

Niki de Saint Phalle

GUGGENHEIM BILBAO

MUGAK GAINDITZEN DITUEN OBRA.....	3
-----------------------------------	---

MUGAK GAINDITZEN DITUEN OBRA

CAMILLE MORINEAU

*Ez nituen onartzen ni emakume izateagatik amak nire bizitzari ezarri nahi zizkion mugak.
EZ. Gizonen mundura iristeko mugak zeharkatzen nituen, hura abenturaz, misterioz eta
emozioz betea zela iruditzen zitzaidalako.
Nire izaera baikorrak lagundu zidan¹.*

HEROI BATEN OBRA ERAKUSTEKO ERRONKA

Duela urtebete irakurtzen amaitu nuelarik Niki de Saint Phalle-ri buruz Catherine Francblin-ek idatzi biografia bikaina² emozio kontraesanezko batzuek hartu zidaten barrena, Parisko Musée National d'Art Moderne-ren bildumetako emakumezko artisten lehen aurkezpena, hots, *elles@centrepompidou* deitua inauguratu baino urtebete lehenago 2008an sentitu nituen emozio kontraesanezko berberak. Eginkizunaren neurriak eta emakumezko artista horiek —tartean gutxi erakutsi batzuk— ikuspegi desberdin batetik erakustean hartzen genuen arriskuak eragiten zigun kezka oso handia zen, indarrez beteriko obra horiek lehen aldiz elkarrekin erakusteak sortzen zigun gogoberotasunaren parekoa; obra horietatik, izan ere, artearen historiaren irakurketa berri batek irten behar zuen, nik behintzat hala espero nuen. Laurehun orriko biografia bateko aberastasuna jasotzeak edo XX. mendeko emakumeen artearen historia areto gutxi batzuetan laburtzeak erronka bera eskatzen zuten; eginbeharra, baina, hartu eta onartu behar den erabaki-multzo batera murrizten da. Aukera batzuk errazagoak izaten dira, eta Saint Phalleren hiru maisulanak *elles@centrepompidou*-ren sarreran erakustearena bazterrezina iruditu zitzaidan. Horrela, bi urtean zehar, *Emaztegaia* (*La Mariée*) eta *Leto edo Gurutziltatzea* (*Leto ou la Crucifixion*) obrek alde batean, eta *Tiroa* (*Tir*) obrak bestean, ongietorria egin zieten bilduma iraunkorren bertsio femenino hori bisitatu zuten bi milioi eta erdi pertsona. Aldizkari eta egunkarietan erreproduzitu zituztelarik, obra horiek izan ziren, beste batzuk baino gehiago, proiektuaren arrakastaren arduradunak, hain zuzen ere literalki “aurrean” zeudelako. Obra horietan “beste” historiaren, XX. mendeko emakumezko artisten historiaren zintzotasuna, erradikaltasuna eta konplexutasuna biltzen ziren³.

Niki de Saint Phalle —hark helarazten zuen tonua, eta hark multzoari ematen zion erritmoa— emakumezko artisten historiaren berraurkitze haren gidari gisa aurkeztean Bloum Cardenas ezagutu nuen, haren biloba eta Niki Charitable Art Foundation-en patronatuko kidea bera. Historialari jantzia eta artistaren obraren zale amorratua, Bloumek Nikiren “famiaren” ateak zabaltu zizkidan, hots, kolaboratzaile hurbilenekoek eta haren lanaren memoriaren gordetzailak osatu “famiaren” ateak, eta obra ezezagunen, bildumagile publiko eta pribatu eskuzabalen eta artxibo eta dokumentu argitaragabe zenbaiten arrastoa eman zidan. Saint Phalleren idazkiak aurkikuntza-iturri agorrezina izan ziren, batez ere aitoren pasioz bete eta erreplikatu hura: “Heroi bihurtzea erabaki

nuen”⁴. Eta Bloum izan zen, halaber, nigan desira piztu eta, gero, Parisko Musée d’Art Moderne de la Ville hartako erakusketatik hogeitaz urtera, Grand Palais-eko espazio ederretan beste atzera begirako bat egiteko aukera eman zidana; han, harrera beroa eskaini zidan gorputz eta arima ari zen lantalde batek.

Beraz, proiektu hau aurkeztu aurretik, derrigorra dut artistaren ondotik proiektuak berak dituen lehen protagonistei eskerrak ematea. Alde batetik, fundazioko zuzendariak daude, Marcelo Ziteli eta Dave Stevenson, eta Jana Shenefield eta Erica Holm artxiboetan buru; bestetik, Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais-eko lantaldea, Jean-Paul Cluzel duela buru; horretan solaskide nagusi izan ditut Valérie Vesque-Jeancard, Laurent Salomé, Marion Mangon, Philippe Platel, Christelle Terrier, Henri Bovet eta Sophie Zagradsky, eta Lucia Pesapane eraman handiko eta zorrotza ere aldean izan dut, une oro, lanean. Gainera, Guggenheim Bilbao Museoaren arkitektura zoragarriak ezin erremate hobea ematen dio erakusketari, zeharo egokia baita haren obraren parte handi baten izaera monumentala hartzeko, museoaren zuzendari nagusi Juan Ignacio Vidarte-rekin, museoeko lantalde osoan buru ari baita, eta Alvaro Rodríguez Fominaya komisarioarekin batera, horrexen ondoan garatu dut eta Guggenheim Bilbaoko erakusketa. Azkenean, eskerrak eman behar dizkiet artistaren dohaintzen lagatzailerik —eta zorioneko gordetzailerik— handiei ere (Hannoverreko Sprengel Museoari eta lehengo zuzendari Ulrich Krempel-i eta zuzendari berri Reinhard Spieler-i; Nizako Musée d’Art Moderne et d’Art Contemporain-i, eta Basileako eta Friburgoko Tinguely museoari), lehen aipatutako hiru maisulanak laga dizkigun Georges Pompidou zentroa ahanzteke. Eta nahi nuke atzera begirako berri hau, Catherine Francblin biografiarekin batera, beste etapa bat izatea egiteko dugun berraurkitze bidean, *elles@centrepompidou* oraindik ere idazteko zegoen liburu bateko esaldia besterik ez zen bezalaxe. Niki de Saint Phalle ez zen soilik 1960ko hamarkadan gizonezkoek berdintasun terminoetan onartu zuten lehen artistetako bat izan —lehena ere bai, agian—. Nire iritziz, harengan mende osoko artista handietako bat ikusi behar dugu, hemen erakutsi nahi dudana moduan.

EMAKUME BATEN KOHERENTZIA ETA “HANDINAHIA” ERAKUSTEA

Andy Warhol-ekin eta beste batzuekin batera, Saint Phalle “popular” deitu eta mundu guztiak antroponimoz, kasu honetan Niki izenez, ezagutzen duen artistetako bat da. Baina izenetik eta harekin lotu ohi diren *Nana* koloretsu eta alaietatik at, egin duen obraren handinahiak —artista handiak bereizten dituen koherentzia, konplexutasun eta ausardia nahasketa horrek— interes gutxi piztu du artearen historialarien artean. Horregatik gonbidatu egiten zaituztet, bai haiek bai publikoa oro har, artista paregabe honen seriotasuna eta zoramena, jarrera izugarriki arriskutsua, berraurki dezazuen. Motiboen iraunkortasuna harrigarria da, obraren hasieratik beretik azken urteetara arte: badirudi dena bertan zegoela, hasieratik beretik. Har dezagun, esaterako, armiarmaren kasua, dragoia bezala haren sorkuntza-lanean bizi den munstro esangura konplexudun horietako bat. Motibo hori oso goiz ageri da, itzel, *Barkuaren* (*Bateau*) eskuinean, *Alargun beltza* (*Black Widow*) laneko motibo nagusi bihurtzen da, irentsi —edo babestu?— egiten du sabela *Erditze arrosan* (*Accouchement rose*), hiru dimentsiotan emantzipatzen da, etxeko animalia beldurgarritzat, *Igandeko paseoan* (*La Promenade du dimanche*), hiesak eragin heriotzaren sinbolo bihurtzen da *Izurria* (*La Peste*) lanean, etab.

1950eko urteetako lehen koadro-mihiztadura horien erdian nagusitzen diren biluz arrosa handiak *Nanen* arbasoak dira, inolako zalantzarik gabe; *Nana* horiek hamar urte geroago agertuko dira eta,aldi berean, Saint Phallek bere bizitzaren azken era arte, bai bere obra eta testuetan bai bere film experimental luzeetan, jorratuko duen mitologia

femenino baten berrirakurtze bizi baten preludioa dira. Emakume-gorputzaren potentzial semantikoaren berrasmatze horretan zehar, artistak beste motibo nagusi bat ezartzen du: emakume-gorputza sorkuntzaren lekutzat, literalki. Anplifikatu eta irekia, Nikik berreskuratzen eta goستن duen ama jainkosaren gorputza, egiaz, eta 1960ko urteen hasieratik aurrera, bizileku bihurtzen da. Etxe-emakumetik hiri-emakumeraino, tartean katedral-emakumetik igaroz, *Nanekin* eta, batez ere, *etxe-nanekin* Saint Phalle proiektu politiko bat prestatzen hasten da, eta horretan haren feminismo aitzindaria berraurkitu behar dugu, haren askonahi “zoroa”. “Nire eskulturek emakumearen mundu anplifikatua irudikatzen dute niretzat, emakumeen handinahia, emakumea egungo munduan, emakumea boterera”⁵ Obra koherentea beraz, baina baita ausarta eta emankorra ere. Artista idazteko esertzen denean —sarritan bera baita bere katalogoen egile bakarra—, bere biografia zenbait aldiz idazten duenean, edo bere obrei buruzko iruzkinak hirugarren pertsonan sinatzen dituenean, idazki horien irakurlea nahasiz zenbaitetan, Saint Phallek arindu besterik ez du egiten bere obrari buruzko kritika inteligente eta ongi informatuen falta, ohiko ezaugarria hori ere XX. mendeko emakumezko artisten kasuan. Emakumezko artista horiek atzera erakusteak berekin dakar, sarritan, horiei berriro entzutea, horiei batzuetan kontra egitea eta, beti, historian dagokien tokia eman ahal izatearren horien gaineko ikerkuntza zorrotza egitea. Katalogo honen egile guztiei eskerrak eman behar dizkiegu, azken batean gutxi aipatua izan den eta dagokion testuinguruan oso bakanetan kokatu izan den obra bati buruz egin duten berrirakurtze edo deszifratze lanagatik. Kontua baita Niki de Saint Phalleri itzultzea arte estatubatuarrean (popean, neodadaismoan) dagokion tokia, Errealismo Berrian dagokion tokia, baina baita, eta batez ere, emakumezko artistatzat ikustea gizonezkoek menderatu duten artearen munduan. Alde batetik, erakusketa handiak, salbuespen gutxi batzuk tarteko, maskulinoak dira⁶. Bestetik, artistek 1960ko hamarkadaren hasierako iraultza feministarekin bat egin aurretik, Saint Phalleren obra erakusten ari zen aldi berean berea erakusten ari ziren emakumezko artista apurantzat emakumea oraindik ez zen sorkuntza-gaia⁷. Harentzat, baina, motibo nagusia zen: Nikik emakumeengana jotzen du, diren bezalakoak irudikatzen ditu, eta amets egiten du izan beharko luketen modukoak direla, utopia bateko etorkizuneko heroiak alegia, utopia hori ere bazuen-eta bere obrako motiboen artean. 1960ko hamarkadako pop artistak berraurkitzen ari gara, eta horietako askoren feminismoa azalera ateratzen ari da berriro⁸. Eta atze-oihal horren gainean halaber, aitzindaritzat hartu behar dugu, gaur egun, artista horien guztien artean ezagunena eta asmo handikoena, Niki de Saint Phalle.

Bai, ezagutzen dugu *Nanen* izaera alaia eta koloretsua, baina ahantzi egin dugu horien alderdi bortitza, konprometitua eta erradikala. Gaur egun nork ikusten du horietan obra feministarik? *Venus beltza* (*Black Venus*) lanean, Whitney Museum-ek 1969an erosi horretan, nork ikusiko du Castelli galerian ikusgai jarri eta Philip Johnson-ek erosi Roy Lichtenstein-en obra ospetsuenetakoa dugun *Neska pilotarekin* (*Girl with Ball*) obraren aipamenik? Bi bainu-hartzailek pilota banari eusten diote buru gainean: gorputz handi, biribil, larru beltzekoa al da bata, eta emakume zuri esterotipatu eta aldizkari batetik atera berria ote bestea? Hobexego ezagutzen genituen aurretik, urte batzuk lehenago, izan ziren *Tiroak* (*Tirs*), baina denbora behar izan genuen horietan performancearen historiako mugarririk garrantzitsuetako bat ikusteko, eta oraindik argitzeko dugu haien eduki politikoa, antikatolikoa, feminista, konprometitu eta oro har kritikoa.

KONPLEXUTASUNAREN ALDEKO APUSTUA: OBRA PUBLIKOA, ARTISTA IZARRA, BIZIMODU KONPROMETITUA, NEGAR EGITEN DUEN EMAKUMEA

Frantsesek *Stravinsky-ren iturria* ezagutzen dute, aleman askok aukera izan dute Hannoverreko erreginak diren *Nanak* ikusteko, suitzarrak *Aingeru babeslearen* (*L'Ange protecteur*) azpitik igarotzen dira Zuricheko geltokian, baina, ba al dakite Nikik hiru eskultura-parke handi egin zituela munduan, Italian, Israelen eta Kalifornian, gehienbat bere diruarekin finantzatuta, diru hori bere obren edizioei eta lurrin edo perfume baten sorrerari esker lortuta? Oso-oso gaztetatik gizonen bortizkeria jasan zuelarik eta, hala eta guztiz, mundu maskulino batean artista lanbidean aritzeko erabaki sendoa zuela hartuta, Saint Phallek urrunago jo zuen, XX. mendeko emakumezko eskultore gutxi-gutxi horietakoa izatea erabaki baitzuen, eta eskulturako generorik garestiengan, politikoengan eta maskulinoengan aritzea gainera: eskultura publikoa, monumentalean... Nork hartu ditu gogoan emakumezko artista batek bere gain hartu arrisku horiek guztiak?

Gainera, bere bolizko dorrean itxitako artista madarikatuaren rol maskulinoa jokatu beharrean, artista-kontzeptua berrasmatzen du, eta horren bitartez bere arteari “zabalkundea eman” eta, aldi berean, mezu berri bat helaraz dezake. Izan ere, Saint Phallek bere burua aurkeztzen du bere testuetan, egin duen obra dokumentatu duten argazki- eta zinema-kanpaina ugarietan, pertsonaia oso eta kontraesanezko gisa. Aldi berean femeninoa eta feminista, soinean zorro-jantzia daraman *femme fatale* eta laneko buzoarekin apaindutako eskultorea, haur itxurako emakumea eta azpian diren estereotipoak kritikatzeari lagatzeke bere edertasuna erabiltzen duen dama menderatzailea, artistak “pertsonaia” hori erabiltzen du, bere obran egiten duen bezala artea begiesten eta mundua gobernatzen dutenen izaera sexuduna zalantzan jartzeko. Hitz gutxitan esanda, Saint Phallek ez dio muzin egiten ospetsua izateari. Are gehiago, modu kontzientean bihurtzen da izar, Andy Warholek garai horrexetan egin moduan alegia, zentzu bikoitzeko lengoiaia baliatuta eta hedabideak erabiliz, egiten duen obra ulertua izan dadin. Aldi berean mediatiko eta politikoa, lehen artistetakoa izan zen, lehena agian, bere elkarriketen tonua eta edukia bere jantzien eta dekoratuen pare zaintzen. Artistak, Vogue-rentzako elkarriketa batean, azaltzen du ezen erabiltzen duen arropa “gizartea probokatzeko” modu bat dela, eta hurrena diosku: “Uste dut nire suge-itxurako lepokoak, nire botak, nire soineko gorriak eta nire mozorroak nire sorkuntzaren osagarriak baino ez direla, eta ni neu objektu bihurtzeko desira adierazten dudala horien bitartez. [...] Eskultura bat egiteko metalezko armazoi bat erabiltzen dudana era berean erabiltzen dut nire gorputza”².

Haren bizitzako xelebrekerien mendean geratzen bagara, obraren erradikaltasuna lausoturik geratuko zaigu. Niki de Saint Phalle goi mailako jantzigintzako modeloa izan zen, eta baita artista autodidakta ere. Bizimodu bohemioa zeraman Montparnasseko Ronsin kalekaren, Mallorcako Deiàren eta New Yorkeko Chelsea hotelaren artean, literatura eta pinturako abangoardiako mugimenduetan parte hartzen zuen, harremanak zeuzkan neodadaista, pop artista eta errealista berriekin, Frantzian finkatu zen artearen mundua AEBetarantz mugitzen hasten ari zenean, Italiako landara joan zen bizi izatera europar hiriburuak atzera modan jarri zirenean eta, kontrako poloak bateratzen saiatu eta kontrasteekin jokatu ondoren, berezitasuna hautatu zuen, azkenean bakardadea besarkatzearen. Eta beste emakumezko artista askorekin gertatu moduan, hainbeste bereizi izanaren ondorioz historia ofizialak ahanzi egin zuen azkenean. Pop Art estatubatuarrak ahanzia emakumezko beste artista guztiak bezala, errealista berrien taldeko emakumezko bakarra, feminismoari atxiki nahi izan ez zitzaion artista feminista urrietakoa halaber. Lehenetakoa izan bazen ere bere obretan gerra zibilak edo nazioarteko gatazkak salatu zituzten emakumezko artisten artean, lehenetakoa 1960ko hamarkadako diskriminazioaren gaian eta 1980ko hamarkadan hiesaren ingurukoan konpromisoa hartzen, kritiko ageri bazen ere, halaber, 1990eko hamarkadan zehar Bushen erregimenak

izan zuen deriba “politikoki zuzenarekiko”, badirudi ezen inoiz politikatik urrunen izan den artistaren aurrean gaudela... egin zuen obrari buruzko katalogoak eta iruzkin argitaratuak baino ez baditugu irakurtzen.

Mugimendu, joera edo moda horietako batek berak ere ez dio oraindik eskaini merezi duen omenaldia. Errealak baziren ere, haren iraultzak oharkabea igaro ziren sarritan. Baina, bestela izaterik ba al zen, 1950eko hamarkadaren amaieran? Bere seme-alaben zaintza lehen senarrari, Harry Mathews-i, lagatzea erabaki zuenean, berak baino lehen gizonezko artistek jada egin zutena egitera mugatu zen: bizimodu profesionalean murgiltzea eta bere obrari lehentasuna ematea. Alabaina, uko haren zauria oso sakona izango zen, eta bizitzaren amaiera arte izango zuen presente. Bizi eta ikusezin.

Eta galdera egiten diot atzera neure buruari, posible al zen beste era batera izatea? 1960ko hamarkadako urte zoragarri haietan haren xelebrekeria mundu guztiari berezko iruditzen zitzaionean —goiz-goizetik luma-kapela handi bat jantzita joan zitekeen bere lantegian lan egitera—, egiaz zailtasun pertsonalak eta finantzarioak ezkutatzeko erabiltzen zuen, ezen asko eta askotan “negar egiten duen emakume” gisa irudikatuko baitzuen bere burua; eta irudi hori ere, errepikatzearen eta irautearen indarrez, Nikiren obra sorburutik beretik egituratu zuen motiboetakoa izan zen¹⁰.

IBILBIDE TEMATIKOA ETA INIZIAZIOKOA

Beti irribarretsu, nahiz bere bizitzaren azkenean indarkeriazko gertaera jasanezin bat azalduko zuen... Beti gaixorik egon arren, sekula ez zion uzten look zeharo akasgabe hura eramateari, *vintage* baitzen beste inor baino lehenago, fotogenikoa beti, mundu gehienaren aurrean eta bidearen azkena iritsi zitzaion arte ezkutuan gordez jasaten zituen sufrimenduak... Eskuzabalki, bere obra gehiena museoei eman zien, bere obra monumentaletako asko eta asko finantzatzeko gogotik borrokatu behar izan bazuen ere bere lanen edizio eta berredizioen bitartez. Aitortu behar izan dut egin zuen lanaren alderdi “ilun” horren garrantzia, baina baita besterik gabe *Nana* argitsuen itzalean geratu ziren obren balioa ere. Halako mailan ezen erakutsi behar izan baitut bortizkeria dagoela alaitasuna besterik ikusten ez zen lekuan eta, oro har, neure egin behar izan dut artista berraurkitzeko asmoa, nahiz denek uste izan jada ezagutzen zutela.

Erronka zail hau onartzea erabaki nuen, nire neure ustekabeen erritmoari jarraikiz, horrela mantendu ahal izatearren harritzen edo, zenbaitetan, hunkitzen ninduenaren freskotasuna, ikusiz gainera nire ziurtasunak kolokan hasten zitzaizkidala sarri. Horrela egituratu nituen erakusketa eta katalogoa —haren isla zehatza—, Nikik aurkitzera gonbidatu ninduen ikusizko topaketa eta aurkikuntza pertsonaletan zehar aurrera egin ahala.

Hannoverreko Sprengel museoko 1950eko hamarkadako azken urteetako mihiztadura-koadroak argitara ateratzea —apenas baitziren erakutsiak dohaintza egin zutenez geroztik— zirrargarria izan zen. Horietan, Dubuffet-en oihartzuna Pollock-enarekin nahasten da, neodadaisten *combine painting*-etatik collage surrealistara eta pintura primitibora irits gaitezke, indarkeriaren gaitik jokoarenera, eta mito femenino handien berrirakurketa ere hasia da jada. Pollocken estiloko dripping-a mihise gaineko objektuen collagearekin lotzen den formatu handi horiek ikustean, zalantzarik ez dago, batere, Saint Phallek bere tokia hartua duela arte estatubatuarren historian.

Berak “emakumeen rolak” esaten dien horien gaineko esplorazioan erakutsi goiztiartasunak ere harritu ninduen... oraindik “feminista” esaten ez zitzairen obra haien eraginez XX. mendeko emakumezko gorputzaren irudikapenen forma zein edukia suntsitu egiten dira. Emaztegaiak, prostitutak, erditu berri diren emakumeak edo sorginak, bat-batean, *Nana* haurdun bihurtzen dira, jainkosa sortzaile alai, eta hurrena horien gorputzak zabaldu egingo dira, oparo, *etxe-nana* izatearren. Eta *Nanen* leherketa aldi berean sortzailea eta oldarkorra azpimarratzeaz gain — besoak gora, hanka tenkatuak, lotsarik gabeko biluztasuna eta larruazaleko koloreak, arma gisa erabiliak guztiak beren erreibindikazio feminista eta diskriminazio kontrakoak entzunak izan daitezten azkenean—, gogoratu nahi izan dut eskubide zibilen estandarteak izan zirela horiek. Izan ere artistak, bere adierazpenetan, *Black Power* terminoa *Nana Power* terminoarekin lotu ohi zuen, zerbaitengatik lotu ere.

Emakumearen ikonografiaren alderdi ilunari buruz egin esplorazioak zeharo harritu ninduen. *Ama irensleak* egin zituen, *Aitatxo* (*Daddy*) lehen film luzearen gidoiaren garai berean; eta haiek filmeko *making off* ikusezin bateko eszenen antzekoak izango ziren, artista-liburu homonimotik atereak. Eskulturek batetik eta filmak bestetik, emakumearen beste bertsio bat erakusten digute: ama posesiboa, emazte zakarra, emakume menderatzailea, alaba aldi berean biktima eta limurtzailea, intzestugile eta bortxatua. Saint Phallek galarazi egiten dio bere buruari sinplifikaziora jotzea. Seguruenik indarkeria izango da proiektu honetan errepikatzen den gaia, eta baita, agian, publikoak oro har gutxien espero duena ere.

Tiro-pinturek indarkeria horren arrazoiak esploratzen dituzte, eta edukia enuntziatzen dute: indarkeria aldi berean plastikoa, soziala, politikoa eta feminista da. Sail konplexu hau, duen aberastasuna nabarmendu nahi izan dudana hau, performancearen historiaren hastapenetan kokatu behar dugu, eta XX. mendeko bigarren erdialdeko berezko genero horretako artelantzat ikusi.

Ezin nabarmentzeke laga, azkenean, Nikiren obra publikoen ausardia eta handinahia, ezen horien arkitekturan era pribatuan zein publikoan inbertitu baitzen. Aitortu behar dugu obra horiei eskaini ziela bere bizitzaren parte handi bat, eta baita bere aurrezki guztiak ere, eta horiengatik gaixotu zela dudarik gabe, familia-bizitza sakrifikatzearekin batera. Bere handinahi “publiko” horretan politikarekin eta gizartearekin konprometitutako jarrera ere sartu zuen: hiesaren arriskuen aurrean egin alarma dei goiztiarra, Kalifornia hegoaldeko ohiko kultur aniztasuna (kultura hispanikoa, amerindiarra, mexikarra) integratzeko kezka.

Femeninotik maskulinora, Frantziatik Estatu Batuetara, izarra izatetik marjinaltasunera, berradiskidetze lan luzea nabarmenarazi nahi izan dut, haren bizitza horixe izan baitzen. Berradiskidetzea, jabaltzea, zaintzea, horietatik ziren Saint Phallek arteari atxikitzen zizkion eginkizunak, bai beretzat bai besterentzat... birjaiotzea zuela azken xede. Zeren eta Nikik artean sinesten baitzuen, artean birjaiotze baten esperientzia edo, behintzat, nork bere patua aurkitu behar duen inimizazio-bidea ikusteko lain sinetsi ere.

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]

Oharrak

1. N. de Saint Phalle, “Lettre à Pontus”, in *Niki de Saint Phalle*, erak. kat., Paris-Musées, Paris, 1992, 148. or. [itzuli]

2. Catherine Francblin, *Niki de Saint Phalle. La révolte à l'oeuvre*. Hazan, Paris, 2013. [\[itxuli\]](#)
3. Gai horri, *elles@centrepompidou* katalogoa zuzendu ondoren, liburu bat eskaini nion, *Artistes femmes, de 1905 à nos jours*. Centre Pompidou, Paris, 2010. [\[itxuli\]](#)
4. Aipu hori testu eta gutun askotan ageri da, esaterako honetan: "Lettre à Pontus", *op. cit.*, 1. oharra, 148. or.; eta garatuago, berriz, honetan: "Lettre à ma mère", in *Niki de Saint Phalle, op. cit.*, 1992, 184. or.: "Berehala erabaki nuen heroi bihurtzea. Nor izango nintzatekeen? George Sand? Joana Arc-ekoa? Napoleon-emakume bat? Zer axola zion, bada! Garrantzitsua zen zaila, handia, zirrargarria izatea". [\[itxuli\]](#)
5. *Jalons pour l'histoire* irratzi-programan. [\[itxuli\]](#)
6. Ondoren, kronologian zehatz deskribatzen diren adibideetako batzuk aipatuko ditut: lau emakumeetako bat izan zen William C. Seitz-ek MoMA-n 1961ean eta Pierre Restany-ren laguntzarekin antolatu zuen *The Art of Assemblage* erakusketa, 140 artistaren artean; baita William Rubin-ek MoMA-n 1968an antolatu zuen *Dada, Surrealism, and Their Heritage*-n ere 87 artistaren artean; Weiss auf Weiss-en Bernako Kunsthalle-n 1966an ehun bat artistaren artean; Sammlung Hahn, Zeitgenössische Kunst-en Koloniako Wallraf-Richartz Museum-en 1968an, 77 artistaren artean; eta *Arte Pop. Nouveau Réalisme* erakusketa Knokke-le-Zoute-n 1970ean, 78 artistaren artean. Emakume bakarra izan zen Gérald Gassiot-Talabot-ek 1964an Parisko Musée d'Art Moderne de la Ville-n antolatutako *Mythologies quotidiennes* erakusketa; emakume bakarra, Natalia Dumitresco-rekin batera, *La Figuration narrative dans l'art contemporain* erakusketako 68 artisten artean, Parisko Galerie Creuze-n 1965ean; emakume bakarra, Sheila Hicks-ekin batera, Parisko Grand Palais-en 1972an egindako *60/72. Douze ans d'art contemporain en France* erakusketa. [\[itxuli\]](#)
7. Dorothea Tanning-ek ongi erakusten du XX. mendearen hasierako artistetako askok gai honekiko erakusten zuten distantzia eta anibalentzia: "Ez nago emakumearen kontuarekin obsesionatuta. Ez naiz ere sorkuntza maskulinoaren aurrean liluratuta geratzen. Emakume gisa, artista batek jokatu egin behar du adierazpide eksklusiboki femeninoen aukerekin, gizonezko batek bere aukera maskulinoetan errenditu behar duen bezalaxe. Iraultzari dagokionez, bai, emakumea da egiaz" (in *Fémininmasculin. Le sexe de l'art*, erak. kat., Centre Pompidou, Paris, 1995, 371. or.). [\[itxuli\]](#)
8. Aipatzeko moduko erakusketa artean dira *Power Up. Female Arte Pop*, Vienako Kunsthallen, 2010–11n; *Seductive Subversion. Women Arte Popists, 1958–1968*, New Yorkeko Brooklyn Museum-en 2010–11n, eta Taten 2015eko udazkenean egin *The Word Goes Pop*, horrek Pop mugimenduko emakumezko artisten obrak nabarmenduko baitzituen. [\[itxuli\]](#)
9. Maurice Rheims, *Vogue*, Paris, 1965, aipatua in Catherine Francblin, *Niki de Saint Phalle. La révolte à l'oeuvre*. Hazan, Paris, 2013, 143. or. [\[itxuli\]](#)
10. Motibo hau oso goiz agertuko da; esate baterako *I Love* (1968) saileko estanpetako batean, *Ene maitea, zer egin beharko nuke hilko bazina?* titulukoan, edo Londresko Gimpel Fils Galleryko erakusketarako argitaratu *Ama irensleak* (1972) artista-liburuko "A Necklace of Tears" orrialdearen gainean: *Malkoak* (1979, CR 555), poliesterra eta kolorezko arkatza, *Malkoak* (1988, CR 601), zeramika. [\[itxuli\]](#)