista*, 18, 1998, 296-314. orr.

BUTLER, J, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London eta New York, 1990.

CAHUN, C, *Aveux non Avenus*, Carrefours, Paris, 1930.

CUEVAS, F. J. (Kon.): Catálogo Exposición *Mascarada*, Explorafoto eta Fundación Salamanca Ciudad de Cultura Salamanca, 2006.

HOOKS, M. *Frida Kahlo. La gran ocultadora*, Turner, Madril, 2002.

JONES, A. *Postmodernism and the en-gendering of Marcel Duchamp*. University of Cambridge, New York, 1994.

JONES, A, “Estudio”, WARR, T (ed.), *El cuerpo del artista*; New York, Phaidon, 2006, liburuan, 16-47. orr.

LEPERLIER, F. “La manía de la excepción o el rechazo de los géneros en Claude Cahun”, PICAUDE, V. y ARBAIZAR, P. (ed.), *La confusión de los géneros en fotografía*, Bartzelona, 2004, liburuan, 193-207. orr.

LIMON SERRANO, N, *Estrategias de autorrepresentación fotográfica. El caso de Frida Kahlo*. Universidad Carlos III. de Madrid, Getafe, 2014.

MAYAYO, P, *Frida Kahlo. Contra el mito*. Cátedra, Madril, 2008.

MAYAYO, P, *Historias de mujeres, historias del arte*. Cátedra, Madril, 2011.

PECH, C eta ROMEAU, V, “Propuesta teórica para Pensar al Cuerpo Femenino: Autopercepción y Autorrepresentación como Ámbitos de la Subjetividad.” *Razón y Palabra* 11. bol. 53. zenb. Insitituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Mexikoko Estatua, Mexiko, 2006. <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n53/romeupech.html> (2015/06/23an azken aldiz kontsultatua)

PICAUDE, V. y ARBAIZAR, P. (ed.): *La confusión de los géneros en fotografía*, G. Gilli Editoriala, Bartzelona, 2004.

SALDAÑA, D, “Claude Cahun: el tercer género o la identidad polimorfa.” *Arte, Individuo y Sociedad. Vol. 14.*, 2002, 197-215. orr.

SAN MARTIN, F. J. (ed.), *La fotografía en el arte del Siglo XX*, Arabako Foru Aldundia, 2000.

SERRANO ESTRELLA, F (ed.), *Docta Minerva. Homenaje a la profesora Luz de Ulierte Vázquez*. GALERA DE ULIERTE, V. "Claude Cahun y Hannah Höch buscando una identidad propia", Jaengo Unibersitateea, Jaen, 2011. 383-390. orr.

WARR, T (ed.), *El cuerpo del artista*; New York, Phaidon, 2006.