

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

GRADU AMAIERAKO LANA

**ARTEA ETA BIZITZA EHUNDUZ: BAUHAUS ETA ERRUSIAR
KONSTRUKTIBISMOA**

Egilea: Irati Legarreta del Río

Zuzendaria: Haizea Barcenilla García

Artearen Historia

Letren Fakultatea. Artearen Historia eta Musika Saila.

2020-2021 ikasturtea

Laburpena

Lan honek bi helburu ditu: batetik, konstruktibismoan eta Bauhausean ehungintzak izan duen garrantzia lantzea eta, bestetik, emakumeekin izan duen harremanari buruz hausnartzea. Izan ere, azken urteotan, praktika horien garrantzia ez ezik, horri lotutako artista emakumeen figurak ere azaleratzen hasi dira.

Are gehiago, ehungintzaren funtzio praktikoaz arituko naiz, izan ere, bigarren mailan uzte hori praktika honek jasan duen izaera feminizatuarengatik izan da. Hala ere, abangoardien baitan ehungintza giltzarritzat jo dezakegu. Nire helburuen artean ere badago haien lana sakonki aztertzea, besteak beste, nola eragin duen ehun-arteak bigarren mailako praktika artistiko legez txertatua izate horretan, eta baita Peter Bürger pentsalariaren teoria kritikoaren eraikuntzan egin zuten ekarpena nabarmentzea ere. Hori dela eta, lan hau ehungintzak artea eta bizitzaren bat-egiteari egin dion ekarpenaren inguruan hausnartzeko saiakera ere bada.

Ehuna femeninoaren ikuspegiarekin integratzea ez da batere kasuala izan; historikoki garatuz joan den premisa baten aurrean gaude, zeinari bere izaera eta funtzio erabilgarriak baldintzak jarri dizkion: artisautza produktu eta ez-arte moduan kontsideratzea. Azken ideia honek erlazioa ere badu emakumeen lana izan dela egoztearekin, hauek ere bigarren maila batean kokatu egin direlako, bai biologikoki zein kognitiboki, ehungintza anonimotasunean etxeko esparruan maitasunagatik burutzeko praktika moduan kontzebituz, gizon ospetsuak kalean diru truke lehen mailako arteak lantzen dituen bitartean. Baina abangoardien testuinguruan, artisautza eta diseinua arte praktikarekin bateratu zituzten joerak egon ziren, dikotomia horrekin apurtu zutenak.

Hau guztia lantzeko, bi artista paradigmatico aukeratzea erabaki dut. Lehen eredu gisa, konstruktibismoaren baitan aritu zen Liubov Popova, artelanak ulertzeko moduan duen eraginagatik hautatua, hizkuntza abangoardista erabiltzeaz gain, artearen funtzioan ere birformulaketa bat proposatu baitzuen ideologia politiko ezkertiar batean murgilduta. Bigarren ereduia Anni Albers dugu, Bauhauseko programaren muina ziren tailerretan aritu zena, konkretuki Ehungintza Tailerraren baitan (*Workshop VIII*) ehungintzaren izaera eta funtzioaren inguruan corpus teoriko eta diskurtso tekniko bat eraiki zuena eta arte plastikoaren arteko hierarkia deuseztatzeko prozesuan murgildu zena behin ehungintzaren aukera formal anitzak bereganatuta.

Aurkibidea

1. Sarrera, metodologia eta helburuak.....	4
2. Artea eta bizitzaren uztarketa XX. mendean.....	6
3. Emakume artisten egoera eta ehungintza: praktika artistiko “femeninoa”?.....	11
4. Errusiar Abangoardiak.....	14
a. Ehungintzaren garapena	
b. Liubov Popova: “Artista-eraikitzailea”	
i. Antzerkirako jantziak	
ii. Eguneroko jantzi diseinuak eta patroiak	
5. Bauhaus eskola (1919-1933) eta Ehungintza Tailerra (Workshop VIII).....	22
a. Tailerraren garapena	
b. Anni Albers, Bauhauseko emakume ehungileen paradigma	
6. Ondorioak.....	29
7. Bibliografia.....	32
8. Webgrafia.....	34

1. Sarrera, metodologia eta helburuak

Lan hau euren artean erlazio estua duten lau gaitan antolatu dut. Lehenengoan, arte heteronomoaren erroetan sakonduko dut, ezinbesteko auzia bihurtu delako lanean nola ehungintzaren izaera anitz eta funtzionalak artea eta bizitzaren arteko uztarketan integratzea posible bilakatu duen. Horretarako Peter Bürger teorilariaren ekarpenaz baliatu naiz, *Teoria de la Vanguardia* (1974) lana hizpide hartuz, artearen esentzia funtzionalari buruz hausnartzen duen aditua izanik, eta arteak bizitzeko praxiaren menpe egon behar duela aditzera ematen duelako bertan.

Ondoren, ehungintzak feminitatearen eraikuntzan izan duen papera eta emakume artista ehungileen egoeran murgildu naiz. Puntu honetan, artearen definizioa formulatu eta eraldatzerako esku-hartze nabarmena izan duten artearen teoria feministak izango ditut hizpide, konkretuki Roszika Parkerren *The Subversive Stitch. Embroidery and the making of feminine* (1984), zeinetan ikerkuntza kronologiko bat bideratzen duen genero ikuspegitik, ehungintzan feminitatearen estereotipoa narratiba nagusia bilakatu zela analizatuz.

Azkenik, XX. mende hasierako panorama artistikoan emakume artista ehungileek Artearen Historiaren barnean egin zuten ekarpenaz arituko naiz herrialde jakin batzuen bi paradigma nagusien ereduari erreparatuz. Izan ere, biak Europan aritu arren, ikusgarritasunean eragina izan zuten hainbat fenomeno sozial, kultural eta politiko eman ziren herrialde bakoitzean: alde batetik, Errusiar Abangoardietan ehun industriaren barnean nagusitu zen Liubov Popova; bestetik, Alemaniako Bauhausean aritu zen Anni Albers.

Gauzak honela, proiektu osoaren bi kontzeptu nagusiak –ehunaren funtzionaltasuna eta emakumeen praktika artistikotzat jo izana- artista zehatz batzuekin lotu eta iruzkindu ditut, haiek ehungintzaren artea demokratizatzeko, ikusgarritasuna emateko eta arte hierarkian kontsiderazioa hobetzeko helburuarekin lan egin baitzuten, historian bete duen praktikotasun funtzioarekin erlazionatzen zuten heinean.

Azken urteetan emakume hauei erakusketa nabarmenak egin zaizkie, eta horrek bere karrera artistikoaren inguruko arreta deitu eta ikerketak handitu ditu. Dena den, Artearen Historia feministaren ildoko bibliografia erabiltzeaz gain emakume artistei eskainitako katalogoak maneiatu ditut, hala nola, Guggenheim Museoak 2000an ospatutako

“Amazonas de la Vanguardia” erakusketarena. Lehen mailako iturri gisa, ezin dut aipatu gabe utzi Anni Albersen *Ehungintzaz* (1965) lana, artista beraren artearen eta oro har ehungintzaren kontzepzioa ezagutzeko erabakigarria suertatu zaidana. Bestalde, manifestuak kontsultatu ditut, Europan garatzen ari zen artearen ontologiaren gaineko ezagutza emateko apartak direnak.

Metodologiari dagokionez, oro har iturrien metaketa erronka handia izan da niretzat, Artearen Historiaren diziplinak izan duen ikuspegi patriarkalaren ondorioz emakumeen inguruko ikerketa asko faltan ditugulako. Hori dela eta, iturri eskasia nabaria dugu. Are gehiago, nire lanaren ildo esanguratsuenetako bat Errusiaren Abangoardia den heinean, eurozentrismo nabaria duen ikerkuntza teoriko-artistikoan beste arazo bat aurkitzen dugu: Lacanen teoriatik eratorritako “Bestea” horren parte izango da Errusia Europaren begietan lehendabizi, eta honek iturri itzulien falta nabarmena eragingo du.

Lanaren egiturari dagokionez, gaiekin bat egiten duen lau gorputzetan banatu dut. Lehenik eta behin, marko teorikoa bi gorputzetan antolatu dut, ikergaiaren egoera ondo zehazteko, zeinetan ehungintzaren funtzio erabilgarria, teoria kritikoa baliatuz, eta feminizazio horren tradizioaren inguruko informazioa erabili dudana, arte teoria sozial feminista oinarritzat hartuz. Ondoren, beste bi gorputzak, emakumeei artisten adibideekin, aurretik landutakoa eredu adierazteko eta egindako ekarpenak mahaigaineratzeko funtsezkoak izan dira, adibide praktiko gisa.

2. Artea eta bizitzaren uztarketa XX. mendean

L'art pour l'art kontzeptua betidanik mahaigainean egon den auzia dugu, erlijioaren eta artearen banaketarekin Errenazimenduan hasitako prozesua kontsideratu izan ohi dena. Kantekin artea modu independentean ikusteko joera gailurrera heldu egin zen; hala ere, posiblea da “autonomia” total bati buruz hitz egitea? Peter Bürgerren arabera ezinezkoa dugu; bere *Abangoardiaren teoria* (1974) liburuan argi uzten du bere jarrera. Bertan, XX. mendeko ildo teoriko garrantzitsuak proposatzen ditu arteak bizitzarekin duen erlazioa eta aplikazio sozialean atentzioa jarritz. XVIII. mendean alde ekonomiko eta politikoa eremu kulturaletik bereiztean, estetika diskurtso zentrala bihurtu zen, eta XIX. mendearen erdialdetik aurrera, forma nagusitu zen edukiaren aldean¹. Puntu honetan, artea estetikaren menpe eta eguneroko praxitik kanpo gelditu zen, arte instituzioaren partetik legitimatuz. Azken honek gizarte burges modernoaren agindupean funtzionatzen du; ondorioz, mendebaldeko kultura autonomizatzeke prozesuan elkarreagin batekin topo egiten dugu. Abangoardien zeregina, bere aburuz, arte erakundearen² gainbehera salatzea izango litzateke, artearen autokritika burutzeko prozesuan honen heteronomiaren eta funtzio sozialaren aldeko apustua eginez³.

Behin hau azalduta, bi ildo nagusi defini ditzakegu XX. mendean: artea bere baitan helburu gisa zehazten duena; eta beste bat non arteak eta bizitzak bat egingo duten. Espazio eta denbora berean artearen definizio bat baino gehiagok elkar bizi egiten dute; edonola ere, hauetako bat zilegitasun mailan bestearen gainetik kokatu zen luze: abangoardien eginkizunak porrot egin eta autonomia printzipioa gailurrera heldu zen 50. hamarkadatik aurrera, konkretuki abstrakzioaren iristerarekin AEBra. Alabaina, ezin dugu ahaztu beste norabidea, zeinetan praxi bitalarekin bat egingo duen programa utopikoa proposatzen den. Honen baitan Bauhaus eta Errusiar Konstruktibismoa kokatzen dira, besteak beste.

XX. mende hasierako Alemanian, zirkulu artistikoen barnean artisautza tradizionalen berreskuratze planak hasi ziren. Ingalaterran jaiotako *Arts & Crafts* mugimenduari

¹ BÜRGER, P.: *Teoría de la Vanguardia*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2010, 57-59. or.

² Arte erakundeak ekoizpen, banaketa eta erakusketa modu bat definitzen duen instituzioa moduan ulertu beharra dugu, eta baita ere arteari buruzko ideia nagusi batzuk ezartzen dituen -obren harreraren nondik norakoak-.

³ BÜRGER, P.: op. cit., 31. or.

begiratu zioten, eta era berean *Jugendstil* mugimenduak proposatutako arte aplikatuen balorazioa bereganatu zuten. Henri Van der Velde (1863-1957) pertsonaia klabea bilakatu zen, eta poliki artea eta artisautzaren arteko desberdintasunak lausotzen hasi ziren. Berak arrazoitu zuen sorkuntza eta ekoizpen industrialaren aldeko jarrera, diseinuaren printzipio logikoak makinaren masifikazio aukerekin konbinatu beharko zirela aldarrikatuz⁴.

XX. mendeko erreforma printzipio honen alde 1907an sortutako *Deutscher Werkbund*-a dugu, non ulertzen zuten etorkizunak beharrian berriak sortuko zituela diseinuan eta, oro har, artean. Van der Velde eta bere ikasle zein lankide izan zen Gropiusen bultzadaz, fabrikazio industrialeko altzariak diseinatu ziren filosofia modernoaren alde. Hori dela eta, artearen, industriaren eta artisautzaren arteko elkarreraginean, kultura eta diseinua eraikitze bultzada progresistak eman ziren. Van der Veldek 1903an sortutako Weimarreko Arte eta Ofizioen Eskola (*Kunstgewerbeschule*) eta Arte Ederren Goi Mailako Eskola (*Hochschule für Bildende Kunst*) joera honen parte izan ziren. Hala ere, aldaketa nabariena Weimarreko Errepublikarekin (1919-1933) etorri zen. Gerrak suntsitutako Alemania trebetasun praktikoa eta intelektualak zituzten gazteen belaunaldi batek berreraikitze beharra zegoen. Gropiusek aurretik aipatutako bi eskolak batu zituen Bauhaus sortuz, bere planteamenduari heltzeko: Arte Ederren idealizazioari indarra kentzea eta artisautzari merezi zuen lekua ematea. Hemen aurkituko ditugu artearen eta bizi-praktikaren arteko loturaren bi gakoak: gizartearen beharrian berriei eta industriaren garapenari eraginkortasunarekin erantzutea.

Errusiaren kasuan, errealitateak eta artearen garapenak ñabardura desberdinak izan zituen. XX. mendeko lehenengo bi hamarkadetan arte-sorkuntzaren unerik liluragarrienetariko bat irudikatu zuten. Boris Kagarlitskik defendatzen duen moduan, artea garaiko ustezko ordenaren kritika egitera igaro zen eta kulturak karga politikoa pairatu zuen Errusiar Iraultza izango zenaren bidea hartuz⁵. Jada XIX. mendeko *intelligentsia* errusiarrak arteak garapen indibidual eta sozialean izan zezakeen eragin sakonean sinesten zuten. Iraultza iristean, bizimodu berri baten eraikuntzan parte hartzeko urrezko aukera sortuko zen, eta konstruktibismoak Bauhausaren antzera teknologia, arte

⁴ LENNING, H.F.: *The Art Nouveau*, The Hague, M. Nijhoff, 1951, 19. or.

⁵ KAGARLITSKI, B.: *Los intelectuales y el Estado soviético. De 1917 al presente*, Prometeo, Buenos Aires, 2006, 33. or. aipatua BAÑÑA, M.: "Apogeo y declive de la *intelligentsia* rusa. Entre el trabajo intelectual y el deber moral", *NUEVA SOCIEDAD*, 253, 2014, 199-209, 203. or.

eta industriaren batasunarekin gizarte berri ideala aldarrikatu zuen⁶, baina ñabardura batekin: ideologia politikoaren funtsek artean sutsuki eragingo zuten.

Pavel Filonovek bere lanean nabarmentzen duen bezala, “artearen artearengatik” helburu esplizitu bezala defendatzen zuen edozein argumentu falazia bihurtu nahi zuten⁷, eta ondorioz, jarduera intelektualek zentzu praktikoa eta konprometitua bereganatuko zuten arte elitistarekin bukatzeko.

Arte funtzional baten aldeko ideal hori osatu zuen praktiketako bat ehungintza izan zen. Ehungintzako arteaz ari garenean, antzinatek oihalak egiteko erabili izan diren materialen mundu konplexu bat definitzen ari gara. Ehungintzari buruzko definizioa ezartzean, Elena Olave ikaskideak GRALean proposatutako definizioa hautatu du: “ehun deritzogu korapilatu edo elkar lotutako hari bakar edo gehiagok sortutako produktuari, denboraren poderioz, konplexuagotzen joango den sorkuntza prozesu baten emaitzari”⁸.

Ehungintza emakume artistei atxikitako lana da, gehien bat euren generoarengatik bigarren mailako arteak ikasi zituztelako bai esparru pribatuetan zein eskoletan, behin integratu eta gero, ehungintza horietako bat kontsideratzen zelarik bere jatorrizko izaera funtzionala zela eta, praktikotasun bat zuen produkzio moduan ikusita eta ez obra artistiko moduan. 60ko hamarkadatik aurrera, hainbat mugimendu teoriko-kritiko feministek arte batzuei ikusgarritasuna ematen saiatzen hasi ziren, diziplina egituratzen duen narratiba hegemonikoaren dekonstrukzioa bermatzeko. Griselda Pollockek bere *Visión y Diferencia; feminismo, feminidad e historias del arte* (1988) liburuan azaltzen duen antzera, genero maskulinoari aplikatzen zaio soilik jentotasuna, eta gainera individualismoaren goraiatzeko eta santutzeak lan kolaboratiboen gutxiespena eragiten du, emakumeak baztertuz. Are gehiago, arteak, gizabanako bakoitzaren abileziez gain, banaketa- eta hedapen-egiturak ere behar ditu, emakumeen zerbitzura egon ez direnak.

⁶ ERJAVEC, A.: “The Avant-Gardes, Utopias and Clothes”, *Filozofski vestnik*, Letnik XXXVIII, 2017, 89-106, 96. or

⁷ BOWLT, J.E.: “Pavel Filonov: His Painting and His Theory”, *The Russian Review*, 34. bolumena, 3, 1975, 273. or. aipatua ZIEGLER DELGADO, M^a M.: “La revolución artística en Rusia ante la Revolución Soviética”, *Revista de Comunicación de la SEECI*, 42, 2017, 24-66, 35. or.

⁸ OLAVE, E.: “Ehungintzaren hamaika ehundurak: Ehungintza erakusketen eragina Arte Garaikidean.” *Artearen Historiako GRAL-a Euskal Herriko Unibertsitatean*, 2018-2019, 12. or. ADDI errepositoriotik jaso. https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/43326/GRAL_Olave.pdf?sequence=1

Laburbilduz, Artearen Historiak produkzio artistiko eta gizatalde jakin batzuei pribilegioa eskaini die⁹.

Lehen abangoardietan, ordea, joera hau ehungintza eta diseinutik iraultzen eta artea eta bizitza harremanatzen hasi ziren emakume garrantzitsuak koka ditzakegu, esate baterako, Sophie Taeuber-Arp, Charlotte Perriand, Eileen Gray edo Lilly Reich kasu¹⁰.

Horietako askok Sonia Delaunayrekin (Ukrainia, 1885- Paris, 1979) erlazio estua izan zuten, arreta sakonagoa eskainiko diogun artista izanik. “Pintura bizien” terminoarekin definitu ditzakegun diseinu atemporalak burutu zituen; egunero gorputza apaintzeko erabiltzen ditugun piezen berrirakurketa bat egin zuen, artea eta bizitza sinonimotzat ulertzen baitzituen. Berak asmatu zituen aldiberekotasunezko edo simultaneitatezko jantziak, espazio publikora igarotzen ziren diseinuak, esate baterako, *Bal Bullieren* atmosfera kosmopolitan oinarritutako soinekoak, gizarte modernoko indibiduoak jantzeko egitasmoa zutenak.

1925eko Parisko Arte DekoratiBoen Nazioarteko Erakusketan, Soniarekin batera artista errusiarrek jantziak, oihalak eta objektu industrialak bidali zituzten. Horrez gain, bere jantzi eta osagarriek onarpen handia izan zuten Parisko elkarte burgesaren eta Bauhauseko arkitektoen artean¹¹. Bere diseinuek bat egiten dute abstrakzioan gero landuko ditugun artista errusiarrenekin eta baita ere Anni Albersen erritmoz beteriko diseinuekin [1. eta 2. irudiak].



1. eta 2. irudia: Sonia Delaunayren patroia (1924) [ezk.] eta Anni Albersen *Beltza-Zuria-Gorria* (1926-27) [esk.]. Chicagoko Arte Institutua.

⁹ POLLOCK, G.: *Visión y Diferencia; feminismo, feminidad e historias del arte*, Buenos Aires, Edición Fiordo, 2013, 27. or.

¹⁰ Emakume hauek guztiak oso interesgarriak suertatzen dira; hala ere, GRALeko espazioa dela medio ezin izango ditut landu. Dena den, bakoitzari buruzko informazioa lortzeko proposamenak atxiki ditut, norbaitek sakondu nahiko balu eskura izateko: CONSTANT, C.: *Eileen Gray*, Londres, Phaidon, 2000; MELGAREJO BERENGUER, M.: *La arquitectura desde el interior, 1925-1937, Lilly Reich y Charlotte Perriand*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2011; VÁZQUEZ, J.: “Sophie Taeuber-Arp o la artista total”, *Revista MERIDIAM, Instituto Andaluz de la Mujer*, 50, 54. or.

¹¹ 20ko hamarkadan bere “Maison Sonia” zabaldu zuenean, Bauhaus mugimenduko arkitekto nagusien emazteen dendarik gogokoena bihurtu zen. ANGUIANO DE MIGUEL, A.: “Mujeres artistas, vanguardias y museos”, *Construcciones y deconstrucciones de la sociedad*, Toledo, ACMS, 344-355, 347-348. or.

Ekarri ditugun emakume artistak jabetu ziren "arte noblea" praktikatzeaz gain masa sozialaren eguneroko erabilerako objektuak ere materializatu behar zituztela. Ondoren aztertuko ditugun praktika artistikoetan adarkatutako hazia erein zuten, nahiz eta asko ostrazismoan jausi.

3. Emakume artisten egoera eta ehungintza: praktika artistiko “femeninoa”?

Artearen eta diseinuaren hierarkian, ehungintzak eta emakumeek maila baxua partekatzen dute, hori dela eta, historikoki emakumeen roleri atxikitako eginkizun bat izan da. Roszika Parker teorilariaren arabera, emakumeen eginkizuna kontsideratzeak eta feminitearen ideologiaren barne izan zuen garapenak bat egiten zuen historikoki artea eta artisautzaren bereizketarekin: Errenazimenduan brodatzea emakumeek etxerako egiten zuten lana bihurtu zen; hemendik eratorriko zen ikuspegia emakumeek maitasunagatik aritzen ziren bitartean, gizonek espazio publikoan diruaren truke margotzen zutela. Orduan, emakumeak josten duenean, feminitearen adierazpen moduan antzematen da. Feminitearen estereotipoa oinarritzkoa izan zen beraz Artearen Historiaren narratiban, eta horrekin apurtu beharko zuten arteen hierarkian ehungintzaren onarpena bilatzen zutenek¹².

Artea eta artisautzaren arteko bereizketa XVI. mendetik aurrera ematen hasi zen, artearen esparruan jenioaren ideia agertzen hasi zelarik. Artisauen lana produkzio mekaniko gisa ulertzeak gutxiespena ekarri zion ehungintzari, eta XVIII. mendean arte eta artisautza banaketa hau areagotu zen, Akademiak legitimatuta. Honekin batera, Arte Ederren terminologia zehaztu eta hierarkizazio markatu bat eman zen, artista eta artisau deritzona erabat bereiziz eta arte-formen banaketa hori sistema ekonomiko eta sozialaren barruko klase-faktoreei egotziz.

XIX. mendean *Arts and Crafts* mugimenduari esker artisautza birbaloratzen hasi zen klase altuko pertsonen artean. Banaketarekin apurtu nahi izan zuten taldeen artean emakume ehungileak ditugu, artearen botere transformatzailean sinesten zutenak. Brodatu, kolektibitate eta protesta politikoen arteko elkartzeko historikoa nabaria da *Craftivism*¹³ mugimenduan: XIX. mendean feministek emakumeen medio tradizionalak merezi zuten aitortzea jasotzea nahi izan zuten¹⁴. Gauzak asko ez aldatu arren, ehun-artearen inguruko teoria artistikoa gauzatzeko atea ireki zen.

¹² PARKER, R.: *The Subversive Stitch. Embroidery and the making of feminine*, Londres, I.B. Tauris, 2010, 11. or.

¹³ Izena 2003an sortu zuen Betsy Greerrek, artea eta aktibismoa uztartzen zituen lana izendatzeko. Ibid., 16-17-21. or.

¹⁴ Ibid., 152. or

Behin premisa hauek ikusita, ez da harritzekoa gizarteak estereotipoak sortzea ehungintzarekiko. Emakumearen birjintasuna, ahulezia eta infantilizazioa eman bada, berak egindako praktika artistikoan berbera ikusiko dugu: lan delikatu, dekoratibismoan jausten dena. Esaterako, Simone de Beauvoirren *Bigarren Sexua* (1949) liburuan "emakumea" edo emakumetzat hartzen duguna sozialki eraiki den produktu kulturala dela irakurri daiteke, zerbaiten inguruan definitu izan dena: ama, emaztea, alaba edo arreba. Emakumeen ezaugarri ugari ez datoz bere genetikatik, nola hezi eta sozializatu direnetik baizik, eta arteak feminitatearen eraikitze honetan ere parte hartu du¹⁵.

Gure diskurtsoaren erdigunea den XX. mende hasierara begiratzen badugu, emakumeen defentsa zein bazterketa burutzeko ikuspegi biologizista batetik abiatzen zirela esan dezakegu. Izan ere, bi ildo nagusitu ziren emakume artisten inguruan: alde batetik, emakumeen bazterketa, gizonen ausardia eta berritasun nahiarekin enkaxatzen ez zutelako, honek ehungintza alde batera uztera eraman zuelarik, emakumeentzako zelako eta beraz, bigarren mailakoa. Justifikazio hau zientziaren partetik ere legitimatzen zen; honen adibide dugu Gregorio Marañon medikuak 1924an *La Revista de Occidenten* idatzitako "Sexua eta lana" artikulua, non emakumeen rola pazientzia eskatzen duten lanbideekin lotzen da, ama-jardueren luzapenak baitira¹⁶. Ustezko femeninotasun horrekin bat egiten ez zuten emakumeak erasotu ziren, "emakume falikoa" etiketapean¹⁷. Emakumeak deabruzat hartu zituzten; erantzun gisa, ordea, zenbaitek dikotomia sexualarekin akabatu nahi izan zuten, anbiguotasun sexualean zentratuz, emakume indartsuen iruditeria probokatzailera lanen ildoak bilakaturik [3. irudia].



3. irudia: *Neskamea piztiaren gainean* (1914), Natalia Goncharova. MoMA web orritik jasoa.

¹⁵ DE BEAUVOIR, S.: *El Segundo Sexo Vol. 1, Los hechos y los mitos*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1970, 8. or.

¹⁶ Gregorio Marañon medikuaren "Sexua eta lana", *Revista de Occidente* aldizkarian argitaratua 1924an, 305-342. or. Aipatua HERVÁS Y HERAS, J.: *Las mujeres de la Bauhaus: de lo bidimensional al espacio total*, Buenos Aires, Diseño, 2015, 145. or.

¹⁷ MATICH, O.: "El conflicto de género en el reino de las Amazonas: representaciones de la mujer en la Rusia de fin de siglo" in BOWLT J. E. eta DRUTT M. (ed.): *Amazonas de la vanguardia [Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova and Nadezhda Udaltsova]*, Bilbo, Guggenheim Bilbao, 2000, 75-93, 79. or.

Beste aldetik, bazeuden emakumeen presentzia artean goraiatzutenak eta ehungintzaren aldarrikapen sutsua egiten zutenak, tradizionalki emakumeen izaerarekin bat egin zuen eginkizun bezala irudikatuz. Azken ildo honetan, eginkizun artistikoak garaian emakumeen ezaugarritzat hartzen zirenekin parekatzen ziren, eta tradizionalki genero femeninoaren rolen sentikortasunari esleituriko ekosistema, bitarteko eta teknika izango zen hartara ehungintza¹⁸.

60ko hamarkadara arte, noiz mugimendu kontrakultural eta teoria berrien garapena gauzatu zen, ez zen ehungintzaren birbalorazioa guztiz eman. XX. mende erdian oraindik ere ehungintza-arteak beste etiketa gutxiesgarri batekin borrokatu zuen: dekoratibismoa. Borroka handia bere erro apaingarri eta sentimentaletik goratu nahi zen arte batentzat; hain zuzen, abangoardia historikoen proiektu utopikoen porrotaren ondoren, ehungintzarentzat modaren -kontsumorako objektu- deifikaziotik harago joatea ezinezkoa bihurtu zen.

Dena den, oraindik 60tik aurrerako erakusketa eta bienaletan, ehuna arte munduan integratzen zuten heinean, “arte femenino” gisa helarazteko arriskua ere bazegoen, definizio hori legitimatu egiten zuen tradizioa indartzen zelarik¹⁹. Alabaina, errekonozimendua emateko prozesu honek bere fruitua izan zuen: 90eko hamarkadan *Textile Art* edo *Fiber Art* terminoak praxi artistikoaren baitan integraturik zeuden erabat. Artista batzuek objektu artistikoaren ezaugarri formaletan zentratzen ziren bitartean, beste batzuek ehungintzak zituen konnotazio femeninoak aprobetxatuz, aldarrikapen feministak egiteko tresna bihurtu zuten. Beraz, ezin dugu ehungintzaren agerpena mundu artistikoan praktika eta teoria feminista, sozial eta politikoetatik banatu.

¹⁸ PARKER, R.: op. cit., 19. or

¹⁹ OLAVE, E.: “Discursos expositivos sobre el textil en la actual escena vasca”, *Revista Digital Papeles de Cultura Contemporánea*, 23, 2020, 75-92, 78. or

4. Errusiar Abangoardiak

XX. mendearen hasieran Errusiak eraldaketa kulturala jasan zuen, zeinetan emakumeek paper aktiboa jokatu zuten abangoardietan. Emakume hauek hamaika erakusketetan parte hartu zuten eta Europa mendebaldeko korrante artistikoen eraginak jaso zituzten, batez ere abangoardia artistikoen zentroa zen Parisekoa²⁰. Izan ere, dibertsitate artistikoa klabea zen, eta sormen piztua nabarmendu nahi ziren joera guztien lema zen: bizitza artistikoaren erakusle izan ziren, besteak beste, Errusiako eskola literario sinbolista, Urrezko Ahari-larrua (*Vellochino de Oro*) aldizkaria, non fauvismoaren ideiak babesten ziren eta Van Gogh edo Gauguinen obrak erakusten ziren, edo Malevichen erakusketa 1915an²¹.

1920ko hamarkadaren hasieran, konstruktibismoa garatzen ari zen arte autonomoaren aurkako mugimendu gisa, artistaren, obraren eta gizartearen arteko harreman berria planteatzeko desioarekin. Produktibismoa zen honen joera nagusia, zeinak eguneroko erabilerarako ondo diseinatutako objektuak ekoiztea zuen helburu²². Planteamendu teorikoan, ehunek eta jantzien diseinuak ekoizpenaren alderdi artistiko eta teknologikoak uztartzen zituen, artea demokratizatzeko eta sakralizazioari uko egiteko saiakeran. Manifestu Produktibistan herriarentzako arte-produktua defendatzen zen²³, non bizimodu berri baten aurrean aurkituko zen gizarte, Peter Bürger berak defendatzen duen teoriaren adierazle garbia. Haiek esan bezala, “¡orainaldiko arte kolektiboa bizitza eraikitzailea da!”²⁴, zeinetan artearen definizioak bere baitan hartuko duen eginkizun artistikoak bizitzaren inguruan antolatzeke ardura.

²⁰ “Pioneras. Mujeres de la vanguardia rusa.” Thyssen Museoaren web-orri ofizialetik jaso <https://www.museothyssen.org/exposiciones/pioneras-mujeres-vanguardia-rusa> (2021.03.28)

²¹ ZIEGLER DELGADO, M^a M.: “La revolución artística en Rusia ante la Revolución Soviética”, *SEECI-ko Komunikazio Aldizkaria*, 42, 2017, 24-66, 29-30. or.

²² DE MIGUEL ANGUIANO, A.: op. cit., 347. or.

²³ KIAER, C.: “«¡A la producción!»: los objetos socialistas del constructivismo ruso” in EXPÓSITO, M. (Ed.) eta JIMÉNEZ-JORQUERA, A. (Koord.): *Los nuevos productivismos*, Bartzelona, Macba eta Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, 21-44, 22. or.

²⁴ “¡El arte colectivo del presente es la vida constructiva!”; itzulpen propioa. Manifestu Produktibista, aipatua DE MICHELI M.: *Las vanguardias artísticas del siglo XX.*, Madril, Alianza, 1999, 419. or

a. Ehungintzaren garapena

XX. mendearen hasieran, arropa eta oihal diseinua azterketa-eremu berria bilakatu zen Europa osoan zehar, eta honen adibide dugu, alegia, Giacomo Ballaren filosofia “Gizon futuristen moda manifestua” (1914)²⁵ edo aurretik aipatutako Sonia Delaunayren proposamenak. Errusiaren kasuan, eliteetatik artea berreskuratzeko ahaleginetan, ikusi zuten aukerarik onena obra artistikoa produktu lez kontzebituz herriaren eskura jartzea zela. Ehuna hori lortzeko modurik eraginkorrena eta praktikoa bilakatu zen, “anti-fashion” izendatu dezakegun proiektua, hots, kontsumo hutsetik haratago doan moda. Walter Benjaminek *Pasarteen liburua* (1982) lanean galdera baikor bat planteatu zuen: moda hiltzen al da Errusian, adibidez, ezin duelako erritmoa jarraitu, alor batzuetan behintzat?²⁶ Bere galderari jarraituz, planteatu dezakegu iraultzak eragindako aldaketa sozial errearen erritmoak soilik geldiaraz zezakeela modaren etengabeko berritasun kontsumistaren erakargarritasun zikloa. Honen ideala lanjantzien produkzioarekin eman zen, langileriaren klasearen eginkizuna eta artearen batuketa eredugarria, arte pragmatikoaren filosofia goi-mailara eramaten duena.

I. Mundu Gerra arte aplikatuetan lan egiteko pizgarria izan zen. Landa-eremuko herriak jo zituen gerrak, eta emakumeak artisautza ekoiztuz eta salduz bizirauteko bitarteko alternatiboak bilatzen saiatu ziren. Ildo honetan, artista profesionalek ehunen diseinua ere areagotu eta, ondorioz, *Art Nouveau* ehunentzako diseinuak, objektuak eta baita ere lengoia suprematistatik eratorritako diseinuak presente zeuden erakusketak egin zituzten.

Bestalde, artistak diziplina arteko esparru batean hezi eta ekoizpen industrialera bideratu nahi zituzten elkarteak agertu ziren ehungintzaren susperraldia ekartzeko. Horietako bat *VKHUTEMAS* (1917-1930) izan zen, Bauhaus bezala tailerretan antolaturik hizkuntza eta belaunaldi berri baten potentzialerako motor nagusi bihurtu zena, pedagogia artistiko bat burutzeko nahiarekin²⁷.

²⁵ ERJAVEC, A.: op. cit., 95. or

²⁶ Itzulpen propioa gazteleratik: “¿muere quizá la moda, en Rusia, por ejemplo, por el hecho de que ya no puede seguir el ritmo, al menos en ciertos terrenos?”. BENJAMIN, W.: *Libro de los pasajes*, Madril, Akal, 2005, 99. or

²⁷ KONDRATENKO MOZGOVA, V.: “VKHUTEMAS y su papel en el diseño posrevolucionario soviético”, *EVITERNA, Revista de Humanidades, Arte y Cultura*, 3, 2017, 45-56, 49. or.

b. Liubov Popova (1889-1924): "Artista-Eraikitzailea"

"Artista-Eraikitzailea" izan zen bere garaikideek 1924ko abenduan Moskun inauguratu zen artistaren hil osteko erakusketa katalogoan erabilitako terminoa, bere praktika artistiko osoa laburtzen duen izendapena dena. Esleipen honek zenbait ezaugarri inplizitu barne hartzen ditu: garai eta gizarte berri bat iragartzea, zeinetan konstruktibismoak beste arte guztiak ordeztuko zituen. Testuinguru politiko ezinhobean suertatu zen, Sobietar Batasuneko atmosfera erreboluzionarioan, zeinetan gizarte klaserik gabeko batasun utopiko batera heltzea errazagoa izango zen²⁸.

Bere lanek abangoardia errusiarraren garapena definitzeko balio digute, figuraziotik abstrakzioraino eta, ondoren, arte purutik arte erabilgarriraino. Bere karrera heriotza goiztiar batek eten arren, arlo artistikoa aktiboki jorratu zuen. Artearen alorrean eta bizitzaren alderdirik oinarritzkoetan, emakume iraultzailea izan zen bere anaia Pavelen arabera, eta iraganarekiko haustura eta perspektiba berria sortzea oinarritzkoa zela onartzen zuen:

“Artearen iraultzak ordena zaharraren haustura eta bizi-ordena berri baten agerpena iragarri du beti”²⁹

Ideologia ezkertiarrekoa izanik, iraultza artistiko eta soziala batzeko beharra nabarmendu eta errealtatearen beharrei erantzun zien³⁰. Honek, naturalki konpromezu soziala ekarri zuen bere artean. Halaber, Errusiar Iraultzaren garaipena izan zen bere artea benetan aldatu zuena, aktiboki inplikatu baitzen Errusiako berritze kultural eta artistikoan eta erakunde ofizial ugariekin kolaboratu zuen, adibidez, Moskuko Arte Libreko Tailer Estataletan (*Svomas*, 1920-1923)³¹. Hurrengo pausua konstruktibismoaren filosofian bete-betean sartzea izan zen, eta "margolan arkitektonikoak" deitzen zituenak burutu

²⁸ ERJAVEC, A.: op. cit., 93. or

²⁹Popova, "O novoi organizatsii" J. Frank Goodwinek itzulia. Testua Moskuko bilduma pribatu bateko eskuizkribu batetik dator. Itzulpen propioa gazteleratik: "La revolución en el arte ha anunciado siempre la ruptura del viejo orden y la aparición de un nuevo orden vital" aipatua "Documentos: Liubov Popova" in BOWLT J. E. eta DRUTT M. (ed.): op. cit., 319-323, 321. or.

³⁰ POPOV P.: *L. S. Popova: Posmertnaia vystavka khudozhnika-konstruktora*, hil osteko erakusketaren katalogoa, Moskuko Kultura Piktorikoaren Museoa, 1924, 5. or. aipatua ADASKINA, N. eta SARABIANOV, D.: "Liubov Popova" in BOWLT J. E. eta DRUTT M. (ed.): op. cit., 185-190, 189-190 or.

³¹ ARROYO ARCE, N.: *Amazonas del arte nuevo*, Madril, MAPFRE Fundazioaren katalogoa, 2008, 130. or

zituen, 1920ko hamarkadako bere oihal-diseinuen oinarri bihurtu zirenak: hiru eremutan zehar –kromatikoa, bolumetrikoa eta lineala- plano batean islatu zuen arkitektura. 1922a urte garrantzitsua da bere ibilbide artistikoan; izan ere, beste hogeita bost artistarekin batera, arte funtzionalaren aldeko asto tradizionalako pinturari uko egiten zion manifestu batean parte hartu zuen, eta bere pintura abstraktuak erreferentziatzen hartuta, konbinazioak prestatu zituen ikertzen hasi zen ekoizpen arterako³².

Antzerkirako jantzi diseinuak

Bere praktika artistikoa ahalik eta osoen ezagutzera eramateko ehungintzaren arloan, bi sailkapen zehaztu ditugu: lehenengo, arte eszenikoak, eta ondoren egunero erabiltzeko diseinuak. Antzerkia abangoardiekin oso lotuta egon zela –konkretuki Ballet Errusiarrak- eta futurismoa, kubismoa edo konstruktibismoa bezalako mugimenduen estetikaz blaitu zela ikusita, ez da harrizkoa opera eta ballet jantziak eta antzeztokietarako diseinuak produzitzea.



4. irudia eta 5. irudia. Wikimedia Commons eta MoMA-ren web-orriak.

Honen adibide ditugu Popovak 1920an burututako jantzi diseinuak Romeo eta Julieta antzezpenerako [4. eta 5. irudiak], 1915 eta 1916ko pintura kubofuturista horietara garamatzatenak. Argi dagoena da bere konposizio arkitektoniko eta dinamiko-espazialean egindako ikerketa formal zorrotzik gabe [6. irudia], ez

zela posible izango 1920ko hamarkadaren hasierako lanak gauzatzea: forma lineal eta geometrikoen erabilera, gorputz mekanikoen produkzioa eta figura soilen eraikuntza tonuen degradazioaren bidez, ingerada markatu eta zorrotzekin. Bere trebetasuna ez datza arte-obra soilak sortzean, ingurune komunista berriaren eraikuntzan parte hartuko duten tresnen sorkuntzan baizik, konstruktibisten *ethos*-arekin bat eginez³³.



6. irudia: Juan March Fundazioko katalogoan.

³² GUASCH, A.M.: *Popova* [Juan March Fundazioko erakusketa katalogoa], Madrid, Juan March Fundazioa, 2004, 16. or.

³³ TUPITSYN, M.: “Participar en la producción: el código constructivista”, *RODCHENKO y POPOVA, Definiendo el constructivismo*, Madril, Tate Publishing/Erregina Sofia Museo Nazionalea, 2009, 126. or.



7. irudia: Tate Modern museoaren web-orri ofiziala.

Hala ere, bere goi-mailako lana Fernand Crommelyncken “Adardun Handia” (1922) obraren eszenografia eta dekoratuarekin heldu zen, Meyerholden produkzioarentzako egina; zeinetan 1921etik aurrera antzerkian korrante konstruktibista zabaltzen hasi zen³⁴. Bertako dekoratuan eszenatokia industria-makina bihurtu zen, eta jantziak laneko gainjantzi. Diseinu geometriko eta kolore dibertsitatez beteriko pieza bakarreko jantziak eginez, apainduraren errefusatzarekin bat datozenak, eta 5. *Aktorearentzako produkzio jantzia* (1921) [7. irudia] bezalako obrak burutu zituen. Hiru

dimentsiotan lan egiteko esperientzia bizitzeko aukera eman zioten produkzio-jantzi (*prozodezhda*) eskematiko eta iraultzaile asko diseinu esperimental moduan gelditu ziren iraultza osteko arazo ekonomikoengatik, eta planteamendu nahiko utopikoa bilakatu zen. Emakumezko aktore baten janzkera erakusten du: soineko urdin soil bat, forma suprematisten emaitza kontsidera dezakeguna.

Italiako futurismoaren aipatzen badugu, Errusiako *prozodezhda* lanjantziak bat datozela Thayahtek sortutako *tuta* lanjantziekin³⁵ antzeman dezakegu [8. irudia]. Artearen gizarte-funtzioa eta industria-zuhurtziaren garrantzia azpimarratzen zituzten biek. Bi trajeeak "bizitzaren berrantolaketa osoaren ikuspen utopikoaren une erabakigarri bat" irudikatzen zuten, Thomas Moren (1516) *Utopia* lanean azaltzen den gizarte idealarekin bat eginez, zeinak jendeak gorputz-adarren mugimendu askea onartzen zuten eta edozein sasoirako egokiak ziren jantziak erabiltzen zituzten³⁶.



8. irudia: Wikimedia Commons-etik jasoa.

Modu zuzenean bizitzaren berrantolaketa osoaren ideia utopiarrari erantzuten dioten arropa diseinuak dira, bizitza arruntaren errealitatearen eta etorkizun idealaren arteko zubilana eginez. Alderdirik ezaugarriena gizonezko aktoreen aldean aurkezten ez duen desberdintasuna da. Popovak berak emakume eta gizonezkoen jantziak ez zituen bereizten. Bere diseinu ausartak, kontzienteki androginoak, boltxebikeak hartutako

Aipatua ANGUIANO DE MIGUEL, A.: “Presencia de mujeres artistas en el diseño moderno”, *Nuevos tiempos, nuevos retos, nuevas sociologías*, Toledo, ACMS, 2012, 137-149, 143. or

³⁴ $5 \times 5 = 25$ erakusketen ondorioz murgildu zen bertan. Ibid., 54. or.

³⁵ ERJAVEC, A.: op. cit., 95. or

³⁶ Ibid., 91. or

emakume sobietar berriarentzat ikonoarekin bat egiten du, feminitatearen estereotipo burgesarekin apurtuz eta gizonen pareko langile emankor bihurtuz³⁷.

Eguneroko jantzi diseinuak eta patroiak

Popovak, ikusi dugun bezala, antzerki-diseinuan lan egin zuen, baina baita eguneroko jantziarentako masa-ekoizleen ehunetan ere, *LEF* aldizkarian arte teoria propioak publikatzera helduz. *Sportodezhda* –kirola egiteko arropa- eta *spetsodezhda*-suhiltzaileentzako edo lantegietako langileentzako babes-arropa berezia- sortzera heldu zen. Arteak mundu guztiarentzat irisgarria izan behar zuela sinetsita, diseinatzaile gisa lan egin zuen 1923tik aurrera, Moskuko oihal industriako zuzendari bihurtuz³⁸.

Honela, emakumezkoen jantzi eta diseinuak egin zituen, Sonia Delaunayren antzera, nahiz eta Popova ideologia komunista eta produktibista batean garatu eta Delaunay ideologia eta merkatu burges batean. Ehungintzako diseinuari arte produktibistak lehenetsitako ideiak aplikatu zizkion, modu publikoan, erabilgarrian eta, batzuetan,



9. irudia: Popovaren MoMA museoaren katalogoa.

inspirazio ideologikoan gauzatuko ziren diseinuekin –igitai komunistez betetako patroia, kasu–: jantzi eroso eta modernoak, gaurkotasun handikoak eta motibo geometrikoak errepikatzen dituzten oihalekin. Esate baterako, hemen ikusten dugun 1924ko diseinua [9. irudia] Sonia Delaunayren 1920ko oihalarenaren



10. irudia: *Diamanteetan* (1920). Chicagoko Arte Institutua.

antzekoa dugu [10. irudia]: elkarren ondoan dauden forma geometrikoak ikusten ditugu, Popovaren kasuan kromatismo biziagoa emanez forma desberdinen permutazioekin, eta Soniak kolore neutroagoko formak egitea aukeratzen du, estanpatu txikiago batekin.

Bere pinturak oihaletan aplikatuko zituen formen eta patroien laborategia moduan planteatu ditzakegu. 1921eko $5 \times 5 = 25$ erakusketan "Indar espazialak" izeneko koadroak aurkeztu zituen, eta katalogoan idatzi zuen pinturak eraikitze material konkretuarekiko

³⁷ KIAER, C.: "The short life of the equal woman", *Tate Modern*, 2009, Tate Modern museoaren web-orritik jasoa. <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-15-spring-2009/short-life-equal-women> (2021.04.30)

³⁸ FOGG, M.: *Moda: toda la historia*, Bartzelona, Blume, 2019, 233. or.

prestaketa esperimantu sail gisa bakarrik hartu behar zirela³⁹, hau da, bere lana arte plastikoetatik haratago joango zen.

Mendebaldeko *flapper* modaren efektu estilistikoak birsortu zituen sinplifikatutako



11. irudia. Marnie Fogg-en
liburutik jasoa (ikus.
bibliografia)

bitartekoak erabiliz. Hurrengo adibidean antzeman dezakegun moduan [11. irudia] jantziari forma ematen diona fajina da, ez ebaketa, eta lepoa soinekoari lotzen zaio modu arretatsuan. Gauzak horrela, erronka berri bat proposatu zuen emakumeen arropa konbentzionalaren ekoizpenari zegokionean. Sobietar modako aldizkarietan agertzen ziren lepoen forma eleganteak zituzten soineko diskretuenen aldean, sorbaldak zabaltzen dituzten eta eskote saihesten duten lepo zabalak aurkitzen ditugu, Natalia Adaskinaren arabera eskultura konstruktibistak bezala kontzebituta zeudenak⁴⁰. Honela, ustez emakumezkoa den janzkera honetan androginia xehetasunak sartzen ditu. Gauza bera gertatzen da ehunaren patroiz optiko deigarriarekin: atzera egiten duten zulo beltzek eta irteten diren zirkulu urdinek gorputz femeninoa itxura futurista eta mekanizistekin estaltzen dute.

Bizitzako azken etapa honetan egindako diseinuen elementu bereizgarrien artean forma geometrikoen permutazioak, erritmo konplexuak eta kolorearen potentzialak aztertzeko joera dugu, hala nola, koloreen hedadura mugatu baten aukerak ustiatzen ditu –gehienak bikromatikoak izanik-. Konstruktibistek ekonomiarekin duten kezka ere moldatu zen, kontzeptu estetiko gisa ez ezik, baita industria- eta finantza-irizpide antzera ere, produkzio-kostuak murriztuz.

Unisex-aren figura landuko dute Errusiako testuinguruan; hala nola, 1920ko hamarkadaren hasieran Popova eta Stepanovak moda konstruktibistari jarraituz *unisex* arropak diseinatu zituzten. Goncharovak berak *chelovek* (pertsona) izendapena erabiliko du Marinettiri idatzitako gutun batean 1914. urtean, emakume zein gizonei aplikatutako hitz honen bidez emakumeen defentsa egiteko klase ikuspegi batetik, ama-gizonak direla defendatuz -emakumaren dualitateari egiten dio erreferentzia: amaren rola betetzen du baina era berean gizonaren topikoak betetzen ditu: indar fisikoa eta izaera ausarta-, eta

³⁹ L. Popovaren hitzak 5 x 5 = 25 katalogoan, Mosku, 1921, 3. or. aipatua Ibid.

⁴⁰ FOGG, M.: op. cit., 235. or.

lan arloan, pertsonak, genero sailkapenik gabe⁴¹. Hain zuzen ere, gure artistari sobietar emakume berriaren figura arrazionalizatzeko desioak gorputza ukatzera eraman zion. Hala ere, formen sinplifikazio horren bidez genero identitatea ezabatzen du, eta emakumeen gorputzaren estandarizazioa Popovaren ideia goiztiarrak garatzen jarraituko zuen moda sobietarrak bereganatu zituen.

Prozesu hau ezin dugu soilik ikuspegi formal eta interes pertsonalen emaitza moduan erreparatu, garaiko testuinguruak zeresana baduelako ere: dekorazio geometrikoa nekazarien jantzien funtsezko osagarria zen. Hortaz, konstruktibismoa bereganatzeaz gain, errusiar nekazarien tradizioa biziberritzen ari zen ere. Modu berean, pentsamolde ezkertiarrean geometria makinarekin lotuta zegoen, eta azken hauek Sobietar Estatuko maisu berriak bilakatu ziren langile-klase industrializatuaren izaerarekin. Nahitaez forma mekanizatu, inpersonalago eta sentikortasun industrialago baten aurrean kokatzen gara, hau da, etika kolektiboa adierazten da, bere diseinuak *ad infinitum* errepikatzeko gai izango zirelako. Zentzu honetan, argudia liteke bere pinturaren irakaspenak eta kezkak diseinuari aplikatzean, ez zuela bakarrik etika konstruktibista besarkatzen, errusiar baserritar tradizioa ere erreibindikatzeko ari zela.

Argi dago bere nahien artean mota guztietako emakume sobietarrak janztea zegoela, "landetan eta langile zonaldetan banatuta" bizi zirenak. Hartara, Popovaren diseinuen barietate handia agerian gelditzen da.

⁴¹“Documentos: Natalia Goncharova” in BOWLT J. E. eta DRUTT M. (ed.): op. cit., 309-317, 316. or

5. Bauhaus eskola (1919-1933) eta Ehungintza Tailerra (*Workshop VIII*).

Bauhaus arte-eskolaren sorrera eta garapena ez da batere lineala, gorabeheraz beteriko ibilbide baten baitan sartu behar gara instituzioaren benetako izaera ulertzeko. Van der Veldek 1915an bere eskola bertan behera utzi zuenean, 1919an Saxoniako Dukerri Handiaren Arte Ederren Goi Mailako Institutuarekin (*Grossherzogliche Hochschule für bildende Kunst*) batu egin zen *Staatliches Bauhaus* sortzeko⁴². Argi utzi behar dugu Bauhausaren izaera esperimentalak zela; oro har, ideia baten materializazioa izan zen⁴³, eta hasieran artisautzari artistaren bertutea gordetzeko modu bakar gisa begiratu bazion ere, aurrerago ekoizpen industrialean aurkituko zuen bere garaiari leial izateko biderik onena. Bauhausari industriari bideratu zen, serieko edo masa-produkzioan konpromiso soziala ikusiz. Dogmatismo estetiko gailenaren aurka zegoen, eta bere filosofiaren ezaugarri estilistikoak artearen eta teknologiaren arteko gurutzaketaren ondorio ziren: “bakuntasuna aniztasunean”. Helburua ez zen izango, beraz, estilo baten sorkuntza kontzientea. Tailerrak programaren muina ziren, eta Ehungintza Tailerra izan zen hastapenetatik (1919) amaierara arte (1933) iraun zuen bakarra⁴⁴. Hala ere, ehungintzak ez zuen garrantzia handirik tailerren eskalan Bauhauseko proiektu berritzaile artistikoan.

I. Mundu Gerraren ondorengo lehen emakume ikasleen olatuaren artean, diseinatzaile profesionalen komunitatearen partaide izan nahi zuten asko aurkitzen ziren, eta talentu aniztasun harrigarriarekin iritsi ziren, halako erakunde modernoak berdintzat joko zituela sinetsita. Bauhausen onarpen-politikak zioen Irakasleen Kontseiluak pertsona oro, adina eta sexua kontuan hartu gabe onartuko zituela egokitzen jo eta gero⁴⁵, baina errealitatea bestelakoa izan zen. Gropiusek berak aldarrikatu zuen emakume eta gizonen arteko berdintasuna, bai bizitzan zein artetik zereginetan; hala ere, Bauhaus arte-eskolara lehen urtean zenbat emakume joan ziren ikusita -137 ikasleetatik 59 emakumeak izan ziren⁴⁶-, bere iritzia aldatu zuen. Berehala, Emakumeen Saila sortu zuten, eta 1920an Gropiusek emakumeak eta gizonak banatzeko beharra sentitu zuen. *Vorkurs* gaititu

⁴² HERVÁS Y HERAS, J.: op. cit., 33. or.

⁴³ WORTMANN WELTGE, S.: *Bauhaus textiles [Women Artists and the Weaving Workshop]*, Londres, Thames and Hudson, 1998, 16. or.

⁴⁴ *Ibid.*, 16. or.

⁴⁵ WINGLER, H.M.: *The Bauhaus [Weimar, Berlin, Dessau, Chicago]*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 1969, 33. or.

⁴⁶ WORTMANN WELTGE, S.: op. cit., 199. or

ondoren eskolan hiru urteetan zehar ikasteko onartuta zeuden, eta irakasleek ikasleei haien gaitasunetan oinarrituta, zein motatako tailerrak aukeratu behar zituzten “iradokitzen” zieten, emakumeak tailer espezifiko batean kokatuz: Ehungintza Tailerra⁴⁷. Emakumeen Departamentuak ez zuen ikasketa-programa definiturik, baina garrantzitsuena da Bauhausen hiru urte igaro ondoren, ehungintza diseinatzaile profesional gisa hartzen zirela. Horregatik zen emakumeei industrian lan egiteko gaitasuna eman zion lehenetariko eskola.

Finean, Weimarreko Errepublikak ikasketa artistikoetara bultzatu zituen emakumeak, baina Bauhausak ez zuen nahi eskola emakumeen toki “femenino” hutsa bihurtzerik. Fenomeno hau Europa mailan zabaldutako auzia izan zen, garaian mespretxu generiko bat zegoen, jada Marinettik Manifestu Futuristan (1909) adierazi zuena, genero femeninoa arima apal eta ahula duten pertsonak bezala ikusten baitziren:

“Gerra — munduko higie bakarra —, militarismoa, abertzaletasuna, anarkisten keinu hauskorra, bizitza ematea merezi duten ideia handiak eta emakumearekiko mesprezioa goretsi nahi ditugu.”⁴⁸

Beraz, ez da harritzekoa garaiko gizartearen zatirik handienaren antzera Gropiusek ideia horren eragina izatea⁴⁹. Berak defendatu zuen ez zutela eskola feminizatzerik nahi, kalitate *status*-aren devaluazioa ekarriko baitzuen, Van der Velderren Arte Aplikatuaren Eskolarekin gertatu zen bezala.. Beraz, emakumeak sektore artistiko konkretuetara bideratzeko generoaren bidez legitimatzen diren rol eta ezaugarriak argudiatu zituzten, emakumeak hauskortzat hartuz, Bauhausean lantegien eta arkitekturaren gidaritzapenerako pertsonaia ausartak sar zitezkeelarik. Rosizska Parkerrek aipatutako Errenazimentuko artisautza eta diseinuko arteak bereizteak ezarritako goi-mailako eta behe-kulturako borroka hori genero-bereizketa gisa planteatu daiteke tailerren baitan.

Hori dela eta, emakumeek halabeharrez ez zuten berdintasunik aurkitu. Ez da harritzekoa, beraz, emakume kopuru egoki batek ehungintzan trebetasun handia izan arren, instituzioa utzi eta ehungintzarekin zerikusirik ez zuten alorretan lan egitea aukeratu izana. Beste batzuk, egoeraz baliatu ziren eta benetako bikaintasunarekin

⁴⁷Ibid., 42. or.

⁴⁸ SAN MARTÍN, F.J.: *Begirada urduria. Manifestu eta testu futuristak*, Donostia, Gipuzkoako Aldundia, 1992, 97. or

⁴⁹ HERVÁS Y HERAS, J.: op. cit., 41. or.

ehungintzaren inguruko pertzepzio artistikoa aldatu zuten diseinu industrialak eta arkitekturaren mailara igota -Gunta Stölzl, Benitta Otte, Gertrud Arndt edo Anni Albers-

a. Tailerraren garapena

Ehungintza Tailerraren garapena ez zen batere erraza izan; hiru eraikin desberdinetara moldatu behar izan zen: Weimar (1919-1932), Dessau (1925-1932) eta Berlin (1932-1933). Weimarren biziraun zuen urteetan, Ehungintza Tailerrak ezohiko talentu eta erabakitasunez beteriko emakumeak erakarri zituen. Weimar garaiko ehunak lehenengoak izan ziren diseinu berri baten hiztegiaren alde eta tapizgintza tradizionalari uko egiten.

Dessau hirira mugitu ostean, berrantolaketa bat planteatu zen 1928-1929 urteetan. *Bauhausstoffe* (Bauhaus oihalak) etiketapean masa produkzioan prototipoak burutu zituzten fabriken eskariak asetzeko, eta 1930an kontratu bat sinatu zuten *Polytextil* enpresarekin "Bauhaus-Dessau" etiketapean textilak fabrikatzeko eta merkaturatzeko⁵⁰. Honek guztiak Bauhausaren hornidura-ahalmena eta artea demokratizatzeko ahalegin izaera agerian utzi zuen.

1932an Bauhauseko eraikina Berlineko fabrika abandonatu bat izatera igaro zen Mies Van der Roheren eskola pribatu moduan. Nazien etorrerarekin despolitizazio oro kendu eta diskurtsoa "emakumea ama eta emazte bikaina" bilakatu zuten, 1933an eskola nazien eskutik itxi arte.

Egia esan, Bauhausea iraun zuen hamalau urteetan, emakumeak beren kezka eta helburuetan aurrera egin zuten. Eskola itxi egin zen, baina beste ikasle askorekin gertatu ez bezala, ehungileek lanean jarraitzea lortu zuten, arkitekto gehienek bezala.

b. Anni Albers, Bauhauseko emakume ehungileen paradigma

Anneliese Fleischmann (1899-1994) Berlinen jaio zen familia dirudun batean. Hanburgoko Arte Aplikatuaren Eskolara heldu zen 1920an Dresdeko Arte Ederren Akademian arrakastarik gabe sartzen saiatu ondoren. 1922an Bauhausean sartu eta gero, eskolako ehunen filosofia hobekien irudikatzen duen emakumea bilakatu zen, munduari material berrien botere eraldatzailea erakutsi ziona eta 40 urtez ehuna erabili zuena oinarritzeko medio artistiko lez. Pinturan jarduteko asmoarekin sartu zen, baina

⁵⁰ Ibid., 89. or.

Ehungintzako Tailerrera bideratu zuten, eta han aurkitu zuen bere benetako bokazioa⁵¹. Medio honek bere burua esperimentazio independentera zabaltzen zuela ikusi zuen, eta pintore baten askatasun izugarriak ere abailtzen zuela ohartu zen. 1933an AEBra erbesteratu eta gero, Black Mountain Collegen irakasteko aukerak bere karrera bultzatu zuen; Sigrid Wortmann Weltgek dioen bezala, bera bihurtu zen mugimendu baten protagonista Amerikan⁵². 1950eko hamarkada ehungintza masiboko patriiekin lanean igaro zuen, bere ehungintza "piktoriko" gehienak sortuz; eta gainera, ehunari buruzko bere teoria osoak batzen zituzten lanak argitaratu zituen: *Diseinuaz* (1959) eta *Ehungintzaz* (1965), adibidez.

Josef Albersek eragina izan zuen bere praktika artistikoan beste irakasle batzuen artean. Forma, materia eta kolorearen arteko erlazioak analizatu egin zituen, esate baterako, nola aldaketa formal batek materiaren portaeran aldaketa ere ekar zezakeen, edo kolorea eta pertzepzio bisualaren harreman estuek ikusleengan nola eragin zitzakeen. Forma geometriko sinpleekin lan eginez, elkarrekintza kromatikoaren efektuak aztertzen saiatu zen, adibidez beirate diseinuetan, eta filosofia hau Anni Albersen lanetan zuzenki ikusiko dugu, esate baterako bere ikerketa kromatikoaren materializazioa horman eskegitzeko diseinuetan, non alde batetik oinarrizko forma geometrikoak ikusten ditugun, eta bestetik, lerroetan errepikatzen diren koloreak konbinazio berriekin.

Ehungintza, diseinua eta artearen ontologia definitzeko prozesuan, bere lan teorikoak funtsezkoak dira, diskurtso metalinguistiko bati bidea zabaldu ziolako ehuntzearen prozesu bera deskribatuz. *Ehungintzaz* (1965) liburua baliagarria egiten zaigu ehungintzaren eta artearen inguruan zuen pentsamendu pertsonalaz jabetzeko, izan ere, liburu teknikoa izateaz eta ehungintzaren historiari buruz luze hitz egiteaz gain, artearen inguruko kontzepzio indibidualaren arrastoak ere baditu. Honen bidez ehungintza-diskurtsoa maila gorenera igo zuen, oihal lanketa arkitekturan eta diseinuan txertatzeko aurrerapen bat suposatuz, bere hitzek argi uzten duten moduan:

“Baliagarritasunak ez du eragozten gauza bat, edozer, artea izatea. Ez dago arterako material eksklusiborik, nahiz eta beste era batera esaten diguten”⁵³

⁵¹ BARO, G.: *Anni Albers*, Brooklyn (NY), Brooklyn Museum, 1977, 6. or.

⁵² WORTMANN WELTGE, S.: op. cit., 164. or.

⁵³ ALBERS, A.: op. cit., 72. or. Itzulpen propioa “Usefulness does not prevent a thing, anything, from being art. There are no exclusive materials reserved for art, though we are often told otherwise”.

Lehenengo eta behin ikus dezakegu ez duela egiten banaketarik artisaua, disenatzaile eta artistaren artean: artistaren figurak diseinatzailearena barneratzen du ehunaren formari dagokionez arduratsua, sentikorra eta pentsakorra agertzen den heinean, eta era berean forma bat burutzeko artisaua bihurtzen da, medioa ondo ezagutu behar duelako⁵⁴. Artistak ere irudimena martxan jarri behar du, funtzioa betetzeaz gain Anni Albersek estetika ere kontsideratu behar zela argitu zuelako. Ondorioz, ehuna eguneroko praktika baten emaitza den heinean, artistaren sentsibilitatearen parte ere bada.

Ehun-lanek izaera propioa erakutsi behar zutela aldarrikatu zuen, pintura batekin ez nahasteko. Konkretuki, hainbat aspektu desberdinei arretaz begiratzen die. Alde batetik, sinpletasunaren aspektuari buruz luzeki dihardu, artistaren hitzetan ehunaren estruktura, koloreen erabilera eta materialaren propietateen ikuspen argia izango litzatekeena⁵⁵. Euskarri zurrun batean egiten du lan, eta fisikoki ezinezkoa denez koloreak nahastea, koloreari buruzko ikerketetan oso baliabide estimulatzaileak erabiltzen ditu: kolore zatiketaren erabilera sistematikoa. Ondorioz, kolorearen aplikazioa teknika piktorikoen bidez egiten den horretatik urruntzen da: koloretako patroien konbinazioak erabiltzeak aukera ematen dio kolore bera tonu edo argitasun aldaketarik gabe erabiltzeko⁵⁶.



12. irudia: Esmirnar alfonbra batentzako diseinua (1925). MoMA-tik jasoa.

Bere lanetan bi ildo kromatiko aurkitu ditzakegu: alde batetik, harmonia, zeinetan simetria ematen den eta izaera estatikoa duten obrek; bestetik, tentsioa, non asimetria dinamiko bat ikusten dugun [12. irudia]. Erabili ohi duen beste antolaketa-teknika hondo alderantzikatuena da; besteak beste aurretik aipatutako *Beltza-Zuria-Gorria* lanean (1926-27) [2. irudia] elkarreragin bat ematen da hondo zuri eta grisaxka baten gainean garatzen diren lerro horizontal gorrien patroien konbinazioak direla medio. Josef Albersek deskribatutako 'bariazio' kontzeptua Anni Albersen ehun-erretikularen konposiziozko eraikuntza-prozesuari lotuta dagoela aztertu dezakegu, marrak hertsiki ortogonalak diren eta koloreak planoan zabaltzen diren proiektuetan, inolako sakontasunik gabe.

⁵⁴ ALBERS, A.: *On Weaving*, Londres, Studio Vista Publishers, 1974, 72. or.

⁵⁵ Ibid., 74. or. Itzulpen propioa. "Simplicity is the aim and the goal for which we should be heading for".

⁵⁶ KOCHMAN, S.: "'Back to zero.'" The artistic and pedagogical philosophy of Anni Albers", 2017ko tesia Oregon Unibertsitatean, Oregon Unibertsitateko errepositorioa, 35.or.

<http://hdl.handle.net/1794/22657>

Ondoriozta dezakegu Anni Albersen kolorea erabiltzeko prozesua, baliabide kromatiko eta materialen murrizketan oinarritua dagoena, oso konplexua eta aberatsa dela.

Ehunen materialek ere mundu konplexu pentsaezina osatzen dute. Puntu honetan, ukipen-esperientzia ezin dugu materiaren propietate, akabera eta funtzioetatik banatu⁵⁷, jatorriz ehungintzarekin izandako harremana ukimenaren bitartekoa izan baita. Bere ehun piktorikoen bidez bost zentzumenetara jotzen du “Scientia cognitionis sensitivae” bat bideratuz, eta proiektuaren premien arabera bere ezaugarri berezietarako egokiena dirudien material eta oihala aukeratzen du⁵⁸.

Gure diskurtso osoan zehar mantentzen dugun ideia argia da: ikusten ditugunak ez dira kontenplazio bakunerako objektuak, baizik eta objektu erabilgarri –soinua xurtgatzeko, kanpoko hotzetik isolatzeko, eta abar- eta aldi berean estetikoak, edo, hobeto esanda, horien laginak, serieko eta kantitate handiko industria-ekoizpena bideratuko direnak. Hemen, tentsio bat sortzen da ontologiaren eta praktika artistikoaren artean, artearen "esentzia" baten ideiarene eta artea egiteko moduaren emaitzaren artean, Greziako “techné”-aren ideia zaharrarekin lotuko genukeena, gaitasun edo trebetasun jakin batzuk jokoan jartzen dituen rola hartzen baitu artistak. Oso argi ikusten dira premisa hauek bere lanen dibertsifikazioan, ez baitzituen soilik horman eskegitzeko piezak eta alfonbrak egin, baizik eta mahai-zapien diseinuak eta automobilen tapizgintza materialekin teknika esperimentuak ere. Koadroetan oreztapena edo lausodura teknikak ematen diren bitartean, oihaletan ehundura desberdineko eremuen joko aktiboa ikusiko dugu, ezaugarri propioak bereganatuz⁵⁹.

Materialen aukeraketa oinarrizko pausu bezala defini dezakegu. Ehun sintetiko berriez baliatuz, Anni Albersek plastikotasun handia eman zien bere sorkuntzei, eta ehungintzako teknika tradizionalak berritzeaz eta ehungintzak adierazpen artistikoaren arloan duen funtzioaz interesatu zen⁶⁰. Bere garaiko manufakturaketaren eboluzioak eta honek zekartzan makinaren produktibitateen hobetzeak materialen mundu berri bat zabaldu zuen. Material eta hauen propietateen aukera anitzak lortzeko abantaila berriak eskaini

⁵⁷ ALBERS, A.: op. cit., 59. or.

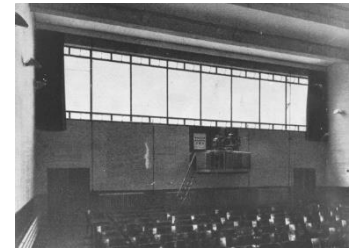
⁵⁸ Ibid., 60. or

⁵⁹ Ibid., 64. or

⁶⁰ “Anni Albers: tocar la vista”, *Bilboko Guggenheim Museoa*, 2017-2018. urteko erakusketa, Guggenheim Museoko web-orritik jaso. <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/anni-albers-tocar-la-vista> (2021.03.08)

zituen, baina era berean artistak gutxiago kontrolatu zezakeen ehuntze-prozesu mekanizatua eta gehiago enfokatu diseinu prozesu originalean⁶¹.

Materialen esperimentazio horretan material sintetiko berritzaileena izango zen zelofana aurkitu zuen. Material eraberritzaile hau goi mailara eraman zuen 1929tik 1950ra arte bertan iraun zuten Bernau-ko Sindikatuaren Hezkuntza Eskolako Entzunaretorako (*Bundesschule des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes*) oihal eta horman eskegitzeko piezekin [12. irudia]⁶².



13. irudia: Eraikinaren leiho ilara. Trade Union School-etik jasoa.

Bauhauseko tailer guztiek kolaboratu zuten hainbat arazo zituen eraikin honen barruko egokieran: alde batetik eraikinaren dimentsio eta lauki-formak oihartzun desaproposa sortzen zuen; bestetik, leiho ilara bakar bat soilik kokatu zuten hitzaldi-aretoaren alde batean, argia desorekatuki sartzen zen gelan. Oihartzunari aurre egiteko eta gela osoan argia modu berdinean banatzeko, bi eskakizunak bete zitzakeen material bat aurkitu behar zen. Nolanahi ere, propietate horiek zituen material bat ez zen existitzen 1929an eta sortu beharra zegoen; beraz, Anni Albersi enkargatu zioten 300 metroko oihal berri bat sortzea.

Algodoi biguna erabili zuen oihalaren alde batean soinuaren xurgapenerako, eta bizkarraldean kotoi beltzeko eta zelofanezko hari gardenak zituen uhin-egitura bat. Argi eta akustikaren arazoentzako irtenbide erabat berria garatu zuen. *Zeiss Ikon Goertz* konpainiak ehuna zientifikoki probatu eta ebaluazio formal bat idatzi zuen sorkuntzaren eraginkortasuna baieztatzuz, eta Albersek Bauhaus diploma irabazi zuen⁶³. Emaitza, Bauhauseko ehunik gorestuenaren sorrera izan zen.

⁶¹ALBERS, A.: op. cit., 25. or

⁶² “300 metres of “silver fabric” for the auditorium. Anni Albers’ Bauhaus diploma thesis for Bernau”, *Trade Union School*-en web-orritik jasoa. <https://www.bauhaus-denkmal-bernau.de/en/trade-union-school/inventory/300-meters-of-silver-fabric-for-the-lecture-hall-anni-alberss-bauhaus-diploma-thesis.html> (2021.03.13).

⁶³Ibid.

6. Ondorioak

Lan honetan arte historiaren ikerketa-objektu jakin baten inguruan hausnartzen saiatu gara, ehungintzaren inguruan, hain zuzen ere, eta nola honi ezinbestean genero auzia atxiki zaion, beti ere tradizio historikoak legitimatuta. Artea urteetan zehar aitorten faltan murgildurik, gizon-artistaren figura betikotzera lagundu duen praktika ere izan da. Azken finean, ikusten dugu ehungintzak, praktika artistiko gisa, bi irakurketa izan dituela: mendeetan zehar ikuspegi biologizistatik bortxa-iturri modura funtzionatu du, baina era berean emakumeentzako erresistentzia-arma edo autoafirmazio gisa funtzionatu du. Arte mota hau, genero ikuspegi batetik analizatuta, feminitatearen estereotipoa emakumeari esleitzeko sustatu den arren, bide psikologiko eta praktikoak eskaini dizkio gutxietsitako emakumeari nolabaiteko independentzia emanaz.

Emakume hauek guztiek, beraz, oztopoetara moldatzeko eta horiek gainditzeko prestasuna erakutsi zuten. Birtuosismo handiz lortu zuten maila gorenera eramatea “emakumeen lana” deritzon hori arte-industria sinbiosiaren bidez. Eraitza gisa, eskuz ehuntzeko ekintzaren berpizkundea eta masako ekoizpen industrialerako ehunen diseinuen profesionalizazio berria ikusten dugu, hau da, artearen eta industriaren arteko batasun perfektua eta ohiko bizitzan artea ezartzea eguneroko objektuen bidez, kasu batzuetan ideologia politikoen pintzelkadekin. Lan horien guztien atzean, laburbiltzen saiatzen ari garen ideia dago, zeinetan artisaua, diseinatzailea eta artista figura batean biltzen den.

Emakume hauek bere balio artistikoa askotan gizonak baino gehiago erakutsi behar izan zuten baztertuta uzten zituen merkatu artistiko horretan. Beraz, ez da harritzekoa historiografia garaikidearen partetik “Amazona” terminoaren erabilera zabaltzea, gizon artistek adinako trebetasun artistikoa erakusteaz gain, gizarteak tradizionalki inposatutako oztopoak saihestu behar izan zituzten eta. Sutsuki borrokatu ziren sentimentalaren eta intelektualaren arteko dikotomia apurtzeko. Badaude artistak 70. hamarkadatik aurrera emakume hauen omenez ehungintza karrera artistikoaren partetzat hartu zutenak, esate baterako, Miriam Schapirok egindako *Femmage* lanak, emakume ehungileei omenaldia egiteko nahiarekin gauzatu zituenak.

Ehungintzaren praktikotasun inplizituak eta disolbaezinak, hezurmamitu gabe gelditu zen artearen kontzepzio berria sortzeko aukera eman zion gizarteari: eguneroko bizitzan objektu artistikoak txertatzean, obraren desakralizazioa naturalki gertatuko zen eta, ondorioz, artearen demokratizazioa gailurrera heltzeko aukera paregabea izango zuen.

Ideia hauek XX. mendean zehar barreiatu ziren arte eta diseinu garaikideraino. Nabarmentzekoa da azken hamarkadetako bildumetan Errusiar Konstruktibismoak modan izan duen eragin izugarria. Izan ere, hau izan zen *prêt-à-porter* modaren eta produkzio masiboaren ideiak sartu zituen, eta gaur egungo kiroljantzi modernoaren kontzeptua definitu zuena.

Era berean, XIX. mendearen amaiera eta XX. hasiera genero ezegonkortasunak eta emakumeen boterearekiko obsesioak markatu zuten. Honen harira, lanean zehar aipatu dugun feminitatearenganako erasoak gauzatu zuten emakumeek, anbiguitasun sexuala agerian jarriz haien lanetan. Azken hau, lehenik eta behin, munduaren gehiengoaren begietan aberrazio gisa aztertu zen, eta arte teoria feministen jaiotzarekin traszendentala bihurtu zen, gaurdaino dirauen auzia bilakatu. Horrenbestez, androginia artearen munduan plazaratzen lehenengoak ditugu beraz artista hauek.

Metodologia, helburu eta teoria zein definizioen birmoldaketa bat proposatu diote historiari Albers eta Popovaren praktika artistikoek. Orduetik alfonbrak, tapizak eta jantziak manufakturatutako produktutzat ez ezik, diseinu kognitibo-kontzeptualeko lantzat ere jotzen dira, pintura eta eskultura bezain garrantzitsuak. Horrek Peter Bürgerren ikuspuntuarekin lotura zuzena eratzen du, izan ere, arte erabilgarri eta demokratikoaren idealarekin bat egiten zuten piezen sorrera errealitate bat izan zen garaian. Are gehiago, ehungintzan gaur egun erabiltzen diren patroik, kolore eta diseinu gehienek asko zor diote ehungintzaren tradizio artisaua arte bihurtu zuen Anni Albers eta bere “ehun piktorikoei”. Ondoretasun baten manifestazio zilegia dugu hori. Albersen ibilbide artistikoak argi uzten du ehungintzan jardun zuela materialak berak zekartzan ezaugarri formalak erakarrita, eta nahiz eta geroago aldarrikapen feminista bezalako konnotazioak gehitu, feminitate-ehungintza erlazio inposatu hori zela eta, aditzera eman behar dena da ehungintza eta arte-sistemaren arteko dialektika berria eratu zuela, lehenengoari ikusgarritasuna emateko nahian. Popovak, aldi berean, gizarte utopiko berri bat sortzeko prozesuaren zerbitzura jarri zuen artea, hizkuntza moderno eta forma berrien sinbiosia zela medio. Pinturan ematen ari zen lengoia abstraktua bolumenez betetako jantzieta eraman zuen.

Anni Albers eta Liubov Popovak ereindako hazia adarkatu egin zen ikasle eta lagun artisten artean. Honek guztiak ehungintza artearen esparruan integratzea ezarri zuen, eredu gisa lagungarria suerta dakigukeena beste diziplina batzuk modu berean zilegitasunez barneratzeko Artearen Historian.

7. Bibliografía

- ANGUIANO DE MIGUEL, A.: “Mujeres artistas, vanguardias y museos”, *Construcciones y deconstrucciones de la sociedad*, Toledo, ACMS, 2010, 344-355 or.
- ANGUIANO DE MIGUEL, A.: “Presencia de mujeres artistas en el diseño moderno”, *Nuevos tiempos, nuevos retos, nuevas sociologías*, Toledo, ACMS, 2012, 137-149. or.
- ALBERS, A.: *On Weaving*, Londres, Studio Vista Publishers, 1974.
- ARROYO ARCE, N.: *Amazonas del arte nuevo*, Madril, MAPFRE Fundazioaren katalogoa, 2008.
- BAÑA, M.: “Apogeo y declive de la *intelligentsia* rusa. Entre el trabajo intelectual y el deber moral”, *NUEVA SOCIEDAD*, 253, 2014, 199-209.
- BARO, G.: *Anni Albers*, Brooklyn (NY), Brooklyn Museum, 1977.
- BENJAMIN, W.: *Libro de los pasajes*, Madril, Akal, 2005.
- BOWLT J. E. eta DRUTT M. (ed.): *Amazonas de la vanguardia [Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova and Nadezhda Udaltsova]*, Bilbo, Guggenheim Bilbao, 2000.
- BÜRGER, P.: *Teoría de la Vanguardia*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2010.
- DE BEAUVOIR, S.: *El Segundo Sexo Vol. 1, Los hechos y los mitos*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1970.
- DE MICHELI M.: *Las vanguardias artísticas del siglo XX.*, Madril, Alianza, 1999.
- ERJAVEC, A.: “The Avant-Gardes, Utopias and Clothes”, *Filozofski vestnik*, Letnik XXXVIII, 2017, 89-106. or.
- EXPÓSITO, M. (Ed.) eta JIMÉNEZ-JORQUERA, A. (Koord.): *Los nuevos productivismos*, Bartzelona, Macba eta Universitat Autònoma de Barcelona, 2009.
- FOGG, M.: *Moda: toda la historia*, Bartzelona, Blume, 2019.
- GUASCH, A.M.: *Popova* [Juan March Fundazioko erakusketa katalogoa], Madrid, Juan March Fundazioa, 2004.
- HERVÁS Y HERAS, J.: *Las mujeres de la Bauhaus: de lo bidimensional al espacio total*, Buenos Aires, Diseño, 2015.

- KOCHMAN, S.: ““Back to zero:” The artistic and pedagogical philosophy of Anni Albers”, 2017ko Oregon Unibertsitateko tesia, Oregon Unibertsitateko errepositorioa, <http://hdl.handle.net/1794/22657>
- KONDRATENKO MOZGOVA, V.: “VKHUTEMAS y su papel en el diseño posrevolucionario soviético”, *EVITERNA, Revista de Humanidades, Arte y Cultura*, 3, 2017, 45-56. or
- LENNING, H.F.: *The Art Nouveau*, The Hague, M. Nijhoff, 1951.
- OLAVE, E.: “Discursos expositivos sobre el textil en la actual escena vasca”, *Revista Digital Papeles de Cultura Contemporánea*, 23, 2020, 75-92. or.
- OLAVE. E.: “Ehungintzaren hamaika ehundurak: Ehungintza erakusketen eragina Arte Garaikidean.” Artearen Historiako GRAL-a Euskal Herriko Unibertsitatean, 2018-2019, ADDI errepositoriotik jaso. https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/43326/GRAL_Olave.pdf?sequence=1
- PARKER, R.: *The Subversive Stitch. Embroidery and the making of feminine*, Londres, I.B. Tauris, 2010.
- POLLOCK, G.: *Visión y Diferencia; feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires, Edición Fiordo, 2013.
- SAN MARTÍN, F.J.: *Begirada urduria. Manifestu eta testu futuristak*, Donostia, Gipuzkoako Aldundia, 1992.
- WINGLER, H.M.: *The Bauhaus [Weimar, Berlin, Dessau, Chicago]*, Cambridge (Massachussets), The MIT Press, 1969.
- WORTMANN WELTGE, S.: *Bauhaus textiles [Women Artists and the Weaving Workshop]*, Londres, Thames and Hudson, 1998.
- ZIEGLER DELGADO, M^a M.: “La revolución artística en Rusia ante la Revolución Soviética”, *SEECI-ko Komunikazio Aldizkaria*, 42, 2017, 24-66. or.

8. Webgrafia

- “300 metres of “silver fabric” for the auditorium. Anni Albers’ Bauhaus diploma thesis for Bernau”, *Trade Union School*-en web-orritik jaso. <https://www.bauhausdenkmal-bernau.de/en/trade-union-school/inventory/300-meters-of-silver-fabric-for-the-lecture-hall-anni-alberss-bauhaus-diploma-thesis.html> (2021.03.13).
- “Anni Albers: tocar la vista”, *Bilboko Guggenheim Museoa*, 2017-2018. urteko erakusketa, Guggenheim Museoko web-orritik jaso. <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/anni-albers-tocar-la-vista> (2021.03.08)
- KIAER, C.: “The short life of the equal woman”, *Tate Modern*, 2009, Tate Modern museoaren web-orritik jaso. <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-15-spring-2009/short-life-equal-women> (2021.04.30)