

Euskal imajinario artistikoa genero-ikuspegi batetik. 1966-2016

Laburpena

Trantsizio-urteetako gizarte- eta kultura-politiken aldaketarekin, Oteiza edo Chillida bezalako artisten lengoaia eskultorikoa Euskal Herriko espazio publikoetan joan zen zabaltzen, euskal identitate eta garai berriaren ikur. Harrezkero zabaldu zen iruditegia eta horretatik eratorritako talde-oroi mena balio maskulinoei loturik egon izana da artikuluaaren hipotesia.

Gako-hitzak: Euskal Herria, eskultura, imajinario kolektiboa, feminismoa

Abstract

The social and cultural policies changes that came with the Spanish transition favored the spread of the sculptural language of Oteiza and Chillida throughout the Basque Country as an icon of Basque identity and a new era. The hypothesis of the article is that this popular imaginary and the collective memory derived from it was related to masculine values.

Keywords: Basque Country, sculpture, collective imaginary, feminism



Ane Lekuona Mariscal

Artearen Historian doktoregia

Bidaltze data: 2019-03-10

Onartze data: 2019-05-30



Diktaduraren amaierarekin, Euskal Herriak garai berri bati ekin zion. Eusko Jaurlaritzak erbestetik bueltatu zen eta, orokorrean, gizartearen asaldatu zuten gertaera eta mugimendu ugari sortu ziren. Paradigma-aldaketa horren bidez, frankismoaren amaieratik gizartearen sumatzen ziren indar, tentsio eta ekintza nazionalistek maila publikora egin zuten salto, gizarte eta politikako arlo guztietan ondorioak suertatuz; besteak beste, kultura-politikan.

Horrela, bertako kulturaren difusioa eta berrezarpena bultzatzeko proiektuan, arte plastikoaren arloan, aurreko hamarkadetan ospea lortu zuten artistek, bai eta beren lanek ere, babes publiko berezia jaso zuten. Artista horiek nagusiki *Gaur* taldeko partaideak izandakoak ziren, hots, hirurogeita hamarreko hamarkadan sortutako Euskal Eskola mugimenduko azpitalde gipuzkoarra zena¹. Gogorarazi beharra dago sortzaile horien garaiko nahi bateratua euskal kulturarentzat iruditegi berri bat osatzea zela, hain zuzen ere, ahozko tradizioan gertatzen ez zen bezala, euskal kulturak ez baitzuen ia imajinario bisualik. Era horretan, Trantsizioaren hasieran sumatzen zen norabide politiko eta kultural berriarekin, esan daiteke iraganeko xede hori nolabait lortu egin zela. Izan ere, testuinguru politiko berrian, Euskal Herriko kaleetan ikurrina eta haren koloreak, baserriko erremintak edo txalaparta moduko ikonografia tradizionala ageriagoak bihurtu ziren heinean, norabide

1 Ondorengoak izan ziren *Gaur* taldeko kideak: Amable Arias, Jose Antonio Sistiaga, Nestor Basterretxea, Jorge Oteiza, Remigio Mendiburu, Eduardo Chillida, Rafael Ruiz Balerdi eta Jose Luis Zumeta. Orokorrean, 1966an sorturiko Euskal Eskola mugimenduaren parte izan ziren hogeita hamasei artisten artean, bakarra izan zen emakumea: Maria Franziska Dapena

berari jarraitzen zioten ikur berriak, modernoak, hasi ziren sortzen eta gizartearen finkatzen, hala, aldaketaren iruditegi gaurkotu bat espazioan eraikiz.

Hain zuzen ere, erakunde eta inizatiba publikoaren babes zuzenarengatik, aipaturiko artisten estetika euskal izate edo euskaltzaletasun berrituaren ikur bihurtzen hasi zen; esate baterako, erakunde eta elkarte garrantzitsu askoren logotipo eta diseinuak eginez. Haien artean, *Basterretxeak Bai Euskarari* (1978) eta *Eusko Legebiltzarrarena* (1983) egin zituen; Chillidak *Euskal Kosta ez nuklearrarena* (1976), *Amnistia Internazionalarena* (1976), *Euskal Herriko Unibertsitatearena* (1981) eta *Kutxa banketxearena* (1990); edo Oteizak *EIA* alderdi politikoarena (1977). Baina, diseinu horiek guztiak egunerokotasunaren parte bihurtzearekin bat, lurraldeko espazio publiko askotan, —esanahi sinbolikoa zuten guneetan ez ezik, entitate pribatu garrantzitsuetan ere— haien eskultura monumentalak hasi ziren ezartzen, eskualdeko paisaia semiotikoa eraldatuz eta, etorkizunera begira, komunitatearen memoria bisualean finkatuz (1. irudia)².

Laurogeita hamarreko hamarkadatik aurrera, artista horien eskulturak kalean ezartzearen joera areagotu egin da, askotan gainera, eskala handiagoko obren bitartez³. Donostiako

2 Besteen artean, *Herri Txistu Otza* eta *Amildegiko zarata* (Mendiburu, 1975, 1977), *Haizearen orrazia*, *Fleming-i eskainitako monumentua* (Chillida, 1976, 1987, 1990) edo *Bakearen usoa* (Basterretxea, 1988). Aldi berean, urbanismo edo arkitektura proiektuak ere eraman ziren, Gasteizko Foru Plaza (Chillidaren parte-hartzea 1979an) esaterako.

3 Hala nola, Chillidaren *Besarkada* (1994), *Burdinaren II gorazarre* eskultura (1997), *Bakearen gurutzea* (1997), Basterretxearen *Askatasuna biribil zabaltzen da* (1994), Oteizaren *Pietatea* (1999), *Eraikuntza Hutsa* (2002), *Aldaera oboide*

kasuan bereziki, izaera abstraktuko eskultura hauek turismo-atrakzio eta marka gisa erabili ohi dira, Donostia 2016 Europako Kultur Hiriburuaren ekimenean argi ikusi zen moduan. Era horretan, aipatzen dugun lengoia artistikoak euskal identitate eta tradizio modernizatuaren irudi izaten jarraitzen du gaur egun oraindik ere.

Beraz, egungo ikuspegitik, euskal iruditegi kolektiboaren parte bihurtu den estetika hau aztertzea baliagarria gerta daiteke sortuak eta zabaldurak izan ziren garai eta errealitateetara hurbiltzeko. Hortaz gain, estilo artistiko honek zer ez duen kontatzen edo islatzen ere har daiteke kontuan; alegia, euskal komunitatearen zer atal edo kolektibo uzten duen kanpoan. Izan ere, Oteiza edo Chillida bezalako artisten irudi abstraktuen ustezko izaera unibertsal eta neutralaren atzean⁴, historikoki zein kulturalki, genero maskulinoarekin lotzen diren ideiak eta balioak aurkitzen ditugu. Hortaz, iruditegi hori euskal identitatearen ikur modura agertzearekin batera, bertako espazio publikoan zabaldurak eta oroimen kolektiboan errotzearekin, emakumeen testigantza historikoaren gabezia, hutsartea, legitimatzen da nolabait. Hipotesi hau arrazoitzen saiatuko gara ondorengo orrietan, estetika horren ustezko genero-neutraltasuna ezeztatzen duten zenbait argudio zerrendatuz.

Artea plazara

Komunitateak elkarbizitzarako dituen espazioetan oroitzapenezko eskulturak kokatzeko joera antzinatik datorkigun tradizioa da; hain zuzen, gizakion oroimen-

(2002), *Begiratokia begira* (2003), Basterretxearen *Demokraziari omenaldia* (Basterretxea, 2006) eta *Bakearen usoaren lekualdatzea* (2014).

⁴Teorialari nagusi modura jokatu zuen Oteizaren idatzietan, arte edo soluzio estetikoaren bidez unibertsaltasun kontzeptuari forma emateko helburua ageri zen. Neutraltasunaren ideiak bestalde, artista talde honek sortu nahi izan zuen euskal esentzia edo izatearen iruditegi gaurkoturako subjektu gisa proiektatzen zen izate edo gizabanakoari egingo lioke erreferentzia.

gaitasuna objektuen materialtasunarekin oso lotua dagoelako. Orain arte aipaturikoarekin batera, kaleetako eskulturek informazio gehiago ere eskaini dezakete, esaterako, une historiko jakin batean horiek bertan kokatzeko erabakia nork hartu zuen. Hori dela-eta, espazio publikoaren kartografia bat marrazteak, besteak beste, komunitate horretan garatzen diren botere-harremanen hausnarketa berriak planteatu ditzake.

Gure kasuan, esan bezala, Trantsizio garaitik aurrera Gaur taldeko partaideen obrak Euskal Herriko kale eta bideetan zabaltzearekin, nortasun herrikoia edo publikoa lortu zuten artelanek. Baina iruditegi horren izaera herritarra maila teorikoan ere landu zen. Hain zuzen, artista taldearen ideologoa izan zen Jorge Oteizaren *Quosque tandem...!* liburuan (1966), euskal gizarte eta kultura aztertzerakoan, espazio publikoan garatzen ziren jarduerak kolektiboekin ematen ziren garrantzia. Idazlearen ustetan, aire zabalean gauzatzen ziren ekintzak euskal izaeraren adierazpenak ziren eta guztien artean, euskal pilota eta bertsozalaritza gailendu zituen. Hau da, esparru publikoan gizonek bakarrik jardun zezaketen jarduerak.

Honenbestez, espazio publikoaren ekintza soziopolitikoaren gunea bada, komunitatea egituratzen duen botere-harremanen isla ere izango da. Horregatik, herritarrek partekatzen duten espazio batean eskultura bat kokatzean, erabakiak hartzeko ahalmena edo agintea nork duen ere irudikatuko dute. Hala izanik, gune publikoan emakumeek jasan duten bazterketa historikoaren adierazle ere bada. Eskulturen gaiarekin lotuz, ikustekoa bezain argigarria izango da emakume eskultoreek, esku-hartze paperean, hiri-espazioetan izan duten parte-hartze minimo eta berantiarra aztertzea. Hain zuzen, Espainia mailan laurogeiko hamarkada arte ez ziren eman lehenengo kasuak, eta Euskal Herrian, ia-ia XX. mendeko lehen hamarkadan, horietan adibide esanguratsuenak Elena



1. irudia - Eduardo Chillidaren Haizearen orrazia.
Egilea - Ezezaguna.

Asíns⁵, Mercedes Rodríguez Elvira⁶, Dora Salazar,⁷ Lourdes Umerez⁸ eta Louise Bourgeois-enak⁹ izanik.

Beharrezko esku gogorrak

Gerraostetik aurrera diziplina artistikoen artean eskultura nagusi izan zela nabarmendu izan du Euskal Herriko arte-historia ofizialak, nahiz eta, oraindik ere, pintura izan garaiko teknika erabiliena. Alabaina, Chillida eta Oteizak nazioarte mailan lortu zuten arrakastarengatik, baita artista horien iruditegiak garaiko mugimendu sozialetan izan zuen harrera onarengatik, historiografiak eta indar instituzionalek eskultura babestu izan dute euskal arte garaikidearen ikur modura.

Teknika eskultorikoari dagokionez, mendebaldeko arte-historiako genero tradizionalak bat delarik, prozedura *unibertsal*, genero gabeko, gisa aurkezten zaigu. Hala ere, pintura, musika edo dantza baino gehiago, eskultura historikoki gizonezkoen esferara lotuta egon da. Teknika izaera maskulinoarekin erlazionatzera eramaten duen ideia nagusia, horren prozedurarako indar fisikoa behar izatearen estereotipoa da (Barrionuevo, 2004), nahiz eta, jakina denez, erreferentzia egiten diegun artista horiek maiz eskulturak ez zituzten beren eskuez egin. Baina lanbideen segregazio sexual tradizionalari lotuta, gizonezkoak ziren gorputzen indarraren bidez, egurra, burdina edo harria zizelatu, landu edo moldatu zitzaizketen bakarrak. Puntu honetan azpimarratzekoa da bai arte-kritikak bai historiografiak, euskal eskultoreak goresteko helburuarekin, etengabe errepikatzen zutela eskultore horiek obrak gauzatzean, material menderaezinak *dominatzeko* saiakeran, alegia, bizitzen zuten *borroka*.

Aldiz, emakumeen gaitasun fisikorik eza zela-eta, historikoki, esku-abilezia, fintasun edota zainketa-lanen esparruan mugitu dira, josteta edo brodatua moduko lanak eginez. Hortaz, eskulturaren identifikazio kultural horrek eragin zuzena izan zuen emakume artisten normalizazio-prozesuan —bestelako oztopo praktikoko soziokulturalez gain¹⁰—, gehiengoak margogintzan zentratu baiziren eta oso gutxi eskulturagintzan. Euskal Herriko kasuan, Dolores Salís (1899-1999) dugu salbuespeneko adibide.

Materialak

Chillida, Oteiza, Mendiburu edo Basterretxeak euskal iruditegi berrirako erreferentzia moduan Euskal Herriko historiaurrea eta kultur tradizioa hartu zutenean, harria, burdina eta egurra hautatu zituzten beren obretarako material nagusitzat. Hirurek, fisikoki gogorrak, iraunkorrak eta zurrinak izatearen antzekotasuna gordetzen zuten; horrela, irudikatu nahi zen euskal identitate edo esentzian ezaugarri edo kalifikazio bihurtuz.

5 1997an *Canons 22* Zarautzen eta 2001ean *Menhires para la infancia* Gasteizen

6 2007an *Nagore Otaño*, Donostian

7 2011n *Clara Campoamorren omenez* eta 2013an *Berreraikuntza*, Donostian

8 2009an *Monumento a Verdi*, Bilbon

9 2011n *Ama*, Bilbon

10 Esaterako, denbora luzez emakumeek ezin izan zuten Anatomia ikasgaietan parte hartu. Biluzia eskultura klasikoaren gai nagusia izanik, artisten formakuntzarako zailtasun izugarria zen. Bestalde, eskulturaren materialak beste teknikenak baino garestiagoak ziren orokorrean, eta hura lantzeko, espazio proposa izatea eskatzen zuten.

Burdinak Euskal Herriko industria-tradizioari egiten zion erreferentzia, ohituraz gizonen gremioa zena. Bestalde, harria eta egurra eskualdeko paisaia naturalarekin eta historiaurreko megalitoekin lotzen zen, baina baita zurgintza edo errementaritzaren ofizioekin, edo baserri-munduko kirol eta tradizioekin ere, aizkora-jokoa eta harri-jasotzea bezalakoak (2. irudia). Gainera, materialaren hautaketaren bitartez ulertzen zen gizonezko joera hori, historiografiak laudorio gisa errepikatu izan duenez behin eta berriro.

Norabide berean, egur mota guztien artean haritzaren zura nabarmendu izanaren arrazoiak aipatu genitzake, ez baitzen aukeraketa arbitrarioa. Haritza, bere kolore, erresistentzia eta maneiatzeko erraztasuna direla-eta oso erabilia izan da mendebaldeko artearen historian, horrela, material *noble* izatearen kategoria irabaziz. Bestalde, Euskal Herrian, egur mota sinboliko eta mitifikatuena izan da haritza. Horren adibide argiena Gernikako arbola izan daiteke, euskal herrien askatasunaren alegoria, semetasun eta filiazio-ideiari lotuta, nazioaren *pater*, aita, konnotazioa eransten zaiona.

Material *noblearen* etiketa maskulinitatearekin nola elkartzten den azaltzeko, Idurre Eskisabelek (2014) euskarazko izenen sexuaren arabera bereizketaren inguruan egiten duen azterketarekin lotu daiteke; izan ere, lehen begiradan gure hizkuntzak, eskulturak bezala, ez du genero-konnotaziorik. Ideia horren kontra, Eskisabelek metaforaren errekurtsua azpimarratzen du gizarteko uste eta balio desberdinak gizon-emakume kategorietan nola sailkatzen diren identifikatzeko. Horrela, emakumeen izen asko natura eta bizitzaren sortzearekin lotzen diren bitartean, gizonezkoenak lurraldeko pertsonaia historiko zein elementu garrantzitsuekin erlazionatzen direla ikusiko dugu, akzio, iraunkortasun edo lanbideei itsatsiak. Gure azterketan antzeko hurbilpen bat egin genezake. Hau da, material bat noble izatea, gogortasunaren, egonkortasunaren, erresistentziaren edo sendotasunaren hierarkizazio kulturalarekin lotzen da. Unibertsalak diruditen balio horiek emakumezko iruditegiaren barnean aurkitzen ditugun hauskortasun, elastikotasun edo ezegonkortasun ideiekin kontrastatzen dute, ezaugarri horiek material *txiroak* deskribatzeko erabiltzen direla.

Gorputz fisikoen asoziazio sexualaren harira, Judith Butler-ek *Bodies That Matter* liburuan (1993), gorputz guztiak genero zehatz bati lotuta nola aurre-imaginatzen ditugun azaltzen zuen. Hau da, edozein material edo gorputzek bere egiazko izaera neutroa galtzen duela gizarteak ezartzen dion genero-marka automatikoaren bidez. Ez da lehenik gorputza existitzen eta ondoren horri gehitzen zaizkion pentsamenduak, baizik eta, beren gain jarri edo egotzi diren ideia eta balio kulturalak ere, gorputzaren parte dira, bere izatea osatzen dute.

Hausnartzeko

Euskal Herriko lurraldean eta herritarren oroimenean finkatu zen lengoia artistikoak barneratu zituen kontzeptu eta ezaugarri formalen azterketaren ondorioz, gure aburuz, estetika hori euskal identitatearen isla izatearen ideia ezeztatu daiteke. Hain zuzen, komunitate baten barruan balioa izan duten gauza guztiak —kasu honetan, iruditegi bisualak— gizonezkoenak izan dira historikoki eta, beraz,



2.irudia – Iraganeko harri jasotzaileen argazkia.
Iturria – Euskalnet.com

3.irudia – 2018ko martxoaren 8ko manifestazioa Bilbon,
atzean Oteizaren Aldaera oboide eskultura.
Iturria – Público egunkaria.

unibertsaltasun edo genero-neutraltasunaren maskararen atzean, gizon-marka aurkitzen da (Irigaray, 2003). Hortaz, aberriaren izaera lortu nahi zuen imajinarioak ez zuen euskal herritarren erdia islatzen, emakumeak ez baitziren bertan agertzen.

Alabaina, iruditegia espazio partekatuaren bitartez komunitatearen historiaren eta memoria bisualaren parte bihurtzen denean, ikono naturalizat jotzen dugu, ez garai zehatz batean bultzatu zen emakumeen bazterketaren ekite gisa. Horren ondorioz, inkontzienteki bada ere, *bigarren mailako* herritarren aukera bakarra gizona zkoen neurria diseinatu eta zabaldu zen euskal identitatearen irudi eta oroimenarekin identifikatzea izan da, Luce Irigaray-ren (2003: 119) hitzak erabiliaz «gizonen subjektibotasunaz alienaturiko begiradaren» bidez.

Emakumeen oroimena taldearen historiatik bereiztean, komunitatearen errepresentazioen esanahia pobretu egiten da, bertako norbanako ororen kontzientzia eta identitatearekin gertatzen den bezalaxe. Hortaz, etorkizun justuago bati begira zera galde genezake: Posible al da eraikitzea euskal gizartearen heterogeneotasun osoa biltzen duen iruditegi estetiko edo oroimen bisual bateratu bat? Edo, beste hitzez esanda: Nola sortu edo berreraiki talde-identitate berriak gure espazioan, jatorrizko kultura errespetatzen den aldi berean?

Azken finean, egiazko sexu-berdintasunean bizi nahi duen gizartea eraikitzekotan, parekotasun praktikoko edo materialarekin batera, baliabide kulturalak ere gogoan hartu beharko dira. Hain zuzen, epe erdi eta luzera, benetako gizarte feminista bat eratzeko proiektuan, mekanismo kultural eta historikoen berrazterketa ezinbesteko tresnak direlako (3. irudia).

///

Bibliografia

Barrionuevo, R. (2004): “Escultoras: Obstáculos y nuevas estrategias de intervención en el espacio público”, *Mujeres, espacio y poder*, Arcibel editores, Sevilla, 46-56.

Butler, J. (1993): *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of “Sex”*, Routledge, New York.

Eskisabel, I. (2014): “Izena eta izana, euskal izendegia eta sexuen araberako bereizketa”, *Jakin*, 202, 45-74.

Irigaray, L. (2003): “Any Theory of the ‘Subject’ has Always Been Appropriated by the ‘Masculine’”, *The Feminism and Visual Cultural Reader*, Routledge, Londres, 119-127.

Oteiza, J. (1966): *Quosque Tandem...! Interpretación estética del alma vasca*, Pamiela, Iruña.

Vadillo Eguino, M. (2008): “La búsqueda de una identidad estética en el País Vasco. La creación de un nuevo imaginario vasco (1960-1980)”, Congreso Internacional Imagen Apariencia, 150-164.