

Emakumearen biluzia Barrokoan

Susana eta agureak

Autorea: Ane Urain Miranda

Gradua: Artearen Historia

Ikasturtea: 2014-2015

Tutorea: Francisco Javier Muñoz

Saila: Artearen Historia eta Musika

Laburpena.

Lan honekin, emakumearen biluziaren irudikapena mendebaldeko gizartearen sinbolo bilakatu eta emakumearen gorputza gizartearen irudi nola bihurtu den azalduko da. Gizonaren begiradatik idealizatu izan den emakumearen gorputz biluzi hori kategori sexual eta kultural bat da, honen sexualitatea eta feminitatea kontrolatzen duena. Emakumeak subjektu bezala ahaztuak izan diren Artearen Historian, protagonistak izan dira artelanetan, eta bereziki, objektu bezala izan dira irudikatuak.

Azaldutako guztiaren garapen garbiena Errenazimentuan eman zen, emakumearen gorputzaren idealizazioaren hasiera eman zelarik. Horrela, Barrokoan Errenazimentuko idealen hedapen garbi bat eman zen, garaian ezaugarritzkoak izan ziren sentimendu, mugimendu eta dinamismoa ahaztu gabe. Garai guztiz anitza izan zen, herrialde bakoitzean ezaugarri ezberdinekin egiten dugu topo, egoera sozial-kultural-ekonomiko-artistiko guztiz ezberdina baitzegoen. Beraz, aipatu bezala, ezin dugu Barroko bakar batez hitz egin.

Elizak artean zeresan handia izan zuen, baina gai erlijiosoez aparte, gai mitologikoak ere irudikatu ziren eta gainera biak tratatzeko modua nahiko antzekoa izan zen. Lan honetan, Susana eta agureak kontakizunaren errepresentazioari erreparatuko zaio, gizonaren begirada eta emakumearen gorputzaren arteko botere harreman garbi bat ezartzen delako. Hau da, protagonista den Susana, biluzirik dago bi gizonek hau begiratzen duten bitartean eta aldi berean, gizonetzkoa izango den ikusle bati eskaintzen zaio. Horrela, garai honetan gai hau emakumearen biluziaren irudikapen bat egiteko aitzaki bezala ikusi beharko genuke.

Barrokoaren garaian eman zen aniztasuna eta aipaturiko gaiaren tratamendu ezberdinak aurkezteko hiru artisten lanak analizatuko dira, hala nola, Rembrandt van Rijn, Pieter Paul Rubens eta Artemisia Gentileschi. Hiru sortzaileek modu ezberdin batean errepresentatuko dute gaia. Konposizioa, gaiaren trataera, emakumearen gorputzaren irudikapena eta artelanean agureek duten kokapena, hiru obretan ezberdin aurkeztuko dira, artistaren estilo eta herrialdearen nondik norakoak agerian geratuko direlarik. Hala eta guztiz ere, aipatu beharra dago, Rembrandt eta Rubens-en artelanen artean badaudela antzekotasun batzuk, horien artean emakumearen biluziaren tratamendua egongo litzateke. Hortaz, hiru obra hauen konparaketarekin biluziaren atzean dauden ideei guzti horiek azaleratzen saiatuko gara.

AURKIBIDEA

1. Sarrera.....	3
2. Emakumearen biluziaren protagonismoa.	4
2.1. Emakumearen gorputza mendebaldeko gizartearen irudi.....	4
2.2. Emakumearen biluzia Barrokoan.....	9
3. Emakumearen biluzia eta begirada maskulinoaren arteko botere harremana	12
3.1. Susana eta agureak.....	12
3.2. Rembrandt van Rijn.....	13
3.3. Peter Paul Rubens	16
3.4. Artemisia Gentileschi	19
4. Ondorioak.....	23
5. Bibliografia.....	25

1. Sarrera.

Artearen Historia analizatzen eta ikasten denean, ohikoa denez, garai bakoitzean eman ziren mugimenduen ezaugarriak azaleratzen dira artista garrantzitsuenen lanak ikertuz. Begirada honetatik urrundu nahian, genero ikuspegitik planteatu nahi izan da lan hau, mendebaldeko Artearen Historiaren eraikitze kulturalak agerian utziz.

Emakumeak subjektu bezala ahaztuak izan diren Arte Historia honetan, protagonistak izan dira artelanetan baina objektu bezala aurkeztuak. Hau horrela izanik, emakumearen biluziaren errepresentazioa izango da lan honen funtsa, gizonezkoen begiradatik sortutako kategoria sexual eta kultural bat bezala ulertu behar dena eta ez gai arrunt bat bezala. Emakumearen biluziak honen sexualitatea eta feminitatea kontrolatzen du eta baieztapen hori justifikatzekotan, guztiaren hasiera izango den Errenazimendutik hasita, honen jarraipen zuzena izango den Barrokoan zentratuko gara.

Baina zergatik aukeratu Elizak artea guztiz arautua zuen garai bat emakumearen biluziaren berri emateko? Barrokoan emakumearen biluzi ugarirekin egiten dugulako topo eta garai guztiz anitza delako. Herrialde bakoitzean, panorama artistiko-sozial-ekonomiko-kultural guztiz ezberdinak aurki daitezke, eta aniztasun honek lan honen oinarria den biluziaren nondik norakoak azaltzen laguntzen digu. Barrokoan Errenazimentuan ezarri ziren idealak garatu ziren, mugimendu, dinamismo eta sentimenduei garrantzi bizia emanez. Hori dela eta, garai honetan emakumearen biluziaren garapen handia eman zen, eta gai mitologiko eta erlijiosoetako biluziak sentsualitate berdinarekin irudikatu ziren.

Horrela, Susana eta agureak gai erlijiosoan zentratuko gara, emakumearen biluzia eta begirada maskulinoaren arteko erlazio estu bat sortzen delako eta lanaren idei nagusia azaltzen lagunduko digulako. Beraz, Barroko garaiko hiru artista garrantzitsu diren, Rembrandt van Rijn (Holanda), Pieter Paul Rubens (Flandes) eta Artemisia Gentileschi-ren (Italia) obrak analizatu eta konparatuko ditugu, bakoitzak gai hori nola irudikatu duten azalaraziz.

2. Emakumearen biluziaren protagonismoa.

2.1. Emakumearen gorputza mendebaldeko gizartearen irudi.

Emakumeak betidanik protagonismo handia izan du Artearen Historian. Historiaurretik gaur egunera arte, artelanetan irudikatuak ikusi ditugu emakumeak eta gure gizartean ohikoak dira bere errepresentazioak. Mendebaldeko Artearen Historia aztertuz gero, paradoxikoki, emakumeak artista bezala izan duen protagonismo ezari erreparatzen badiogu, harritzekoa da emakumearen gorputzaren irudikapenak izan duen garrantzia, eta bereziki, errepresentazio hauen gehiengoa biluziak izatea. Gorputz biluzi baten irudia, galeria edo museo baten horman zintzilikatua dagoena, mendebaldeko kultura eta zibilizazioaren sinbologia da. Emakumearen sexualitatea eta feminitatea kontrolatzen duen gai hau, artearen eta mendebaldeko estetikaren ezaugarritzko motibo bat da.

Emakumearen biluzia kategori kultural eta sexuala da, industria kultural baten parte dena non bere erakundeek ikuspegi eta lengoia generiko eta sexualizatu bat proposatzen duten. Biluziaren tradizioa ez da soilik artista maskulinora eta ikuslera mugatzen, beste erlazio bat dago jokoan. Lynda Nead-ek esaten duen moduan:

“La mitología del genio artístico propone un modelo de masculinidad y de sexualidad masculina que es libre de movimientos en su búsqueda ilimitada, que necesita contenerse dentro de formas. La mujer y la feminidad proporcionan ese marco cultural; la mujer controla y regula el pincel impetuoso y individualista”¹.

Emakumearen biluzia zikinkeria eta poluzioa sortzen duen formarik gabeko eta ingerada dudatsuak dituen zerbait bezala definituz gero, artearen forma tradizionalak biluziaren nolabaiteko arautze magiko bat egingo lukete, hau kontrolatuz eta bere ustezko urradurak konponduz. Beraz, emakumearen gorputza betidanik kanpo araez kontrolatua egon dela argi geratuko litzateke.

Har dezagun, XVI. mendeko Giovanni Battista Moroni pintore italiarraren *Kastitatea* lana (1. fig). Bertan kastitatea irudikatzen duen emakume batek bahe zulatu bat du eskuetan. Emakumea kastitatearen alegoria izan daiteke, biluziaren konnotazio “negatiboak” bahearen estruktura metalikora lekualdatzen baditugu. Jarraian, Lisa Lyon

¹ NEAD, L., *El desnudo femenino. Arte, Obscenidad y Sexualidad*, Alianza, Madril, 2013, 98.orr.

emakumean errepara dezagun (2. fig). Emakume honek 1979ko *bodybuilding*² lehiaketa irabazi zuen eta urte batzuk geroago, Mapplethorpe-ren *Lady: Lisa Lyon* deituriko argazki bildumaren protagonista izan zen. Kasu honetan, argazkietan lortu dituen argi itzalen jokoek gorputza eskultura bilakatu dute. Gainera, Lisa Lyon-en gorputzak grafitoa du, muskuluaren moldurak gehiago azaleratuz. Beraz, kasu honetan, biak dira (argazkilaria eta modeloa) emakumearen gorputzaren arauketan laguntzen dutenak. Lisa Lyon “enmarkatua” izan da eta emakumearen gorputza irudikapen bat bezala aurkezten zaigu. Emakumeak ikusia izateko sortu den objektuaren eta ikusten duen subjektuaren papera betetzen du, bere gorputza ideal kulturalen arabera sortu eta epaitzen delarik. Azaltzen ditugun ideia guzti hauek osatzeko, anorexiaren adibidera joko dugu. Anorexiaren kasuan, emakumeak berriro ere, epaile eta borrero bezala jokatu luke arau kulturalak direla eta. Emakumea ispilura begiratzen denean, bere identitatea feminitatea definitzen duten irudien bitartez baldintzatua dago. Hau da, gizarteak ezarritako ideal femenino horren ezaugarriekin bat egiten ez duela ikustean, bere gorputza aldatzera da bultzatua. Ispiluaren ertzek ere gorputz hori inguratzen dute eta horrela, autorregulazioa martxan jartzen da.



1. *Kastitatea* – Giovanni Battista Moroni



2. *Lady: Lisa Lyon* - Robert Mapplethorpe

Kastitatearen irudi alegorikoaren bahe iragazgaitza, *bodybuilder* den emakumearen gorputz landua eta gorputzaren mugen aurkako anorexiadun

² *Bodybuilding*-a feminismoaren baitan problematikoa izango litzateke. Hau da, alde batetik, gorputzaren askatasun metafora bezala ikus genezake, tradizioak ezarritako arauak hautsi nahi dituenak. Baina bestetik, estereotipo bat beste batengatik aldatzen dela ere pentsa genezake.

emakumearen borrokaren kasuek emakumearen gorputza mendebaldeko gizartearen irudi nola bilakatu den erakusten dute.

Esandako guztiaren irudikapen garbiena, Alberto Durerok 1538. urtean eginiko *Marrazkilaria biluzi bat egiten* grabatua izan daiteke (3. fig). Bertan, partzialki estalita dagoen emakume bat etzanik dago marrazkilariaaren aurrean. Bi pertsonaiak kuadrikulaturik dagoen marko batez banatuta daude. Artistak emakume biluzia pantaila horretatik behatzen du, gero ikusten duena paperean plasmazten duelarik. Kasu honetan, perspektibak eta geometriak emakumearen gorputza kontrolatzen ditu, kultura maskulinoaren eta natura femeninoaren arteko aurkakotasun garbia ezartzen delarik.



3. *Marrazkilaria biluzi bat egiten* - Alberto Durerok

Emakumearen irudikapena mendebaldeko gizartearen arau kulturalen arabera eraikia dagoela azpimarratu eta gero, guzti honen hasierara joan beharko ginateke. Lehen azaldu bezala, Historiaurretik jada emakumeen biluzien irudikapenak agerikoak dira, baina gai honen garapen eta hedapen nabarmenena Errenazimentuan eman zen.

Humanismoa, Panofsky-ren ustez, gizonaren duintasunaren fedea bezala defini daiteke, giza baloreen berrestean eta gizakiaren mugen onartzean eraikia dena³. XV.mendeko kulturean, Venus-a emakumearen figuraren errepresentazioa baino haratago zihoan. Jainkosa honen irudi biluziaren bitartez, edertasuna, gizona eta kosmos-a ulertzeko modu oso bat eraikitzen zen. Idei horren adibide garbia, Botticelli-ren *Venus-aren jaiotza* izan daiteke. Humanismoak erregimen bisual bat ezarri zuen, eta hau egitean jarrerak nola irudikatzearen kodifikazio bat suposatu zuen. Tratatu artistikoetan, obra literarioetan eta baita manualetan ere, humanistek jarrera femenino ideal ugari definitu zituzten. Baina oro har, Errenazimentuko modelo femeninoak begiratu izateko sortu zen objektu, emakume pasibo eta betiereko musa izan zen. Modu honetan gizonaren mentalitateak sortua izan den emakume kontzeptuaren hasieran

³ VAL CUBERO, A., "Imágenes en contexto: genealogía, representación social e imaginario pictórico del cuerpo femenino", *Aisthesis*, 49 (2011), 56.orr.

egongo ginateke. Hau horrela izanik, Errenazimentuan, gorputza objektu espresibo bat izango litzateke, honen atzean dauden ideiak guztiak pertsona ikasiek soilik ulertzen zituztelarik⁴.

Esan bezala, humanistek "ideal estetiko" berri bat ezarri zuten, tradizio klasikoko edertasuna oinarri bezala hartuz. Edertasun idealizatu horrek Petrarca eta Dante poeten emakumearenganako begiradan zuen oinarri. Bi idazleek bere lanetan emakume baten amodioari eta horrekin lortuko duten betiereko edertasunari idazten diete⁵. Baina nahiz eta, amodioaren idealizazio hori egin, Petrarca zera esaten du:

*"... la mujer (...) es indudablemente un demonio, un enemigo de la paz, un surtidor de impaciencia, un foco de discordias; el que la ha tratado jamás sabrá lo que es la tranquilidad"*⁶.

Horrela, emakumearekin loturik egon ziren eta loturik dauden "ederra", "sentimentala", "apaingarria"... bezalako adjektiboek gizonak sortutako "arte kultura" eta emakumezkoen artea ezberdintzeko balio izan dutela aipatu beharko litzateke. Vasariaren *Bizitzak* liburuan emakumeak samur, leun, eder, delikatu... bezala definitzen ditu, baina Boccacciok bere *De Claris Mulieribus*-en emakumeen 104 biografia (mitiko edo erreal) biltzen dituena, emakumea horrela definitzen du: *"amable, modesta, honesta, digna, elegante al hablar, generosa de alma, casta y estar bien dotada para el gobierno doméstico"*⁷.

Poetagileek emakumeen edertasuna deskribatzen zuten bitartean, hauen biluztasuna pintoreek erretratatzeko zuten. Lirikan hainbeste goraiatzen zen gorputz hori, tratatu artistikoetan gutxietsia izango da, tratatugileen ustez gizonzkoen gorputzak baino harmonia gutxiago zuelako. Ez da soilik altueraren edota gorpuzkera makalaren gauza izango, askok emakumearen burmuina gutxiago garatua zegoela uste zuten, eta ez hori bakarrik, bularrak, emakumearen kasuan ezaugarritzkoa den zerbait izanik, pintore errenazentista askok haragi bigun bezala aurkezten zituzten, zerbait negatibo bezala. Lehen aipatu dugun Durero izan zen lehena emakumearen gorputzaren

⁴ VAL CUBERO, A., *La percepción social del desnudo femenino en el arte: (siglos XVI y XIX): pintura, mujer y sociedad*, Madril, Minerva, 2003, 64.orr.

⁵ Horrelako poemetan, gizonzkoa apaltasun osoz eta umiltasunez gerturatuko zaio emakumeari. XVI eta XVII. mendeetan, amodio hau ez da desagertuko baina aldatu egingo da emakume eta gizonen erlazioan eraginez.

⁶ VIGIL, M., *La vida de las mujeres en los siglos XVI-XVII*, Madril, Siglo XXI, 1986, 73. orr. VAL CUBERO, A., *La percepción social del desnudo...*, *Op. cit.*, 47.orr.

⁷ CHADWICK, W., *Mujer, Arte y Sociedad*, Destino, Bartzelona, 1992, 29-30 orr. VAL CUBERO, A., *La percepción social del desnudo...*, *Op.cit.*, 59.orr.

proportzioak teorizatzen, gizonezkoen gorpuzkeraren eta emakumearen gorpuzkeraren ezberdintasunak nola irudikatu behar ziren agerian utziz. Emakumearen gorputz ideala tratatu batean azaltzea funtsezko gertaera bat izan zen proportzioen historian, kontuan izanik, esan bezala, neurri idealak gizonezkoen gorputzarekin erlazionatzen zirela. Ceninnik esaterako, bere *Arte Liburuan* proportzioez hitz egin zuenean zera esan zuen: “*de las medidas de la mujer no me ocupo ya que ésta no tiene ninguna medida perfecta*”⁸.

Arte historiagile batzuen ustez, bi sexuen gorputzen arteko ezberdintasunak irudikatu zituzten lehenak Europako Iparraldeko herrialdeetako artistak izan ziren, baina Val Cuberok azpimarratzen duen moduan Durerorengan eragin handia izan zuen Venezian egin zituen egonaldiak⁹. Gainera, Venezia 1500 eta 1550. urteen bitartean emakumeen biluziaren produkzioan guztiz protagonista izan zen. Horrela, aipatu beharra dago, Giorgione-k hasieran eta gero Tiziano-k *Venus*-aren irudikapenarekin emakumearen biluziaren momentu esanguratsu bat ezarri zutela.

Alabaina, artista italiarrek eta esaterako holandarrek sortutako biluzien artean ezberdintasun nabariak daude, ez soilik teknikan, baina bereziki gaietan. Alde batetik, arte Italiarrean emakumearen irudia, emakumearen biluzia zehazki, magiko-mitiko eta erreala denaren arteko erlazioa ezartzen duen osotasun baten parte da, horregatik emakume idealizatuak aurkezten dizkigute, eguneroko bizitzetik at daudenak alegia. Bestetik, Holandan, Ama Birjina emakumeen irudikapenetik kanpo geratu zen protestantismoa zela eta. Pentsamendu neoplatonikorik ez egoteak, ezinezkoa egiten zuen emakumearen irudia edertasun idealarekin identifikatzea. Horren ordez, eguneroko bizitzaren irudikapenak aurkitzen ditugu, azalarazi nahi zuten gizarte egoki baten mikrokosmosa bailitzan.

Kasu guztietan eta edozein herrialdetan *jenio* izendapena gizonezkoari lotzen zitzaion, eta ez emakumeari. Errenazimendutik aurrera, gizonezkoek noble titulua eskuratu zezaketen artistak izateagatik, eta emakumeek aldiz, noblea izateagatik arte munduan murgiltzeko aukera zuten.

⁸CENNINI, C., *El libro del Arte*, Akal, Madril, 1988, 120.orr. VAL CUBERO, A., *La percepción social del desnudo...*, *Op.cit*, 53.orr.

⁹ VAL CUBERO, A., *La percepción social del desnudo...*, *Op. cit.*

Hortaz, galdera bat planteatu beharko genuke: noiz hasi zen emakumea ikusteko sortua den objektu bat bezala irudikatua izaten? Kristautasunaren baitan kokatu beharko genuke erantzuna, baina humanistak izan ziren emakumea nola irudikatua izan behar zen modu arautu eta sistematiko batean azaltzen lehenak. Emakumea bere natura eta gorputzetik babestu behar zen, eta hau egin ahal izateko bere jarrera eta izan behar zuten jokabidea definitu behar ziren. Horrela, garai honetan emakumeak nola irudikatuak izan behar ziren ezartzen da, eta artistek hauen irudikapenei ekingo diete. Errenazimentuan, emakume biluziaren errepresentazioaren garapen ikaragarria emango da lehen azaldu bezala, eta lan horietan, emakumeak guztiz objektifikaturik agertuko dira.



4. *Urbino*ko Venus - Tiziano

Honen adibide garbientako bat, lehen aipatu dugun Tizianoren *Venus*-a izango litzateke (4. fig). Lan honetan, guztiz biluzik eta jarrera eroso batean ageri den emakumea lehen planoan ageri da bere gorputza ikusleari eskainiz. Artelanean agertzen diren pertsonaia guztiak jantzirik daude, protagonista den pertsonai biluzia izan ezik. Beraz, eszenan dauden gertaerak bigarren plano batean geratzen direla konturatzen gara, eta Tizianok garrantzi osoa emakumearen biluziari eman ziola ikusten dugu, hau begiratua izateko sortua izan den objektu bezala aurkeztuz.

Hau guztia, hurrengo garaietan eman ziren irudikapenen oinarria izan zen, eta bereziki, lan hau zentratzen den Barroko garaian zeresan handia izan zuela azpimarratu beharko genuke. Hala eta guztiz ere, beste hainbat faktore kontuan hartu beharko genituzke.

2.2. Emakumearen biluzia Barrokoan.

XVII. mende honetako Europa aldaketa garai batean zegoen murgilduta, Kontraerreformaren garaia bezala izenda daitekeena. Trentoko Kontzilioaren (1545-1563) ondorio zuzena izan zen Kontraerreforma, protestantismoari aurre egiteko eragile bezala sortua eta artean zeresan handia izan zuena. Guzti honen baitan, Europa bi zatitan banatu zen. Espainia, Frantzia, Italia, egungo Belgika... kontraerreformistak ziren eta hala ikusiko da bertan garatuko den artean. Herrialde hauetan Elizak garrantzi handia izan zuen arte erlijiosoa kontrolatu eta arautuko zuen eta. Bestalde, Holanda eta

Inglaterra Erreformaren aldeko herrialdeak ziren, eta beste arte mota bat garatu zuten, Barroko bakar bat ez dagoela aditzera ematen diguna.

Artearen munduan murgilduz gero, erretorikak garrantzi handia izan zuela azpimarratu beharko genuke. Ikuslea hunkitzea, konbentzitzea bilatu zen eta horregatik arte ezberdinen bateraketa moduko bat eman zen, *bel composto-a*¹⁰. Arte plastiko guztietan, mugimenduak, dinamismoak, gehiegikeriak, hiperboleak garrantzi eta protagonismo handia izan zuten, lehen aipaturiko helburu erretoriko hori bilatu eta azaleratzeko asmoz.

Nahiz eta, erlijioak garrantzia handi izan eta biluzia konnotazio negatiboei guztiz lotua egon, Barrokoan emakumearen biluziaren errepresentazio ugari egon ziren. Hau da, jakin badakigu, eliza katolikoak eta lehen aipaturiko Kontraerreformak arau ugari ezarri zituela artean, eta biluzia ekidin behar zen gai bat zen. Federico Borromeok 1625. urtean idatzi zuen *Tratado de la pintura sagrada*-n argi azaltzen du biluzia ahalik eta gutxien landu behar zela:

*"Un requisito necesario de la belleza es el evitar cualquier desnudo que no sea estrictamente exigido por la verdad del misterio, o que pueda ofender la delicadeza de ánimo y disminuir la devoción de los observadores. Por mi parte nunca he podido convencerme del sentido del artificio pictórico de representar hombre e incluso mujere desnudos, desde el momento que ni los unos ni las otras vemos de ese modo pasear por las calles y plazas [...]"*¹¹

Aipuan antzematen denez, biluzia bekatu bat bezala ikusten zen eta hau irudikatzerakoan ikuslea edo hobeto esanda, sinestuna bide okerretik joango zela uste zen. Hala eta guztiz ere, garaiko artisten ezaugarri esanguratsuenetako bat, biluzi erlijiosoa biluzi profanoak zuen sentsualitate berdinarekin irudikatzea zen. Guido Reni-en *San Sebastian*, Rembrandt-en *Betsabé*, Guercinoren *Susana*... izendatutako hiru obra hauek aipatutakoaren adibide garbiak izan daitezke.

Baina Errenazimentuan gertatzen zen bezala, emakumearen biluziaren errepresentazioaren puntu gorena gai profanoen irudikapenetan eman zen. Horren adibidea Velazquez-en *Ispiluko Venus* izan daiteke. Artelan honetan, emakumea bizkarrez eta biluzik ohe baten gainean ageri da, bere aurpegia aingerutxo batek eusten

¹⁰ Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) artistaren eskutik ezaguna egin zen kontzeptua. Eskultura, arkitektura, pintura eta argi naturala bateratuz osaturiko artelan burutua izango litzateke.

¹¹ CALVO SERRALLER, F. eta PORTÚS, J., *Fuentes de la Historia del Arte II*, Madril, Colección ¿Conocer el Arte?, 2001, 148-149. orr.

duen ispilu batean ikusgarria delarik. Venus hau, begiratuaz izateko sortu zuen Velazquezek, gorputzaren trataera, emakumearen jarrera, eszenaren atmosfera... elementu guztiek emakumearen gorputz biluziari ematen diote protagonismoa. Biluzi honek historian zehar izan zuen garrantziaren berri emateko, 1914. urtean gertatutakoari erreparatuko diogu. Urte honetako martxoaren 10ean Mary Richardson Londreseko National Gallery-n sartu eta obra aizkora batez urratu zuen. Komunikabideetan oihartzun ikaragarria izan zuen gertakizun bat izan zen eta hauek Richardson ero eta zoro bezala deskribatzen zuten. Baina ekintza honen muinera joan beharko ginateke gertatutakoaren helburua zein izan zen jakin ahal izateko. Mary Richardsonentzat gogorra izan zen horrelako obra bat urratzea, artearen miresle sutsua baitzen, baina, gobernuak mugimendu sufragistarekiko zuen axolagabetasuna salatu nahi izan zuen. Feminitatearen figura zen obra honi egin ziona azaltzerakoan zera esan zuen Richardson-ek: "*No me gustaba la manera que los hombres se quedaban embobados delante de ella cada día*".¹² Komunikabideak eta baita Galeriak ere feminitatearen bi forma horien arteko gatazka aurkezten oso interesatuak agertu ziren, hau da, ideal patriarkalaren eredu zen *Venus*-aren eta desbideratu bezala definitu zuten militante sufragistaren arteko gatazka. Beraz, guzti honekin konturatzen gara, Barrokoaren garaian sortua izan zen obra batek, ehunaka urte geroago ere, esanahi berdina duela, gizonezkoek eraikitako begirada baten menpe dagoen obra bat dela alegia.

Baina adibide bezala erabili dugun obra hau ez zen bakarra izan, lehen esan bezala, obra profanoen biluziaren nagusitasuna ikaragarria izan zen. Geroago aipatuko dugun Rubens-ek, bere obran biluzi ugari aurkezten dizkigu, garaian artistek zuten estatus onaren seinale ere zena. Hau da, nahiz eta elizak biluziaren inguruan arau ugari ezarri, Rubens bezalako artista batek gai hori jorrazteko askatasun osoa izan zuen, gehienetan enkargu pribatuetarako obretan.

Enkargu pribatu horien harira, aipatu beharko litzateke, emakumeen biluzien irudikapenen horiek, gizonezkoen geletan kokatzen zirela, plazer pribatu gisa. Beraz, askotan, gaia aitzakia hutsa besterik ez zen, hau da, emakumearen gorputza biluzik aurkeztu ahal izateko erabilgarria zen gai bat bilatzen zen. Horregatik artista askok, lehen esan dugun moduan, gai erlijioso edo profano bat sentsualitate berdinarekin

¹² Londreseko *Star*-en publikatutako elkarrizketa, 1952ko Otsailaren 22an. NEAD, L., *Op. cit.*, 66.orr.

lantzen zuten, beraiek azaleratu nahi zutena emakumearen gorputza baitzen, gaia bigarren plano batean utziz.

Beraz, aipatu bezala, ezin dugu Barroko bakar batez hitz egin. Hau da, garai honek lekuan lekuko ezaugarriak izango ditu. Horregatik, Susana eta agureak gai erlijiosoan oinarrituz, herrialde ezberdinetako hiru artisten lanak hartuz eta konparatuz, garai honen nondik norakoak azaltzen saiatuko gara, eta bereziki, biluziaren tratamendua nolako izan zen aztertuko dugu.

3. Emakumearen biluzia eta begirada maskulinoaren arteko botere harremana:

3.1. Susana eta agureak.

Susana eta agureak gai erlijioso bat da, eta beste pasarte askorekin gertatzen den bezala (Betsabe eta David erregearena adibidez), kontakizun honen oinarria *voyerismoa* eta bi agureren emakume batekiko eraso sexuala da. Baliteke Susanaren istorio hau K.a I. mendean idatzia izatea, eta esan beharra dago ez zela inspirazio dibino batetik idatzia izan, hori Biblia judutarrean ez azaltzearen arrazoa izan daitekeelarik. Kontakizun hau *Vulgata*-n agertzen da Danielen liburuaren greziar eransketen parte bezala, 13. pasartean hain zuzen ere.

Aipaturiko pasartearen arabera, Joakimekin ezkondata zegoen judutar neskatxa gazte eta ederrak egun batean bainu bat hartzea erabakitzen du. Bere zerbitzariak bakarrik uzten dutenean, bi agure gerturatzen zaizkio berarekin sexu harremanak edukitzeko proposatuz. Emakumeak ezezko ematen die, eta agureak hau salatzea erabakitzen dute, beraiekin oheratu nahi izatea leporatuz. Hori bekatua zela kontuan hartuz, epaile batek Susanari heriotza zigorra ezartzen dio, eta emakumeak egoera horren aurrean Jainkoari laguntza eskatzen dio. Orduan, Daniel deituriko mutiko bat agertzen da gertatutakoaren lekuko izan zena. Honenbestez, epaileak bi agureak banaturik elkarrizketatzea erabakitzen du, eta Susanaren bekatu hori zein zuhaitzen azpian gertatu zen galdetzerakoan, biek gauza ezberdinak erantzuten dituzte. Hori dela eta, Susana salbatu egin zen eta bi agureak epaituak izan ziren. Geroztik Susana "garbia" bezala izan zen ezagutua eta hasieran kontakizun honek nolabaiteko arrakasta izan zuen hiltorian zeuden pertsonen otoitzetan: "Salba nazazu jauna Susana gaitzetik salba zenuen bezala". Hala ere, harritzeko da nola emakume baten "garbitasuna"

erakutsi nahi duen kontakizun batean, biolentzia sexuala eta emakume biluzia kontakizunaren erdigune bilakatzen diren.

Dakigunez, Susanaren errepresentazioa oso goiztiarra izan zen, hau da, garai paleokristauan askotan azaltzen zaigu emakume honen irudia. Horrela, aurreko garaietan, Susanaren istorioa ziklo narratibo bat bezala aurkezten da, IV. mendeko Arleseko sarkofagoa adibide garbia delarik. Baina *Quattrocento* arte itxaron beharko dugu Susanaren istorioa berriro ere irudikatua ikusi ahal izateko. Ezberdintasun garbi bat dago Errenazimentuaren aurreko eta ondorengo irudikapenen artean, gai honek sentsualitatearekin lotura garbia izango baitu.



5. *Susana eta agureak* - Tintoretto

Pasarte bibliko honen errepresentazio ezagunena eta Barrokoan emango diren irudikapenetan eragin handia izango duen obra Tintoretoren *Susana eta agureak* (1555-1556, Kunsthistorisches Museum, Viena) da (5. fig). Joakimen emaztearen gaia askotan irudikatu zuen artista veneziarrak, baina aipatutakoa da guztien artean burutuena.

Horrela, sentsualitatez beteriko lan bat aurkezten digu, non geroago emango den gertaera larria aurreikusi daitekeen. Guztiz iluna den paisai batean, argitasunez beteriko Susanaren gorputzak protagonismo osoa hartuko du bere ezkerreko hanka oraindik uretan sartua duena. Susana biluzik guztiz burutu dagoen orrazkera batez eta bitxiz betea agertzen zaigu¹³. Gainera lasaia eta idilikoa den eszena honetan emakumea bi agureez zelatatua dago. Tintorettok aurkezten digun Susanaren irudikapen hau izango da, modu batean edo bestean, jarraian landuko ditugun Rembrandt van Rijn, Peter Paul Rubens eta Artemisia Gentileschiren obretan ikus daitekeena.

3.2. Rembrandt van Rijn.

Rembrandt Hamenszoom van Rijn Leiden-en jaio zen 1606. urtean, Rin alboan bizi zen errotari baten semea zelarrik. Bere aitaren laguntzarekin Amsterdamera joan zen

¹³ Ingelesez bi hitz daude, *nude* eta *naked*, ezberdintasun hori argi lagatzen dutelarik. Lehena biluzi artistikoa izango litzateke eta bigarrena biluzi korporala, Edouard Maneten *Olympia* adibide garbiena izanik. BORNAY, E., *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*, Ensayos arte cátedra, Madril, 1998, 131.orr.

Pieter Lastman-ekin bere ikasketak hasteko eta pare bat urte beranduago bere jaioterrira itzuli zen bere lehen tailerra irekitzeko aukera izan zuen. Denbora aurrera joan ahala, enkarguak jasotzen hasi zen, estamentu ezberdinetako jendea errepresentatuz. Caravaggioren jarraitzaile sutsua izan zen, artista honek erabiltzen zituen argi ilunen jokoak bere obran guztiz ikusgarriak direlarik. Bere aita hil eta gero, berriro ere Amsterdamera lekualdatzea erabaki zuen eta bertan bere emaztea izango zen Saskia ezagutu zuen. Titus deituriko seme bat izan zuten eta urte gutxitara Saskiaren heriotzaren ondorioz, Rembrandt-ek bere semea bakarrik hezi behar izan zuen. Jakinaenez, artista honek tailer propio bat ireki zuen, baina arazo ezberdinak direla eta, ez zuen adibidez Rubensek izan zuen bizitza aberats eta erosoan izan.

Bere obrari dagokionez, beste artista askok bezala, Rembrandt-ek ezaugarritzko den estilo bat du. Bere lanetan, argi ilunen jokoak protagonismo handia izango du, eta Italian gertatzen ez zen bezala, bere obretan marrazkiak ez du garrantzi osoa izango, hau da, artista honen pintzelkada askoz ere askeagoa izango da, XX. mendeko artista askoren oinarri bilakatu zelarik. Artista honek, irudikatzen zituen pertsonaien egia bilatu nahi zuen, beraien psikologiaren analisi bat aurkeztu nahi zuen. Pertsonaien aurpegi, jarrera eta mugimenduek, mihisean duten garrantzi eta protagonismoaren oinarri izango dira, eta aipatzekoa da, askotan erabiltzen zituen modeloei koadroan zuten papera antzeztea eskatzen zela. Dakigunez, Holandan arte erlijiosotik nahiko urrun zegoen gizartea, eta ez zegoen gai horien demanda handirik. Gainera, gai garrantzitsu bat ez izatean, artistek erlijiosoak zena irudikatzeari utzi zioten eta horregatik Rembrandt eta bere jarraitzaileak dira gai horiek jorratzen bakarrenetarikoa. Aipatuko ditugun Peter Paul Rubens eta Artemisia Gentileschiren herrialdeetan gertatzen ez zen bezala, Holandan eguneroko bizitzaren irudikapena nagusitu zen, bertan zegoen oinarri kalbinista zela eta¹⁴. Orduan, zergatik irudikatu zituen gai erlijiosoak Rembrandt-ek? Erantzuna lehen aipatu dugun Piet Lastmann izango da. Esan dugunez, bere irakaslea izan zen eta Barroko holandarraren lehen urteetako ordezkari nagusia izanik, italiar influentzia jaso zuen eta hori dela eta, gai erlijioso asko jorratu zituen. Beraz, agian horrek eragin garbia izan zuen Rembrandt-engan¹⁵.

¹⁴ Kalbinok dioenez, pintura ikusten denaren irudikapenean soilik zentratu behar da, hauen helburua etxebizitza pribatu eta eraikin publikoak apaintzea izanik. Arte ederrak erlijioaren mesedetan egotea deuseztatu zuen. Bera ziur zegoen, Jainkoa irudikatuz gero, honen jainkotasuna murriztuko zela.

¹⁵ ROSENBERG, J., *Rembrandt. Vida y obra*, Alianza Forma, Madril, 1987, 175.orr.

Interesatzen zaigun gaian zentratuz, aipatu beharra dago artistak, beste artista barroko askok ez bezala, guztiz biluzia ez zegoen figuran zuela interes bizia.¹⁶ Benetako modeloak pertsonaia mitologiko edo bibliko bilakatzearen prozesu inperfektu horretan berebiziko interesa zuen Rembrandt-ek. Rubensen kasuan gertatzen den bezala, berak eskultura klasikoaren ikerkuntza marrazki liburu bat egin zuen, baina Rembrandt-ek gorputza aurrez aurre ikusteko beharra zuen. Emakume lodi eta zimurdunek ikaragarri liluratu zuten artista hau eta hori dela eta, ohikoak ziren irudi mitologiko edota biblikoetatik urrundu zen. Errealitatea eta fantasiakoa denaren arteko urruntzea, Rembrandt-ek egin zuenaren erdigunean dago, hau da, artistaren obraren aurrean errealitatea eta fantasia nahasten dira eta garaiko gizartean galdera ugari suertatu zituen: Jainkosa bat da edo arroparik gabeko neskatxa bat? Biluzi bat da edota biluzik dago?... Garaiko jendeak ez zuen Rembrandt-en obra asko ulertu, eta horregatik, lehen esan bezala, ez zen artista aberats izatera iritsi.

Susana eta agureak gaiari erreparatuz gero, eszena erlijioso hau askotan egin zuela aipatu beharko litzateke. Baina bertsoiek badute antzekotasun bat, eta hori Susanaren jarrera da, guztietan erdi biluzik eta gorputza aurrera botatzen agertzen delarik.

Analizatuko dugun obra 1634. urteko La Hayako Mauritshuis Museoko *Susana* da (6. fig). Formatu txikiko koadro honetan, Susana obraren erdian kokatu du Rembrandt-ek atzean bi agureak ia ikusten ez direlarik. Bi pertsonaia hauen presentzia errepresentatzea ez zitzaion interesatu artistari, berak ustekabean harrapatzen duten emakumearen figurari eman nahi zion protagonismoa. Argazki bat bailitzan, Rembrandt-en Susana biluziak bere atzean zarata entzuten duenean, lotsati bere gorputza aurrerantz botatzen



6. *Susana eta agureak* - Rembrandt

du. Gorputz guztia kurbaturik aurrera botatzen du, beso batekin titi bat estaltzen du eta beste eskuarekin oihala eusten du bere pubisa ezkutatzuz. Pertsonaia honek, artistak egin zuen *Dianaren bainua* grabatuarekin antzekotasun handia du. Bertan ageri den

¹⁶ SCHAMA, S., *El desnudo de Rembrandt*, Península, Bartzelona, 2006.

emakumea, Rubens-en obra askotan ikusi dezakegun moduan, ez dago guztiz estilizatua, hau da, gorputz kurbatu eta loditsu bat aurkezten digu artistak. Gai hauen errepresentazio gehienetan normalean bilatzen zen *voyeur* begirada hori alde batera utziz¹⁷. Rembrandt-ek, bere lan guztietan egiten zuen bezala, emakume horren barne sentimendua bilatu nahi zuen, kasu honetan, bere bainuaren intimitatea biolatua den unean nola erreakzionatzen duen alegia.

Barrokoaren ezaugarria den dramatizazioa alde batera uzten du artistak, hau leundu nahi izango du, berari interesatzen zitzaion psikologi horren bila joan ahal izateko. Konposizio piktoriko guztia Susanaren aurpegian zentratzen da, modu probokatzailer batean ikuslearengana biratzen dena. Oso erlazio estua dago Susanaren kontakizuna eta Rembrandt-en obra honetan azaltzen denarekin:

“Susana gimiendo exclamó: ¡Ay, qué aprieto me circunda por todas partes! Si consiento, me espera la muerte; si rehúso no escaparé de vuestras manos. Pero es preferible para mí caer en vuestras manos que consentir aquello que es pecado de Dios”¹⁸.

Argiaren tratamendu berezi bat dago obra honetan. Paisaia irudikatzerakoan berde ilunak erabiltzen ditu artistak, argi foku nagusia Susanaren figuran zentratuz. Bi agureak ez dira ia ikusten, artelanari nolabaiteko misterio kutsu bat emanez. Lehen esan bezala, Rembrandt-ek emakumearen pentsamenduari ematen dio garrantzia, honen aurpegia guregana bideratuz eta gorputza pixkatxo bat biratuz. Egia da, Rembrandt agian *voyeur* begirada horretatik urruntzen dela, bi agureak ezkututzen baititu, baina koadroaren erdian emakumearen biluzi argitua kokatzerakoan, badago biluzi horri garrantzi emateko behar bat. Hau da, Susana konposizioaren erdigunean kokatzen du, bere gorputz biluzia kanpoan dagoen ikusleari eskainiz. Emakumearen biluziaren tratamendu antzekoa orain azalduko dugun Peter Paul Rubens-en obran ere ikusgarria da.

3.3. Peter Paul Rubens.

Peter Paul Rubens Ambereseko pintore oso garrantzitsu eta famatua dugu. Garaian arrakasta handia izan zuen, eta beste batzuk ez bezala tailer ikaragarri handia izan zuen, Van Dyck bere ikaslea izan zelarik. Bere erreferente nagusiak Antzinateko artea eta Errenazimenduko artistak izan ziren, Migel Anjel, Leonardo Da Vinci eta

¹⁷ BORNAY, E., *Op. cit*, 138.orr

¹⁸ Susanaren liburu apokrifoa, 22 eta 23. ROSENBERG, J., *Op. cit*, 204.orr.

Tiziano besteak beste. Gai ugari landu zituen artista bat dugu, horien artean: erlijiosoak, mitologikoak, historikoak... eta marrazkiak, liburuetakoko ilustrazioak eta tapizen diseinuak ere jorratu zituen. Bere milaka koadro kontserbatzen dira, eta horrelako produkzioa soilik lehen aipaturiko tailerrarengatik lortu zuela esan beharra dago.

Biluzian zentratuz, Rubenes-ek asko jorratu zuen gai bat dela aipatu beharko litzateke. Gizonezkoen, emakumezkoen zein umeen biluzien irudikapenak ikusi ditzakegu bere obran eta dena maisutasun osoz da aurkeztua. Emakumeen biluzia desiratua zen garaian eta artista honek askatasunez eta gogotsu burutu zituen¹⁹. Rubens-en pintatzeko modua oso ezaugarritzkoa dela jakin badakigu, bere pintura Barroko garaiko Flandeseko arrakastatsuen izatera iritsiz. Bere obren argitasunak, bere figuren malgutasunak eta bere paleta koloretsuak Europa guztia konkistatu zuen, eta aipatzekoa da Filipe IV.aren pintorerik gogokoena izan zela, artista hiltzean, bere obren kopuru garrantzitsu bat erosi zuelarik.



7. *Hiru graziak* -Rubens

Esan bezala emakumeen biluziaren irudikapen ugari dago bere obran, eta agian ezagunetarikoa 1636-1639 urteen bitartean eginiko *Hiru graziak* izan daiteke (7. fig). Bertan, Rubens-ek koadroaren protagonismo osoa hiru graziei ematen die, beraien biluztasuna eta gorputza lehen planoan jarriz. Hiru emakumeek bere besoak elkartzen dituzte, atmosfera harmoniatsu bat sortuz, eta pasioa, edertasuna eta alaitasuna bilduz. Rubens-ek lan hau egiteko, eskultura klasikoaren eragina izan zuen baina, hau mihisean plasmatzean, bizia, berotasuna eta mugimendua lortzen ditu²⁰. Lan hau, bere estiloaren adibide garbi bat da, berak erabiltzen zituen kolore argitsu, epel eta distiratsuak aurkeztuz. Jakina da, artista honek bere bigarren emaztea izan zen Helena Fourment emakumeak irudikatzeke eredu bezala erabiltzen zuela eta horrela ikusi nahi izan dute aditu askok, hiru pertsonaia horietako batean behintzat.

¹⁹ BURCKHARDT, J., *Rubens*, Emecé, Madril, 1950, 80.orr.

²⁰ DIAZ, M., et al., *Obras maestras del Museo del Prado*, Electa, Madril, 1996, 125.orr.

Lehen aipatu dugunez, Barroko garaian, gai profano eta erlijiosoak sentsualitate berdinez irudikatzen ziren, eta Rubens honen adibide garbi bat da. Bere *Susanak*, irudikatzen zituen *Venus*-etatik oso gertu daude²¹. Ezin dugu ahaztu, Rubens kristaua zela, eta Kontraerreformako irudikatzaile garrantzitsuenetako bat izan zela, baina formak eta estilo bisuala soilik kontuan hartuz, ez dago inongo ezberdintasunik bere gai mitologiko eta erlijiosoen artean.

Hiru graziak artelanean ikusten den bezala, guri interesatzen zaigun gaiaren protagonista den Susanaren errepresentazioan ere bere emaztearen irudia antzeman daiteke. Ezin dugu aipatu gabe utzi, artista honek aipaturiko gai honen bertsio ezberdinak egin zituela, baina analizatuko dugun artelana 1636-1640 urteen artean burutu zuena eta Municheko Alte Pinakothek-en dagoena da (8. fig).



8. *Susana eta agureak* - Rubens

Erdi Aro goiztiarreko literaturan Eva eta Susanaren irudiak parekatu ziren²². Erromako San Hipolitok²³ zioenez, deabrua sugarean itxura harturik paradisuari sartu zen Eva-ren kasuan, eta Susanarenean agureen barruan ezkutatu zen, bi pertsonai hauetan desioaren sua piztuz, hauek okerbideratu nahian. Hipotesi batzuen aburuz, Rubens-ek tradizio horretara jo zuen bere lan hau egitean, Susanaren alboan sagarrondo bat jarritz, eta ez idatzietan izendatzen den artea irudikatuz. Artelana analizatuz gero, Joakimen emaztea iturrian eseria dago, burua biratzean eta bere gorputza estaltzen. Rembrandt-en obrarekin konparatuz, bere gorputza estaltzearen ekintza horrek badu zerikusirik, baina Rubens-en kasuan, Susanak bizkarra ematen du. Beste obra askotan ez

²¹ MORÁN, M., *Peter Paul Rubens*, 21 El arte y sus creadores, Historia 16, Madril, 1993, 73.orr.

²² BORNAY, E., *Op. cit.*, 141.orr.

²³ III. mendeko Erromako eliza kristauko teologo garrantzitsuenetako bat izan zen. Konstantinoplako Fociok dionenez, Ireneroren ikasle izan omen zen.

bezala, emakumeak ez du bere aurpegian bi gizonekiko inolako interesik erakusten. Rubensek guztiz kontrakoa irudikatzen duela esaten digu Erika Bornayk “*se mofa de la lúbrica ansiedad del par de jueces judíos ofreciendo una imagen de ellos muy próxima a la caricatura*”²⁴. Artelan honetan, Rubens-en estiloa guztiz irudikatuta dago. Koloreen erabilera, inguru eta pertsonaiak tratatzeko modua... bere estiloaren erakusle garbiak dira.

Baina nahiz eta artistak Susanaren aurpegian gozamenik ez erakutsi, Susanaren gorputza gizonezkoen gozamenerako dago aurkeztua. Hau da, hiru pertsonaia ageri dira obran, eta horietatik gorputzaren biluztasuna erakusten duen bakarra emakumea dugu, jantzirik dauden bi agurek hau ikuskatzen duten bitartean. Aldi berean, eszena guzti hau ikusleari aurkezten zaio, dakigunez gizonezkoa izango litzatekeena. Biluziaren garrantzia areagotzeko, Susana koadroaren ezker aldean agertzen da bakarrik, honen gorputzak garrantzi osoa hartuz. Bi eszena balira bezala dago tratatua lan hau. Egia da, hiru pertsonaiak banatuz gero, ez litzatekeela gaia antzemango, baina emakumearen biluzia isolatua agertzean, hau lan independente bezala ere uler genezake.

Guzti honekin, Rubens-ek emakumearen biluzirantz bideratzen du ikuslearen begirada. Nahiz eta, Erika Bornay-k dioenez, bi agureak modu higigarri eta barregarri batean aurkeztu, garaiko gustuak zirela eta Rubens-ek beste askok egiten zuten bezala, emakumearen gorputz biluziaren tratamenduari ematen dio garrantzia. Bere estiloan ezaugarritzkoa zen emakume loditsu eta kurbatu bat aurkezten digu, aurreko urteetako idealekin apurtzen duena, baina modu batera edo bestera, emakumearen gorputz ideal berri bat eraikitzen du.

Ikusi dugunez, bai Rubens eta bai Rembrandt-ek, modu batera edo bestera, emakumearen biluziari berebiziko garrantzia eman die. Beraz, guri interesatzen zaigun gaia osatzekotan, bi begirada horietatik urrunduko den adibide batera joko dugu, Artemisia Gentileschi-ren obra batera hain zuzen ere.

3.4. Artemisia Gentileschi.

Artemisia Gentileschi (1593-1653) Erroman jaio zen, Orazio Gentileschi eta Prudentia Montoneren alaba pintorea izan zelarik. Anai-arrebetatik alaba bakarra izan zen eta bere aitaren ofizioan arrakastaz murgildu zen bakarra ere izan zen Artemisia.

²⁴BORNAY, E., *Op. cit.*, 142.orr.

Garaiko beste artista asko bezala, bere aitaren tailerrean hasi zen pintura ikasketetan eta Erroma, Florentzia, Genovan eta Venezian lan egin zuen. Erromako hasierako garaiek, Caravaggiok sortu zuen estilo naturalistaren nondik norakoekin bat egin zuten, beraz, bere obran aipaturiko artistaren eta bere aita Orazioren eragina ikus daiteke. Orazio Gentileschik bere alaba Artemisiak perspektiba ikas zezan, bere laguntzailea izan zen Agostino Tassirekin bidali zuen. Tassik Artemisia bortxatu zuen, eta nahiz eta harritzekoa izan, bere aitak bederatzi hilabete beranduago salatu zuen ekintza hori. Gorabehera asko eta gero, Tassi kartzelaratu izan zen, Artemisia ezkondu, Florentziara lekualdatu eta Italian eta Ingalaterran arrakasta handia izan zuen.

Artemisiaren obran emakumezkoen irudikapen ugarirekin egingo dugu topo, Mary Garrard-ek emakume heroiko izendatzen dituenak, hala nola, Susana, Kleopatra, Judit eta Lukrezia²⁵. Lan guzti hauetan, emakume indartsu eta boteretsuak aurkezten dizkigu, beraien erabakiak hartzen dituzten emakumeak. Judit-en kasuan, bere herria askatzeko ideiarekin Holofernesi burua mozten dio, aurretik hau liluratu duelarik (9. fig). Artemisiak Barrokoan ezaugarritzkoa zen momentu sentikorrena aukeratzen du eta Juditek indar eta kemen izugarria erakusten digu, eta modu honetan gaia modu berri eta ezberdin batean aurkezten du. Beraz, aipatu bezala, emakume heroikoak lantzen ditu artista honek, eta berdina gertatzen da *Susana eta agureak* artelanean (10. fig).

Artemisiaren Susanaren bertsioak emakumearen errepresentazioaren panorama guztia aldatu zuen, erotismo absolutua transformatu zuen eta. Ezberdintasunaren oinarria generoan egongo litzateke:

“En el arte, una interpretación sin sentido del tema distorsionada sexual y espiritualmente ha prevalecido porque la mayoría de los artistas y patrones han sido hombres, llevados por el instinto a una mayor identificación con los villanos que con la heroína”²⁶.

Susana heroi klasiko bat bailitzan ageri da, kanpoko indarren aurrean sutsuki erreakzionatzen duena. Pintoreak gai honekiko erlazio estua zuen, emakumea izatearen eta bereziki, garai horretan emakume izatearen "ahultasun" horrekin du zerikusia Garrard-en ustez, beranduago jaso zuen bortxaketarekin agerian geratu zena, eta lehen aipatutako Judit eta Holofernes-en lehen bertsioan amorru handiz erakutsiko duena.

²⁵GARRARD, M., *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton, Princeton University Press, 1989.

²⁶*Ibidem*, 194. orr. POLLOCK, G., “La heroína y la creación de una canon feminista”, *Crítica feminista en la teoría e Historia del Arte*, Universidad Iberoamericana, Mexiko, 172. orr.



9. *Judit eta Holofernes* -Artemisia Gentileschi



10. *Susana eta agureak* -Artemisia Gentileschi

Bortxaketak bere bizian izan zuen garrantzira bueltatuz, Mary Garrard-ek dio Artemisiaren bortxaketa eta Susanaren irudikapenaren artean erlazio estua dagoela, baina Erika Bornay-en esanetan irakurketa behartua da, artistak jasandako bortxaketa lan hau egin eta urte bat geroago gertatu zela baieztatzen baitu. Hau da, Erika Bornay bat dator Griselda Pollock-ek esaten duenarekin. Emakumezkoa den artista baten biografia bere lanaren oinarrian jartzerakoan, salbuespena denaren sentrazioa emango digu.

Ezin dugu beraz, Artemisiaren obra bere biografiara murriztu. Hau da, gizonezkoen kasuan ez zaie bere bizitzi berebiziko garrantzia ematen. Baina emakumearen bizitzaren nondik norakoak honen obraren oinarri bezala ezartzerakoan, salbuespen bezala ulertzen da artista eta hori da Arte Historia feministak ekidin nahi duena. Artemisiaren kasuan, bere obra mendeku eta ezinegonaren errepresentaziora mugatzean, bere meritukoaren nolabaiteko murrizketa bat emango litzateke²⁷. Argi dago, artisten bizitzek zeresan handia dutela bere obretan, baina pintore honen kasuan, aditu askok bere estiloaren eta pintatzeko moduaren funtsa ikusi dute bere biografia, eta agian, horrekin apurtu beharko genuke.

Artemisiaren *Susana eta agureak* artelana analizatzen badugu, eta aurretik aipatutako Tintoretoren lanarekin konparatzen badugu, konturatzen gara jada ez dugula lorategia ikusten (naturaren feminitatearen metafora tradizionala zena). Horren ordez,

²⁷ POLLOCK, G., *Op. cit.*, 173.orr.

baxu erliebez josiriko horma batekin egiten dugu topo, eta honen atzean bi agureak²⁸. Beherago Susana eserita agertzen da, biluzik eta bere ezkerreko hanka gainean oihal txiki bat. Bere aurpegiko adierazkortasunak argi lagatzen du bi agureekiko duen errefusa.

Lan honetan ikus daitekeen moduan Artemisiak Caravaggioren naturalismoarekin jarraitzean, garaiko estilo piktorikoarekin apurtu zuen, beti ere Barrokoan ezaugarritzakoak diren adierazkortasuna eta hiperboleak agerian utziz. Artemisiak ez dio emakumearen biluziari garrantzia ematen, gorputza aurkezteko duen moduari baizik (kurbatua eta guztiz bihurritua), ikuslearen begirada Susanaren errefuserantz eta ezinegonerantz bideratzen duena²⁹. Hiru pertsonaiak konposizioaren zentroan kokatzean, eta hauen arteko distantzia txikia izatean, historian zehar egin diren irudikapenekin apurtzen du artista honek, ez baitu emakumearen biluzia alde batean isolatzen. Gainera, konposizio horrek, eta agureak duten jarrerak, ikuslea koadroaren barnean sartzen du.

Lan honen atribuzioan arazoak daude, adituak ez dira ados jartzen aurrean duguna Orazio bere aitaren edota Artemisia beraren lan bat den, baina gorputzaren tratamendua dela eta, alabaren obra baten aurrean gaudela esan daiteke³⁰. Emakumearen gorputza errealagoa, autentikoagoa da eta gainera, Artemisiaren emakumeen irudikapenetan behin eta berriz ikusten den bezala, lan honetako Susana guztiz gihartsu eta indartsua da. Dakigunez artista honek emakume izateagatik biluzik zeuden emakume modeloak ikusteko aukera izan zuen eta horregatik bere irudikapenak idealizaziotik urruntzen dira.

Lehen esan bezala, egin ziren eta egiten ziren bertsioekin apurtu zuen Artemisiak. Lan hau ez da begiratzeko metafora bat, ikuslea sexualki bultzatzen duena. Obra hau begiratzean zera galdetzen diogu gure buruari: zergatik ageri da Susana hain larritua kasu honetan?³¹ Artistak espazioa guztiz sinplifikatzean, eta hiru pertsonaiak elkarren alboan kokatzean, Susanaren adierazkortasunari garrantzia ematen saiatzen da, Barrokoaren esentzia azaleratuz.

²⁸ Sinpletasun honen oinarria artistaren adingabetasunean egon daiteke.

²⁹ CHADWICK, W., *Op. cit.*, 97.orr.

³⁰ BORNAY, E., *Op. cit.*, 146.orr.

³¹ Tintoretoren Susana adibidez, lasai eta eroso ageri da. POLLOCK, G., *Op. cit.*, 183.orr.

Ondorioak.

Hiru artista hauen lanak analizatu eta gero, bere artean ezberdintasun nabariak daudela konturatzen gara. Baina hiru artista horietatik zenbatak sortu dute artelana emakumearen biluzia kontenplatu izan dadin?

Galdera hori erantzun ahal izateko hiru artelanen konposizioei erreparatuko diegu. Hiru artistek modu ezberdin batean aurkezten dute gaia, protagonista izango den Susana eta bi agureak leku ezberdinetan irudikatuz. Rembrandt-en lanean agureak ezkutatuak ageri dira, Susanak garrantzi osoa hartzen duelarik. Rubens-ek berriz banaturik dauden bi planotan aurkezten ditu hiru pertsonaiak, eta kolorearen tratamendu bereziaren bitartez Susanaren gorputza argituz. Azkenik, Artemisiak hiru pertsonaiak erdigunean irudikatzen ditu, elkarren artean erlazio estu bat sortuz.

Hiru artistek gaia nola tratatu duten kontuan hartuz, kontenplaziorako helburu hori, Rembrandt-ek eta Rubens-ek beteko zutela pentsa genezake. Biek emakumearen gorputz biluziarekiko tratamendu berezi bat erakusten dute, argiaren, kolorearen eta konposizioaren bitartez Susanari berebiziko garrantzia emanaz. Hori dela eta, begirada emakumearen gorputzerantz bideratzen da, nahiz eta aurreko garaietako Susana lasai eta eroso horretatik urrundu. Hau da, Rembrandt eta Rubens-ek Susana harritu eta beldurtu bat aurkezten digute, baina betiere honen gorputza gorai patuz.

Bestalde, Artemisiaren lanean ez dugu gorputzaren kontenplaziorako denborarik, Susanak azaleratzen duen sentimenduak protagonismo osoa hartzen baitu. Arte Historia feministak artelan honi berebiziko garrantzia eman dio, gaia tratatzeko moduagatik eta noski, artista emakumea izateagatik. Egia da, artista bezala gorai patzekoa dela Artemisia, eta Artearen Historiak ahaztu egin duen pertsona bat dugula, baina artelan honetan helburu "feminista" bat ikustea nahiko behartua izan daiteke, garaia eta testuingurua kontuan hartzen baditugu. Hala eta guztiz ere, bai artistak eta baita artelanak ere Artearen Historian leku pribilegiatu bat izan beharko luke.

Lehen esan bezala, Susana eta agureak gaiak emakumearen biluziaren eta gizonezkoaren begiradaren artean erlazio estu bat ezartzen du, botere erlazio moduan uler daitekeena. Susanaren gorputz biluzia ez dute soilik bi agurek begiratzen, ikusle bat dago, azaldu dugun bezala gizonezkoa izango litzatekeena. Gainera, artista gizonezkoa balitz emakumearen gorputza gizarte patriarkalak ezarritako arauen bitartez

idealizatuko luke. Aipatutako guztiagatik, emakumearen biluzia kategori sexual eta kultural bat dela baieztatzeko oso aproposa den gai baten aurrean gaude.

Beraz, emakumearen biluziaren errepresentazioa gizarte patriarkalaren isla dela ondoriozta dezakegu, emakumea kontenplatu izateko objektua bezala ulertzen delarik. Garai honetan, artistak irregularra eta imperfektua bezala ulertzen zen emakumearen gorputza kontrolatu eta idealizatzen zuen ikuslearen gustuen arabera. Emakumearen biluziaren errepresentazioa Mendebaldeko Artearen Historiako sinbolo sexual bezala ulertu beharko genuke, artearen mugetatik haratago doana.

Bibliografía.

BORNAY, E., *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*, Ensayos Arte Cátedra, Madril, 1998.

BURCKHARDT, J., *Rubens*, Emecé, Madril, 1950.

CALVO SERRALLER, F. eta PORTÚS, J., *Fuentes de la Historia del Arte II*, Madril, Colección ¿Conocer el Arte?, 2001.

CHADWICK, W., *Mujer, Arte y Sociedad*, Destino, Bartzelona, 1992.

DIAZ, M., et al., *Obras maestras del Museo del Prado*, Electa, Madril, 1996.

MORÁN, M., *Peter Paul Rubens*, 21 El arte y sus creadores, Historia 16, Madril, 1993.

NEAD, L., *El desnudo femenino. Arte, Obscenidad y Sexualidad*, Alianza, Madril, 2013.

POLLOCK, G., "La heroína y la creación de una canon feminista", *Crítica feminista en la teoría e Historia del Arte*, Universidad Iberoamericana, Mexiko, 2001.

ROSENBERG, J., *Rembrandt. Vida y obra*, Alianza Forma, Madril, 1987.

SCHAMA, S., *El desnudo de Rembrandt*, Península, Bartzelona, 2006.

VAL CUBERO, A., *La percepción social del desnudo femenino en el arte (siglos XVI y XIX). Pintura, mujer y sociedad*, Madril, Minerva, 2003.

VAL CUBERO, A., "Imágenes en contexto: genealogía, representación social e imaginario pictórico del cuerpo femenino", *Aisthesis*, 49 (2011).