

Euskal Herriko artearen historia feminista baten bila. Genealogia berriak josten. 1950-1972.

Ane Lekuona Mariscal

Doktoretza tesiaren zuzendariak:
Haizea Barcenilla Garcia eta Maite Méndez Baiges
2021

Artearen Historia eta Musika Saila
Letren fakultatea
Euskal Herriko Unibertsitatea

amen ta zabal azki

Universidad
del País Vasco Euskal Herriko
Unibertsitatea

LETREN
FAKULTATEA
FACULTAD
DE LETRAS



Re-vision –the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction– is for women more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. Until we can understand the assumptions in which we are drenched we cannot know ourselves.

Adrienne Rich

Ber-ikustea –atzera begiratzea, begi berriekin ikustea, testu zahar bat ikuspuntu kritiko berri batekin irakurtzea– emakumeentzat ez da bakarrik kulturaren historiako kapitulu bat: biziraupen-ekintza bat da. Barneratuta ditugun usteak ulertzen ditugun arte, ezingo ditugu geure buruak ezagutu.

Itzulpen propioa.

LABURPENA

Doktoretza tesiaren asmoa 1950-1972 urteen inguruko Euskal Herriko artearen historia ikuspuntu feministatik berrikustea da, eta beste historiak imajinatzeko bideak irekitzea. Aztergaia historia legitimatu bera izanik, kontaketa kronologia berdina jarraitu dugu: Arantzazuko Basilikaren proiektutik hasi eta 1972ko Iruñeko Topalekuetaraino.

Sarrera, aztergaiaren egoera eta metodologia aurkeztu ondoren, lehen kapituluaren narrazioaren eraikuntza aztertu dugu. Kontaketa noiz, nola, non eta zein balio irizpideren arabera osatu zen ikertu da eta zelako lotura dagoen eraikuntza horren eta emakume artisten ezagutza faltaren artean. Idatzizko historiografiaz gain, narrazioa legitimatzeko garrantzitsuak izan ziren beste agenteak ere hartu dira kontuan: kultur politikak, erakusketak edo espazio publikoaren interbentzioa, besteak beste. Bigarren kapituluaren emakume artistek "artista" kategoriarekin izan zuten harremana ikasi da. Hezkuntzak izan zuen pisua arakatu eta testuinguruan barnerratzeko bi fokoei jarri diegu atentzia: prentsa idatziari eta emakume artistek hedabideetan jaso zuten proiektzio bisualari. Autoerreturuen azterketa ere lagungarria izan da "artista" kategoriaren identifikazioa nolakoa izan zen ulertzeko.

Hurrengo kapituluak desafioa luzatu dio kontaketa marko geografikoari, eta muga geopolitikoetatik kanpo izan ziren emakume artistak ezagutzera jo dugu; hala nola, Gerra Zibilarengatik erbesteratu behar izan zirenetara edo Iparraldeko artistetara. Horrek aukera eman digu emakume artistek Ipar eta Hego Euskal Herriaren izan zituzten diferentzia antzemateko. Laugarren zatian abstrakzioa landu da, kontaketa erro androzentrikoan elementu garrantzitsua izan zelako. Estiloak garai ezberdinetan jaso zituen irakurketak hausnartu dira eta horietan genero-markak izan zuten garrantzia aztertu da. Kuantitatiboki gutxi izan baziren ere, abstrakzioa landu zuten andrazko artistak ere izan ziren gurean, zeinak estrategia eta negoziazio bide ezberdinak garatu zituzten.

Ondorengo kapituluak teknika eta materialen eremura dagokio. Alde batetik, ikuspuntu feminista batetik eskulturak kontaketa tradizionalen izan zuten protagonismoa kuestionatu da eta, halaber, eskultura landu zuten emakume artistak aztertu ditugu. Bestetik, pintura eta eskulturaz gain, bestelako prozedurak landu zituzten andrazko artistak ezagutu dira: arte dekoratzaileak, ilustrazioa, argazkigintza edo josteta landu zutenak. Azkeneko atala kontaketa hegemonikoak babestu zuten "arte politikoaren" kategoria berrikusi da, eta ondorioztatu dugu gure kronologian izan ziren emakume

artista dezentek etiketa horren mugak zabaldu zituztela beren lan artistikoetan. Hartatik, arte praktikaren eta printzipio feministen lerrokatzea nolakoa izan zen hausnartu da. Tesia ikerketa prozesuaren ondorioekin amaitu da, eta bibliografiaren zerrendak eman dio itxiera.

RESUMEN

El objetivo de la tesis doctoral ha sido revisar la historia del arte del País Vasco en torno a los años 1950-1972 desde una perspectiva feminista, para así abrir nuevas vías a partir de las cuales imaginar otras historias. Siendo el objeto de estudio la propia narración histórica, hemos seguido su misma estructura cronológica: tomando el proyecto de la Basílica de Aránzazu como fecha fundacional y los Encuentros de Pamplona de 1972 como punto y aparte.

Tras la introducción, un estado de la cuestión y una presentación metodológica, el primer capítulo ha abordado el proceso de construcción del discurso histórico legitimado. Se ha revisado cuándo, cómo, dónde y en base a qué criterios de valoración tomó forma el relato existente, y de qué manera se relaciona este proceso con el arrinconamiento que vivió la memoria de las mujeres artistas. Además de la literatura historiográfica, se han tenido en cuenta otros agentes igualmente importantes en la legitimación del discurso histórico, como, por ejemplo, las políticas culturales, las exposiciones o la intervención artística en los espacios públicos. En el segundo capítulo se ha atendido la relación de las artistas de la época con la misma categoría de "artista". Para ello, se ha revisado la formación artística que recibían las mujeres en la época, la acogida de estas por parte de la prensa escrita, la manera en que fueron proyectadas visualmente en los medios de comunicación y las estrategias representacionales que desarrollaron las artistas a la hora de autorretratarse.

El tercer capítulo desafía el marco geográfico establecido y pone atención en las artistas que vivieron y trabajaron fuera de estas fronteras geopolíticas como, por ejemplo, quienes exiliaron a causa de la Guerra Civil o las artistas del contexto de Iparralde. Este marco nos da la opción de identificar las diferencias que se establecieron en la realidad de las artistas de Ipar y Hego Euskal Herria. El siguiente capítulo se centra en la abstracción, dado que la raíz androcéntrica del discurso canónico guarda una estrecha relación con la socialización que vivió este estilo. Se han revisado las distintas interpretaciones que recibió la abstracción a lo largo de los años y su vinculación con el género. Pese a que cuantitativamente fueron pocas, también hubo en el territorio mujeres artistas que trabajaron la abstracción, por lo que se han atendido las distintas estrategias y vías de negociación que desarrollaron en este proceso.

La penúltima sección pone el foco en las técnicas y materiales. Desde un punto de vista feminista se ha revisado el porqué de la centralidad de la escultura en el relato y su

conexión con las estructuras de género. Asimismo, se han estudiado las artistas que trabajaron dentro de la cronología este mismo género y, posteriormente, se ha prestado atención a otras técnicas artísticas que emplearon las creadoras de la época; tales como: las artes decorativas, la ilustración, la fotografía o la costura. El último capítulo pone en entredicho la manera en que la histórica canónica ha entendido la categoría “arte político”, para así preguntar si algunas artistas del contexto desafiaron los límites discursivos de esta etiqueta. Al igual, se pregunta el posible alineamiento de las artistas con los principios feministas. La tesis finaliza con unas conclusiones y un listado bibliográfico.

ESKERRAK

Diktaduraren urteetan artea bidelagun izan zuten emakumeentzat da lan hau. Beren isileko borrokek zekartzaten indarrak ikusteko aukera izan duten, eta izan ez dutenentzat. Askotan sentitu nuen ateratzeko momentuaren zain zeudela beraien istorioak. Horregatik, eskerrik beroenak etxeko ateez gain, beren argazkiak, anekdotak eta borrokak nirekin konpartitu dituztenei. Era berean, artisten ondarea zaindu duten seme-alaba, lagun eta ilobei eskerrik asko, beren bitartekaritza ezinbestekoa izan da memoria horiek aktibatu ahal izateko eta, beraz, orrialde hauek forma hartzeko.

Bestalde, ezinbestekoa zait ikerketaren finantzaketa-iturria izan den Eusko Jaurlaritzako doktoretza-aurreko programaren garrantzia aipatzea. Hezkuntza publikoak eman dizkidan aukerengatik ez balitz, nire formakuntza eta ibilbidea oso desberdina liteke. Eskerrik beroenak eman nahi dizkiot ere nire zuzendariari, Haizea Barcenillari. Motibazio, erreferentzia eta ezagutza iturri izateaz haratago, akademia eta zaintza eskutik joan daitezkeela erakutsi didalako. Era berean, EHUko Musika eta Artearen Historiaren departamentuko kideei ere eskerrak luzatu nahi dizkiet, hasieratik jaso dudana babes eta laguntzarengatik. *Aprovecho también estas líneas para agradecer a mi codirectora Maite Méndez por el acompañamiento y las facilidades dadas estos años.*

De igual forma, mis agradecimientos a quienes tutorizaron mis estancias en México y Madrid. Gracias a Rían Lozano y Patricia Mayayo por los comentarios, las directrices, y por compartir sus miradas en torno a los feminismos, la historia, el arte y las imágenes. A Manu, Elisa, Sebas y al grupo de Narvarte que, siempre en compañía de chelas y música, ampliaron el horizonte de mi mirada y me enseñaron a reconocer y reconocirme en otras. A Andrea, por ser siempre luz en el camino y por hacer de Madrid un hogar al que siempre volver. Y juntas recordamos a Conchi, cuya memoria está presente en cada una de estas líneas.

Bukatzeko, egunerokotasunean bide hau samurtu didatenei infinitu esker: aita-ama, Beñat, amonak eta gertuko familiari. Beti emandako babes, maitasun eta laguntzarengatik. Baita ere Martini, sostengu izateagatik eta nire beldurretatik babesteagatik. Eta familiazat ditudan bidelagunei: Amaia, Aintzane, "Bernaterak", Ane, "Barriotxinoko" lagun kuttunak, Itziar, Iñigo eta gainerakoei. Lau urteko hauetan oasi eta motibazio iturri izan zarete.

AURKIBIDEA

SARRERA	10
i. Ikerketaren aurkezpena eta helburuak.....	10
ii. Aurrekariak, aztergaiaren egoera eta justifikazioa	13
iii. Oinarri metodologikoa.....	19
iv. Lan prozedura	24
v. Ikerketaren erronkak eta zailtasunak.....	28
vi. Hipotesia eta lanaren egitura.....	29
INTRODUCCIÓN	32
i. Presentación y objetivos de la investigación	32
ii. Antecedentes, estado de la cuestión y justificación	36
iii. Metodología	42
iv. Proceso de trabajo	46
v. Retos y dificultades de la investigación	50
vi. Hipótesis y estructura del trabajo	52
1. NARRAZIO BAZTERTZAILEEN ERAIKITZEA AZTERTZEN	55
1.1. 1950eko hamarkada	56
1.1.1. Ondorengo artearen historiaren haziak.....	58
1.1.2. 1959-1975 bitartean.....	64
1.1.3. Tokiko artearen teoria sortzen.....	69
1.1.4. Euskal Herriko artearen idazketaren berreskuratzea.....	74
1.1.5. Zer kontatzen digute aurreneko erakusketek?	78
1.2. 1975etik aurrera	80
1.2.1. Trantsizioko gizartea eta norabide politikoak	80
1.2.2. Bibliografia gehitzen	83
1.2.3. Kultur politiken parte hartzea	95
1.2.4. Historia “baten” arrakasta eta norako berriak	99
1.2.5. Erakusketak	102
1.3. 1990etik gaur egunera.....	104
1.3.1. Erakusketak	104
1.3.2. Herri interpretea	111
1.3.3. Euskal markaren etorkizuna.....	116

1.4. Ondorioak.....	119
2. "EMAKUME ARTISTA" KATEGORIAREN INGURUAN	122
2.1. Emakumeen papera frankismoaren gizartean.....	124
2.2. Emakumeentzako heziketa artistikoa: pintzelak, loreak eta paisaiak....	131
2.2.1. Artista bilakatzeko lehen urratsak.....	131
2.2.2. Goi-mailako hezkuntza artistikorako saltoa	143
2.2.3. Bestelako formakuntza espazioak Euskal Herrian	171
2.2.4. 1960tik aurrera. Aukera berriak bai, baina atzerrian.....	183
2.2.5. Hausnartzeko	186
2.3. Prentsaren estereotipoak	190
2.3.1. Gorputz-irudiaren garrantzia	191
2.3.2. Gizontasunaren neurria	193
2.3.3. Feminitatearen zeresana.....	194
2.3.4. Salbuespenaren tranpa	197
2.4. Emakume artisten proiektzio bisuala.....	197
2.4.1. Prentsaren bidezko gizarteratzea. Menchu Galen kasua.....	199
2.4.2. Nola aurkeztu ziren "emakume artistak" prentsan?	216
2.4.3. Autoerretatuei galdetu	230
2.5. Ondorioak.....	244
3. MARGENAK IKERTZEN: IHESLARIAK, IKUSEZINAK ETA JOAN ZIRENAK	247
3.1. Erbeste politikoa.....	247
3.1.1. Lehen parada: Frantzia.....	248
3.1.2. Beste kostaldera: Mexiko eta Argentina	258
3.2. Lurraldetik kanpo, baina sistema barruan?	270
3.3. Ipar Euskal Herria	274
3.4. Ondorioak.....	293
4. ABSTRAKZIOAREN GENEROA	296
4.1. Abstrakzioa modernizatze politikoaren ikur	297
4.1.1. Guztiontzat eskuragarria ez zen modernitatea	302
4.1.2. Abstrakzioaren berezitasunak euskal testuinguruan	305
4.1.3. María Paz Jiménez-en negoziazioa	311
4.2. Abstrakzioaren lekua euskal artearen historian	320
4.2.1. Abstrakzioa begirada abertzalearentzat.....	320
4.2.2. Abstrakzio lirikoa eta genero kontraesanak.....	325

4.2.3. Artisten genero performatibitatearen garrantzia	328
4.3. Emakume artistak eta abstrakzioa	338
4.4. Ondorioak.....	346
5. TEKNIKA ETA MATERIALEN ZERESANAK	349
5.1. Eskultura Euskal Herriko artearen historian.....	349
5.2. Eskultura eta generoa	358
5.3. Emakume eskultoreak Euskal Herrian.....	365
5.4. Eta beste teknika artistikoak?	374
5.5. Ondorioak.....	397
6. POLITIKOTASUNA AZTERGAI	399
6.1. Bestelako artista politikoak	400
6.1.1. Feminismoa eta arte antifrankistaren bateratzea. Maria Dapena aztergai	428
6.1.2. "Arte politikoaren" hedatzetik ondorio batzuk.....	444
6.2. Arte praktika, emakumeen emantzipaziorako espazioa?	446
6.3. Emakumeak eta sistema artistikoa: "emakumeen erakusketetatik" nora?	450
6.4. Ondorioak.....	457
ONDORIOAK.....	459
CONCLUSIONES	464
BIBLIOGRAFIA.....	470
i. Erreferentzia bibliografikoak.....	470
ii. Elkarrizketak.....	511
iii. Hemeroteka.....	512
iv. Bestelako Erreferentziak	519
v. Artxiboko dokumentuak.....	521

SARRERA. INTRODUCCIÓN

i. Ikerketaren aurkezpena eta helburuak

Gaur egun, Euskal Herriko arte museoetako aretoak bisitatzean, 1970 baino lehenagokoak diren emakume artisten obrekin topo egitea kontu arraroa da, ia ezinezkoa emakume horiek euskaldunak edo euskal lurraldean ibili zirenak baldin badira. Horien presentzia hain da eskasa, ezen hirurogeita hamarreko hamarkadara arte sormen plastikoa emakumeen ekintza-eremutik kanpo geratu zela dirudien. Hala ere, Euskal Herriko artearen historia aztergai duten esku-liburuentzat, edo lurraldeko museo ezagunenentzat badira isiltasun orokortu horri argitzen duten salbuespeneko figura batzuk: Menchu Gal, Mari Puri Herrero edo Marta Cárdenas dira horietako batzuk, gutxi gehiago. Bada, horrek esan nahi du 1970 baino lehenago ez zirela izan aktiboki lan egin zuten emakume artistarik gure eskualdean? Eta izan baziren, zergatik ez ditugu ezagutzen? Non daude beraien obrak?

Hirurogeita hamarreko hamarkadan kritika feminista artearen historiaren diziplinara iritsi zenetik, kolokan jarri zen Mendebaldeko gizarteak barneratua zuen narrazioa. Begirada horrek, alde batetik, diziplinaren oinarri androzentriko eta sexista egin zuen ikusgai; alegia, diskurtsoen partzialtasuna eta objektibotasun eza agerikoa egin zen. Eta, bestalde, fundamentu horiek behin baztertu eta berrikustearekin, emakumeek iraganeko kultur ekoizpenean izan zuten esku-hartzea ezagutu, interpretatu eta balioztatzeko bide berriak ireki zituen (Mayayo, 2015). Abiapuntu eta erreferentzia diren hastapenetako arte historialari feministen lanak jarraiki, ikerketa honek aipatutako bi helburu horiek ditu ardatz. Tesiaren lehen helburua 1950-1972 urteen kronologia biltzen duen Euskal Herriko artearen historiaren berrikusketa feminista bat egitea da. Diskurtsoa noiz, nola, zein balore, ideologia edo logikan garatu eta mantendu izan den aztertzea, eta bilakaera historiografiko horrek emakumeen ikusezintasunean nola eragin duen argitzea. Bigarren asmoa garaiko emakume artistak ezagutzea, eta beren lan artistikoetara, errealitate eta bizi-estrategietara hurbiltzea da, horrela, horien balioa aldarrikatzeko. Emakumeak protagonistak diren historia bat imajinatzeke saiakera badela ere esan daiteke. Izan ere, asmoa ez da 1950-1972 urte bitartean Euskal Herrian izan ziren emakume artisten zerrenda kuantitatibo bat egitea edo datu biografikoak biltzen dituen entziklopedia bat osatzea. Jasotako narrazio tradizionala kolokan jartzeko eta gainditzeko saiakera bat da, zenez babesten dugulako dekonstrukzioa dela beste historiak irudikatu ahal izateko abiapuntua.

Horretarako, genero eta metodologia feministak izan ditut oinarri. Begirada horrek erabat laguntzen baitigu feminitateari zegokion gorputzek bizitu zuten kondizio sozial

eta bizi-errealitateetara iristen. Azken finean, emakumeek ez dute sormen artistikoa historiatic kanpo ekoitzi, kulturatik at dagoen espazio bereizi batean. Esparru sozial eta kultur berebean egin dute lan, baina gizonezkoen posizio desberdin batetik. Hortaz, artearen historialari feministon lana diferentzia hori aztertzea izan beharko luke (Parker eta Pollock, 1981). Metodologiara iristean gehiago sakonduko dugu kontu hori.

Kronologia hautaketari dagokionez, historiografia tradizionalaren eskema mantendu dut honako arrazoiengatik. Euskal Herriko artearen historia kanonikoak berrogeita hamarreko hamarkada hartu izan du euskal abangoardia berantiarraren abiapuntutzat, horren mugarrria 1950 urtean hasi zen Arantzazuko basilikako proiektua dela (San Martín, 1995). Estatu-mailako diskurtso kanonikoarentzat ere, orduan hasi zen garai artistiko berri bat, kasu horretan abiapuntua 1951ko *I Bienal Hispanoamericana* ekitaldia zela (Díaz Sánchez, J., 2013). Bestetik, 1972 urtean ospatu ziren Iruñeko Topalekuak garai baten amaiera markatu izan zutela adostu izan da, besteak beste, 2009an, Madrilgo Sofia Erregina Museoan antolatu zen *Encuentros de Pamplona 1972. Fin de fiesta del arte experimental* erakusketaren izenburuan igarri zen moduan (Díaz Cuyas, Pardo eta Pujals, 2009). Baina Euskal Herriko artearen historiografiak ere Iruñeko Topaketak aurreko hamarkadan gorpuztutako Euskal Eskolaren Mugimenduaren saiakeraren amaieratzat hartu izan du (San Martín, 1995). Azken batean, kontaketa horri forma eta izaera eman dioten data eta mugarriek zeresan handia dute narrazio tradizionalaren logika androzentrikoarekin. Horregatik, epealdi kronologiko berdina erabiltzeak aukera ematen digu ikusarazteko bateraezina dela kontaketa tradizionala mantentzea eta Euskal Herriko artearen historia feminista bat edo beste historiak aldarrikatzea.

Kronologia hori jarraitzearen bigarren arrazoia Miren Vadillok (2018) *La trama del arte vasco en los años setenta* tesia plazaratu izana da, bertan hirurogeita hamarreko hamarkada sakonki aztertu zuelako. Hori dela eta, lanaren parte nagusia 1950-1972 epealdian murgildu da, baina kronologiak emakumeen historiak bistaratzeko gai ez dela uste dudanean, muga hori ere gaindituko da. Adibidez, askotan, berrogeiko hamarkadara egingo dugu atzera, emakume artisten kondizioari dagokionez berrogeitik berrogeita hamarreko hamarkadara ez baitziren aldaketa nabaririk eman. Eta berdin 1972tik aurrera, hirurogeita hamarreko hamarkada oso garrantzitsua izan baitzen emakumeen historian, aldaketa asko orduan hasi baitziren forma hartzen. Era berean, azpimarratzea gustatuko litzaidake historia idazketa ororen antzera, lan honetan ere agerikoa dela egilearen subjektibitatea. Nire jatorri, belaunaldi, esperientzia, ezagutza maila eta balioengatik erabat baldintzatutako lana da hau, beraz, subjektiboa eta partziala da

izatez. Asmo unibertsaletik eskapu, Donna Haraway-k izendatu zuen “ezagutza kokatuaren” premisa babestu duen lana da hau¹.

Bestalde, ikerketa zein posiziotik pentsatu eta idatzi izan den kokatzeko, garrantzitsua deritzot bi kontzeptu konkretatzea. Aurrenekoa, “emakume” kategorია da. Horretarako, aldendu egingo naiz feminismoaren historian ekarpen esanguratsuak ere eskaini dituen joera esentzialista edo biologistetatik eta Simone de Beauvoir-ek (2015) 1949an jada plazaratu zuen korrante feministan lerrokatuko naiz. Hau da, emakume edo andre kategoría eraikuntza sozial eta kultural bezala ulertuko da lanean zehar². Aldi berean, “emakume” eta “gizon” kontzeptuek dituzten eta beraiek ere sortzen dituzten esanahiak norberaren gorputz edo ekintza-eremutik kanpo daudela ulertarazteko, Judith Butler-en (2002) performatibitatearen teoriak ere bereziki baliagarriak izango dira. Lanean zehar “emakume” eta “gizonen” inguruan hitz egitean, ulertuko dugu generoa momentu kultural zehatz batean sexuak hartzen duen esanahien multzoa dela. Gainera, begirune hori lagungarria da artearen historiaren diziplinan maiz azaltzen diren “feminitate” eta “maskulinitate” kategoriak kuestionatzeko.

Marka femeninoa, bere adiera eta adierazpenak historikoak badira, hots, aldagarriak, bere testuinguruaren arabekoak, horrek esan nahi du ezin dugula “emakume” kategoría bakarraz hitz egin. Generoa ez da esperientzia bakar baten adierazle, norbanakoaren klase sozioekonomikoak edo bestelako identitate markek ezinbesteko pisua dutela gogorarazten digute interseksionalitatearen teoriek. Horretatik, lanean zehar “emakume” izendapena erabiltzean, zehaztutako testuinguruan “emakumean bizi ziren” subjektuei egin nahi diet erreferentzia, Fernández-Martorell (2018) antropologoak erabilitako terminoa jarraiki. Alegia, garai zehatz batean emakume-kondizioaz espero ziren irudikapenak, esanahiak, identitate sexuala eta konbentzionalismoak bere izate, gorputz eta performatibitatean bizitu zuten gizabanako-multzo modura ulertuko dugu testuan zehar emakumearen kategoría. Eta berdin gizaseme terminoa. Dena den, nahiz eta klase, identitate edo jatorriaren arabera aldaera asko eman, emakume artistek oztopo komunak ere izan zituzten eta, horregatik, talde modura ikertu ditzakegu (Greer, 2005).

¹ “La objetividad feminista significa, sencillamente, *conocimientos situados*. [...] Solamente la perspectiva parcial promete una visión objetiva” (Haraway, 1995, 326. or.).

² “No se nace mujer: llega una a serlo. Ningún destino biológico, físico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; la civilización en conjunto es quien elabora ese producto intermedio, entre el macho y el castrado al que se califica como femenino” (De Beauvoir, 2015, 371. or.).

Espezifikatu nahiko nukeen bigarren kontua “Euskal Herriko artearen” kategoria da. Lanean zehar ez dut “euskal artearen” izendapena erabiliko, izan ere, sakonduko den bezala, garai batzuetan etiketa hori baliabide diskurtso gisa erabili izan zen. “Euskal artearen” kategoria adierazpen plastiko zehatz batzuei erreferentzia egiteko erabili izan zen eta, hartatik, lurraldeko artea kutsu ideologiko, identitario eta formal zehatz batzuekin lotu zen. Lanean ikusiko dugun moduan, erreminta diskurtsibo horren atzean pentsamendu abertzale orotan nabari den “bestearengandik” bereizteko desira igarri zen eta, beraz, esan daiteke izaera baztertzaila zuela. Bereizgarri horietatik kanpo geratzen zena ez baitzen “euskal artetzat” jo, eta, ondorioz, ez zen “euskal artearen historian” sartzeko aski esanguratsua izan. Hortaz, eraikuntza horrek barneratzen dituen balio eta logika aurreikusietatik bereizteko, lanean “Euskal Herriko artearen historia” terminoa hobetsi dut. Izendapen horrekin Euskal Herrikoak ziren edo lurraldean lan egin zuten artistak eta arteari egin nahi diet erreferentzia. Gainera, kontzeptua era irekiagoan ulertzeak, EAEn muga politikotik edota Euskal Herriaren mapa historikotik kanpo izan diren ekimen, arte ekoizpen, gertaera eta subjektuak ere gure oroimen kolektiboan barneratzeko aukera ematen digu. Adibidez, Ipar Euskal Herrian edo erbestean izandako artisten oroimena. Hala ere, ikerketa lana Hego Euskal Herrian zentratuko da nagusiki. Horregatik, eta errepikapenak ekiditeko, idatzian zehar “Euskal Herriaz” eta “estatuaz” hitz egiterakoan, hurrenez hurren Hego Euskal Herria eta estatu espainiarrari egin nahiko diet erreferentzia. Salbuespena hirugarren kapitulua izango da, Hego Euskal Herriatik kanpo kokatuko baikara.

ii. Aurrekariak, aztergaiaren egoera eta justifikazioa

Azken hamarkadan hainbat adituk azpimarratu duten moduan, euskal testuinguruan oraindik ez da artearen historia feministarik garatu³. Laurogeita hamarreko hamarkadatik aurrera planteamendu feministek ikerketa artistikoaren esparruan emaitza azpimarragarriak izan dituzten arren, lurraldeko artearen historiaren berrikuspenei dagokionez ez dira oraindik espero litezkeen emaitzak eman. Hutsune horri erantzuteko asmotik jaio zen ikerketa-proiektu hau duela lau urte.

Hala, ikergaiaren egungo egoera baita lanaren balioa justifikatzeko, lehenik eta behin, ezinbestekoa deritzot ikuspuntu feministek Frantzia, Espainia eta Euskal Herriko artearen historiaren testuinguruan izan dituzten aurrerapausoak ezagutzea, eta horien garrantzia nabarmentzea. Horien faltan, eman diren eta emateko dauden urratsak

³ Besteak beste, ideia hori azaldu dute honakoek: (Aramburu, 2014; Manterola, I., 2017; Zilbeti, 2016).

ezinezkoak izango baitziren. Jakinaenez, kritika feministak gure diziplinan ere indarrak lortu baditu, mugimendu feministak gizarte-mailan izan duen loraldiarengatik izan da, bere ondorio zuzena da. Horregatik, ulergarria da Espainia edo Euskal Herrian artearen historiaren berrikuste feministek Mendebaldeko beste herrialde batzuetan baino ibilbide laburragoa izana. Francoren diktaduraren ondorioz, estatu espainiarrean inguruko herrialdeetan baino beranduago altxatu baitzen emakumeen mugimendua. Nabarmenki, diktaduraren amaieran eta trantsizioaren lehen urteetan hasi zen.

Hala, aldarrikapen sozialen parekide, laurogeiko hamarkadan hasi ziren estatu-mailan feminisмотik zetozen aurreneko ahalegin teoriko eta akademikoak. Teresa Ortiz Gómezek (2005) ikertu moduan, 1979 eta 1982 urteen artean estatuko lau unibertsitateetan “Emakumeen Ikasketen” ikerketa taldeak sortu ziren pixkanaka. Diziplinartekotasunean oinarritu ziren, eta Bartzelonako eta Madrilgo Unibertsitate Autonomoan, eta Euskal Herriko eta Bartzelonako Unibertsitateetan izan zuten loraldia. Hortaz, artea eta emakumeen gaiaren inguruko lehen ikerkuntzak sare aitzindari horien barruan eman ziren. Besteak beste, 1984an *La imagen de la mujer en el arte español* kongresua ospatu zen Madrilgo Unibertsitate Autonomoan, eta 1987an Estrella de Diegok (2009a) *La mujer y la pintura del XIX español (cuatrocientas olvidadas y algunas más)* tesia argitaratu zuen, zeina emakume artista eta historia gaiaren inguruan estatuan eman zen lehen ekarpena izan zen. Euskal Herriko testuinguruan, aurreneko ekintza akademikoa 1987ko Unibertsitateko Udako Ikastaroetan Lourdes Méndez eta Patricia Escudero (1987) zuzendu zuten *Emakumea eta Artea* ikastaroa izan zen. Aurreneko ikerketa eta ikertzaile eskas horientzat oso garrantzitsua izan zen atzerriko teorialari feministen bibliografiaren itzulera⁴, baita historiagile eta aditu kanpotar horiek fisikoki bertaratzea ere. Esate baterako, 1986an Linda Nochlinek konferentzia bat eman zuen Bartzelonan antolatuta zen *I Colloqui d'Historia de la Dona* ekitaldian, eta 1991n, Griselda Pollockek Madrilgo Complutense Unibertsitateko *Investigaciones Feministas* ikastaroan parte hartu zuen (De Diego, E., 2009a).

Hala ere, laurogeita hamarreko hamarkadan eman zen “Emakumeen Ikasketen” behin behineko sendotze eta instituzionalizazioa. Estatuko unibertsitate desberdinetan gero eta ikerketa talde, jarduera eta dibulgazio programa gehiago antolatzen hasi ziren (Ortiz

⁴ Honako teorialari feministen itzulera, esaterako: Simone de Beauvoiren *El segundo sexo* 1965ean, Kate Millett-en *Política sexual* 1975ean, Gisela Ecker-en *Estética feminista* 1986an, Laura Mulvey-en *Placer visual y cine narrativo* 1988an, Teresa de Lauretis-en *Alicia ya no: Feminismo, Semiótica, Cine* 1992an edo Whitney Chadwick-en *Mujer, arte y sociedad* 1992an. 100% erakusketa ezaguneko katalogoan testu garrantzitsu batzuk plazaratu ziren (Villaespesa eta López, 1993).

Gómez, 2005). Eta, beraz, gero eta ugariagoak izaten hasi ziren “emakume artisten” inguruko ikerketak, eta proportzio txikiago batean, metodologia feminista edota *queer*-ean oinarritzen ziren artearen historiaren hurbilketa kritikoak⁵. Instituzionalizazioaren beste seinale bat estatuko museo eta kultur areto batzuen harreran antzeman zen. Gero eta ohikoagoa hasi ziren bihurtzen espazio horietan ikuspuntu feminista barneratzen zituzten aldi baterako erakusketak antolatzea. Joeraren mugarrizat Sevillan Mar Villaespesa eta Luisa Lópezek (1993) komisariatu zuen 100% erakusketa hartu izan da⁶.

Hala ere, estatuan eman ziren artearen eta bere historiaren hastapeneko ikerketa feministetan kontuan hartzeko bi bereizgarri aurkitzen ditut. Lehenenik eta behin, azpimarratu izan den moduan, ikerkuntza horiek gehien bat atzerriko artista eta gertaera artistikoetan interesatu zirela, eta ia ez bertako testuinguruan (Mayayo, 2009). Eta, bestetik, Espainiako geografian kokatzen ziren horiek, nagusiki, “arte feministaren” inguruko ekoizpen eta artistetan zentratzen zirela. Horrek esan nahi zuen ikuspuntu feminista barneratzen zituzten hasierako erakusketa eta ikerketa gehienak, oro har, hurbileko arte garaikidearen marko kronologikoan murgildu zirela. Eta, gainera, testuinguru anglosaxoiak zuen eraginarengatik, atzerrian garatutako modeloak inportatu ziren tokiko berezitasunak kontuan hartuko zituen planteamendu propioak garatu beharrean (Mayayo, 2013b).

Euskal testuinguruan feminismoan zentratu ziren aurreneko ikerketak birpasatzean estatu mailan eman ziren ezaugarri batzuen errepikapena antzeman daiteke, baina baita bereizgarri batzuk ere. Esan bezala, Euskal Herriko Unibertsitatea estatu mailan Emakumeen Ikasketen gaia barneratu zuen aurreneko lau unibertsitateetako bat izan zen. Zehazki, 1981ean sortu zen EHU *Emakumeen Ikergaien Seminarioa*, Teresa del Valleren zuzendaritzapean⁷. Bada, nahiz eta seminarioa diziplinartekotasunean oinarritu, Gizarte Antropologiaren diziplinak garrantzia handia izan zuen. Eta hastapen horiek

⁵ Besteak beste: (Cortés eta Aliaga, 1993; De Diego, E., 2018; Moraza, 1993).

⁶ Ordutik aurrera, estatuko hainbat lekutan ikuspuntu feminista barneratzen zuten aldi baterako erakusketak antolatzen hasi ziren, baita Euskal Herrian ere. Aurreneko horien artean, hauek aipa genitzake: *Arte/Mujer 94* Madrilgo Museo Antropologikoan 1994ean, *Territorios indefinidos* Elcheko Arte Garaikidearen Museoan 1995ean, urte berdinean *Estación de tránsito* Valentziako Emakumearen Institutoan eta *Transgénic@s* 1997an Donostiako Koldo Mitxelena Kulturunean.

⁷ 1979 urtean itzuli zen Teresa del Valle Estatu Batuetatik. Beste ikertzaile batzuekin batera, ikerketa proiektua garatzen hasi ziren eta 1981ean José Miguel Barandiarán diru-laguntza lortu zuten.

eragin handia izan dute, egun oraindik, lurraldeko sare akademikoan interes feministak gehien barneratu dituen alorra antropologiaren eremua izatean⁸.

Euskal testuinguruan arte eta feminismoen bateratzeak izan duen beste berezitasun bat unibertsitate saretik kanpoko plataformen eta sareen garrantzia izan da. Euskal Herrian ere, artea eta kritika feministaren lehen loturak “arte feministak” ekarri zituen eztabaida berriei egon zen lotuta, artista horiek burututako arte-ekoizpen eta planteamendu teorikoekin erlazionatuta. Besteak beste, ezinbestekoa da Arteleku zentroak pentsamendu feministari eskaini zion espazioa eta emankortasuna aipatzea, bertan antolatu ziren lantegi eta mintegi desberdinak edota *Zehar* aldizkariak zabaldu zituen ezagutzak, estatu-mailan ere garrantzitsuak izan baitziren⁹. Unibertsitate eremutik kanpo ere, beste proiektu eta ahots batzuk ere badira doktoretza tesi honen aurrekariak. Esate baterako, 2008tik aurrera garatutako *Wiki-historiak* proiektua edo Montehermoso Kulturunean, batez ere Xabier Arakistainen zuzendaritzapean aurrera eramane ziren ekimenak. Azken finean, espazio eta proiektu ezberdin horietan burutu ziren saiakerak, elkartrukeak eta bertan izan ziren pentsalarien bizi-esperientzia ezinbestekoa izan baitzen Euskal Herriko artearen inguruan ikertzaile, komisario edo adituen belaunaldi bat sendotzeko¹⁰. Akademia eremutik kanpo ere, beste inizatiba batzuk izendatu behar ditugu; besteak beste, 2010etik aurrera Plazandreok alderdi politikoak koordinatutako *Feministaldia* jaialdia, edo 2011n sortu zen *Plataforma A*-ren ekintzak, arte eta kultura esferan emakumeen berdintasunaren alde lan egiten duen kolektiboa¹¹. Aitzitik, Euskal Herriko iraganeko emakume artistak berreskuratzeko saiakerari dagokionez, kontra-artxibo feministak eratzeko borondatea izan zuten hiru saiaketa gailendu behar ditugu, oraingo ikerketa ildo horren barruan ere kokatzen delako. Lehena, berriki aipatu dudana *Wiki-historiak* proiektua da¹²; bigarrena, Maider Zilbeti (2010) antropologoaren *Emakume artisten elkarlanerako joera eta emakumeen mugimendu antolatuekin harremanak*

⁸ Euskal Herriko Unibertsitatean eskaintzen diren gradu-ikasketen artean, feminismoen inguruko nahitaezko irakasgai bakarra Gizarte Antropologia eta Soziologiako graduetan eskaintzen dira. Bestetik, unibertsitate berdinak eskaintzen duen “Ikerketa Feminista eta Generokoan Masterraren” programan presentzia handia dauka antropologiaren ildoak. 2019an UEU-k eta EHU-k sortu zuten “Euskal Kultur Sorkuntza eta kritika feministaren” masterrean diziplinartekotasuna presenteago egon zen.

⁹ Informazio gehiagorako, ikus: (Zilbeti, 2016).

¹⁰ Besteak beste, Lourdes Méndez, Xabier Arakistain, Miren Jaio, Haizea Barcenilla, Maider Zilbeti eta Maite Garbayok bertako proiektuetan parte hartu zuten.

¹¹ Plataforma A (webgunea). <https://aplataformablog.wordpress.com/quienes-somos/> helbidetik berreskuratua.

¹² Lanaren helburua arte munduko emakumeen artean sarea sortzea zen, historia ahaztu baten berreskurapena aurrera eramateko. Artxibo online formatuan garatu zen, denboran aurrera, informazioa gehitu eta metatu ahal izateko.

ikerketa lanean barneratzen den “bukatu gabeko emakume artisten artxibo historikoa” atala. Azkenekoa, berriki forma hartu duen *Emartistak* inizatiba da, Maite Luengo eta Marina Arranzek koordinatua¹³.

Dena den, gutxi ezagunak diren lurraldeko emakume artistak berreskuratzeko tentaldian, azken hamarkadetan gehien zabaldu den eskema, herri eta eskualde-mailako erakusketa aretoetan sortzaile horien inguruko aldizkako erakusketak antolatzea izan da¹⁴. Egia da espazio horiek emakume artisten lanen ikusgarritasunaren alde lan egin dutela eta plazaratutako katalogoak informazio iturri garrantzitsu bihurtu direla. Baina formatu horrek arazo metodologikoak dakartza ikuspuntu feminista batetik. Esaterako, nahiz eta erakusketa eta katalogoetan artista horiek “salbuespeneko” kasu bikain modura aurkezten diren, historiografiaren parametroak zalantzan jartzen ez direnez, aldarrikatu nahi diren artistak beren garaiari dagokion narrazio historikoan txertatu gabe geratzen jarraitzen dute (Gouma-Peterson eta Mathews, 1987). Gainera, horrelako tankerako proiektuak, oro har, bigarren mailako erakusketa aretoetan egiten dira eta lortzen duten entzutea edo eragin maila ez da oso altua izaten. Lehen eskema horrekin batera, beste modelo bat ere aski zabaldu da: “emakumeen erakusketak” modura izendatu ditzakegunak. Alegia, emakumeak bere genero kondizioarengatik bateratzen dituzten proiektuak, baina arte sistema edo artearen historiari inolako kritikarik egiten ez diotenak¹⁵. Ondorioz, bi erakusketa ereduak berdintasunaren alde kokatzen diren arren, errealtatean lortzen dutena bestelakoa da¹⁶.

Orain arte aipatutako ekimenek ekarri dituzten ezagutza eta baliabideez gain, lanerako bereziki garrantzitsuak izan zaizkit beste tankera bateko ikerketak. Horiek, batik bat, Espainia eta Frantziako estatu-mailan zentratu diren garai desberdinetako artearen historiaren berrikusketa feministak izan dira, baita genero ikuspegia barneratzen dituzten bestelako ikerketak ere. Izan ere, azkeneko hamarkadetan aurrerapauso nabariak eman dira 1970 baino lehenagoko emakume artisten ikerketa feministetan. Adibidez, iraganeko emakume artisten berreskuratze bide horretan, 2000 urtetik aurrera

¹³ Emartistak (webgunea). <https://emartistak.wordpress.com/> helbidetik berreskuratua.

¹⁴ Batez ere 2000 urtetik aurrera, atzera begirako erakusketa desberdinak ospatu dira. Adibidez, Koldo Mitxelena Kulturunean María Paz Jiménez, Menchu Gal edo Laura Esteveren erakusketak izan ziren. Balmasedako EnkarterriMuseoak bi erakusketa eskaini dizkio María Franciska Dapenari, eta Ana María Parrak erakusketa bat izan zuen 2020an Okendo Kultur Etxean.

¹⁵ Horien artean, 2015eko *Gorputza eta arima. XX eta XXI mendeetako emakume artistak* edo 2021eko *Womanology. José Ramón Prieto bilduma* erakusketak aipatu ditzakegu, Kutxa Aretoan eta Bilboko Arte Ederren Museoan ospatuak.

¹⁶ “Emakumeen erakusketek” ekarri dituzten onura eta arazoengatik, ikus: (Del Mar Rodríguez, 2021).

nabarmenki gora egin dute XX. mende hasieratik Gerra Zibil bitarteko epealdiaren azterketek¹⁷, hogei eta hogeita hamarreko hamarkadetan emakumeen eskubideen alde eman ziren aurrerapausoak berreskuratzeko borondatearen isla direnak. Ildo horri azken hamarkadan beste adar bat gehitu zaio: 1939ko erbestealdiaren ondorioz atzerrira joan behar izan zuten andrazko artisten berreskurapen ikerketak, eta baita bigarren mailako artetzat jo izan diren arte tekniken azterketak¹⁸. Frantziako kasuan, historialari feministek bereziki aztertu dute XIX. mende amaiera eta XX. mende hasierako epealdia, herrialde desberdinetako emakumeek abangoardietan izan zuten parte hartzea aztergai izan dutenak. Besteak beste, testuinguru horretan eman ziren genero arauen aldaketek emakume artisten ekoizpenean izan zituzten eraginak aztertu dituzte edota subjektu horiek Mendebaldeko artearen historiak modernitatetzat jo zuen prozesuan beren posizioa nola negoziatu zuten¹⁹.

Aitzitik, frankismoaren epealdian izandako emakume artisten inguruko genero ikuspuntuko ikerketak edo garai hori azaltzen duen artearen historiaren kritika feministak eskasagoak izan dira, kuantitatiboki, behintzat. Hala ere, beste garaiekin alderatuta oraindik bide luzea egiteko dagoen arren, azpimarratu behar da aurrera eramán diren ikerketa batzuen emaitzak benetan esanguratsuak izan direla. Aurrekarien zerrenda horretan, lehenik eta behin Pilar Muñozen (2003a; 2003b; 2006) ikerketak aipatu behar ditugu, iraganeko urte horietan bizi eta ekoitzi zuten emakume artisten inguruko informazio bilketa lan handia egin duelako. Bestetik, Patricia Mayayok aurrera eramán dituen proiektu desberdinak azpimarratu nahiko nituzke, izan ere, estatuko emakume artisten berreskurapenaz gain, jaso ditugun artearen historien diskurtsoen berrikuste feministen beharra aldarrikatu du bere lan desberdinetan. Horien artean, besteak beste, azpimarratu genezake Juan Vicente Aliagarekin (2013) batera, MUSAC-en komisariatu zuten *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2013* erakusketa proiektua eta horren katalogoa (2013), edota 2017an José Luis Marzorekin (2015) elkarlanean publikatu zen *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas* eskuliburua; lan horren helburua Espainiako XX. mendeko artearen historiaren narratibak kritikoak bateratzea izan baitzen.

¹⁷ Hala nola, Estrella de Diego, Concha Loma, Patricia Mayayo, Shirley Mangini, Pilar Muñoz, África Cabanillas edo Idoia Murgaren lanak.

¹⁸ Alor horretan azpimarragarriak dira Carmen Gaitán eta Idoia Murgaren ikerketak.

¹⁹ Besteak beste, Griselda Pollock, Paula J. Birnbaum, Charlotte Foucher-Zarmainan, Élisabeth Lebovici eta Catherine Gonnard-en lanak aipatu behar ditugu, artista zehatzak aztertu dituzten ikerketa lanez gain.

Hala ere, Mayayoz gain, ezinbestekoa zait hamarkadetan aurrera norabide berdinean lan egin duten beste ikertzaile batzuen ekarpenak azpimarratzea, baita ere zenbait museo eta kultur erakundeek egin dute ahalegina aipatzea. Museoei dagokionez, IVAM eta MUSAC museoetan egin diren ahaleginak izendatu genitzake, edota Madrilgo Erregina Sofiak bere bilduma iraunkorra berrantolatzeke modua edo bestelako aldizkako erakusketa batzuk. Ikertzaileei dagokionez, besteak beste, ondorengoak gailenduko nituzke: Isabel Tejada (2013; 2018; 2019), hirurogei eta hirurogeita hamarreko emakume artistak eta feminismoaren arteko hastapenak ikertu izan dituen; Kataluniako emakume artista kontzeptualak aztertu dituen Assumpta Bassas (2013; 2016); arte antifrankistaren inguruan sustraitzen den diskurtsoa eta emakumeen papera landu izan duen Noemí de Haro (2013); edo María Rosón (2016), frankismoaren gizartean emakume ez-profesionalen figura aztertu duen historialaria. Jakina, zerrenda hori luzeago litzateke artista zehatzen inguruan burutu diren ikerketak aipatuz gero²⁰. Euskal Herrira bueltatuz, frankismoaren kronologian murgiltzen diren tankera horretako lanik ia ez dira burutu²¹, baina bai beranduagoko datetan zentratzen diren ikerketa feministak. Besteak beste, Haizea Barcenilla, Lourdes Méndez, Garazi Ansa, Maite Garbayo edo Maider Zilbetiren ikerketak aurrekari garrantzitsuak izan dira, baita ere urteak aurrera gehitzen doazen ekarpenak²².

iii. Oinarri metodologikoa

Tesiaren funts metodologikoa pentsamendu feministak artearen historiari egiten dion kritikan oinarritzen da. Zera, duela berrogeita hamar urte baina gehiago jada, Linda Nochlinen (2007) *Why Have There Been No Great Women Artists?* artikulu ikonikoan aurkitzen zen begirada eta aldarrikapen politiko berdinean. Esan modura, hirurogeita hamarreko hamarkadan mundu anglosaxoian eta Europako beste herrialde batzuetan altxatu ziren lehen artearen historialari feministek agerian utzi zuten diziplinaren partzialtasuna eta androzentrismoa. Alabaina, bazterketa estruktural horren aurrean garatu zen lehen erantzuna, historian salbuespenezko emakume-artista-bikainak izan zirela egiaztatzea izan zen, eta, beraz, beraien paper historikoa aldarrikatzea²³. Artearen

²⁰ Adibidez, Nuria Capdevila-Argüelles, Isabel Fuentes eta Concha Lombaren lanak.

²¹ Artista solteak ikertu dituzten ikertzaileak aipatu ditzakegu, hala nola, Adelina Moya, Ana Olaizola, Ismael Manterola eta Montserrat Fornells-enak.

²² Esate baterako, abian dauden Maite Luengo eta Jone Rubioren doktoretza tesiak.

²³ Begirada hori izan zuten lan hauek (Petersen eta Wilson, 1976; Tufts, 1974). Eta baita Estatu Batuetan ospatu ziren erakusketa hauek: *The Pioneer Feminist Art Exhibition* 1970ean, *Where We At: Black Women Artists* eta *26 Contemporary Women Artists* 1971n, *Invisible/Visible: 21 Artists* 1972an, *Women Choose Women* 1973an, *Women Artists: 1950-1950* 1974an, edo *In Her Own Image: a Group* urte berdinean.

historia “unibertsalean” lekua eginez gero, arrakala historikoa zuzenduko zelakoan baitzeuden (Gouma-Peterson eta Mathews, 1987).

Hastapen horietatik aurrera, pentsamendu feministak artearen historiari egin zion kritika zabalduz joan zen. Laurogeiko hamarkadatik aurrera, batez ere postestrukturalismoaren pentsamenduak mahaigaineratu zituen tresnei esker, artearen historiaren diziplinari balioa, logika eta zentzua ematen zioten irizpide parametroen naturaltasun eza aldarrikatzen hasi zen. Hori izan zen Rozsika Parker eta Griselda Pollockek (1981) *Old Mistresses. Women, Art and Ideology* obraren ekarpena. Ikertzaileek argudiatu zuten artearen historia feministen muina diziplina bera zalantzan jartzea izan behar zuela; zera, narrazio horietan parte hartzen zuten logika, hizkuntza, gizarte edo kultura eragileak aztertzea. Beste modu batean esanda, “emakumeek gizonen haina egin dezakete” ideia albo batera utzi zuten, eta proposatu zuten arte historialari feministen betebeharra zera zela: emakumeek arte sistemarekiko, gizarte egitura eta ideologiekiko edo honen idazketarekiko mantendu izan duten posizio diferentzia aztertzea (Parker eta Pollock, 1981). Modu horretan, ikusgarri bihurtuko baitziren botere maskulinoaren mekanismoak, baita sexu diferentziaren eraikuntza sozialak eta horiek kultur irudikapenetan zuten boterea ere. Hori zen Pollocken (2003) terminoaren arabera, artearen historian “interbentzio feministak” egitea. Printzipio feministak jarraitu beharreko azken helburua zera baitzen: ez lineala eta aurrerapenaren logika errepikatzen zuen ohiko historia hegemonikoaren ordezkotzat hartzea, baizik eta aurreko parametro horiek errotik baztertzea. Artearen historiaren fundamentuak eraistea, alegia, eta, hartatik, historia berriak balioztatzeke eta geureganatzeke erremintak eskuratzea.

Hain zuzen, ikerketa prozesua premisa metodologiko horietan oinarritu da, elkarri lotuta doazen bi helburu zehatzetan artikulatu daitekeenak. Lehena, jasotako diskurtsoen dekonstrukzioaren edo desegitearen garrantzia azpimarratzea da²⁴. Janet Wolff-en (2007) hitzetan: “deconstruir verdades aparentes, desmantelar ideas dominantes y formas culturales, e involucrarse en las tácticas de guerrilla de socavar sistemas cerrados y hegemónicos de pensamiento” (97. or.). Alegia, 1950-1972 urteen inguruan jaso dugun Euskal Herriko artearen historiaren narratiba kritikoki berrikustea eta horren oinarriak eztabaidatzea da ikerketa honen helburuetako bat. Bigarren asmoa iragan horretan izan ziren emakume artistak garaiko egitura sozial eta artistikoetan barnean

²⁴ Dekonstrukzioa Jacques Derrida-ren (1997) planteamenduaren bidez ulertuko dugu. Alegia, pentsamendua berrantolatzeke estrategia-bide edo eraldaketa kultural eta soziala bultzatuko duen mugimendu gisa.

beraien posizioa nola negoziatu zuten ikertzea da. Ezagutza horiei esker, artista eta horien lanak bistaratu, balioztatu eta aldarrikatzeko marko berria josteko aukera izango baitugu. Rozsika Parker eta Griselda Pollocken (1981) hitzetan:

Since there have always been women artists, the issue is rather how they worked despite these restraints. Furthermore, in many cases women have produced really interesting work as much because of as despite their different relation to the structures that officially excluded them. [...] Women have made their own interventions in the forms and languages of art because they are necessarily part of their society and culture (49. or.).

Hain zuzen, bigarren ardatz hori lehen helburuaren estrategia izango da: emakume artisten inguruan ezagutza biltzeak kanon historikoaren objektibotasun eza eta gizon-markak ezartzen duen boterea estrukturala agerian utziko baitu. Horregatik, aipatutako bi asmoak elkartrukean arituko dira lanean zehar. Azkenik, argitu behar dut aipatutako premisa feminista guztiak genero ikasketen barruan txertatzen direla. Hau da, genero-marka ikerketa aurrera eramateko kategoria analitikoa izango da. Edo Joan Wallach Scott-en (2008) azalpena gogoraraziz, emakume kategoria narrazioaren agente gisa hartzea metodo izango zaigu historia bera zalantzan jartzeko. Halaber, aurretik aipatu bezala, generoa historikoki eta kulturalki eraldatzen doanez, Judith Butleren (2002; 2017) performatibitatearen teoriak ere ezinbestekoak izango dira ikerketarako. Hortaz, genero eta ikuspuntu feministaren terminoak trukagarri izango dira lanean.

Hari berdinetik tiraka, ikerketaren atal batzuetan maskulinitateen ikasketak ere baliagarriak izango zaizkit, genero identitate guztien antzera, hori ere performatiboa eta aldagarria delako. Azterketaren momentu batzuetan interesgarria izango zaigu garaiko testuinguruan maskulinitatea nola garatu zen ezagutzea, besteak beste, orduko gizasemeak artistaren kategoriarekin nola erlazionatu ziren edo beren buruak legitimatzeko zelako estrategiak bideratu zituzten identifikatzeko. Horretarako, Raewyn Connell-en (2005; 2015) lanetan oinarrituko naiz. Hortaz, genero ikasketen baliabide metodologikoei esker, ikusiko dugu jaso dugun Euskal Herriko artearen historian genero eraikuntzek uste baino garrantzia handiago izan zutela.

Bestalde, ikerketa aurrera eramateko ezinbesteko baliabidea izan zait pentsamendu feministak hasieratik bultzatu duen diziplinartekotasuna bereganatzea. Horretarako, bereziki lagungarriak izan zaizkit doktoretza prozesu honetan egin ditudan bi ikerketa-estantziak. Alde batetik, Mexikoko Unibertsitate Autonomoan Riansares Lozanoren tutoretzapean jasotako ezagutza eta aholkuei esker, aztergaia berrikusteko ikuspuntu berriak gehitu nituen, bereziki, ikasketa dekolonialena. Ikuspuntu horrek prozesu

historikoen barnean ematen diren botereak eta erro kolonialak aztertzen ditu, eta botere egitura horien baitan egituratzen diren arraza, ekonomia, sexu edo epistemologiaren mendekotasuna bistaratzea eta horietatik askatzea du helburu (Quijano, 1992). Hala, kolonialismo eta deskolonialismo terminoek dakartzaten potentzialitatea eta herentzia historikoa itxuraldatzeko pretentsiorik gabe, metodologiko hori baliagarria izan zait euskal lurraldeek beste herrialdeekin mantendu duten botere harremanen eta horien irudikapenen ondorioen inguruan hausnartzeko. Esate baterako, erregimen frankistak euskal herritarren subjektibotasunean izan zuen intzidentzia-maila, euskaldunok gure historia imajinatzeko orduan marrazten dugun maparen zergatia, edota lurraldeetatik at izandako errealitateak gure ez hartzearen motiboak berriz pentsatzeko garrantzia ikusmira horrek. Gainera, prozesu historikoez hausnartzeko bide berriak irekitzeaz gain, ikuspuntu dekolonialak ere aproposak dira artearen historiaren diziplinan ezinbesteko garrantzia duten balorazio estetikoaren irizpideen hierarkia deuseztatzen saiatzeko eta sormen artistikoak begiratzeko beste bideak irekitzeko. Zulma Palermoren (2012) hitzetan askatze-prozesu hori horrela eman beharko zen:

Hacer visible la matriz colonial de la visualidad de un acto decolonial de re-existencia desde el momento en que se intenta poner en juego dos estrategias en un mismo proceso: 1) dejar en evidencia la imposición epistémica de la colonialidad desarticulando la universalidad asumida por la modernidad occidental y, 2) avanzar en su deslegitimación postulando la validez de otras formas de conocer y de ver, por fuera de la *ratio* cartesiana (235. or.).

Bestalde, Madrilgo Unibertsitate Autonomoan Patricia Mayayoren tutoretzapean burututako egonaldia balioa ere azpimarratu nahiko nuke. Esate baterako, estantzia horretan ikusizko ikasketek artearen historiaren kritika feministari eskaini dezaketen errekurtsoetan sakondu nuen. Ez bakarrik emakume artisten obren analisi formalak aztertzeko, eta horiek kanonarekin zuten diferentzia edo harremanera hurbiltzeko. Amelia Jones-ek (2003) zioena jarraituz, artearen historiaren diziplinak dituen mugak gainditzeko bidea ere izan daitezke ikerketa bisualak. Abiapuntu horri esker, artearen historiaren irizpide estetikoetatik kanpo alboratuak izan diren materialek eskaini dezaketen ezagutza bideetan ere interesatu naiz. Esate baterako, kultur bisualak gizarteko genero arauen kontrolean duten parte hartzea, edota bestelako prozesu politiko eta sozialetan duen garrantzia aintzat hartzeraren eraman nau.

Era berean, artearen historiatik kanpo aurkitzen diren beste diziplina batzuen baliabideak ere ezinbestekoak izan dira. Alde batetik, historiografiaren azterketa kritikorako

ikuspuntu soziopolitikoaren errekurtsioak funtsezkoak izan zaizkit. Esaterako, oroimena, kontaketa edo historia eraikuntza kultural gisa ulertu dituzten hurbilpenak garrantzitsuak izan dira, adibidez, Paul Ricoeur (2004) edo Pierre Nora-ren (1992) lanak. Baita ere, kultura eta botere forma ezberdinen arteko harremanak eztabaidatzen dituztenak, Antonio Gramsci (1971), Benedict Anderson (2007), Pierre Bourdieu (1997; 2000), Jacques Rancière (2004; 2011) autoreak, besteak beste; eta testuinguru hurbilagoan, Espainiako oroimen kulturala kritikoki berrikusi duten José Luis Marzo (2006; 2010a; 2010b) eta Giulia Quaggio-ren (2011; 2014) lanak, esaterako.

Bestalde, diziplina desberdinetan kritika feministak egindako ekarpenak ere guztiz baliagarri izan dira. Adibidez, psikoanaliaren hurbilpen feministek artisten subjektibotasunera hurbiltzen lagundu dit, baina baita artista eta ikuslearen begirada birpentsatzera ere. Esate baterako, Laura Mulveyren (1989; 1999) zinemaren inguruan mintzatzen zen ikerketei esker, eskopofiliaren ideia edota begirada kolektiborako plazer maskulinoak duen garrantzia kontuan hartzea eraman nau. Begiradaren subjektibotasunera hurbiltzeko baliagarriak izan zaizkit ere Jackie Stacey-k (1987; 1993) zinemaren inguruan burututako lanak.

Aipatu beharreko beste euskarri metodologiko bat filosofia eta literaturaren kritika feministak izan dira. Esate baterako, Hélène Cixous (2010) edo Luce Irigaray (1992; 2003; 2007) Frantziako postestrukturalista feministen ekarpenak, zeinak jasotako "egien" objektibitatea zalantzan jartzeko hizkuntza eta generoaren arteko harremanari eman zioten garrantzia. Hizkuntza mundua eta errealitatea eraikitzeke bitartekaria bazen, egile horiek zera proposatu zuten: idazkera forma berrieekin esperimentatzea, horrela, jasotako egitura linguistiko eta epistemologiaren pribilegio maskulinotik askatzeko. Kasu honetan, printzipio horiek adierazpen artistikoan izan dezaketen lekua planteatzera eraman ninduten. Bestalde, literatura eta emakume idazleen inguruan garatu diren azterketa feministak ere oso lagungarriak izan dira. Izan ere, nahiz eta ikergai eta espazio ezberdinen inguruan mintzatu, garatutako hausnarketak eta estrategiak baliagarriak dira artearen historiarako. Adibidez, Joanna Russ (2018) edo Gloria Anzaldúaren (1987) proposamenek garrantzia izan dute lan honetan.

Oinarri metodologikoan aipatzeko azken kontua, kultura ikasketen barruan "bira afektiboa" bezala ezagutzen den planteamendu teorikoa da. Hitz gutxitan adierazteko, ikuspuntu horri interesatzen zaiona gizarteko ezagutza, egitura, irudikapen eta adierazpenak subjektuengan nola gorpuzten den da eta, horretarako, emozioei jartzen die arreta. Galdera nagusia ez da emozioak zer diren, edo prozesu historikoetan zelako

emozioak dauden presente, baizik eta horiek zer egiten duten, subjektuengan eragiteko zelako gaitasun duten (Labanyi, 2011). Hau da, proposatzen da emozioak ez direla subjektibotasunaren adierazpen indibidualak, baizik eta agente sozialak ere badirela. Emozioak giza taldeen memorian eta identitateetan presente daudela babesten du begirada horrek. Hortaz, aztertuko dugun prozesu historikoan eta bertan izandako gizabanakoengan emozioek zein parte hartze izan zuten kontuan hartzen saiatuko naiz lanean zehar. Gainera, emozioei arreta jartzea bada gorputzaren garrantzia aldarrikatzeko modu bat, eta, beraz, arrazoiaren lehentasuna babesten duen tradizio epistemologiko kartesiarra kolokan jartzeko tentaldi bat. Azken batean, tradizio patriarkaletik askatzen diren ezagutza berriak garatu nahi baldin baditugu garrantzitsua da horietara iristeko bideak ere desberdinak izatea. Donna Harawayk (2019) esan bezala, garrantzitsua da pentsamendua zein pentsamenduk osatzen duten. Emozioen ikasketen metodologiarako garrantzitsuak izan zaizkit Sara Ahmed (2017; 2020), Jo Labanyi (2018; 2011) eta Rosa María Medina Doménech-en (2012) ekarpenak, besteak beste.

iv. Lan prozedura

Lan prozedurari dagokionez, lehenik eta behin, tradizionalki historiaren diziplinarentzat ezagutza iturri izan diren baliabideetara jo nuen. Esate baterako, gaiaren inguruko bibliografiaren kontsulta sakona burutzea ezinbestekoa izan da, batez ere, diskurtso historikoaren eraikuntza aztertzeke orduan. Bestalde, interesatzen zaizkidan urteetako gertaera artistiko zein soziokulturaletara hurbiltzeko oso lagungarriak izan dira orduko gizartearentzat gertaeren bozeramaileak ziren iturri zuzenak. Besteak beste, testuinguruko prentsa, bertako material bisualak edo erakusketen katalogoak kontsultatu dira, gaiaren inguruko informazioa eskaintzearekin batera, berrikusi nahi izan dudana diskurtsoaren lekuko ere badirelako.

Horretarako, Euskal Herriko, estatuko baita atzerriko liburutegi zein artxiboak bisitatu dira. Erakunde publiko instituzionalen artean: Bizkaiko Foru Aldundiko Liburutegia, Koldo Mitxelenako Liburutegi eta Funts Gordeak, EAEko hiru hiriburuetakoko eta Baionako Udala Artxiboak, beste herri batzuetakoak, eta hiru probintzietako Diputazioko Artxiboak nabarmenduko nituzke. Museo eta kultur erakundeei dagokionez, Jorge Oteiza Fundazioa, Bilboko Arte Ederren Museoa, Baionako Euskal Museoa, Bonnat Museoa, Nafarroako Museoa, Sancho el Sabio Fundazioa, Arabako Arte Eder Museoa, Artium Museoa edo San Telmo Museoa, besteak beste. Eta Euskal Herriko mugez kanpo: Erregina Sofia Museoa, Espainiako Liburutegi Nazionala, Andereñoen Egoitzako Artxiboa, Mexiko Eskolako Artxibo Instituzionala, Mexikoko Arte Plastikoen Ikerketa

Dokumentazio eta Informazio Zentro Nazionala, Mexikoko Ateneo Espainiarraren artxiboa eta Kolonbiako Museo Nazionalaren artxiboa, besteak beste. Era berean, azken bi urteetako egoera dela eta, ezinbestekoa izan da erakunde ezberdinetako datu-baseak modu digitalean kontsultatzeko aukera izatea.

Horrekin batera, lan prozeduran ere aurretik aipatutako planteamendu feminista txertatzen saiatu naiz, zera, ezagutza berrietara iristeko, ezagutza-bideak ere aldatu beharreko premia babestea. Horretarako, garrantzitsuak izan dira artxiboaren kritika feminista eta genealogiaren ideiak. Lehenari dagokionez, ezagunak dira Jacques Derrida edo Michel Foucault pentsalariek artxibo kontzeptuari egin zizkieten hausnarketak, baina horiei ikuspegi feministek egindakoak gehitu behar dizkiegu. Adibidez, Marta Segarrak (2014) bistaratu zuen filosofo frantses ezagunen artxiboaren kritikan ez zirela antzematen genero egiturek oroimen kolektiboan sorrarazten duten indarkeria. Errealitate horren aurrean, ikertzaile eta aktibista feministek “patriartxibo”²⁵ edo artxibo ofizial horretatik kanpo geratzen diren informazio iturriak, errealitateak eta gorputzek eskaini ditzaketen ezagutzen bilketa lanen garrantzia aldarrikatu dute (González Fernández, 2015). Eta proposamen hori praktikara eramateko, bereziki lagungarriak izan zaizkit María Rosón eta Rosa Medina Doménechek (2017) “Resistencias emocionales. Espacios y presencias de lo íntimo en el archivo histórico” artikuluan proposatu zuten lan prozedura. Bertan ikertzaileek bi proposamen egin zituzten historia ofizialaren margenetan kokatzen ziren errealitateetara heltzeko. Alde batetik, ohiko artxiboetara hurbiltzeko jarrera berri bat, “bira-erreparatzaile” moduan izendatu zutena. Hau da, ohiko artxiboak “egiazko” esanahien iturri legitimotzat hartu beharrean, begirada horrek proposatzen du horiek denboran zehar eman diren botere-harremanen emaitza gisa ulertzea. Artxiboan antzematen diren hutsek, modu horretan, esanahia irabazten baitute: zapalduen isiltasunaren testigu bihurtzen dira. Beste alde, artxibo ofizialenganako berrikuste horrek beste artxibo batzuk bilatzera bultzatzen gaitu, baita horiek eskaini diezaguketuen “beste” ezagutzak kontuan hartzera eraman ere, eta, ondorioz, material horien balio historikoa aldarrikatzera (Rosón eta Medina Doménech, 2017). Adibidez, kasu honetan interesatzen zaidan gaia aztertzeko, ezinbestekoak izan dira zehaztutako kronologian izan ziren emakume artisten artxibo pertsonalak ezagutzea: intimitateko objektuak, egunerokoak edo garaiko argazkiak iraganeko ezagutza ezberdinetara iristeko iturri izan dira. Adibidez, Martha Langford-ek (2008) zioen horrelako bilduma

²⁵ Terminoak ikusgarri egiten du artxiboaren baita aberriaren *-patria-* erro patriarkala. Besteak beste, Marta Segarra, Griselda Pollock edota Helena González Fernández-ek erabili dute kategoria.

pertsonalek izaera performatiboa ere badutela. Iraganeko gertaerez gain, orduko bizipen, oroimen eta sentimenduak eguneratzeko eta orainaldian jasotzeko aukera ematen dizkigutelako. Era berean, ikerketa prozesuan zehar, etengabe material eta iturri faltekin egin dut topo. Azken finean, Estrella de Diegok (2009a) zioen moduan: “rebuscar entre los datos y leer entre líneas es siempre la misión del investigador ocupado en el tema de la mujer artista” (273. or.). Bada, esango nuke posizio deseroso horrek belaunaldi ezberdinetako arte historialari feministen egiteko eta konpromisoarekin lerrokatu nauela.

Bestalde, “beste” artxibo eta emozioekiko interesaren eskutik, lanerako informazio bilketan garrantzia handia izan du ahozko historiaren teknikak. Norberaren bizitzan bereziki biziak izan ziren esperientziak gaitasuna dute subjektuen oroimena markatzeko, eta, beraz, horiek gogora ekartzean aktibatzen diren emozioei esker posible da oroimen gorpuztu horietara iristea (Llona, 2012). Afektibitatearen teoriak babesten duten bezala, gorputzetatik igarotako arrastoak iraganeko emozioekin eta istorioekin konektatuak daude. Elkarrizketa horiek gauzatzeko, Elda González eta Consuelo Naranjo (1986) baita David Mariezkurrenaren (2008) eta Pilar Díaz eta José María Gago-ren (2006) lanek zehaztu zituzten jarraibide orokor batzuk jarraitu ditut. Adibidez, elkarrizketen prozedurari dagokionez, iraganean bizitutako esperientziak beraien ikuspuntu interpretazio subjektiboaz jasotzen saiatu naiz. Era berean, kontuan izan behar da elkarrizketa gehienak ia ez direla lanaren protagonista berei egin, baizik eta ondoko senideei. Besteak beste, elkarrizketatuek nahi izan dituzten terminoak erabiltzea, etenak saihestea eta isiltasunak errespetatzea hobetsi da. Era berean, elkarrizketatuen anekdotak edota *flashback*-ak balioan jarri nahi izan dira, horiek garaiko esperientziarekin konektatzeko gaitasuna dutelako (Llona, 2012). Bestalde, egin diren elkarrizketak ez ditut transkribatu, hain zuzen, elkarrizketaren momentuan aktoreen artean ematen den enpatia, bat-batekotasuna eta afektua babesteko.

Lan prozesurako ikerketa baliabide modura funtzionatu didan beste baliabide bat genealogiaren kategoria izan da. Hitzaren definizioari begiratuz gero, pertsona edo gizarte talde baten arbaso edo aurrekoak ikertzen dituen historia diziplinaren adar gisa definitu da genealogia. Bada, Mendebaldeko pentsamenduaren historiak eraiki dituen genealogiak gizasemeen leinuak izan dira, “aita leinuak” Mira Schor-en (2007) hitzetan. Edo Luce Irigarayk (1992) azpimarratu moduan, genealogia batek bestea menderatuz mantendu du patriarkatuak bere boterea. Artearen historiaren diziplinari begiratuz gero, begi-bistakoa da genealogiaren ideiak leku pribilegiatua izan duela. Mendebaldeko

artearen historia kanonikoa “influentzien historia” gisa izan da erakutsi, non Rubensek Velázquez inspiratu zuen, horrek Goya, eta hari hartatik gaurdaino. Leinu horren aurrean korrante postestrukturalistek identifikatu zuten jasotako genealogiak erreparatzeak aukera ematen duela iraganeko botere-harremanak bistartzeko, eta, hartatik, horiekin batera doazen diskurtsoak kolokan jartzeko (Foucault, 1996). Kontrako txanponean, agenda feministak genealogien potentzialitateaz jabetu nahi izan du hasieratik. Izan ere, ama-alaben leinuak berrezartzearekin –edo beste kolektibitate gutxituenak–, baztertuak izan diren oroimen kolektiboak berreskuratu daitezke, beren existentzia, garrantzia eta irudikapen historikoa argitara ateratzen baita. Beraz, genealogien kontzeptua metodo feministarentzat erreminta baliotsua da. Honela zioen Raquel Güereca Torresek (2016):

La genealogía feminista se refiere al proceso histórico-social formado por una red de mujeres que participan en el tejido histórico de influencia, retransmisión y aprendizaje de la cultura feminista. Conforman un legado histórico en el que mujeres de sucesivas generaciones (sin importar si son feministas o no) podemos aprovechar los recursos sociales, políticos, simbólicos para andar las brechas abiertas por antecesoras feministas (118. or.).

Hortaz, genealogia ahaztuak berreraikitzeo asmoa teknika garrantzitsua izango zaigu Euskal Herriko artearen historian izandako emakume artistak eta horien lanak ezagutu, balioztatu eta aldarrikatzeko. Izan ere, estatu-mailan Patricia Mayayok (2009) egin zuen berrikusketa historiografikoan identifikatu zuen arrakala sakona ageri zela bertako arte feministaren historian. Bazirudien arte sisteman laurogeita hamarreko hamarkadan sartu ziren artista feministak ezerezetik loratu zirela, ustezko inolako aurrekaririk gabe. Hala, herentzia isilarazi horren aurrean genealogiaren erremintaz baliatu ziren Juan Vicente Aliaga eta Patricia Mayo (2013) *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* erakusketan. Hortaz, genealogien berrezartzea ikusgarritasunaren aldeko estrategia esanguratsua da, iragana, oraina eta etorkizuna uztartzen dituen teknologia delako. Genealogia ideiarekin bukatzeko, aipatzea gustatuko litzaidake ikerketa prozesuan ere begirada berdina mantentzen saiatu naizela. Mundu akademikoan ematen zen norabide androzentrista lekualdatzeko, garrantzitsua izan zait ohiko gizonezko ikertzaile legitimatuen lanetan babesteaz haratago, ikertzaile feministen genealogiarekin lerrotzea. Modu horretan, Gabriela Delgadok (2010) zioen moduan, emakumeak eta feminismoa lanaren objektu izateaz gain, ezagutzen sortzaile paperean emakumeak dugun lekua gogorarazteko.

v. Ikerketaren erronkak eta zailtasunak

Lanean zehar eman diren zailtasunen artean, azpimarratuko nuke erronka handia izan zitzaidala artistak hautatzeko metodoa zein izango zen erabakitzea; alegia, horien selekziorako irizpideak definitzea. Azken batean, artearen historia tradizionalaren ohiko balio irizpideak eta hierarkiak gainditu nahi banituen, zein parametro izan zitezkeen egokiak emakume artisten hausnarketa honetarako? Galdera horri aurre egiteko, bi adituen proposamenetan oinarritu naiz.

Hasteko, aipagarria da aztertuko ditugun emakume artista gehienak, gutxi batzuk izan ezik, ez zirela bere sormen plastikoaz bizitu, merkatuaren terminoan ulertzen badugu. Hori dela eta, artisten profesionalizazio-maila edo arte merkatuan izan zuten arrakasta kasu honetan ez dira irizpide baliagarriak. Aldiz, Germaine Greerek (2005) bere liburuan proposatu zuen ideia lagungarria zait. Zera, praktika artistiko bera izan daitekeela irizpide: emakume horiek beraien ekoizpenarekiko erakutsi zuten konpromiso edo jarrera justifikazio nahikoa badela horiek artista gisa aztertzeko.

Hala ere, lehen irizpide horrek bigarren erronka bat dakar: marko horretan sar nitzakeen artisten kopurua oso zabala dela lan honek duen dimentsiorako. Horregatik, ikerketa eremua gehiago mugatzeko, Amelia Jonesek (2003) *The Feminism and Visual Culture Reader* liburu ezagunean hartu zuen abiapuntu edo logika bereganatu dut. Honakoa zioen pentsalariak:

I worked from the logic that any argument (whether visual or verbal, embodied, virtual, or textual) which takes an interest in, or can be deployed to explore, the ways in which subjects take on, perform, or project gendered identities is, to some extent, feminist, or at least is useful for a feminist study of visual or other kinds of cultures (2. or.).

Planteamendu hori gurera ekartzeak zera esan nahi du: 1950-1972 urte arteko Euskal Herriko artearen historiaren azterketa feminista bat burutzeko erabilgarriak diren argudio, material zein subjektuak izango direla lanaren aztergaiak. Hau da, betiere diziplinak eskatzen duen konpromiso etikoari eta berdintasun printzipioei lotuta, lanaren helburuak aurrera eramaten lagunduko didaten emakume artistak izango zaizkit interesgarri lanean, eta, beraz, horiek hautatu ditut. Esate baterako, belaunaldi, lurralde, gizarte maila, etnia edo bizi baldintza ezberdinetan garatu ziren sormen artistikoak bistaratzeko, garaiko arte sisteman emakumeek zuten posizio ezberdinez mintzatzeko edo, besteak beste, esfera publikoan, edota teknika edo gai ezberdinen lehentasunaz plazaratzeko aukera emango didaten artistetan zentratu naiz. Esan bezala, ikerketa guztien antzera, hau ere subjektiboa delako. Eta, beraz, partzialtasunaren eta "ezagutza

kokatuaren” premisak oinarri izateak askatasuna eman dit, izan zitezkeen artean, kontaketa honi forma emateko.

Bestalde, ikerketa prozesuan aurkitu dudan beste erronka konstante bat iraganeko emakume artisten obrak ezagutzeko zailtasunak izan dira. Germaine Greerek (2005) “desagertzen den obra” deitu zion fenomeno horri. Oso era bistakoan gabezia material horrek erakusten digu historia zapaldu batez ari garela. Hala ere, ikerketa prozesuan zehar 1950-1972 urteetan izandako emakume artista lan askoren kokapenak identifikatzeko aukera izan dugu. Horien gehiengoak artista beren edo bestelako bilduma pribatuetan aurkitu baditugun ere, Frantzia eta Espainiako, baita beste nazioarteko herrialdeetako erakunde desberdinen bildumetan ere topatu ditugu. Azpimarratzeko kontua da ere erakunde esanguratsuetan aurkitzen diren artelanek, oro har, ez dutela gisa horretako espazioek luketen mantenu eta ikasketa jarraituaz gozatu, baizik eta gordailuetan ezkutatuta egon direla gehienak. Era berean, lanaren kronologiagatik ohiko fenomenoak izan da emakume horien artelanen kopuru altu bat enkante edo artelanak saltzeko plataforma pribatuetan aurkitzea. Eta, hain zuzen, egoera horrek gogorarazten digu garaian artista horien lanak onartuak izan zirela, eta arte merkatuan mugimendua izan zutela.

vi. Hipotesia eta lanaren egitura

Behin azterketaren helburuak, metodologia eta lan prozedura aurkeztu ondoren, tesiaren hipotesi nagusiari helduko diot. Ikerketaren hipotesi nagusia iraganeko emakume artisten ahaztean artearen historiaren idazketak uste baino garrantzia handiagoa izan zuela da. Idazkera prozesu hori sistema patriarkal baten isla izan zen eta, beraz, garai ezberdinetako mekanismo androzentriko eta sexistek parte hartze eraginkorra izan zuten. Adibidez, frankismo garaiko gizarte egitura, hedabide edo arte sistemak guztiz baldintzatu zuten interesatzen zaizkidan emakumeen ekoizpen artistikoa, horien identitatea eta bizi esperientzia, baina baita ere horiek eszena artistikoan jaso zuten trataera. Era berean, Euskal Herriko 1950-1972 urteak biltzen dituen artearen historia idatzi zen garaiak eta orduan esparru publikoan nabari ziren behar eta energia sozialek ere zerikusi handia izan zuten emakumeak oroimen kolektiboan ez errepresentaziorik izatean. Izan ere, kontaketa horrek gehien balioztatu zituen arte adierazpenak, oro har, iruditegi maskulinoarekin harremana zutenak izan ziren, nahiz eta lotura horiek askotan ez esplizituak izan. Esaterako, diktaduraren kontrako jarrera izan zuten artistak eta euskal kulturaren alde jo zuten artistak balioztatu ziren, baita ere berrikuntza plastikoak garatu zituztenak, azken horiek modernitatearekin eta aurrerapen intelektualarekin lotu

baitziren. Ondorioz, irizpide horiekin bat ez zetozenen artea ez zen interesgarriztat jo eta ahaztu egin zen. Hori izan zen beren garaian entzutea izan zuten emakume artista askoren kasua.

Planteamendu hori forma emateko, tesia sei kapituluetan banatu dut, oro har, egitura komun bat mantenduz. Lehenengo kapitulua izan ezik, bakoitzean kontaketa tradizionalan pisu handia izan duen kategoria bat hartu dut ardatz: artistaren kategoria, marko geografikoa, abstrakzioa, eskultura eta politikaren ideia. Hala, kapitulu bakoitzean ikusiko dugu kategoria horiek zelako garrantzia izan zuten kontaketa forma hartzean eta haren genero-markan. Eta, ondoren, kategoria horretatik kanpo eman ziren beste errealitateak ezagutuko ditugu. Salbuespena lehen kapitulua da, bertan historiografiaren berrikusketa landuko baita esplizituki. Hurrenez hurren, kapitulu bakoitzean honako azpi hipotesiak landuko dira.

-Artistaren identifikazioa kontu konplexu eta garrantzitsua da artearen historia feministak idazterako orduan. Identitate eratze horretan gizarteko egiturek eta hezkuntzak parte hartze handia dute eta, aldi berean, identitate gorpuztu horrek garrantzia handia du egileek beren artea eta ibilaldi artistikoa aurrera eramaterako orduan. Halaber, garaiko hedabideek eta artisten autoerretratuek informazio asko eskaini dezakete autoretza hori garaian nola ulertu zen eta horren aurrean artistek garatu zituzten estrategietara hurbiltzeko.

-Jaso dugun Euskal Herriko artearen historian pisu handia izan du kontaketa hori Hego Euskal Herrian idatzi izanak eta faktore horrek erabat baldintzatu du, besteak beste, erbestea edo Ipar Euskal Herrian izandako artistak ez ezagutzean. Alabaina, oso emakume artista azpimarragarriak izan ziren testuinguru geografiko horietan.

-Narrazioa abstrakzioan interesatu izanak ondorio erabakigarriak ekarri zituen genero ikuspuntu batetik. Gizarteratu zen moduagatik abstrakzioak maskulinitatearekin harreman estua izan zuen, hura adimenarekin, gaitasun intelektual eta ausardiarekin lotu zelako. Eta, ondorioz, abstrakzioan ibili ziren artista gehienak gizasemeak izan ziren. Gainera, euskal testuinguruan abstrakzioa begirada abertzalearen interpretazioak jaso zituen eta, beraz, garaiko "euskal artearen" bereizgarritzat hartu zen. Era berean, gizonezko artista abstraktuen performatibitateak zeresan handia izan zuen, "euskal artista" estereotipatuaren sorreran eta eraikuntza horrek pisu handia izan zuen narrazioaren marka maskulinoan. Halaber, gurean ere izan ziren abstrakzioa landu zuten emakume artistak eta praktika horretarako estrategia ezberdinak erabili zituzten.

-Eskulturak ere paper azpimarragarria izan du gure oroimen artistikoren izaera androzentrikoan. Izan ere, eskultura ez zen testuinguruko teknika artistiko erabiliena izan, baina kontaketa protagonismo handia izan zuen eta, hartatik, bere genero marka "euskal artearen" bereizgarritzat hartu zen. Dena den, izan ziren eskultura mota ezberdinak landu zituzten emakume artistak, eta horien ezagutza faltak lotura estua du artearen historia hegemoniak antzinatek babestu izan duen tekniken mailaketarekin. Halaber, kontaketa atentziorik eskaini ez dien bestelako teknikan ere ibili ziren gure iraganeko emakume artistak, besteak beste, esmaltean, josketan, ilustrazioetan edo argazkigintzan.

-1950-1972ko Euskal Herriko artearen historiografia tradizionalki "arte politikotzat" jaso zen horretan interesatu zen. Bada, kontzeptu horrek politikoaren ideia modu mugatuan ulertzen du eta, aldiz, gure iraganeko emakume artista batzuek "arte politikoaren" mugak zabaldu zituzten. Modu berean, artista horiek printzipio feministekin izan zuten harremana interesgarria da, besteak beste, praktika artistikoa emantzipaziorako bitartekari edo erreminta izan zitekeen galdetu dezakegulako.

i. Presentación y objetivos de la investigación

Invito a quien lea estas líneas a recorrer las salas de los museos del territorio vasco y a encontrar una obra anterior a 1970 creada por una mujer vasca o de alguna artista que perteneciera a este contexto. Anticipo: es una tarea casi imposible. Ante este panorama, cabría pensar que las mujeres difícilmente pudieron acceder a la creación plástica y que, por tanto, no hubo mujeres artistas reseñables en el pasado artístico del País Vasco. No obstante, para los manuales dedicados al arte del País Vasco había algunas excepciones que rompían con el silencio generalizado: Menchu Gal, Mari Puri Herrero o Marta Cárdenas eran algunas de ellas, pocas más. Entonces, ¿no hubo antes de 1970 mujeres artistas en el territorio? Y si es que existieron, ¿por qué no las conocemos?, ¿dónde están sus obras?

Bajo la pregunta traducida como *¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?* Linda Nochlin (2007) evidenció que las historias que nos habían enseñado los manuales de historia del arte poco tenían de universales. A partir de este primer cuestionamiento, la agenda feminista criticó la centralidad que el hombre blanco, cis, hetero, de edad media había ocupado en los relatos hegemónicos, haciendo así evidente la parcialidad y la falta de objetividad en los que se habían sustentado los discursos. Paralelamente, esta revisión de los cimientos de la disciplina abrió nuevas vías para conocer, interpretar y valorar la intervención que las mujeres habían realizado en la producción cultural de nuestro pasado (Mayayo, 2015). Dicho esto, y alineándome con el camino trazado por *Las historiador_s del arte feministas*, esta investigación se ocupa de los dos objetivos señalados. Es decir, por una parte, el propósito de la tesis es realizar una revisión feminista de la historia del arte del País Vasco de los años 1950-1972. Pretendemos analizar cuándo, cómo, bajo qué valores, ideologías y lógicas se forjó el discurso, para así identificar de qué manera esta evolución historiográfica se relaciona con el silencio al que fue relegada la memoria de las mujeres.

El segundo objetivo consiste en acercarnos a las mujeres artistas de la época y conocer sus realidades, inquietudes y obras, pero también las estrategias que desarrollaron en este camino. Podría decirse que la tesis es un intento por imaginar una historia del arte del País Vasco otra, en la cual las mujeres son las protagonistas. No se trata de hacer una lista cuantitativa de las artistas vascas o que estuvieron en el País Vasco entre los años 1950 y 1972, o recopilarlas enciclopédicamente en base a su biografía. Sino una tentativa por superar la historia aceptada como objetiva, única y real; y, para ello, nos

alineamos con la idea de que, todo intento por revivir e imaginar otras historias, debe primeramente pasar por la deconstrucción de las narrativas hegemónicas.

Para ello, me he apoyado en los estudios de género y feministas. Esta doble mirada nos ayudará a conocer las condiciones sociales y vitales que experimentaron los cuerpos asignados a lo femenino. Al fin y al cabo, cabe recordar que las mujeres no produjeron arte fuera de la historia, lo hicieron en el mismo espacio geográfico y temporal, pero desde una posición diferente la de los hombres. En este sentido, Rozsika Parker y Griselda Pollock (1981) reivindicaron que el verdadero cometido de l_s historiador_s del arte feminista era estudiar esta diferencia. En el apartado metodológico comentaré más detalladamente estas cuestiones.

En cuanto al marco cronológico, he decidido continuar el mismo esquema legitimado por la historiografía tradicional por las siguientes razones. La historia canónica del arte del País Vasco tomó la década de los cincuenta como el punto de partida de las llamadas segundas vanguardias o vanguardias tardías, siendo el proyecto de la Basílica de Aránzazu el hito que daba inicio a esta andadura (San Martín, 1995). Lo mismo ocurría en el marco estatal, en este caso a través de la *I Bienal Hispanoamericana*, celebrada en 1951 (Díaz Sánchez, J., 2013). Por su parte, existe un consenso en entender los Encuentros de Pamplona de 1972 como el final de una época. Esta idea quedó patente, por ejemplo, en el título de *Encuentros de Pamplona 1972. Fin de fiesta del arte experimental*, exposición celebrada en el Museo Reina Sofía de Madrid (Díaz Cuyas, Pardo y Pujals, 2014). De la misma forma, la historiografía del arte del País Vasco se apoyó en esta misma fecha a la hora de determinar un punto y aparte; en su caso, por considerar los Encuentros como el último esfuerzo colectivo de lo que había sido el Movimiento de la Escuela Vasca (San Martín, 1995). Al fin y al cabo, las fechas de inicio y final, o los hitos que dieron forma y carácter al relato de la historia del arte del País Vasco, están estrechamente relacionados con la raíz androcéntrica de ese relato. Por ello, la decisión de mantener esta misma estructura cronológica responde al interés por evidenciar la incompatibilidad entre mantener el relato tradicional y tratar de reivindicar otras historias y sujetos.

La segunda razón por la cual me he decantado por esta cronología se relaciona con que, recientemente, en su tesis doctoral *La trama del arte vasco en los años setenta* Miren Vadillo (2018) ha revisado con detalle la década de los setenta. Por todo ello, la mayor parte de la investigación se ajusta al periodo de años comprendido entre 1950 y 1972; no obstante, en ocasiones rebasaremos esos límites de cara a facilitar el análisis

histórico restringido por este marco cronológico. Por ejemplo, en ocasiones, retrocederemos a la década de los cuarenta, dado que entre los años cuarenta y cincuenta no se produjeron grandes cambios en lo que respecta a la condición social de las mujeres. Y lo mismo en cuanto al límite de 1972. La década de los setenta fue muy importante para la historia de las mujeres en el contexto local y estatal, puesto que fue entonces cuando las reivindicaciones feministas empezaron a tener más repercusión en el espacio público. Por otra parte, no me gustaría pasar por alto el tono subjetivo que han dado forma a estas páginas. Este es un trabajo condicionado, en su totalidad, por mi procedencia, mi generación, mis experiencias, mis conocimientos y mis valores; y, por lo tanto, se presenta como un trabajo subjetivo y parcial. Dejando atrás cualquier intento por generar conocimientos “universales”, me alinee con el concepto de “conocimientos situados” de Donna Haraway (1995) en torno a que “solamente la perspectiva parcial promete una visión objetiva” (p. 326).

Para entender desde qué posición están pensadas y escritas estas páginas, considero importante detenernos un instante en dos conceptos. El primero de estos es la categoría “mujer”. Al margen de las contribuciones que las corrientes esencialistas o biologists han dado al feminismo, me sitúo en la corriente inaugurada por Simone de Beauvoir, ya en 1949²⁶. A lo largo del trabajo entenderemos la categoría “mujer” como una construcción social y cultural. De igual modo, para ser conscientes de los significados que incorporan y generan los conceptos de “mujer” y “hombre”, serán especialmente útiles las teorías de la performatividad de Judith Butler (2002). Por ello, cuando hablemos de “mujeres” y “hombres”, asumiremos que el género es el conjunto de significados que adquiere la marca sexual en un determinado contexto cultural e histórico. Esta mirada será de ayuda para repensar algunas categorías como “lo femenino” y “lo masculino”, las cuales han tenido una larga trayectoria en la tradición epistemológica de la historia del arte y la estética.

Por ende, si el significado de lo femenino y sus expresiones son circunstanciales y variables según su contexto, esto significa que no podemos hablar de una única concepción de la categoría “mujer”: el género nunca es indicador de una única experiencia. Precisamente, las teorías de la interseccionalidad nos recuerdan que la clase socioeconómica, el contexto geográfico u otras marcas identitarias determinan

²⁶ “No se nace mujer: llega una a serlo. Ningún destino biológico, físico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; la civilización en conjunto es quien elabora ese producto intermedio, entre el macho y el castrado al que se califica como femenino” (De Beauvoir, 2015, p. 371).

por completo la experiencia vital de los individuos. Por esta razón, cuanto utilice la palabra “mujer” quiero hacer referencia a los sujetos que, en el marco temporal definido, vivieron en un cuerpo asignado a lo femenino o que “vivieron en mujer”, siguiendo la terminología de la antropóloga Mercedes Fernández-Martorell (2018). A lo largo del texto entenderemos la categoría “mujeres” como el conjunto de individuos que en su ser, cuerpo y performatividad experimentaron las representaciones, significados, identidades sexuales y convencionalismos que se esperaban de la condición femenina por aquel entonces. Y de igual forma, el término “hombres”. Ahora bien, pese a que las variables de clase, identidades u origen determinaron por completo la experiencia de “quienes vivieron en mujer”, estos sujetos también hicieron frente a realidades, opresiones y obstáculos compartidos. Por ello, es posible conectarlas y estudiarlas a modo de grupo (Greer, 2005).

El segundo término que me gustaría especificar es la categoría “arte del País Vasco”. En el transcurso del trabajo no voy a emplear el término “arte vasco”, dado que, como atenderemos en breves, hubo momentos en los que dicha terminología funcionó como una herramienta discursiva al servicio de un relato. La idea de “arte vasco”, lejos de señalar una simple vinculación territorial, fue empleada para describir ciertas expresiones plásticas, repercutiendo así en que dichas prácticas se vincularan con ciertas marcas formales, pero también identitarias e ideológicas. Como reflexionaremos en el trabajo, detrás de esta estrategia narrativa se percibía el deseo por diferenciarse de un “otro”, de modo que, como todo discurso nacionalista, esta idea también asumía un carácter excluyente. Aquellas prácticas artísticas que quedaron fuera de estos requisitos, no fueron consideradas como “arte vasco” y, por tanto, no resultaron lo suficientemente relevantes como para entrar en la “historia del arte vasco”. Por ello, para distanciarme de estas lógicas heredadas, he optado por emplear el término “historia del arte del País Vasco”. Con esta fórmula quiero hacer referencia a quell_s artistas que procedían del País Vasco o que trabajaron en él. Además, esta comprensión más amplia del concepto permite incorporar a nuestra memoria colectiva iniciativas, producciones, acontecimientos y sujetos que quedaron fuera de los límites geográficos, políticos e históricos impuestos; como, por ejemplo, la memoria de l_s artistas de Iparralde o del exilio. No obstante, la investigación se centrará principalmente en Hego Euskal Herria o el País Vasco peninsular. Por ello, y para evitar repeticiones, cuando mencione el “País Vasco” o el “estado” haré referencia, respectivamente, a Hego Euskal Herria y al estado español. La excepción será el tercer capítulo, puesto que nos situaremos fuera de este mapa geopolítico.

ii. Antecedentes, estado de la cuestión y justificación

Varios expertos han destacado que, en el contexto vasco, todavía no se ha llevado a cabo una historia feminista del arte²⁷. A pesar de que, a partir de la década de los noventa los planteamientos feministas han dado lugar a grandes aportaciones en el ámbito de la investigación artística, en relación al objetivo de revisar con óptica feminista la historia del arte del territorio no se han dado los resultados que cabría esperarse. Este proyecto de investigación nació con el objetivo de dar respuesta a esta carencia.

Para contextualizar la importancia que considero que tiene este trabajo en el momento actual, en primer lugar, me gustaría repasar brevemente la trayectoria que han tenido las perspectivas feministas en el ámbito de la historia del arte en Francia, España y el País Vasco. Como es bien sabido, las aportaciones de los feminismos en el ámbito de la historia del arte son consecuencia directa de los logros que el movimiento feminista ha ido conquistando en el espacio social. Por esta razón, es lógico pensar que el recorrido de este movimiento dentro de la historia del arte del contexto español y vasco ha sido menor que el de otros países occidentales. Hubo que esperar hasta el final de la dictadura y los primeros años de transición para que el movimiento feminista floreciera de una manera más articulada.

En el marco estatal, las primeras tentativas feministas desarrolladas desde el ámbito teórico o académico comenzaron en la década de los ochenta. Como analizó Teresa Ortiz Gómez (2005), entre 1979 y 1982 comenzaron a crearse los primeros grupos de investigación dedicados a los "Estudios de Mujeres". Los primeros grupos se articularon en las Universidades Autónomas de Madrid y de Barcelona, la Universidad de Barcelona y en la del País Vasco, y un rasgo compartido por todos ellos fue el carácter interdisciplinario. De modo que, fue dentro de estas redes donde tomaron forma las primeras investigaciones interesadas en el ámbito del arte, las mujeres y los feminismos.

Por nombrar algunos acontecimientos clave en estos inicios, en 1984 la Universidad Autónoma de Madrid acogió el congreso *La imagen de la mujer en el arte español*, y en 1987 Estrella de Diego (2009a) defendió la tesis *La mujer y la pintura del XIX español (cuatrocientas olvidadas y algunas más)*, siendo la primera aportación a nivel estatal en estudiar el tema de las mujeres artistas y la historia. En el contexto académico vasco, la

²⁷ Han señalado esta idea, entre otros: (Aramburu, 2014; Manterola, I., 2017; Zilbeti, 2016).

primera actividad realizada fue el curso *Mujer y Arte*, dirigido por Lourdes Méndez y Patricia Escudero (1987) en los Cursos de Verano de la Universidad del País Vasco. Cabe mencionar que, para el desarrollo de los estudios centrados en mujeres artistas y la historia del arte con perspectiva feminista, fue muy importante que las investigadoras del contexto estatal tuvieran acceso a las aportaciones que provenían del marco extranjero²⁸ o que pudieran entablar contacto con las investigadoras internacionales. Por ejemplo, en 1986 Linda Nochlin dio una conferencia en el *I Colloqui d'Historia de la Dona* celebrada en Barcelona, o Griselda Pollock participó en el curso *Investigaciones Feministas* de la Universidad Complutense de Madrid (De Diego, E., 2009a).

En cualquier caso, fue en los años noventa cuando los “Estudios de Mujeres” vivieron el proceso de institucionalizaron. Cada vez más universidades dieron cabida a grupos de investigación, actividades y programas divulgativos interesados en estos temas (Ortiz Gómez, 2005). Gracias a esta red se fueron sumando cada vez más investigaciones dedicadas a rescatar mujeres artistas del pasado y, en menor medida, aproximaciones que, a partir de metodologías feministas y/o *queers*, revisaban los discursos tradicionales de la historia del arte²⁹. Este proceso de institucionalización se advirtió también en la red de museos y centros culturales. Progresivamente, y principalmente a través de exposiciones temporales y programas de actividades, los espacios dedicados a la cultura fueron incorporando algunas premisas de la agenda feminista. La exposición *100%*, comisariada por Mar Villaespesa y Luisa López (1993) ha sido señalada por la historiografía feminista como el punto de arranque de esta tendencia³⁰.

Al revisar la trayectoria que han tenido las investigaciones feministas en el ámbito del arte y su historia, encuentro dos rasgos a destacar. El primero de ellos responde a aquello que identificó Patricia Mayayo (2009) hace ya más de una década: que las primeras investigaciones con perspectiva feminista, en lugar de mirar el contexto local, se interesaron mayoritariamente en artistas y acontecimientos del marco extranjero. El segundo aspecto a destacar es que aquellos trabajos centrados en la geografía estatal,

²⁸ Fue muy importante la traducción al castellano de, entre otros: *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir en 1965, *Política sexual* de Kate Millet en 1975, *Estética feminista* de Gisela Ecker en 1986, *Placer visual y cine narrativo* de Laura Mulvey en 1988, *Alicia ya no: Feminismo, Semiótica, Cine* en 1992, *Mujer, arte y sociedad* de Whitney Chadwick en 1992. En el catálogo de la exposición *100%* se incluyeron algunos textos traducidos (Villaespesa y López, 1993).

²⁹ Entre otros: (Cortés y Aliaga, 1993; De Diego, E., 2018; Moraza, 1993).

³⁰ A partir de esta muestra, se fueron sumando las exposiciones temporales que incorporaban una perspectiva feminista; también en el País Vasco. Algunos de ellos fueron: *Arte/Mujer 98* en el Museo Nacional de Antropología en 1994, *Territorios indefinidos* en el Museo de Arte Contemporáneo de Elche en 1995, *Estación de tránsito* ese mismo año en el Instituto de la Mujer de Valencia, y *Transgénic@s* en Koldo Mitxelena Kulturunea en 1997.

se centraron principalmente en artistas y en prácticas que encajaban con la categoría importada de “arte feminista”. La consecuencia de esta tendencia fue que la mayor parte de estas primeras exposiciones e investigaciones con perspectiva feminista se ocuparon, por lo general, por la historia más reciente. Y, además, en lugar de desarrollar planteamientos propios que tomaran en consideración las particularidades del contexto local, se importaron modelos anglosajones (Mayayo, 2013).

En relación a las primeras investigaciones con perspectiva feminista del contexto vasco, encontramos ciertas características compartidas, pero también algunas peculiaridades respecto al marco estatal. Como decíamos, la Universidad del País Vasco fue una de las cuatro primeras universidades en formar un grupo de investigación dedicado a los “Estudios de Mujeres”; concretamente, el Seminario de Estudios de Mujeres fue creado en 1981 bajo la dirección de Teresa del Valle³¹. Al igual que los demás casos mencionados, la coyuntura del grupo se basó en la interdisciplinariedad; no obstante, la disciplina de Antropología jugó un papel principal. Este punto de partida se conecta con que, actualmente, dentro del tejido académico vasco, la Antropología sigue siendo el ámbito donde los feminismos han obtenido un mayor recorrido y repercusión³².

Otra cuestión a destacar en relación a las artes y los feminismos en el contexto vasco es el papel que, desde los comienzos, jugaron las plataformas y las redes alejadas del marco universitario. Al igual que en el ámbito estatal, estas iniciativas se interesaron principalmente por los debates ligados a “l_s artistas” y el “arte feminista”. En esta línea, y entre otros ejemplos, cabe mencionar los esfuerzos que tomaron forma en el centro Arteleku, el cual, a través de diferentes talleres, seminarios y publicaciones se convirtió en un punto de referencia dentro del panorama estatal³³. Otros antecedentes a mencionar son, por ejemplo, el proyecto *Wiki-historiak* creado en 2008, o las diferentes iniciativas llevadas a cabo en el Centro Cultural Montehermoso de Vitoria-Gasteiz, principalmente, durante la dirección de Xabier Arakistain. Las interconexiones y los conocimientos generados en estos espacios y proyectos fueron imprescindibles para la consolidación de una nueva generación de investigador_s, comisari_s y pensador_s

³¹ Teresa del Valle volvió de Estados Unidos en 1979 y comenzó a trabajar junto a otras compañeras y a dar forma al proyecto de investigación. Finalmente, en 1981 consiguieron la subvención José Miguel Barandiarán.

³² Entre los grados ofertados en la Universidad del País Vasco, la única asignatura obligatoria en torno a los feminismos se oferta en los grados de Antropología Social y Sociología. Al igual, en el “Master en Estudios Feministas y de Género” de la misma universidad es visible la importancia que tiene la antropología en su programa. En el máster “Euskal Kultur Sorkuntza eta kritika feminista” creado por UEU y EHU/UPV la interdisciplinariedad estuvo más presente.

³³ Para más información, consultar: (Zilbeti, 2016).

feministas. Por otro lado, siguiendo al margen del ámbito académico, es importante que citeamos otras iniciativas como el festival *Feministaldia*, creado en 2010 y coordinado por el partido político Plazandreak, o las acciones de *Plataforma A*, grupo creado en 2011 a favor de la igualdad de las mujeres en la esfera artística y cultural³⁴. En lo que respecta a la tarea de recuperar mujeres artistas del pasado, creo oportuno destacar tres proyectos que han tenido la voluntad de construir “contra-archivos” feministas, pues supone una preocupación compartida a su vez por este trabajo. El primero de ellos es la propuesta previamente mencionada *Wiki-historiak*³⁵; el segundo, la sección “archivo histórico inacabado de mujeres artistas” incluida en la investigación de Mainer Zilbeti (2010) *Emakume artisten elkarlanerako joera eta emakumeen mugimendu antolatuekin harremanak*. Y el tercero es el incipiente proyecto *Emartistak*, coordinado por Maite Luengo y Marina Arranz³⁶.

Sin embargo, si nos detenemos a pensar cuál ha sido la estrategia más extendida a la hora de intentar recuperar los nombres de las artistas del pasado, el esquema más utilizado en las últimas décadas ha sido la organización de exposiciones individuales a estas artistas, por lo general, en entornos locales³⁷. Estos espacios han trabajado a favor de la visibilidad de estas artistas, y los folletos y catálogos publicados al efecto se han convertido en importantes fuentes de información. Sin embargo, desde una óptica feminista este tipo de exposiciones plantean algunos problemas metodológicos. Por ejemplo, en estas muestras las artistas se presentan como casos excepcionales y, justamente, son valoradas por ello. No obstante, al no cuestionarse los parámetros en los que se basa la historiografía tradicional, a modo de piezas irregulares que no encajan en el puzle, estas artistas siguen sin poder integrarse en la narración que les correspondería en cuanto a contexto y época (Gouma-Peterson y Mathew, 1987). Además, en líneas generales, este tipo de proyectos se celebran en salas de exposiciones pequeñas o, muchas veces, en las localidades natales de las artistas, de modo que, no llegan a generar la repercusión que cabría esperar. Junto a este patrón,

³⁴ Plataforma A (página web). Recuperado de: <https://aplataformablog.wordpress.com/quienes-somos/>.

³⁵ El objetivo del trabajo era crear redes entre las mujeres pertenecientes al mundo del arte, para así recuperar parte de la historia olvidada. Se desarrolló en un formato de archivo online con la intención de generar un repositorio acumulativo y continuado.

³⁶ Emartistak (página web). Recuperado de: <https://emartistak.wordpress.com/>.

³⁷ Principalmente a partir del año 2000 se han celebrado diferentes exposiciones retrospectivas de estas características. Por ejemplo, Koldo Mitxelena Kulturunea acogió exposiciones de María Paz Jiménez, Menchu Gal o Laura Esteve. El Museo de las Encarnaciones de Balmaseda ha dedicado dos exposiciones a María Franciska Dapena o, por ejemplo, Ana María Parra tuvo una exposición en el Centro Cultural Okendo en 2020.

otro modelo extendido es el que podemos denominar como “exposiciones de mujeres”. Este tipo de muestras se sustentan en la premisa de agrupar obras de mujeres artistas tomando como punto de unión la condición de género de las artistas; es decir, no buscan hacer ninguna crítica al sistema artístico o a su historia. Por todo ello, a pesar de que ambos modelos expositivos se posicionan a favor de la igualdad, podría decirse que el efecto que consiguen es el contrario³⁸.

Junto con las contribuciones hasta ahora citadas, me gustaría destacar otro tipo de trabajos que han sido fundamentales para esta investigación. Estos han sido, sobre todo, las investigaciones que desde una perspectiva feminista han revisado la historia del arte del estado español y francés, pero también otros estudios basados en perspectivas de género. Concretamente, en las últimas décadas han proliferado las investigaciones feministas centradas en mujeres artistas que trabajaron antes de 1970. Por ejemplo, cabe destacar que, a partir del año 2000, motivadas por recuperar los avances dados en los años veinte y treinta del siglo pasado a favor de los derechos de las mujeres, han aumentado considerablemente los estudios interesados en recuperar las voces de las artistas de esta época³⁹. En la última década, a esta corriente se han incorporado otras vertientes como, por ejemplo, los estudios interesados en recuperar el legado de las artistas del exilio republicano o también el de las artistas que se dedicaron a las prácticas consideradas como artesanías⁴⁰. En el contexto francés, dado el interés por revisar la participación de las mujeres en las vanguardias, *l*s historiador_s feministas han prestado especial atención a las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX. Entre otras cuestiones, han reflexionado sobre los efectos que generaron los cambios en las normas de género en la producción de las artistas, o cómo negociaron estas mujeres su posición en lo que la historia del arte Occidental calificó como Modernidad⁴¹.

Por el contrario, al menos cuantitativamente, no son tantas las investigaciones que desde una óptica feminista o de género se han acercado al tema de las mujeres artistas o las mujeres en el sistema del arte en la cronología del franquismo. Por el contrario,

³⁸ En torno al debate de las aportaciones e inconvenientes de las “exposiciones de mujeres”, ver: Del Mar Rodríguez, 2021).

³⁹ Entre otros, los trabajos de Estrella de Diego, Concha Loma, Patricia Mayayo, Shirley Mangini, Pilar Muñoz, África Cabanillas o Idoia Murga.

⁴⁰ En este sentido, son reseñables los trabajos de Carmen Gaitán e Idoia Murga.

⁴¹ Por ejemplo, las investigaciones de Griselda Pollock, Paula J. Birnbaum, Charlotte Foucher-Zarmainan, Élisabeth Lebovici y Catherine Gonnard; además de los trabajos centrados en artistas concretas.

pese al largo camino que queda por recorrer, destacamos la gran calidad de algunas de estas aportaciones. Entre ellas, cabe mencionar los esfuerzos de Pilar Muñoz (2003; 2003a; 2003b; 2006) por recopilar información acerca de las artistas de esta época. Y, por otra parte, me gustaría destacar algunos proyectos de Patricia Mayayo, ya que además de contribuir en la tarea de recuperar los nombres y las obras de mujeres artistas del pasado, ha insistido en la urgencia por revisar los discursos legitimados. En esta línea, recordamos el proyecto expositivo *Genealogías feministas en el arte español (1960-2013)*, comisariado junto a Juan Vicente Aliaga (2013) en el MUSAC, cuyo catálogo se ha convertido en un punto de referencia para la historia feminista del arte del marco español. Al igual, la publicación *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*, escrita junto al historiador José Luis Marzo (2015), en la cual, se aunaron a modo de manual los discursos críticos en torno al arte del estado español del siglo XX.

Por otra parte, es necesario destacar algunas aportaciones que han seguido esta misma dirección, así como los esfuerzos realizados por algunos museos y entidades culturales. En cuanto a la red de museos, podríamos mencionar ciertas prácticas desarrolladas en el IVAM o el MUSAC, o también la forma en que el MNCARS ha reorganizado su colección permanente. En el ámbito de la investigación académica, entre otros, destacaría los trabajos de Isabel Tejada (2013; 2018; 2019), dado que ha estudiado el contexto de las artistas en los años sesenta y setenta, y su relación con los feminismos; también Assumpta Bassas (2013; 2016), quien ha analizado a las artistas conceptuales catalanas; la revisión feminista que Noemí de Haro (2013) en torno a los discursos ligados al arte antifranquista y al papel que las mujeres ocuparon en él; o también María Rosón (2016), quien ha analizado la figura de la artista no-profesional en el contexto de la dictadura. Esta lista se prolonga si tenemos en cuenta las investigaciones que se han centrado en estudiar casos de artistas concretas⁴². Volviendo al País Vasco, es cierto que apenas se han llevado a cabo trabajos feministas centrados en la época del franquismo⁴³. No obstante, aquellas que han estudiado fechas más tardías han sido, igualmente, puntos de referencia importantes. Entre estas, encontramos los trabajos de Haizea Barcenilla, Lourdes Méndez, Garazi Ansa, Maite Garbayo o Maider Zilbeti, así como aquellas investigaciones que están en proceso⁴⁴.

⁴² Entre otras, las aportaciones de Nuria Capdevila-Argüelles, Isabel Fuentes y Concha Lomba.

⁴³ Cabe mencionar las investigadoras que han estudiado artistas concretas como Adelina Moya, Ana Olaizola, Ismael Manterola y Montserrat Fornells.

⁴⁴ Por ejemplo, las tesis doctorales en curso de Maite Luengo y Jone Rubio.

iii. Metodología

La tesis doctoral toma como punto de partida la crítica que el pensamiento feminista lanza a la historia del arte. Esto es, parte de la misma mirada crítica y reivindicativa en la que se sustentó el famoso artículo de Linda Nochlin (2007) de 1971. Como decía al inicio, fue a partir de los años setenta cuando l_s primer_s historiador_s del arte feministas evidenciaron la parcialidad y el sustento androcéntrico de la disciplina. Ahora bien, frente a esta exclusión estructural, la primera estrategia que adoptaron l_s investigador_s feministas fue la constatación de que a lo largo de la historia sí que han existido mujeres artistas excepcionales⁴⁵. Si reivindicaban su legado y les “hacían hueco” en la historia del arte “universal”, llegarían a reparar la brecha histórica (Gouma-Peterson y Mathews, 1987).

Tras estos primeros pasos, la historia feminista del arte fue ampliando sus estrategias y transformando sus objetivos. A partir de los años ochenta, principalmente a raíz de las herramientas proporcionadas por el posestructuralismo, se puso de manifiesto la subjetividad implícita de todo discurso, evidenciando así que detrás de toda historia aparentemente objetiva existían criterios de valoración que daban forma, lógica y sentido a las narrativas. Ese fue el punto de partida adoptado por Rozsika Parker y Griselda Pollock (1981) en su icónico libro *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. De esta forma, las investigadoras defendieron que los esfuerzos de l_s historiador_s del arte feministas debían orientarse a cuestionar la propia disciplina, es decir, a analizar los agentes lógicos, lingüísticos, sociales o culturales sobre los que se cimentaban las narraciones y la propia disciplina. O, dicho en otros términos, había que abandonar la idea de que “las mujeres pueden hacer lo mismo que los hombres”, y dedicarse a analizar la diferencia que las mujeres a lo largo de la historia habían mantenido en el sistema artístico, en las estructuras sociales e ideológicas, o en la manera en que habían sido retratadas por la historiografía del arte. De esta manera, los mecanismos del poder masculino, las construcciones sociales de la diferencia sexual y su poder sobre las representaciones culturales se hacían visibles. Ese era, siguiendo el término de Pollock (2003), realizar “intervenciones feministas” en la historia del arte. El objetivo final no era la sustitución de la vieja historia de siempre por una nueva, sino el rechazo radical de todos aquellos parámetros. Demoler los fundamentos de la historia del arte abriría un

⁴⁵ Por ejemplo, las siguientes investigaciones: (Petersen y Wilson, 1976; Tufts, 1974). Y, también, las siguientes exposiciones celebradas en Estados Unidos: *The Pioneer Feminist Art Exhibition* en 1970, *Where We At: Black Women Artists* y *26 Contemporary Women Artists* en 1971, *Invisible/Visible: 21 Artists* en 1972, *Women Choose Women* en 1973, *Women Artists: 1950-1950* en 1974, o *In Her Own Image: a Group* en este mismo año.

nuevo margen de acción para desarrollar herramientas alternativas que posibilitasen nuevos y distintos criterios de valoración y, por tanto, nuevas vías para escribir otras historias del arte.

Ese ha sido, metodológicamente, el punto de partida del trabajo; si bien podemos precisar dos objetivos principales e interrelacionados. El primero de ellos es el intento por deconstruir los discursos heredados⁴⁶. En palabras de Janet Wolff (2007): “deconstruir verdades aparentes, desmantelar ideas dominantes y formas culturales, e involucrarse en las tácticas de guerrilla de socavar sistemas cerrados y hegemónicos de pensamiento” (p. 97). La aplicación de esta premisa a nuestro caso supone revisar críticamente y poner en entredicho los sustentos en los que se basa la narración artística del País Vasco de los años 1950-1972. Este cuestionamiento nos permitirá crear un nuevo marco desde donde visibilizar, valorar y reivindicar la trayectoria y las obras de otras artistas. En palabras de Parker y Pollock (1981):

Since there have always been women artists, the issue is rather how they worked despite these restraints. Furthermore, in many cases women have produced really interesting work as much because of as despite their different relation to the structures that officially excluded them. [...] Women have made their own interventions in the forms and languages of art because they are necessarily part of their society and culture (p. 49).

En esta línea, también han sido de gran ayuda algunas aportaciones ligadas a los estudios de las masculinidades. En algunos momentos de la investigación nos hemos interesado por conocer la forma en que se desarrollaron las masculinidades en algunos contextos concretos, para así identificar de qué manera los hombres se relacionaron con la categoría de artista o qué estrategias emplearon para legitimarse. Para ello, me he apoyado en las obras de Raewyn Connell (2005; 2015). Al fin y al cabo, gracias a las herramientas que nos ofrecen los estudios de género, veremos que, dentro de la historia del arte del País Vasco heredada, las construcciones de género tuvieron más importancia de lo que cabría pensar *a priori*.

Al mismo tiempo, para desarrollar la investigación ha sido fundamental apostar por la interdisciplinariedad. En este sentido, han sido decisivas las dos estancias realizadas en estos años de doctorado. En primer lugar, gracias a los conocimientos y consejos de la doctora Riansares Lozano, de la Universidad Nacional Autónoma de México, pude

⁴⁶ Seguiremos el planteamiento de Jacques Derrida al entender la deconstrucción como una estrategia a favor de la reorganización del pensamiento, y como una semilla que impulsa la transformación social.

incorporar nuevos puntos de vista desde donde repensar el caso de estudio; especialmente, aquellos ligados a los estudios decoloniales. Esta metodología trata de analizar las raíces coloniales de los hechos sociales o históricos, y tiene el objetivo de desprenderse de sus dependencias raciales, económicas, sexuales y epistemológicas (Quijano, 1992). En nuestro caso, alejándonos de cualquier pretensión por apropiarnos de la potencialidad y de la herencia histórica a la que hacen referencia los términos colonialidad y decolonialidad, hemos intentado aliarnos con este punto de vista a la hora de repensar las dinámicas de poder que se establecen históricamente entre el País Vasco y otros países, y las representaciones que se extraen de ellas. Entre otras cuestiones, esta mirada nos lleva a reflexionar, por ejemplo, la incidencia que tuvo la dictadura sobre la subjetividad y la identidad de l_s ciudadan_s vasc_s, el porqué del mapa que dibujamos al imaginar nuestra historia, o las razones por las que aquellas realidades que tuvieron lugar fuera del territorio político quedaron al margen de la memoria colectiva. Asimismo, además de abrir nuevas vías de debate en torno a los procesos históricos, los enfoques decoloniales han sido de gran ayuda a la hora de desmontar las jerarquías estéticas tradicionales de la historia del arte y así abrir otras líneas de investigación a partir de las cuales valorar las creaciones artísticas. En términos de Zulma Palermo (2012), este proceso de liberación debería:

Hacer visible la matriz colonial de la visualidad es un acto decolonial de re-existencia desde el momento en que se intenta poner en juego dos estrategias en un mismo proceso: 1) dejar en evidencia la imposición epistémica de la colonialidad desarticulando la universalidad asumida por la modernidad occidental y, 2) avanzar en su deslegitimación postulando la validez de otras formas de conocer y de ver, por fuera de la *ratio* cartesiana (p. 235).

En segundo lugar, me gustaría destacar la importancia de la estancia realizada en la Universidad Autónoma de Madrid, bajo la tutela de la doctora Patricia Mayayo. Allí profundicé en las posibilidades que los estudios visuales pueden ofrecer a la crítica feminista de la historia del arte. No solo como herramienta para repensar desde una aproximación formal las obras de las artistas, o para atender la diferencia y la relación entre estas y el canon. Siguiendo a Amelia Jones (2003), los estudios visuales pueden ser la vía para hacer frente a los límites de la disciplina de la historia del arte. A raíz de este enfoque, me interesé también en los materiales visuales y estéticos que tradicionalmente han sido marginados por la historia del arte, y en reconocer las potencialidades epistemológicas de estas. Gracias a esta mirada, nos hemos aproximado al entender el papel que la cultura visual tuvo en los procesos políticos y

movimientos sociales del territorio, o en el aprendizaje corporal por parte de l_s ciudadan_s de las nuevas normas de género.

De igual forma, para llevar a cabo la investigación han sido indispensables algunas aportaciones provenientes de otras disciplinas. Por ejemplo, para el análisis crítico de la historiografía han sido imprescindibles las herramientas ligadas a la sociopolítica. Entre otros, destaco los trabajos centrados en la memoria y la construcción de discursos como, por ejemplo, algunas obras de Paul Ricoeur (2004) o Pierre Nora (1992). También autor_s que han examinado la cultura y las relaciones de poder, como Antonio Gramsci (1971), Benedict Anderson (2007), Pierre Bourdieu (1997) o Jacques Rancière (2004); y en un contexto más cercano, las obras de José Luis Marzo (2006; 2010a; 2010b) y Giulia Quaggio (2011).

Por otra parte, han sido muy útiles algunas aportaciones feministas de distintas disciplinas. Las aproximaciones psicoanalistas han sido de ayuda a la hora de aproximarnos al lado subjetivo de las artistas, pero también a repensar la mirada de las creadoras y l_s espectador_s. En especial, las investigaciones en torno al cine de Laura Mulvey (1989; 1999), me llevaron a tener en cuenta el concepto de la escopofilia y el poder que ejerce en la colectividad la mirada masculina. En esta línea, han sido relevantes también las aportaciones de Jackie Stacey (1987; 1993).

Otras referencias metodológicas feministas a mencionar provienen de la filosofía y la literatura. Por ejemplo, el trabajo de algunas pensadoras posestructuralistas francesas como, Hélène Cixous (2010) o Luce Irigaray (1992; 2003; 2007), las cuales se interesaron por el vínculo entre lenguaje y género, siempre con el objetivo de cuestionar la objetividad de las "verdades" heredadas. Si el lenguaje era el intermediario para dar forma al mundo y a la realidad, estas autoras proponían que la escritura proporcionaba nuevas vías de experimentación a través de las cuales liberarse de la raíz masculina heredada en las estructuras lingüísticas y epistemológicas. Estas lecturas me llevaron a cuestionar la aplicación de estas mismas preguntas en el campo de las artes plásticas. Y, por otro lado, otro tipo de estudios feministas ligados a la literatura también han sido muy estimulantes como, por ejemplo, la visión crítica de Joana Russ (2018) o Gloria Anzaldúa (1987).

Por último, cabría mencionar aquellas aportaciones que, ligadas a los estudios culturales, se han alineado con el llamado "giro afectivo". Por resumir brevemente, lo que interesa a esta corriente es la manera en que el conocimiento, las estructuras

sociales o representacionales se insertan en la subjetividad de los individuos y, para ello, toma como objeto de estudio las emociones. Esta perspectiva no se interesa por las emociones en sí, sino que atiende el papel que estas juegan en los sujetos, es decir, en su agencia (Labanyi, 2011). Este punto de vista propone que las emociones no son expresiones individuales, sino que también son agentes sociales y, por tanto, tienen una raíz compartida y heredada. Por ello, esta mirada defiende que las emociones están presentes en la memoria o la identidad de las comunidades. Dicho esto, a lo largo del trabajo trataré de tener en cuenta el papel que las emociones han jugado en los procesos históricos, así como en la experiencia personal y compartida de los individuos. Asimismo, defendemos que la determinación de prestar atención a las emociones es una forma de reivindicar la importancia y la agencia del cuerpo. Esto es, supone un cuestionamiento a la epistemología tradicional cartesiana, la cual ha defendido históricamente la primacía de la razón por encima del cuerpo. En este caso, nos hemos alineado con la idea de Donna Haraway (2019) en torno a que “importa qué pensamientos piensan pensamientos” (p. 65). Es decir, la premisa de que, para llegar a conocimientos transformadores, resulta necesario repensar la manera en que creamos estos conocimientos. Para desarrollar este punto de mira, han sido de gran valía las aportaciones de Sara Ahmed (2017; 2020), Jo Labanyi (2018; 2011) y Rosa María Medina Doménech (2012), entre otras.

iv. Proceso de trabajo

En cuanto al procedimiento de trabajo, en un primer momento fue necesario realizar una exhaustiva consulta bibliográfica sobre el tema a tratar. Este material, por un lado, funcionaba como fuente de información, pero también como objeto de estudio, dado que nuestro interés principal ha sido el de analizar la construcción del discurso historiográfico. Por otra parte, a la hora de intentar retratar los hechos artísticos y socioculturales a estudiar, han sido de gran ayuda las fuentes primarias, dado que estas funcionan como portavoces del contexto a analizar. Entre otros medios, se ha consultado la prensa de la época, diferentes materiales visuales, así como los catálogos de exposiciones del momento, ya que ofrecen información sobre la época a tratar, son testigo y cómplices del discurso que pretendemos revisar.

Se han consultado diferentes bibliotecas y archivos del País Vasco, del estado español y francés, y del extranjero. Entre las instituciones públicas, cabe señalar los archivos de la Diputación de las tres provincias de la CAV, la biblioteca y los fondos de Koldo Mitxelena y los archivos municipales de Bilbo, Donostia, Gasteiz y Baiona, además de

otras ciudades. En cuanto a museos e instituciones culturales, destaco las consultas realizadas en el Museo Fundación Jorge Oteiza, el Museo de Bellas Artes de Bilbao, el Museo Vasco de Baiona, el Museo Bonnat, el Museo de Navarra, la Fundación Sancho el Sabio, el Museo de Bellas Artes de Vitoria-Gasteiz, el Museo Artium o el Museo San Telmo, entre otros. Y fuera de las fronteras del País Vasco, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, la Biblioteca Nacional de España, el Archivo de la Residencia de Señoritas, el Archivo Institucional del Colegio de México, el Centro de Documentación e Información de las Artes Plásticas de México, el Archivo del Ateneo Español de México y el Archivo del Museo Nacional de Colombia, entre otros. Asimismo, y dadas las circunstancias, ha sido crucial poder acceder a las bases de datos de otros archivos de manera digital.

Como mencionaba en el apartado dedicado a la metodología, a la hora de planear la forma de trabajo, hemos defendido la idea de que, para llegar a nuevos conocimientos, resulta necesario primero cuestionar cómo generamos estos pensamientos. Y, para ello, han sido cruciales dos conceptos: la idea del archivo y la de genealogía. Respecto al primer término, son conocidas las reflexiones que Jacques Derrida o Michel Foucault, entre otros, lanzaron al concepto de archivo. En este sentido, pensador_s feministas como Marga Segarra (2014) criticaron que en la revisión de aquellos filósofos franceses de renombre no existía ninguna reflexión en torno a las violencias que producen las estructuras de género en la memoria colectiva. Ante este panorama, l_s investigador_s y activistas feministas han seguido trabajando a favor de la reivindicación de todas aquellas fuentes y realidades que quedaron al margen de los archivos tradicionales o los llamados “patriarchivos”⁴⁷ (González Fernández, 2015). Para poder trasladar este planteamiento a la práctica, ha sido especialmente inspiradora la propuesta lanzada por María Rosón y Rosa Medina Doménech (2017) en el artículo “Resistencias emocionales. Espacios y presencias de lo íntimo en el archivo histórico”. Las investigadoras plantearon una reformulación del archivo en dos sentidos, a través de los cuales podríamos llegar a conocer esas “otras” realidades que habían quedado en los márgenes de la historia oficial. Por un lado, proponían una nueva actitud reparativa frente a los archivos tradicionales. Esto significaba que, en lugar de considerar los archivos convencionales como fuentes de “verdades”, había que imaginarlos como lugares destinados a proteger las relaciones de poder del pasado. Con esta óptica, las

⁴⁷ El término hace visible la raíz patriarcal del archivo y de la patria. Entre otras, Marta Segarra, Griselda Pollock o Helena González Fernández se han decantado por esta categoría.

ausencias del archivo, por ejemplo, ganaban un significado: se convertían en testigos de las voces silenciadas. En segundo lugar, y como consecuencia de la primera, habría que buscar otro tipo de archivos a través de los cuales dialogar con aquellas voces enmudecidas. Estos podían ser, por ejemplo, los diferentes materiales que estuvieron cerca de las vidas de aquellos sujetos. Así, apostando por la potencialidad epistemológica de aquellos materiales tradicionalmente desatendidos, se abría la posibilidad de concebir “otro” tipo de conocimientos. Por ejemplo, para llevar a cabo la investigación ha sido crucial poder dialogar con los archivos personales de las artistas: sus objetos íntimos, sus diarios y escritos o fotografías han sido materiales primordiales para poder llegar a conocer más acerca los temas que nos interesaban. Asimismo, nos apoyamos en la idea de Martha Langford (2008) cuando defendía que este tipo de colecciones personales tienen un carácter performativo, puesto que además de informarnos de los hechos del pasado, a través del ejercicio de hacer memoria, pueden ser activados y, de esta forma, materializar en el presente las emociones del pasado. Por otro lado, cabe recordar aquello que mencionaba Estrella de Diego (2009a) en torno a que “rebuscar entre los datos y leer entre líneas es siempre la misión del investigador ocupado en el tema de la mujer artista” (p. 273). Inevitablemente, la falta de materiales y fuentes me ha llevado a tener que trabajar desde una posición incómoda. Al mismo tiempo, esta constante negociación me ha llevado a alinearme con el compromiso y el esfuerzo de *l*s historiador_s del arte feministas que me preceden y con aquellas que seguimos y seguirán trabajando en el futuro.

Por otro lado, de la mano de buscar “otros” archivos e interesarnos por las emociones, hemos hecho uso de la técnica de la historia oral. Tal y como defienden las teorías de la afectividad, las experiencias que atravesaron el cuerpo están íntimamente conectadas con las emociones y las historias del pasado. Por tanto, si activamos las emociones que participaron en estas experiencias vitales podremos hacer que el sujeto reviva esa memoria (Llona, 2012). Para llevar a cabo las entrevistas, han sido de ayuda las indicaciones señaladas por Elda González y Consuelo Naranjo (1986), David Mariezkurrena (2008) y Pilar Díaz y José María Gago (2006). En estas entrevistas me he interesado por la dimensión subjetiva que implica el ejercicio de hacer memoria. Cabe mencionar que muchas de las entrevistas no han sido realizadas a quienes vivieron los hechos en primera mano, sino a sus familiares y allegad_s. En estos diálogos, entre otras cuestiones, he intentado evitar las interrupciones, respetar los ritmos y los silencios propios de la oralidad, y preservar el lenguaje y las expresiones de *l*s entrevistad_s. Al igual, he tratado de poner en valor las anécdotas y los *flashbacks*, pues estas tienen la

capacidad de conectar con aquellos momentos vividos (Llona, 2012). Por otra parte, señalar que no he transcrito las entrevistas realizadas, precisamente para proteger la empatía, espontaneidad y el afecto surgido en estos encuentros.

Como mencionaba, la idea de la genealogía ha tenido un lugar fundamental en el trabajo. Si atendemos a la definición del término, la genealogía hace referencia a la rama de la disciplina histórica dedicada a investigar los antepasados o descendientes de una persona o grupo social. Pues bien, las pensadoras feministas criticaron desde un principio las genealogías que han dado forma al pensamiento de Occidente (Schor, 2007). Por ejemplo, Luce Irigaray (1992) señaló que el poder mantenido por el patriarcado a lo largo de la historia se conecta con la sistemática legitimación de las genealogías masculinas. Esta idea queda patente en nuestra disciplina. La historia del arte hegemónica ha sido presentada como una historia de influencias, en la que Rubens inspiró a Velázquez, este a Goya, y así sucesivamente. Frente a este tipo de linajes, las corrientes posestructuralistas plantearon que el estudio de las genealogías legitimadas permite visualizar las relaciones de poder del pasado y, a partir de ella, cuestionar los discursos que los acompañan (Foucault, 1996). Por su parte, la agenda feminista ha querido apropiarse de las potencialidades que emanan las genealogías. Es decir, restablecer los linajes madre-hija implica sacar a la luz la existencia, la importancia y la representación de memorias colectivas tradicionalmente relegadas a los márgenes de la historia colectiva. Por tanto, la idea de genealogía se presenta como una estrategia valiosa para el método feminista. Al respecto, Raquel Güereca Torres (2016) señalaba lo siguiente:

La genealogía feminista se refiere al proceso histórico-social formado por una red de mujeres que participan en el tejido histórico de influencia, retransmisión y aprendizaje de la cultura feminista. Conforman un legado histórico en el que mujeres de sucesivas generaciones (sin importar si son feministas o no) podemos aprovechar los recursos sociales, políticos, simbólicos para andar las brechas abiertas por antecesoras feministas (p. 118).

El ejercicio de reconstruir genealogías olvidadas es una técnica importante para llegar a conocer, valorar y reivindicar las mujeres artistas que pertenecen a la historia del arte del País Vasco. Justamente, en la revisión historiográfica que realizó Patricia Mayayo (2009) en torno a la trayectoria que el arte feminista había tenido en el caso español, la investigadora identificó una profunda brecha generacional. Las artistas feministas que entraron en el sistema a partir de los años noventa parecían haber florecido de la nada.

Al parecer no había habido artistas precedentes interesadas en estos temas y, por tanto, no disponían referentes o mentoras cercanas en las que verse reflejadas. Ante esta herencia silenciada, en la exposición *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, *l_s comisari_s* Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo (2013) tomaron la idea de genealogía como una estrategia a partir de la cual dotar de valor y visibilidad a las memorias olvidadas, y poder conectar pasado, presente y futuro. Para terminar con la idea de genealogía, me gustaría mencionar que he mantenido esta misma premisa a la hora de llevar a cabo la investigación. Es decir, tratando de desviar la raíz androcéntrica imperante del mundo académico, he procurado poner en valor y hacer uso de las aportaciones de las investigadoras. Con este gesto, como decía Gabriela Delgado (2010), las mujeres y los feminismos no solo se convierten en objeto de trabajo, sino que defendemos el papel que las mujeres juegan como generadoras de conocimiento.

v. Retos y dificultades de la investigación

Entre las dificultades a las que me he tenido que enfrentar en el trabajo, destacaría el dilema de cómo determinar las artistas que entrarían en la investigación. Es decir, la decisión en torno a qué criterios emplear para la selección de las artistas. Al fin y al cabo, si el objetivo de la revisión consiste en deconstruir el canon y las jerarquías naturalizadas por la historia del arte tradicional, ¿qué parámetros podían servirnos para nuestra reflexión en torno a las mujeres artistas? Para intentar dar una respuesta a este dilema me he basado en las siguientes dos propuestas.

En primer lugar, es preciso contextualizar que la mayoría de las artistas de la época no vivieron económicamente de su trabajo artístico. Por ende, la profesionalización de las artistas o su éxito en el mercado artístico no parecían criterios acertados para dar respuesta a este problema. En cambio, me resultó de ayuda la propuesta planteada por Germaine Greer (2005). La investigadora sugería que la actitud mostrada por las artistas hacia su producción, es decir, su compromiso hacía el arte, era en sí un criterio válido para justificar su estudio.

Sin embargo, este primer criterio presenta un segundo reto: el número de artistas a estudiar desbordaba la dimensión del trabajo. Por ello, para delimitar el campo de investigación, he incorporado el punto de partida que propuso Amelia Jones (2003) en su conocido libro *The Feminism and Visual Culture Reader*. La pensadora decía lo siguiente:

I worked from the logic that any argument (whether visual or verbal, embodied, virtual, or textual) which takes an interest in, or can be deployed to explore, the ways in which

subjects take on, perform, or project gendered identities is, to some extent, feminist, or at least is useful for a feminist study of visual or other kinds of cultures (p. 2.).

La incorporación de este planteamiento al trabajo implica que el objeto de estudio en cuestión serán todos aquellos argumentos, materiales y sujetos que sirvan para desarrollar un estudio feminista de la historia del arte del País Vasco del periodo 1950-1972. Es decir, siempre en relación con el compromiso ético y los principios de igualdad que exige cualquier investigación, me he interesado por aquellas artistas, así como sus trabajos y vivencias, que me ayuden a llevar a cabo los objetivos de la tesis. Por ejemplo, me he decantado por los casos que posibilitaban, entre otras cuestiones, hablar de las distintas artes que desarrollaron las artistas de diferentes generaciones, territorios, estratos sociales, etnias o condiciones de vida; hablar de las diferentes posiciones que ocuparon las mujeres en el sistema artístico de la época o en la esfera social pública o, por ejemplo, reflexionar en torno a la primacía de las artistas hacia ciertas prácticas, técnicas o temas. Como hemos insistido, las premisas de parcialidad y “conocimiento situado” han estado muy presentes a la hora de abordar la investigación y nos han permitido dar forma a un relato posible.

Por otro lado, uno de los problemas más recurrentes al que nos hemos tenido que enfrentar ha sido la dificultad para llegar a conocer y ubicar las obras de las artistas. Justamente, Germaine Greer (2005) calificó este fenómeno como “la obra que desaparece”, evidenciando así la violencia que generan también a nivel material las estructuras sobre las que se cimenta la historia hegemónica. Escribiendo estas líneas, estamos satisfechas por haber localizado un considerable número de obras de mujeres artistas realizadas antes del año 1972. La mayoría de ellas pertenecen a colecciones particulares y a casas de subastas, pero también a instituciones públicas y privadas del marco vasco, estatal y francés, entre otros.

Otra cuestión a destacar es que las obras de arte pertenecientes a instituciones de renombre, por lo general, no han gozado del mantenimiento y estudio continuado que cabría esperar de estos espacios, sino que la mayoría han estado escondidas en los depósitos de estas instituciones. Por otro lado, como decía, con frecuencia hemos encontrado obras de las artistas en casas de subasta o en plataformas privadas de venta de obras de arte. Este hecho, entre otras cuestiones, atestigua que estas artistas lograron ser reconocidas, y que sus obras tuvieron recorrido en el mercado artístico.

vi. Hipótesis y estructura del trabajo

Una vez presentados los objetivos del estudio, la metodología y el procedimiento de trabajo, paso a comentar las hipótesis de esta tesis doctoral. La principal hipótesis que sustenta este trabajo es que, en el olvido de las artistas del pasado, la escritura de la historia, es decir, la historiografía, tuvo mucha más importancia de lo que cabría pensar en un principio. Este proceso de escritura fue reflejo del sistema patriarcal imperante en la sociedad y, por tanto, los mecanismos androcéntricos y sexistas inherentes a él jugaron un papel efectivo. La estructura social, los medios de comunicación o el sistema de arte de la época franquista condicionaron totalmente la identidad, experiencia vital o el tratamiento que las mujeres recibieron en la escena artística y, por tanto, también su producción artística. Asimismo, las necesidades y energías sociales que se respiraban en la época en la que se escribió la historia del arte del País Vasco en torno a los años 1950-1972, también guardan relación con que las mujeres no hayan tenido representación en la memoria colectiva. Ciertamente, las manifestaciones artísticas que fueron valoradas por el relato oficial fueron, por lo general, aquellas que están relacionadas con el imaginario masculino. Por ejemplo, fueron valorados los artistas que se habían posicionado en contra de la dictadura, los que apostaron por la reactivación de la cultura vasca y, también, quienes trabajaron a favor de la innovación plástica; es decir, directrices que se vincularon a la idea del progreso intelectual y social. Como consecuencia, el arte que no encajaba en dichos criterios no fue estimado y con el paso de los años su legado pasó al olvido.

Para dar forma a este planteamiento, he dividido la tesis en seis capítulos de estructura más o menos similar. Salvo el primero, cada capítulo está orientado a revisar una categoría de gran peso para el discurso tradicional: la figura del artista, el marco geográfico, la abstracción, la escultura y la idea de lo político. Cada capítulo reflexiona en torno a la importancia que estas categorías tuvieron en la formación del relato y de qué manera se vincula este proceso con el género. Tras esta revisión, pasaremos a atender otras artistas, realidades y obras que quedaron fuera del relato hegemónico. La excepción será el primer capítulo, el cual estará dedicado exclusivamente a la revisión historiográfica. Los siguientes capítulos se vertebran en torno a las siguientes hipótesis:

-La identificación que tuvieron las creadoras con la categoría de artista es una cuestión compleja e importante en el ejercicio de escribir historias feministas del arte. En esta identificación, las estructuras sociales jugaron un papel relevante, siendo visible, por ejemplo, en la educación artística que recibieron las mujeres. No obstante, esta

identificación tuvo importancia en la predisposición que las creadoras mantuvieron hacia su arte y su carrera. Asimismo, los medios de comunicación de la época y los autorretratos de las artistas pueden ofrecernos mucha información en torno a la pregunta de cómo se consideró la autoría femenina en la época y qué estrategias desarrollaron estas artistas para llegar a tal identificación.

-La historia del arte del País Vasco que hemos heredado fue escrita en el País Vasco peninsular y ese hecho tiene una relación directa con que no asumamos como propios, entre otros ejemplos, el arte del exilio o la escena artística del País Vasco francés. Al acercarnos a estos contextos descubrimos realidades, propuestas y artistas interesantes.

-La importancia que adquirió la abstracción está conectada con el carácter androcéntrico del relato. Por la forma en que se socializó, la abstracción tuvo una estrecha relación con la masculinidad, dado que esta se asoció a características como la inteligencia y la valentía. Por ello, mayoritariamente fueron hombres los artistas que trabajaron este estilo. Además, en el contexto vasco, la abstracción fue interpretada por la mirada *abertzale* como una característica propia del "arte vasco" de la época. Y, por otra parte, la performatividad de los artistas abstractos masculinos tuvo impacto en la construcción social y visual del "artista vasco", trayendo una consecuencia directa en la masculinización de la narración histórica. Sin embargo, en este contexto hubo mujeres artistas que apostaron por la abstracción, y desarrollaron diferentes estrategias para involucrarse en esta práctica.

-La técnica escultórica ha tenido un papel destacado en el sesgo androcéntrico de la memoria artística del territorio. Justamente, la escultura no fue la técnica más empleada del contexto, no obstante, tuvo un lugar privilegiado en el relato y fue considerado como una característica propia del "arte vasco". Al igual, hubo mujeres artistas del País Vasco que trabajaron diferentes tipos de escultura y su olvido generalizado está, a su vez, relacionado con la jerarquía que el sistema artístico tradicional ha mantenido entre las diferentes técnicas. Las artistas de nuestro pasado también trabajaron otras técnicas artísticas ignoradas por el relato como, por ejemplo, el esmalte, la costura, la ilustración o la fotografía.

-La historiografía del arte del País Vasco de los años 1950-1972 tuvo predilección por aquellas prácticas que fueron concebidos como "arte político". Sin embargo, detrás de este concepto encontramos una definición sesgada y limitada de la categoría de "lo

político”. Ahora bien, en el trabajo de algunas artistas de la época encontramos debates e intereses que nos llevar a cuestionar los límites de esta definición. Por otra parte, es interesante reflexionar en torno a la relación que existe entre las artistas de la cronología a estudiar y el desarrollo del movimiento feminista. Y, en esta línea, podemos preguntar si la práctica artística sirvió como una herramienta emancipatoria.

1 NARRAZIO BAZTERTZAILEEN ERAIKITZEA AZTERTZEN

Iraganeko kontakizunak ikuspuntu feminista batetik berrikustea botere sinbolikoaren alde borrokatzea da; tresna politikoa da (Bard, 2015). Hori da atal honen xedea: bakarra dirudien 1950-1972 inguruko Euskal Herriko artearen historia nola eraiki, sendotu eta naturalizatu izan den berrikustea. Modu horretan, narrazioaren estrategia sexista eta androzentrikoak argitara aterako baitira, eta prozesu horrek iraganeko emakumeen ahazte sistematikoan izan duen pisuaz jabetzeko aukera emango digu. Alegia, Euskal Herriko artearen historiografiaren berrikuste feminista bat proposatzen da atal honetan, deseraikitzeak ekar ditzakeen potentzialtasunak gurera ekartzeko.

Ikerketa hasterakoan, deigarria iruditu zitzaidan zein ikerlan gutxi burutu diren Euskal Herriko artearen historiografiaren inguruan; nahiz eta denboran oso hurbilekoa izan eta, beraz, iturri zuzen gehienak eskura eduki⁴⁸. Adibidez, inguruko diziplinek lan hori egina dute. Euskal Historia edo Literatura ikerketa arloek ikasketa dezente plazaratu dituzte XX. mendeko historiografiaren inguruan, esate baterako⁴⁹. Eta estatu mailan ere azkeneko hamarkadetan plazaratu dira arte garaikidearen historiografia tradizionalak kolokan jarri dituzten ikerketak. Lan horien artean, besteak beste, hainbat ikertzaileen liburu eta testuak⁵⁰, seminarioak⁵¹, baita beste formatuetan kaleratutako lanak ere aipa ditzakegu⁵².

Aztergai sakontzearen, hurrengo orrialdeetan argudiatu nahi dudana hipotesietako bat zera da: gerraostetik aurrerako Euskal Herriko artearen eta artisten inguruan garatu zen idazkera bi proiektu nazionalisten tirabiran eratu zela; bi zentro edo kanon desberdinen inguruan. Lehena, erregimen frankistak bultzatutako diskurtso espainolistaren barruan eman zen, eta, bigarrena, horren kontra zihoan narrazio abertzale euskalduna izan zen. Baina prozesu hori ikuspuntu feminista batetik aztertzerakoan konturatzen gara

⁴⁸ Joera horren barruan, Euskal Herriko artea ikuspuntu soziologikotik ikertu dituzten lanak aipatu ditzakegu. Izan ere, nahiz eta ez historiografian zentratu, diskurtsoa sortu eta legitimatu zuten plataforma eta agente desberdinei garrantzia handia eman diote. Esaterako: (De Barañano, González de Durana eta Juaristi, 1987; Guasch, 2018; Manterola, I., 2017; Pascual, 2018; Vadillo, 2018).

⁴⁹ Historiaren diziplinan adibidez: (Kintana Goiriena eta Artetxe Sánchez, 2002). Literaturari begira, Euskaltzaindiak 2010ean eta 2013an antolatutako "Literaturaren Historiografia I. eta II. Jardunaldiak aipa genitzake.

⁵⁰ Hala nola, Paula Barreiro, Miguel Cabañas, Jesús Carrillo, Daniel Verdú Schumman, Patricia Mayayo, Giulia Quaggio, Jorge Luis Marzo, Olga Glondys, Julián Díaz Sánchez edo Noemí de Haro ikertzaileen lanak.

⁵¹ Adibidez, 2012an *Arte y Transición* ospatu zen Madrilgo Erregina Sofia Museoa, ondoren liburu forman birritan argitaratu dena: (Albarrán, 2018).

⁵² Esate baterako, *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública* argitalpen egitasmoa; 2004an kaleratu zen lehen alea eta 2014ean azkena. Erakunde desberdinek babestu zuten. Norabide berdinean azpimarratu beharreko beste argitalpen bat honako hau da: (Marzo eta Mayayo, 2015).

kontrajarriak ziren bi diskurtso horiek hirugarren ardatz bat elkarbanatu zutela; zera, oinarri androzentrikoa. Batak zein besteak gizona eta hari zegokion pentsamendu eta balioak izan zituen ardatz. Horregatik, egituratze horrek zeresan handia izan zuen iritsi zaigun artearen historia gizon markan oinarritzean, edo, kontrara esanda, lurraldeko oroimen kolektiboa emakumeen presentzia eza sustraitzean. Kultur hegemoniaren tirabirako prozesu hori Gramsci pentsalariaren terminoetan interpretatuko dut, baina begirada dekolonialak ere baliagarri izango zaizkit, besteak beste, prozesu horretan marko geografikoak duen presentziarengatik. Azken batean, bi perspektibek gogorarazten digute tentsioz betetako botere harremanek indarkeria sor dezaketela kultur irudikapenetan edo imajinario mailan (Lozano, R. 2007). Besteak beste, lurralde batek bere iragan artistikoa oroitzeko garatzen dituen formetan.

Gauzak horrela, kapitulua lau atal desberdinetan banatuko da. Lehenengo bietan, frankismoaren urteetan eman ziren diskurtsoak birpasatuko ditugu, garaian Euskal Herriko artearen inguruko idazkerak zituen oztopoak, aukera-espazioak eta eman ziren aldaketak erreparatzeko. Hirugarren atalean, Francoren heriotzaren ostean eman ziren aldaketak aztertuko ditugu; eta bukatzeko, laurogeita hamarreko hamarkadatik gaur egunera arte orokortu diren aurreiritzi eta fenomeno batzuk bistaratuko ditugu.

1.1. 1950eko hamarkada

Jaso dugun 1950-1972 urte bitarteko kontaketa deseraiki eta bere sexu marka bistaratzeko beharrezkoa da, lehenik eta behin, berrogeita hamarreko hamarkadako arte sistema, baita ere garaiko arte produkzioaren inguruko irakurketak zeintzuk ziren erreparatzea. Azken finean, proposatzen dudana hipotesietako bat zera delako: egun mantentzen diren kontaketa ezaugarri eta egitura asko orduan finkatu zirela. Hori dela eta, arte idazkerara hurbildu baino lehen, beharrezkoa deritzot erregimen frankistaren funtzionamendu soziokulturalera hurbiltzea. Jakina denez, diktaduraren egitura autoritario, zentralista eta matxista gizarteko arlo guztietan barneratu zelako: ez bakarrik arte sisteman eta gaiari buruzko idazkeran, baita arte-kritikan edota sistemaren parte ziren gorputz guztietan ere.

Hain zuzen, gogorarazi beharra dugu Estatuak zentralitate osoa zuela; bai eremu pribatu zein publikoan, indar guztien pertsonifikazioa Franco jeneralak izan zuen. Patriotismoa eta nazionalismo espainiar sutsua bultzatu izanak aukera eman zien, alde batetik, iragan inperialista eta hispanitate ideiak berreskuratzeko eta, bestetik, lurraldeko gainerako nazionalitateak ezeztatzen. Patriotismoarekin bat, katolizismoa izan zen gizartearen morala bai eta kultur ofiziala egunerokotasunean gidatu zuen beste enborra. Modu

horretan, erregimen frankista eta Eliza Katolikoaren arteko bateratzea bideratu zen, nazionalkatolizismo gisa izendatu zen ideologian gorpuztu zena. Beste alde, bigarren mailako ezaugarri soziokulturalen artean, modernotasunarekiko aurkaritza, tradizioaren nagusitasuna, *statu quo*aren onspena edo gizartearen ordena eta egonkortasun “harmoniatsuaren” bilatzea bezalako ideiak indartu ziren jendartean (Llorente Hernández, 1997).

Baina horiekin guztiekin batera, edo horien barne hobeto esan, beste funtsezko elementu bat bultzatu zen: sexuen arteko segregazio zurruna. Patriarkatuaren babestea frankismoaren gizarte antolaerako funtsezko euskarria izan zen (Graham, 1995). Hori dela eta, Bigarren Errepublikan sexu berdintasun eta hiritartasun eskubideen alde lortu ziren aurrerapenak errotik deuseztatu ziren, eta lege, arau, heziketa eta nazionalkatolizismoaren balore sistemaren bidez, askatasun gabeko emakume menderatu, zintzo eta leialaren ideala ezarri zen jendartean (Nash, 2015). Datorren kapituluan sakonago aztertuko dugu kontu hori.

Maila praktikoan, tresna desberdinak erabili ziren gizarte ideal horren ordena eta kontrola bermatzeko; besteak beste, sakonki aztertuak izan diren aisialdirako, politikarako edo hezkuntzarako taldeak⁵³. Baina, horiekin batera, ezinbestekoak izan ziren gizabanakoen egunerokotasunean aktiboki interpelatzen zuten agente kultural eta bisualak: prentsa, publizitatea, irratia, telebista eta zinema, adibidez. Azken batean, Zygmunt Bauman-en (2015) “modernitate likidoaren” teoriak argitzen zuen moduan, komunitatea osatzen dugun gizabanakoen berezkoa dugun izaera malguarengatik, edo “likidoarengatik” autorearen hitzetan, gai gara gizarte zehatz eta aldakorretara moldatzeko. Ikusmira horrek aukerak zabaltzen dizkigu garai horretan eman ziren gertaera kulturalak aztertzeko, baina baita bertan bizi ziren gizabanakoen identitate, gorpuzkera edota “komunitate emozionalerara” ere hurbiltzeko⁵⁴. Hain zuzen, performatibitatearen inguruko teoriak mahaigaineratu bezala, gizarte konkretu baten parte diren gizabanako guztiek egunerokotasunaren esperientziaren bidez joaten dira beraien identitatea, pentsaera, izaera edo gorputzak osatzen zein aldatzen (Butler, 2002). Hori zen Germán Labradorek (2019) “frankismoaren gorputz biopolitiko” terminoarekin izendatu nahi zuen ideia. Hala, begirada horrek aukera ematen digu

⁵³ Besteak beste, Emakume Sekzioa, Espainiako Gazteen Erakundea, Falangea, Espainiako Unibertsitate Sindikatua, Gazte Langileriaren Ekintza Katolikoa edo Landa Gazteriaren Ekintza Katolikoa.

⁵⁴ Barbara Rosenwein-ek (2006) sortutako kategoria da. Komunitate social batek konpartitzen duen emozio sistemari egiten dio erreferentzia.

berrogeita hamarreko hamarkadako Hego Euskal Herriko errealitate sozialera hurbiltzeko. Honelaxe deskribatu zuen Santiago de Pablok (2002) garaiko giroa:

Tras quince años de dictadura, el cansancio se apoderaba de los militantes antifranquistas que habían vivido en primera línea la etapa de la República y la guerra civil. Junto a las razones políticas no hay que olvidar otro tipo de motivos familiares, profesionales y económicos que llevaron a muchos a aceptar la realidad, a acomodarse a las circunstancias y a buscar la forma de sobrevivir en la larga posguerra (604. or.).

Alde ekonomiko eta politikoa, berrogeita hamarreko hamarkada, zehazki 1951-1959rako epealdia, autarkia urteen eta hurrengo hamarkadako aurrerapenen arteko zubi aldi gisa ulertu izan dute historialariek (García Delgado, 2000). Izan ere, Gerra Zibilaren ostean ezarri zen sistema ekonomiko autarkikoaren egoera zuzentzearen, 1951n Francok gobernu berri bat izendatu zuen⁵⁵. Hala, nazioarteko esparru politikoan Gerra Hotza protagonista zela, erregimenak azken urteetan erakutsi zuen jarrera defentsiboa baztertu⁵⁶ eta kanpo-ekonomia eta akordio diplomatikoei garrantzia handia eman zien⁵⁷. Esaterako, 1955ean Espainia Nazio Batuen Erakundean sartu zen. Dena den, laugarren kapituluan berriro bueltatuko gara gai horretara. Izan ere, eman ziren norabide politikoek lotura zuzena izan zuten hamarkada horretan eman zen abstrakzioaren instituzionalizazioarekin eta horrek ekarri zituen ondorioekin.

1.1.1. Ondorengo artearen historiaren haziak

Gaurdaino iritsi zaigun 1950-1972 urteetako Euskal Herriko artearen historia frankismo amaieratik aurrera hasi zen garatzen, eta trantsizio urteetatik aurrera finkatu zen eta, oro har, frankismoaren aurkaritza kolektiboaren printzipioan oinarritu zen. Hala ere, komentatu moduan, horren eraikitzean erregimenaren ideologiak zeresan handia izan zuen: lehenengo testuinguru horrek bigarrena guztiz baldintzatu zuelako. Izan ere, kontaketaen protagonistak ziren artistak berrogeita hamarreko hamarkadan hasi ziren arrakasta lortzen, hots, erregimen frankistaren menpe zegoen arte-sisteman. Beraz, egin beharreko galdera zera liteke: nola eragin zuen berrogeita hamarreko hamarkadako

⁵⁵ Estatuko muturreko interbentzionismo eta burokrazia ez eraginkorrenengatik, ekonomiako sektore guztiek okerrera egin zuten eta, ondorioz, merkatu beltza puztu egin zen. Esaterako, hiritarren bizi-itxaropenak behera egin zuen, Gerra Zibilaren aurretik zegoena baino hiru aldiz okerragoa izateraino (Di Febo eta Juliá, 2012).

⁵⁶ Europan faxismoak eta nazismoak porrot egin zutenean, Francoren erregimenak jarrera defentsiboagoa izan zuen 1944 eta 1948 urte bitartean (Di Febo eta Juliá, 2012).

⁵⁷ Azpimarragarrienak Estatu Batuekin izandako negoziazio ekonomikoak izan ziren. 1952an hasi ziren eta 1953an "Madrilgo Itunak" sinatu ziren. Horietan hitzartu zen Estatu Batuek gobernu frankistari laguntza ekonomikoak emango zizkiola, lurralde espainiarrean base militarrik ezartzearen truke. Informazio gehiagorako, kontsultatu: (Gil Pecharromán, 2008).

sistema artistikoak ondoren finkatuko zen Euskal Herriko artearen historiak garai hartako emakume artistak baztertu izatean?

Galdera horri erantzun bat eman nahian, sarreran aurreratu bezala, tesian landuko dudan hipotesi nagusia zera da: iraganeko emakume artisten ahaztean artearen historiaren idazketak uste baino garrantzia handia izan zuela. Adibidez, iritsi zaigun narrazioa bi sistema desberdinen tira-biraren emaitza izanik, kronologia horretan izan ziren emakumeen produkzio artistikoa gaur egunera irits zedin, oztopo bikoitzei egin behar izan zioten aurre. Izan ere, garai bakoitzeko kanonak muga matxista desberdinak izan zituen. Alde batetik, emakumeek frankismo garaiko sistema artistikoan arrakasta lortu nahi bazuten, edo besterik gabe, arte sisteman sartu nahi bazuten, garaian hobesten zen "emakume artistaren" irudira eta artera egokitu behar izan zuten. Baina, aldiz, ondoren etorriko zen idazketa abertzale eta ezkertiarren parametroetan ongi txertatu ahal izateko, guztiz parametro aurkarietara jo izan beharko lukete. Hori da, orrialde hauetan azaltzen saiatuko naizena: diskurtsoaren eraketa prozesu berak pisu handia izan zuela iraganeko emakume artistak kontaketa ofizialetik kaleratuak izatean.

1.1.1.1. Arte kritikarako hedabide berriak

Gizarte egituraren isla, berrogeita hamarreko sistema artistikoak ere diktaturaren egitura guztiz zentralizatuaren menpe funtzionatu zuen, arte kritika, kultur prentsa eta literatura barne. Ia ez zen garatu euskal lurraldeko arte produkzioaren inguruko teorizazio bateraturik; ez bakarrik historiatzeko saiakerarik, kritika eta arte kroniken egoera ere oso ahula izan zen orokorrean (Guasch, 2018). Modu horretan, garaian esparru artistiko periferikoa zen euskal lurraldean, esan daiteke urteetan aurrera mantenduko zen bereizgarri bat abiatu zela; zera, artista berak hasi zirela garaiko berri artistikoen kazetari, kritikari edo teorialariak izaten. Esate baterako, hamarkada horretan zehar sortu ziren talde artistikoen idatzi eta argitalpen asko egin zituzten, guztiz eragingarriak izan zirenak lurraldean antolatzen zihoazen jarduera artistiko eta kulturalen berri izateko. Besteak beste, gertaera horren lekuko dira Bizkaiko Artisten Elkartearen *Boletín Informativo de Arte* argitalpena eta *Pinceles* irrati saioa⁵⁸, edo Gipuzkoako Artisten Elkarteak 1949an sortu zuen *Gaviota* aldizkaria⁵⁹. Argitalpen horiek, oro har, arte kronikari lotuagoak egon ziren kritikara baino, beraien helburu nagusia arte eta kultura esparruko jardueren berri ematea zelako, eta ez balorazio edo irizpide zehatz

⁵⁸ Boletina 1943ko urtarrilean hasi, eta 1948ko abendura arte iraun zuen, agindu batengatik zentsuratu egin zuten arte. Bizkaian, baita estatu mailan ere ematen ziren gertaera artistikoen berri ematen zen bertan (Guasch, 2018).

⁵⁹ Momentuan bizi ziren gertaera artistikoen berri emateko helburua izan zuen argitalpenak. 1949-1950 urte bitartean funtzionatu zuen eta lau argitalpen kaleratu zituzten.

batzuk finkatzea. Bestetik, elkarte horietan emakumeak ere bazeuden arren, hedabide horien ahotsa edo idatzien egileak gizasemeak izan ziren.

Bestalde, artearen teoria eta kritika bideratzeko, ezinbestekoak izan ziren pixkanaka probintzietako hiriburuetan irekitzen joan ziren galeria eta elkarteen bidez sortu ziren gogoeta gunek berriak⁶⁰. Nahiz eta horietako asko iragan urruneko arteari buruz mintzatzeko erabili⁶¹, elkargune gutxi batzuk arte garaikidearen eta Euskal Herriko egoera artistikoaren inguruan solas egiteko espazioak ere izan ziren; esaterako, Bilboko Stvdio galeria. 1948an ireki zituen Stvdiok bere atea eta lurraldeko testuinguru artistikoa indarberritzeko helburua izan zuen (Moya, 2008). Oraingoan, bertan burutu ziren erakusketak baino gehiago, espazioak bultzatu zituen elkarguneak, konferentziak, elkarrizketak edo idatziak zaizkigu interesgarriago. Izan ere, garaiko idazle, poeta eta arte adituekin batera, hainbat artistek ere beraien gogoetak eta asmoak zabaltzeko interesa erakutsi zuten bertan, pixkanaka, artista-intelektualaren papera lurraldeko sare-artistikora hurbilduz.

Zeregin horretan Jorge Oteiza izan zen bide-erakusle⁶². Esaterako, historiografiak hainbatetan gogorarazi du Stvdion 1949 urtean ospatu zen inaugurazio batean eskultoreak egin zuen presentazioa. Belaunaldi gazteagoko artistei zuzendu zitzairen, eta momentuan Euskal Herrian bizi zen egoeraz kexatzeaz gain, aldaketen beharra aldarrikatu zuen⁶³. Esan genezake Jorge Oteizaren kasua salbuespen bat dela, izan ere, eskultoreak aurretik ere garatu zuen artearen inguruko idatziak eta kritika burutzeko joera. Baina garrantzitsua izan zen behin Ameriketatik bueltan, Euskal Herrian ere gogoeta artistikoak bideratzeko elkarguneak eta plataforma aproposak aurkitu eta bultzatu zituela, aurreko urteetako artisten arteko harreman sarea deseginda baitzegoen (Manterola, I., 2017).

⁶⁰ Bizkaiko, Arabako eta Gipuzkoako Artisten Elkarteak antolatzearekin batera, pixkanaka, Bilbon eta ondoren Donostian, galeria sare berria hasi zen sorten, eta hiri nagusietan Ateneoak berrezarri ziren.

⁶¹ Adibidez, Arte eta Lanbide Eskolan, Bizkaiko Elkarte Artistikoan edo Arte Ederretako Museoan aurkeztu ziren hitzaldiak antzinako pintura espainiarrean zentratu ziren, ia ez atzerrikoa edo denboran hurbilekoa zen arteaz. Dena den, 1955tik aurrera aldaketak ere sumatu ziren, hirietako programaketa kulturala aberastuz joan baitzen (Guasch, 2018).

⁶² Besteak beste, Ibarrolak ere konferentzia bat eman zuen galerian, Bilboren etorkizunari buruzkoa eta eskandalu handia sortu zen. Bestetik, Jorge Oteizak aspalditik erakutsi zuen gogoeta artistikorako jarrera. Ameriketara izandako egonaldian are gehiago sakondu zuen alderdi hori, eta Euskal Herrira bueltatzean bide berdinari eutsi zion. Ameriketako egonaldiaren inguruko informazio gehiagorako, begiratu: (Ansa Goicoechea, 2019).

⁶³ Hitzaldi hori berrargitaratu da, besteak beste, honako liburuetan: (Guasch, 2018; Martínez Gorriarán, 2011).

Diktadurapean horrelako ekintza espazioak nolatan eman ziren ulertzeko, beharrezkoa da azpimarratzea garaiko sistema artistikoan, arte eta politikaren arteko bereizketa esplizitua babestu zela (Díaz Sánchez, J., 2013). Horri esker, aurkaritza politikoa iradokitzen zuten artelan eta idatzien karga lausotu egin zitekeen. Baina, jakina, hori ez zen posible izango erregimen frankistak ordurako gizarte eta herritarrengan hegemonia maila altua ez balu. Hau da, hain zen altua diktaduraren kontrol neurrien naturalizazioa eta bizikidetzeta, non jada ez ziren gerraoste garaiko zentsura neurri gogor eta esplizituak behar. Bestelako mekanismoak barneratu zituen gizarteak eta gizabanakoek, hala nola, autozentsura (Manterola, I., 2018).

1.1.1.2. Emakume artistak Euskal Herriko artearen inguruko literaturan
Frankismoak babestu zuen diskurtso espainiar sutsua zela eta, estatu barruko beste nazionalismoetan zentratzen ziren teorizazio saiakerek, oro har, ezin zituzten zentsura parametroak gainditu; are gutxiago, probintzia “traidoreetatik” bazetozen (Agirre eta Martínez Gorriarán, 1995). Hori dela eta, ezinezkoa zirudien “euskal artearen” eta bere historiaren inguruan idaztea, hots, arte espainiarrarekiko desberdina zen eskola edo korrante artistiko baten existentzia aldarrikatzea. Gainera, gogoan izan behar dugu Gerra Zibilean eta diktaduraren hasieran lurraldeko artxibategi eta liburutegietan dokumentu, karta edo iturri historikoen legatuaren zati handi bat suntsitu egin zutela (Ascience Arrieta eta Zabala Agirre, 2007).

Hori dela eta, gerraurreko garaian ohikoa izan zen “euskal arte” kategoriaren erabilpena⁶⁴ diasporako testuinguruan izan zen bakarrik posible, euskal komunitate erbesteratuak beraien kultura babesteko aurrera eraman zituzten saialdietan. Besteak beste, 1948tik aurrera Ipar Euskal Herrian, Eusko Ikaskuntzaren kongresuak antolatu ziren, eta horien eskutik *Eusko Jakintza* gisako aldizkari eta argitalpenak kaleratu ziren (Agirreazkuenaga Zigorruga, 1992). Hego Amerikan ere saiakera ugari eraman ziren aurrera, eta *Euzko Deya* edo *Irrintzi* aldizkarietan arte kronika eta kritikak plazaratu ziren. Iragan artistikoa historiatzeko saiakerei dagokienez, garai hartan idatzi ziren hiru obra ezagutzen dira. Alde batetik, Mauricio Flores Kaperotxipik Buenos Airesen, Argentinan, kaleratu zituen bi liburuak *Pintores vascos y no vascos* (1947) eta *Arte vasco: pintura, escultura, dibujo y grabado* (1954); eta, hirugarrena Euskal Herrian Gregorio Hombrados Oñativak idatzi

⁶⁴ Bere liburuan Andere Larrinagak (2020) “euskal artearen mitoari” kapitulu bat eskaini zion.

zuen *Historia del Arte Vasco hasta la guerra civil* lana, baina azken hori ez zen inoiz argitaratu⁶⁵.

Azaldu nahi dudana ideia garatzeko bereziki interesgarriak zaizkit Flores Kaperotxipiren bi liburuak. Alde batetik, urte horietan erbestean aurkitzen ziren euskaldunen giro eta saiakera intelektualaren testigu direlako eta, bestetik, emakume artisten inguruan mintzatzeko estiloari begira, atzerrialdiko eta estatu barruko lanak alderatzeko aukera ematen dutelako. Bi liburuak Buenos Airesen 1941 urtean sortu zen *Ekin* argitaletxean argitaratu ziren, Gerra Zibiletik ihesi zeuden euskal erbesteratuen egitasmo abertzalea izan zen editorialean. Diktaduraren ondorioz Euskal Herrian aurrera eramatea ezinezkoak ziren obrak publikatu ziren bertan, eta esan daiteke erbesteko “euskal enpresa kulturalik garrantzitsuena” izan zela⁶⁶. Kaperotxipiren liburuak argitaletxeak arte plastikoei eskaini zien saiakera bakarrak izan ziren, nahiz eta artistak bere burua ez idazletzat jo (Vitullo, 2010).

1947an argitaratu zen erreferentzia egin diogun lehengo lana: *Pintores vascos y no vascos*. Baina edukiaren oparotasunarengatik, interesgarriagoa zait bigarrena: *Arte vasco: pintura, escultura, dibujo y grabado*. Obraren hitzaurrean egileak azaltzen zuen proiektuaren ideia oso aurretikoa zela, baina izandako gertaerengatik ez zuela argitaratzeko aukerarik izan 1954 urtera arte. Lanaren helburua iraganeko eta orduko euskal artisten lan, baita oroitzapenak, bildu eta bizirik mantentzea zen eta, horretarako, artisten biografia eta datu adierazgarriak ematen zituen aditzera, modu nahiko entziklopedikoan: “Me siento feliz de poderlos reunir, en un volumen, por primera vez a todos. O por lo menos, a casi todos” zioen (1954, 33. or.).

Testuinguruan kokatzeko, aintzat hartu behar dugu diasporan mantendu zen Euskal Herriko artearen iruditegia gerra aurreko garaietakoa izan zela: herritar eta nekazari idealizatuen errepresentazio kostunbristak izan ziren Euskal Herriko artearen ordezkari nagusienak (Manterola, I., 2017). Horregatik, Kaperotxipiren lanak ere izango zuen erbesteko irakurleei Euskal Herriko arte munduko gertakizunen inguruan berri emateko asmoa. Izan ere, liburuan jakinarazten ziren gertaerak oso eguneratuak zeuden eta ilustrazio batzuk txertatzen ziren (Kortadi, 2015). Adibidez, idazleak Jorge Oteizarekin

⁶⁵ Manuel Llano Gorostizak (1965) aipatu moduan, liburua 1954erako bukatuta zegoen, baina ez zen inoiz argitaratu.

⁶⁶ Ixaka Lopez Mendizabalek eta Andrés María Irujok sortu zuten. Urteetan aurrera, “Biblioteca de Cultura Vasca” sailean ehun liburu baina gehiago argitaratu zituzten (Ascience, 2000).

zuen harremanari esker, Arantzazuko Basilikaren proiektu goiztiarraren inguruan informazio zabala ematen zen⁶⁷.

Bestalde, nabarmentzekoa da liburuan frankismoaren ezarpenetik aurrera aipaezina zen “euskal artearen” kontzeptua babesten zela; hau da, euskal artearen berezkotasuna defendatzen zen. Kaperotxipiren (1954) aburuz, Euskal Herriko artisten obretan euskaldunon izaera bereizia islatzen zen eta, beraz, modu horretan euskal artearen existentzia justifikatu egiten zen: “Si el autor del cuadro es vasco, y además buen artista, la obra tendrá, en la mayoría de los casos, acento vasco” (15. or.) zioen. Bestetik, euskal artisten zerrenda horretan Hego eta Ipar Euskal Herriko artistak bateratzen zituen, baita erbestean zeudenak ere. Oro har, liburuaren proiektua oso aurrekoa zela jakinik, bertan antzeman zen ikuspuntua gerra aurreko kritika estiloarekin eta euskal lurraldetasuna irudikatze moduarekin lotu behar dugu, esan bezala, garaian Euskal Herri bertan ezinezkoa zena⁶⁸.

Aitzitik, emakume artisten ezagutzaren harira, azpimarragarria da Kaperotxipiren bigarren liburuan izendatzen ziren emakume artisten kopurua aski handia zela⁶⁹, eta horiei trataera duina eman ziela, betiere, kokatzen zen testuinguru eta garaiko baloreak kontuan hartuta. Baliteke, aldaera hori Errepublika garaian lortu zen berdintasun aurrerapenen herentziarekin lotura izatea. Esate baterako, emakume artistak ez ziren gizasemeezko kategoria desberdindu batean kokatzen, baizik eta garaiko eszena artistikoko agente parte hartzaile gisa aurkezten zituen. Horien inguruan ematen zen informazioa orokorrean zabala zen, eta beren lanen ilustrazioak ere gehitzen ziren. Era berean, egileak aipamena egiten zuen presentziaren aldetik emakume artistek momentuan bizitzen ari zen gorakadaz:

Como no podía menos de suceder en estos momentos de reacción femenina contra la vieja educación, también en nuestra tierra ha invadido la mujer el campo de la pintura. Para muchos esto no tiene sonido de novedad, pues saben que la mujer ha pintado en

⁶⁷ Bertan suertatu zen polemiken inguruan ere berri eman zuen, baina, dirudienez, liburu inprimategira bidaltzeko orduan Kaperotxipik ez zuen proiektuaren egoeraren berri gehiagorik (González de Durana, 2006).

⁶⁸ Liburu argitalpenez gain, Flores Kaperotxipi arte kritikari gisa ibili zen, besteak beste, Argentinako *La Razón*, *Euzko-Deya* eta *El Hogar* egunkari eta aldizkarietan. Bere artikuluak biltzen dira lan honetan: (Eizagirre Altuna, 2002).

⁶⁹ Guztira ia hogeita hamar ziren: Ana María Parra, Asunción García Asarta, Aussy Pintaud, Berthe Grimard, Elena Goicoechea, Hélène Dufau, Hélène Elissaga, Jacqueline Tirard, Karle Garmendia, Josefa Kareaga, Mari Vallejo, María de Arzuaga Paresi, María de Basabe, María Paz Jiménez, María Teresa de Gaztelu, Marichu Baignol, Marie Anne Elgorriaga, Marie Garay, Marie Zo Duvivier-Trébuchet, Marixa, Maruki Martiarena, Mayi Verchère Darizcuren, Menchu Gal, Maritxu Urreta, Rosario Camps, Mondrán anderea eta Socorro Oyarzun.

todo momento abanicos, flores, almohadones y demás objetos propios del adorno de la casa. Pero lo que realizan ahora, no es pintura de colegiala. Disputan muy dignamente los premios, los aplausos y los encargos a los hombres (107-108. orr.).

Hortaz, 1954ko *Arte Vasco* liburuan ondorengo historiografiak baztertu zituen eta garaian entzutea izan zuten emakume artisten inguruan berri ematen zen. Beraz, horiek bizitutako zokoratzearen testigu ere bada obra. Hala eta guztiz ere, jasotako historia berriz pentsatzeko abiapuntua ere izan daiteke. Hori zen Mari Paz Balibreak (2018) erbestealdi errepublikanoaren legatu kulturalaren inguruan proposatzen duen begirada; alegia, erbesteko markoa salbuespen gisa ulertu beharreak, diasporak margen kritiko bat eskaintzen digula estatu barruan eman ziren prozesuak berriz hausnartzeko. Adibidez, ikusmira horrek gogoratzen digu emakume artisten bazterketa azpimarratu zuen narrazio historikoa izan zitekeen kontaketa bat izan zela bakarrik; ez bakarra, ezta naturala edo egiazkoa zena, baizik eta posibleetako bat.

Kaperotxipiren liburua hirurogeiko hamarkadatik aurrera hasi zen pixkanaka Euskal Herriko testuinguruan berreskuratzen, eta orduan hasi ziren Euskal Herriko artearen teorizazio lan askoren erreferentzia bihurtu zen⁷⁰. Honelaxe gogoratzen zuen Edorta Kortadi (2015) arte kritikariak Kaperotxipiren liburuaren aurkitzea:

Flores Kaperotxipiren obrarekin lehen aldiz topo egun nuenean nire gaztaroko urteak ziren. Donostian Filosofia eta Letrak ikasten ari nintzen eta, euskal kulturaren sustraian eta adierazpenetan sakondu nahian, *Arte Vasco* izenburua zuen liburu txiki bat iritsi zen nire eskuetara. Liburua Buenos Aireseko Ekin argitaletxeak argitaratu zuen 1954an eta, Euskal Herriko arte plastikoari dagokionez, autore askorentzat ezinbesteko kontsulta liburu eta erreferentzia bat bihurtu zen (19. or.).

Anekdotak gogoratzen digu zelako garrantzi emozional eta intelektuala izan zuen liburuaren berragertzeak hirurogeita hamarrekoko hamarkadan euskal kultura eta historian interesatuta zeudenentzat. Dena dela, ikusiko dugun bezala, nahiz eta Kaperotxipiren liburuak erreferentziako lana bihurtu, egileak proposatu zuen mapa edo emakume artisten inguruan idazteko modua ez zen ondorengo lanetan barneratu.

1.1.2. 1959-1975 bitartean

Esan bezala, berrogeita hamarrekoko hamarkadako arte sistemak ez zuen zentsura neurri zorrotzegirik behar izan, ordurako frankismoak zuen hegemonia maila zela eta. Gradu horretako kontrola gorpuzteko, presio edo hertsapen neurriak baino, eraginkorrakoak

⁷⁰ Gainera, 1989an *Pintores vascos y no vascos* liburua berriro argitaratu zuen Donostiako Udal Aurrezki Kutxak.

izan zirela kultura menderatzeko tresnak. Modu horretan, indar dominatzaileak gizabanakoen adostasunarekin konbinatu eta orekatzea lortzen baitzen, eta, beraz, gailentzen zen irudia adostasunarena zen, eta ez menderatzearena (Gramsci, 1971). Dena den, azterketan Francoren diktadura ez dut erregimen trinko, homogeen eta bateratu gisa ulertu nahi. Gramsciren planteamenduekin segituz, Francoren diktadura “borroka-leku” gisa irakurtzea proposatzen dut: hegemonia lortzearen, indar desberdinak elkarren artean lehiatu ziren agertoki antzera. Begirada horrek aukera emango baitigu 1959-1975 urte bitartean eman ziren kontraesanak fenomeno sozialaren barne elementu gisa interpretatu ahal izateko.

Hartatik, atal honetan aztertuko duguna zera da: Euskal Herriko artearen historiaren berreskurapen prozesua frankismoaren bigarren epealdian, 1959-1975 urteetan, eman ziren aldaketa politiko, kultural eta ekonomikoekin bat hasi zela. Alegia, euskal lurraldea pixkanaka estatu espainiarrekiko zentralitate eta menpekotasun harremanetik askatzen joan zen heinean.

1.1.2.1. Mugimendu abertzalearen berrindartzea

Euskal mugimendu nazionalista, oro har, hirurogeiko hamarkadatik aurrera hasi zen ikusgarriagoa bihurtzen, frankismoak ordura arte euskal kultura zapaldu izanaren erantzun modura ere ulertua izan dena. Halere, hainbat historiagilek gogorarazi duten bezala, prozesu horretarako beharrezkoak ziren kontzientziazio soziala eta energiak aurreko hamarkadetatik jaso ziren, ez ziren ezerezetik loratu⁷¹. Gainera, gogoan izan behar dugu euskal kulturaren sinbolo ikonikoak eta folkloreak estereotipoak diktaduraren hastapenetatik mantendu egin zirela. Nola edo halako euskaltzaletasuna onartu egin zen, baina ikur horiek, betiere, espainiar folklore zabalaren elementu osagarri gisa aurkeztu behar izaten ziren: museoko objektu baten antzera, eta inoiz ez eremu herrikoari atxikiak (Lamikiz, 2003a; Mina, 2008). Adibidez, Falangeko Emakumezko Sailak antolatzen zituen ekintzetan ohikoa izan zen eskualde desberdinetako dantza eta koruen erakustaldiak egitea, euskaldunak barne **[1]**.

⁷¹ Ideia hori babestu dute, adibidez, Santiago de Pablo eta Amaia Lamikiz historialariek.



1. Pascual Marín.
Rodríguez de Miguel
gobernadora, hainbat
agintarirekin batera,
Emakume Sekzioko
dantza erakustaldi bat
ikusten San Isidoren
omenezko prozesio
batean. 1942. Argazkia.
Kutxateka.

Aurreko hamarkada analizatzean, aipatu dut diktaduraren oposizioaren egoera nahiko ahula izan zela ordura arte. Batetik, estatu barruan hasieratik errepresio neurri gogorak ezarri zirelako, eta, bestetik, indar eragile nagusiak atzerrian aurkitzen zirelako; esaterako, Euskal Alberdi Jeltzalea –hemendik aurrera EAJ–. Hala ere, azken horrek erbestetik ahaleginak egin zituen jarduera eta harreman diplomatikoak mantentzen jarraitzeko. Adibidez, diasporan egiten ziren argitalpen, propaganda eta irratsaio abertzaleak modu klandestinoan euskal lurraldeetan sartzen saiatzen ziren (De Pablo, 2002).

Halaber, ezin dugu ahaztu 1952 urtean, Bilbo inguruko ikasle batzuek erregimenaren aurkako mugimendu abertzale bat hasi zutela, hiru urte ondoren ETA –*Euskadi Ta Askatasuna*– izena hartu zuena. Hasieran, taldeak EAJko gazterekin harremana izan bazuen ere, desberdintasun ideologikoak zirela eta, 1959an bereizi egin ziren. Taldearen manifestu fundatzailean beraien burua mugimendu apolitiko, ez-konfesional, eta demokrazia eta autodeterminazioaren aldeko gisa aurkezten zuten, baita ere Eusko Jaurlaritzarekin bat elkarlanean aritzeko prest zeudela⁷². Lehen hamarkada horretan taldeak aldarrikatzen zuen euskal abertzaletasuna nagusiki propaganda lan eta sabotajezko ekintzen bidez gorpuztu zuten. Baina urteak aurrera egin ahala, taldeak beste norabide bat hartu zuen: langile eta borroka abertzalea lehenetsi zuten, eta liskar dekolonialetatik eta gerrillaren testuingurutik zetozen praktikek indar handia izaten hasi ziren. Era horretan, hastapenetako izaera moderatua albo batera utzi eta taldeak indarkeriarako bidea hartu zuen (De Pablo, 2002). Hain zuzen, taldea 1968an banda

⁷² Informazio gehiagorako, begiratu: (De Pablo, Mees eta Rodríguez Ranz, 2001). Bertan, lehen aldiz ETAREN manifestu fundatzaileak argitaratu ziren.

armatu gisa aurkeztu zenetik, ETaren ibilbideak Euskal Herriko gizartea baita historia zeharo aldatu eta baldintzatu zuen.

1.1.2.2. Gizarte aldaketak

Hirurogeiko hamarkadatik Francoren heriotzaraino falta ziren hamabost urteak oso aldakorrek eta bortitzak izan ziren, giro horrek gizarteko esparru guztietan eraginak ekarri zituela. Hasteko, ezarri ziren politika ekonomiko berriengatik⁷³, Euskal Herriko industria sektoreak goraldi azkarra bizitu zuen; nagusiki, Bizkaian eta Gipuzkoan, baina baita Nafarroan eta Araban ere (De Pablo, Mees eta Rodríguez Ranz, 2001). Hala, Espainiako beste eskualdeetatik –nekazaritza eremuetatik, batik bat– immigrazio fluxu handia iritsi zen probintzietako hiriburuetara; baita ere Bizkaia eta Gipuzkoako kanpoaldeko zonaldeetara. Garaiko ekonomiaren beste ezaugarri bat turismo-sektorearen indartzea izan zen, Euskal Herrian Donostia eta inguruko kostaldeko herrietan zentratu zena, gehien bat (Velasco, 2004). Modu horretan, eredu ekonomikoaren aldaketak jasan zituzten zonaldeek planifikatu gabeko urbanizazio prozesu azkarra bizitu zuten. Orduan hasi ziren ere langile protesta berriak eta euskal nazionalismoaren mugimenduaren berragertzea, eraginak gizarteko eremu desberdinetan agerri zirela: bai maila politikoan, baina baita sozial eta kulturean ere (Aizpuru, 2014).

Politika arloari dagokionez, hirurogeiko hamarkada hasieran Francoren diktaduraren egoera nahiko lasaia eta egonkorra zen, euskal gizartea erregimenak kontrolatutako bizimodura nolabait egokitu zela⁷⁴. Orain azaldu nahi dudana testuingurura hurbiltzeko, Gramsciren kultur hegemoniaren teoria beharrean, baliagarriagoa zait Pierre Bourdieuk (1997) menperatze sinbolikoaren inguruan garatu zuen proposamena gogoan izatea. Soziologo frantsesak zioen maila kolektiboaz haratago, menderatze indar horiek gizabanakoen psikologian, maila kognitiboan ere aurkitzen zirela; zera, “frankismoaren gorputz biopolitikoaren” ideia, berriro ere.

Beraz, testuinguru sozial horretan ulertu behar dugu Francoren gobernuak, pixkanaka, kultur politiken alorrean eman zuen nolabaiteko irekiera, itxuraz keinu guztiz kontraesankorra zena. Hain zuzen ere, estatu espainiarraren izaera plurinazionala ezeztatzen jarraitzen zen aldi berean, apurka, kultur politika integratzaileago bat

⁷³ 1959an, Francoren gobernuak ekonomia egonkortze plan nazionala hasi zuen. Neurri ekonomiko liberalen alde egitea suposatu zuen horrek eta aurreko politika autarkikoei amaiera ematea.

⁷⁴ Oposizioko indar tradizionalak ahulduta zeudelako eta, bestetik, osterira iritsiko ziren indar berriak oraindik gizarte orokorrean ez zutelako pisurik (De Pablo, 2002).

garatzen hasi zen hirurogeiko hamarkadatik aurrera. Esate baterako, eskualde desberdinetako kultura eta historiaren aldarrikapenak nola edo hala onartzen hasi ziren. Funtsean baldintza berri horiekin Kontseilu Nazionalak lortu nahi zuena honakoa zen: ekonomikoki indartsuak ziren Euskal Herria eta Katalunian joera separatistak gutxitzea, eta horien kontrola bermatzea (Aizpuru, 2014). Honelaxe azaltzen zuen Amaia Lamikiz (2003a) historialariak:

instead of prohibiting cultural expressions in regions where there were alternative nationalist claims, it was suggested that they should engage in “positive action”. This, in effect, meant the promotion of an “integrating culture” which could counteract the use of cultural distinctiveness for Spanish national disintegration. The cultural expressions of all Spanish regions were to be presented as integrative parts of a Spanish national synthesis (294. or.).

Hortaz, testuinguru eta tira-birako dinamika horretan kokatu behar dira estatu espainiarraren nagusitasun kulturalarekiko oposizioan, Euskal Herrian baita Katalunian garatzen hasi ziren ekimen abertzaleak. Gure kasuan, euskararen berreskurapen mugimendua izan zen kultur giro berri horren bereizgarri nagusia. Dena den, hamarkada hasierako urteetan, gisa horietako ekimenak aurrera eramateko ezinbesteko garrantzia izan zuen oraindik Elizak horiek babestea. Modu horretan jardueren izaera separatista gutxitu egiten zen eta zentsura neurriak gainditzea errazagoa zirudien⁷⁵. Prozesu horren beste adibide bat *Ikastolen* mugimenduak jaso zuen harrera ona litzateke. Lehen ikastola 1954an ireki zen Donostian, eta bigarrena Bilbon, 1957an; baina mugimenduaren egiazko booma hirurogeiko hamarkadan eman zen. 1970erako jada, 12.000 ikasle biltzen zituen eta, aldi berean, *Gau-Eskolak* antolatu ziren, hurrez gain, helduek ere euskaraz ikas zezaten.

Pixkanaka gehitzen joan ziren euskal prentsa plataformak ere lagundu zuten euskararen alfabetatzean: *Herria*⁷⁶, *Euzko Gogoa*⁷⁷, *Jakin*⁷⁸ edo *Egan*⁷⁹ aldizkariak, kasu. Hizkuntza eta kulturaren inguruko eztabaidak burutzeko espazio garrantzitsuak izan ziren (Sudupe, 2011). Komunikabideei zegokienez, euskarazko aldizkari desberdinak joan ziren

⁷⁵ 1959ko Vatikanoko II Kontzilioaren ostean, erregimen frankistak ez zuen begi onez jo Euskal Herriko Elizak bertako kulturaren babesaren alde aurre eraman zituen ekintzak, hura ideologia nazional-katolikoaren kontra zihoalakoan. Testuinguru horretan, euskal sazerdoteak Eliza nazional-katolikoaren aurka altxatu ziren eta katolizismo sozialaren alde egin zuten. Ondorioz, erregimenaren erantzun zapaltzailea jasan behar izan zuten (Retolaza, 2018).

⁷⁶ 1944ean.

⁷⁷ 1949tik 1959ra.

⁷⁸ 1956an.

⁷⁹ 1958an.

pixkanaka agertzen, besteak beste, *Zeruko Argia*⁸⁰, *Anaitasuna*⁸¹, *Agur*⁸² edo *Goiz-Argi*⁸³; eta, bestalde, Elizarekin harremana zuten irratieta ere bertako hizkuntzak presentzia izaten hasi zen. Euskarazko liburuen argitalpenek ere gora egin zuten hamabost urte horietan, eta horretarako promozio eta hedapen sare berriak antolatu ziren. Horietatik garrantzitsuena, egunera arte bide oparoa izan duen Durangoko Azoka da, 1965ean sortua (De Pablo, 2010). Beste adibide bat hirurogeiko hamarkadan antolatzen hasi ziren *Euskal Kultur Asteak* dira, izan ere, horietan alde batera utzi zen frankismoak hobesten zuen euskalduntasunaren irudi erregional edo folklorikoa, eta euskal kulturaren autonomia aldarrikatu zen⁸⁴. Jaialdi horien azterketa egin zuen Amaia Lamikizek (2003b) eta identifikatu zuen ekitaldi horietan parte hartu zutenek ospakizuna “beheko” indarretatik sortu zela gogoratzen zutela, ez zela “goiko” indarren inposizioa izan.

1.1.3. Tokiko artearen teoria sortzen

Hortaz, hirurogeiko hamarkadan herri mailan sumatzen hasi zen giro nahasi horrek eragina izan zuen euskal esfera kulturalako agente desberdinak elkartu eta haren sareak sendotzean. Hala ere, Iratxe Retolazak (2018) zioen moduan, sare horiek oraindik ez ziren estrukturalak edo antolatuak, baizik eta harreman pertsonal zehatzen bidez hartu zuten forma. Giro horretan, euskal esfera artistikoan baita artearen teorian ere, pixkanaka, gizarte, kultura eta politika abertzalearen arteko tira-emanak bistaratzen hasi ziren. Lehenago aurreratu bezala, gerraestetik aurrera euskal lurraldean arte kritika eta teorizazio lanean gehien murgildu zen artista Jorge Oteiza izan zen; gainera, 1959rako bere praktika artistikoa amaitutzat jo zuen, eta ordutik aurrera teoria lanean zentratu zen⁸⁵. Hain zuzen, Retolazak Oteizaren kasua aipatzen zuen agente desberdin horien elkartrukeen garrantzia izendatzeko. Izan ere, eskultore gipuzkoarrak harremana izan zuen, adibidez, garaiko euskal antropologo edo intelektualekin, edota Txabi Etxeberria gisako ETako beste kide batzuekin ere⁸⁶.

Euskal Herriko artearen historiaren eraikuntzari begira, ezinbestekoa zaigu 1963 urtean Oteizak (2007a) argitaratu zuen *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca* liburua aipatzea. Lehenago idatzitako testuen bilketa eginez, artistak

⁸⁰ 1963an.

⁸¹ 1967an.

⁸² 1972an.

⁸³ 1974an.

⁸⁴ Euskal kultur sarearen berreraikitzearen inguruan informazio gehiagorako, kontsultatu: (Elortza, 1995).

⁸⁵ Jorge Oteizak idatzitako artikulua eta testuen zerrenda kontsultatzeko, begiratu: (Muñoa, 2006).

⁸⁶ Erlazio horren testigu da, besteak beste, Oteizak talde armatuaren *Zutik* aldizkariko azalerako egin zuen diseinua (Retolaza, 2018).

euskal estiloaren, existentziaren eta kulturaren erroen inguruko hausnarketa eta aldarrikapen berritzaile zein ausarta aurkeztu zuen. Beraz, begi-bistakoa zen Oteizak testuinguruko aldarrikapen abertzaleengatik jaso zuen eragina. Liburuak zentsura neurriak nola pasatu zituen galdetzerakoan, faktore desberdinak izendatu ditzakegu. Adibidez, aipatu bezala, gerraostetik aurrera lan artistikoak interpretatzeko hurbilpen apolitikoa nagusitu zen eta, hortaz, horrek lagunduko zuen seguru artistak aldarrikatzen zituen mezuen karga difuminatzen eta horiek poetizatzen (Manterola, I., 2018). Era berean, liburuan zehar erregimenaren sistema artistikoak onesten zituen printzipio estetiko batzuk aurkitzen ziren, beranduago, abstrakzioaz hitz egitean landuko dugun kontua. Bestetik, ordurako Jorge Oteiza nazio eta nazioarte mailan ezaguna zen eta, beraz, horrek posizio babesgarriago batean kokatu zuela pentsa daiteke (Martínez Gorriarán, 2011). Jakina, zentsura kontrolen hutsegitearengatik ere izan zitekeen liburu argitara atera izana; izan ere, obrari gehitzen bigarren zatiak ez zuen lehenengoak bezalako zortetik izan, eta ez zituen zentsura neurriak gainditu⁸⁷.

Dena dela, gaiari dagokionez azpimarratu nahi dudana zera da, obrak izugarritzko arrakasta izan zuela euskaldunen artean: bai artisten esparruan, baina baita euskal komunitatearen hein handi batean ere. Oteizaren proposamena frankismoaren aurkako euskal mugimenduaren erreferente intelektuala bihurtu zen (Martínez Gorriarán, 2011); 1973rako hiru bider berrargitaratu zela (Ansa Goicoechea, 2019). Alegia, liburuak momentuan izan zuen entzutea, hirurogeigarren hamarkadan gizartearen alderdi nabari batean bizi zen euskal kultura babesteko nahi eta konpromiso kolektiboaren adierazle ere badela. Hortaz, ikuspuntu feministara bueltatuz gero, puntu honetan planteatu beharreko galdera zera liteke: zer harreman zuen euskal teoria artistiko berritzaileak genero markarekin?

Oteizaren liburuaren edukietan barneratuz, besteak beste, egileak bertan “euskal estiloa” hobekien islatzen zituen jarduerak izendatzen zituen. Horiek, nagusiki, jendaurrean eta espazio publikoan ikusarazten ziren gizasemeei lotutako kirol eta jarduerak ziren: txalaparta, bertsolaritza, aizkolaritza, harri-jasotzea edo euskal pilota, kasu. Era berean, liburuan ere abstrakzioaren inguruan hausnartzen zen eta espresio bide horri izaera ontologiko sakona ematen zitzaion. Bestalde, egileak argudioak garatu zituen “euskal estiloa” *cromlech*aren ordena eta hutsarekin lotzeko. Ideia ezberdin horien atzean, Mendebaldeko pentsamenduaren historian behin eta berriro igartzen den gizon-emakumearen logika dikotomiko eta hierarkikoa aurkitzen zela deritzot. Izan ere,

⁸⁷ Gaiaren inguruan informazio gehiagorako, kontsultatu: (Manterola, I., 2018).

autoreak ustezko “euskal estiloa” edo horren izaera, gizasemeen atributuekin uztartu zituen. Hau da, euskal izaera edo adierazkortasuna arrazoa, seriotasuna edo minimalismoaren ezaugarriekin lotu zuen, tradizionalki feminitatearekin erlazionatzen zen gorpuztasuna, pasioa edo ahultasunaren kontra. Abstrakzioaren atalean kontu horiek sakonago komentatuko ditugun arren, aurreratu genezake Oteizaren liburuan euskal estiloa definitzen zuten ezaugarriak gizonezko iruditegiarekin lotzen ziren berberak zirela, eta teoria horiek izan zuten arrakastarengatik, bere ondorioak sakonak izan zirela⁸⁸.

Halaber, berdina gertatzen zen liburuan agertzen zen idazkera estiloarekin. “Herri”, “euskaldunok” edo “gu” pertsona-izenordainen erabilera jarraituarekin, euskal komunitatea entitate homogeen bat balitz bezala aurkezten zen. Herrialdeko gizabanakoei erreferentzia egiterakoan, ordea, “gizon” terminoa erabiltzen zuten neutral gisa⁸⁹. Esate baterako, erreferentzia egin diegun euskal artistengan eragin handia izan zuen Martin Heidegger filosofo alemanak garrantzia eman zion filosofiaz mintzatzerakoan subjektuek zuten genero markari. Heidegger aurrenetariko pentsalaria izan zen genero maskulinoa zuen *Mensch* termino alemana *Dasein* neutralarengatik ordezkatzeko⁹⁰. Jean Paul Sartre edo Emmanuel Lévinas gisako beste filosofo existentsialista batzuk, ordea, alemaniarraren analisiak kritikatu egin zituzten, aldaketa horrek inpersonaltasunera zeramala argudiatuz (Biedma López, 2008). Oteizaren proposamen teorikoek ez zuten hizkuntzarekiko horretako begirada kritikorik izan: gizona zen gizatiar unibertsalari erreferentzia egiteko terminoa.

Bada, hirurogeita hamarreko hamarkadan Luce Irigaray edo Hélène Cixous postestrukturalista feministek azpimarratu moduan, erabiltzen dugun hizkuntza, esplizituki gure pentsamendua ez den arren, horren isla da. Hizkuntza pentsamenduaren ordena mota bat den heinean, munduaren antolaera ere erakusten digu⁹¹. Hartatik,

⁸⁸ “En el estilo vasco, el aparente desorden exterior y natural, se ha transformado en el orden de su intimidad creadora y existencial” edo “Ya hemos explicado que el vasco desde el cromlech tiene una sensibilidad receptiva, que no llena los espacios vacíos, que no es decorador” (Oteiza, 2007a, 103. or.).

⁸⁹ Esate baterako, kapitulu desberdinen izenburuetan: “Estilo para el hombre”, “El arte hoy, la ciudad y el hombre” edo “Qué es ser hombre en Guipúzcoa”.

⁹⁰ Euskaraz, *mensch* terminoa gizatiar hitzarekin ordezkatu genezake, Ingeleseko *human* edo gaztelarako *humano* modura. *Dasein* terminoak aldiz, existentsiari egingo lioke erreferentzia, ingeleseko *existence* edo gaztelarako *existencia* hitzarekin itzuli daitekeena. Abiapuntu horrek diferentzia sexualaren baitako hausnarketara bideratu zuen Jacques Derrida. Informazio gehiagorako, ikus: (Campillo, 2003).

⁹¹ “El lenguaje no es pensamiento, sino una representación del mismo, es un orden del pensamiento que a su vez muestra el orden del mundo” (Fernández-Martorell, 2018, 13. or.).

Marcela Lagardren (1994) aipu ezaguna mahaigaineratu genezake oraingoan; zera, gizaseme unibertsalaren kontzeptua ez dela eraikuntza linguistiko bat, eraikuntza filosofiko zein politikoa dela baizik. Gainera, honako aipuekin erraz ezeztatu daiteke Oteizaren (2007a) lanean "gizon" hitzari onartzen zitzaion ustezko neutraltasuna, eta egiaz baliabide linguistiko androzentriko zein matxista zela azpimarratu.

Y cuando nos ponemos la boina: el vasco es el hombre con la boina en la mano izquierda, y la derecha extendida, libre y abierta, desocupada, dispuesta (241. or.).

Edo:

Si hoy fuma el hombre con la mano izquierda ¿será para dejar libre la derecha? Pero este hombre sin conciencia todavía de que está ya diseñado, sigue llevando todo (su sombrero y su mujer) con la mano derecha (243. or.).

Aldi berean, izendatu ditugun planteamendu teoriko horiek guztiak praktikara, plastikara, eramán ahal izateko, beste kontu bat ezinbestekoa izan zela deritzot; zera, artistaren figura publikoak ezaugarri horiek bere izate, tankera edo irudi publikoan barneratuak izatea. Hain zuzen ere, egilearen arabera, "euskal estiloa" gizabanakoen izaeran ere antzematen zen: "Baroja es el ejemplo más limpio y entero de hombre en tradición de estilo vasco. Estilo vasco quiere decir privación de un sentimiento" (243. or.). Beraz, apurka gailentzen zihoan euskal artistaren irudiak horrelakoa behar zuen izan: serioa, arrazionala, gogorra, intelektuala eta isila; alegia, gizasemea. Ondorengo kapituluetan "euskal artista" ideiarekin kontuari berriro helduko diogu. Dena den, liburuak izan zuen ospea kontuan hartzen badugu⁹², konturatzen gara lehen aldian izan zela Euskal Herriko artista batek gizarte orokorrarengan horrelako eragite maila lortzen zuela. Eta garaiko eta ondorengo Euskal Herriko artista eta espezialista askorentzat arte, politika, antropologia, filosofia edo historia nahasten zituen Oteizaren idazketaren estiloa erreferentzia puntu bihurtzen hasi zela, beranduago sakonago ikusiko dugun kontua.

Aurreratu bezala, artista intelektualaren rola baita karga maskulino trinkoa zegoen. Aipatu moduan, nazionalkatolizismoaren gizartean gizon eta emakumeen betebeharrak modu zorrotzean zeuden bananduak. Genero arauak guztiz definitzen zuten emakumezko eta gizonezkoengandik zer espero zen: horien jarrera, eginkizunak, gorpuzkera, irudia edota emozioak. Hortaz, nahiz eta 1959-1975 urteko Euskal Herriko testuinguruan izan ziren esfera artistikoan parte hartu zuten emakume artistak, bai eta

⁹² Gaur egunera arte zazpi edizio desberdin argitaratu dira: 1963an Auñamendi argitaletxeak, 1970ean Txertoak, 1975 eta 1983an Hordago editorialak. 1993, 1994 eta 2009an Pamiela argitaletxeak eta 2007an, Oteiza Museo Fundazioak edizio kritiko elebiduna kaleratu zuen.

horietako askok errekonozimendua lortu, izaera publikoa, autoritarioa eta hedatzailea zuen arte kritikari eta teorialari jakintsuaren papera gizasemeen esferari zegokion oraindik. Azken finean, Errepublika garaian gorpuztu zen emakume intelektual eta askeagoren irudia feminitatearen kontrako eredutzat hartu baitzen frankismoan (Morales Villena, 2010). Orduko emakume artistak espazio publiko eta sozialarekiko izan zuten harreman diferentziaren adibideetako bat zera da: horiek gai artistiko edo teorikoen inguruan bere iritzi edo hausnarketak idazterakoan, modu pribatuan egin zutela. Hori izan zen Maria Dapena, María Paz Jiménez edo Aurora Bengoechearen kasua, adibidez⁹³.

Fenomeno horren salbuespeneko kasua María Victoria Aramendía artista izan zitekeen, arte kritikari garrantzitsua izatera iritsi baitzen. Baina, ibilbide profesional hori ez zuen euskal testuinguruan garatu, Kolonbian baizik. Bertan, karrera profesional eta artistiko esanguratsua izatearekin batera, *El Tiempo* zein beste egunkari garrantzitsuetan arte kritikari moduan jardun baitzuen. Adibide esanguratsua da gogoratzeko gizarte eta garai bakoitzean, gorputzen inguruko diskurtso eta botere harreman desberdinak garatzen direla (Fernández-Martorell, 2018). Hego Amerikako orduko testuinguruan, emakume kondizioak baino, Aramendíaren kasuan pisu handiagoa izan zuen europarra, zuria eta goi-mailako klasekoa izatea. Aldiz, euskal emakume artista batek estatu espainiarrean maila publikoan idatziak plazaratzeko, hamarkada batzuk itxaron behar izan ziren. Pixkanakako aldaketaren horren erakusle Esther Ferrer liteke. Hirurogeita hamarrek hamarkadatik, bere akzioak laguntzen zituzten testuak plazaratu baitzituen eta laurogeiko hamarkadatik aurrera, nazio eta nazioarteko aldizkari desberdinetan ibili zen idazle eta arte kritikari gisa (Barcenilla eta Manterola, I., 2016).

Ordurako legitimatuak zeuden euskal artistek testuinguru soziopolitikoarekin izan zuten konexioetara bueltatuz, zera aipatu genezake: hirurogeiko hamarkadatik aurrera, aurreko urteetan diktadurak babestutako irizpide artistikoei esker arrakasta handia izan zuten artista asko, erregimenaren aurka aurkezten hasi zirela orduan, era esplizituagoan, behintzat (Marzo, 2006). Euskal esferan fenomeno horren adibide argi bat berriki aztertu dugun artista oriotarraren liburua izan zen. Baina hurrengo urteetan, batez ere hirurogeiko hamarkadaren bigarren erdialdetik aurrera, Euskal Herriko hainbat artisten planteamendu artistiko eta teorikoen norabide berdina jarraitu zuten: errepresio

⁹³ Maria Dapenak 1978an *¡Sr. Juez! Soy presa de Franco* liburua argitaratu zuen, nahiz eta hura lehenago idatzia izan; bestetik, Aurora Bengoechearen egunerokoa gordetzen da eta María Paz Jiménezzen testu intimo batzuk ere bai.

politikoaren kontra eta euskal lurraldearen askatasunaren aldeko kontzientziazioa modu publikoan erakustea. Nabarmenduko zen Euskal Herriko artearen historiarentzako, fenomeno horren mugari garrantzitsuena 1966an sortu zen Euskal Eskolaren Mugimendua izan zen. Hain zuzen ere, euskal eskola propio baten existentzia aldarrikatzeko saiakera izan zen hura⁹⁴. Adibidez, *Gaur* taldearen inaugurazio erakusketan aurkeztu zen manifestuak honako hau zioen:

Hace años que la vanguardia del ARTE CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL en el mundo se ha abierto y definido con artistas vascos y que la ESCUELA VASCA es una evidente y fortísima realidad. Pero en nuestro país parece que se quiere ocultar esta situación, no reconocer ni acompañar el renacimiento espiritual de los artistas⁹⁵.

Beranduago sakonduko dugun moduan, urteak aurrera legitimatuko zen Euskal Herriko artearen historiak testuinguru horretan eman ziren artistak eta horien interes artistikoak pribilegiatu zituen. Horrek esan nahi zuen, beraz, Oteiza eta inguruko euskal artista batzuek lortu zuten arrakasta internazionala edo beren estilo abstraktua, adibidez, jada ez zela diktaduraren sistemarekin harremana izan zuen adierazpide gisa interpretatuko, baizik eta disidentzia politikoaren, edo ustezko "euskal estiloaren" ordezkari modura. Hortaz, eraikiko zen kontaketak hirurogeiko hamarkadan eman ziren aldaketa horiek ardatz hartu bazituen, horrek genero ikuspegitik zera esan nahi zuen: frankismoaren sistema artistikoan aurkitzen ziren genero egitura hierarkizatu eta zurrunez gain, emakumeen oroimenerako bigarren oztopo geruza bat gehitzen zela. Izan ere, euskal kulturaren birsortzearekin lotu ziren balio, ezaugarri, gertaera edo gorputzek ere maskulinitatea izan zuten ardatz.

1.1.4. Euskal Herriko artearen idazketaren berreskuratzea

Aurretik izendatu dudan 1954ko Kaperotxipiren liburuaren ostean, Euskal Herriko artearen historia estatu espainiar barruan idazteko hurrengo saiakerarako hamar urte baino gehiago itxaron behar izan ziren. Zehatz-mehatz, 1965 urtera arte, orduan argitaratu baitzuen *El Correo Español-El Pueblo Vasco* egunkariko kazetaria zen Manuel Llano Gorostizaren *Pintura Vasca* lana (1965). Liburua Euskal Herriko azken ehun

⁹⁴ Etengabe egingo diot erreferentzia Euskal Eskolaren Mugimenduari. Arte plastikoak euskal eremu kulturean barneratzeko saiakera kolektiboa izan zen, eta Jorge Oteiza eta Agustín Ibarrola izan ziren hasieran haren sustatzaileak. Ideia Euskal Herriko probintzia bakoitzak azpitalde bat osatzea izan zen arren, azkenean lau taldek hartu zuten parte: *Gaur* Gipuzkoan, *Emen* Bizkaian, *Orain* Araban eta *Danok* Nafarroan, nahiz eta azken hori ez gorputzu. Horien arten *Gaur* izan zen aktiboena eta honako artistak izan ziren partaideak: Amable Arias, Rafael Ruiz Balerdi, Nestor Basterretxea, Eduardo Chillida, Remigio Mendiburu, Jorge Oteiza, Antonio Sistiaga y José Luis Zumeta. 1969an bukatu zen proiektua.

⁹⁵ Manifestuak izan zuen lehen bertsioa hemen ikusgai: (Alonso Pimentel, 1997).

urteetako pintura historiatzeko saialdi gisa aurkeztu zen. Izan ere, hitzaurrean aditzera ematen zen moduan, obraren motibazioa euskal pinturaren mugimendu plastikoak zituen hutsarte bibliografikoak betetzea zen, eta gerraurreko Juan de la Encina arte kritikari famatuaren lan ildo jarraitzeko borondatea zuen. Hain zuzen, Llano Gorostizaren (1965) obraren gako azpimarragarriena hori bera zen: bertan, Gerra Zibilarekin bat galdu zen “euskal artearen” kontzeptua edo kategoria berreskuratu zela, besteak beste, gisa honetako esaldiekin: “El arte vasco nació, al igual que en las repúblicas venecianas o en las ciudades hanseáticas, al calor de determinada realidad industrial y mercantil vizcaína que fue creciendo de día a día” (23. or.). Gainera, egileak “euskal artearen” iturburua Bilbo zela babesten zuen, horrek Juan de la Encinak (1998) proposatzen zuen irakurketarekin aldaketa bat suposatzen zuela, azken horrentzat Parisen errotu baitzen euskal modernitatea.

Llano Gorostizaren liburua mugarria da Euskal Herriko artearen historiografian, frankismo garaian eta eskualde barrutik Euskal Herriko artearen historia ikuspuntu abertzale batetik jorratu zuen lehen liburua izan baitzen. Aldi berean, proiektua aurrera atera izanak agerian uzten du orduko testuinguruaren bereizgarri izan zen kontraesan edo kultur hegemoniaren tira-biraren giroa⁹⁶. Bestalde, liburuan definitzen zen Euskal Eskola piktoriko horretan, Nafarroako artistak ere bateratzen ziren, baina ez, aldiz, Ipar Euskal Herriko artistak. Hitzaurrean zehazten zen idazleak Iparraldeko artistak ondo ezagutzen zituela, beraz, horien kaleratzea erabaki kontzientea zen. Garai horretatik aurrera emango ziren saiakera guztiek eredu geopolitiko hori jarraitu zuten, eta ez aurretik erreferentzia egin diogun Kaperotxipiren mapa. Alegia, diktadura frankistak gure lurraldearen mugak imajinatzeko moduan ere izan zuen inpaktua, eta jaso dugun historiaren mapa indarkeria horien testigu ere bada.

Llano Gorostizaren (1965) liburua ikuspuntu feministatik erreparatzerakoan, aintzat hartu behar da egileak iragan eta garaiko artista dezente izendatu zituela⁹⁷ eta horietako batzuen kalitate altua ere azpimarratu zuela⁹⁸. Baina gehienak ez zituen testu nagusian

⁹⁶ Egileak *El Correo Español-El Pueblo Vasco* egunkarian lan egiten zuen, beraz, izango zuen nolabaiteko harremana orduko Bilboko itzal handiko pertsonekin.

⁹⁷ Rosario Ajuria, María Fournier de Lalau, Benita de Benito, María Teresa Aguirre, Menchu Gal, María Franciska Dapena, Asunción García Asarta, Elena Goicoechea, María Gloria Ferrer, Francis Bartolozzi, María Pilar Salvador, Ana María Parra, Maite Rocandio, Mari Puri Herrero, Begoña Izquierdo eta María Paz Jiménez.

⁹⁸ Besteak beste, Teresa Aguirre, Menchu Gal, Ana María Parra Maite Rocandio, Asunción García Asarta, Mari Puri Herrero, Begoña Izquierdo eta María Paz Jiménez.

aipatzen, atzealdean baizik, artisten datu biografikoak osatzeko gehitzen zen eranskinean⁹⁹. Zehazki, emakume artistei zegokienez zera zioen egileak:

Pero sólo un examen somero de la pintura femenina nos ocuparía varios capítulos. La incorporación de la mujer a la actividad pública ha tenido su repercusión en la pintura vascongada actual y de aquellas Benito de Benito, Ramona Maíz, Carmen Baroja, María Vallejo, etc., que se constituían en excepción hemos llegado a la época de Asún García Asarta, Matilde Mendoza, Begoña Izquierdo y María Purificación Herrero (208. or.).

Aipu horri artisten zerrenda luze bat gehitzen zitzaion oin ohar batean. Flores Kaperotxipik hamar urte lehenago idatzi zuen liburuarekin alderatuz gero –gainera, egileak hura ezagutzen zuela jakinik–, ikus daiteke Llano Gorostizaren lanak bazuela Euskal Herriko artearen inguruko narrazio historikoari forma emateko borondatea. Eta bertan, emakume artista gutxi batzuk zuten narrazioan bere lekua. Emakume artistak babestu nahian, horien gehiengoak kategoria desberdin batean kokatzen zituen. Eta, hain zuzen, hori izan zen ondorengo historiografiak eredutzat hartu zuen egitura. Bestetik, interesgarria da hamabost urte beranduago Llano Gorostizaren (1980) liburua berrargitaratu egin zela eta egin ziren aldaketen artean emakume artisten presentzia gorakada nabari zela, bereziki, panorama garaikideari erreferentzia egiterakoan. Gainera, konklusio berrituetan egileak aipatzen zuen ez zegoela batere ados garaian martxan zegoen *Pintoras de Guipúzcoa* lehiaketaren logikarekin, horrek emakumeak baztertu egiten zituelako¹⁰⁰. Hala, egilearen begirada aldaketak gogora ekartzen digu, besteak beste, historiak eraikitze gaitasuna izan duten horien subjektibotasunak zelako garrantzia duen, eta aurreratzen digu laurogeita hamarreko hamarkadarako, aldarrikapen feministak espazio publikoko debateetara iritsi zirela.

Llano Gorostizaren 1965eko liburutik aurrera, Euskal Herriko artearen eta, batik bat, pinturaren inguruko idazkera saiakera desberdinak plazaratu ziren. Hain zuzen, Sáenz de Gorbeak (1995) zioen moduan, hirurogeiko hamarkadan hasi zen euskal pinturaren mitoa birsortzen, eta berreskurapen horretarako alde zein kontrako iritziak izan ziren garrantzitsuak. Urteetan aurrera plazaratu ziren liburuen artean, Luis Madariagaren

⁹⁹ Bertan honakoen informazioa gehitzen zen: María Teresa Aguirre del Casillo, Rosario Ajuria, María Victoria Aramendía, Inocencia Arangoa, Benita de Benito, María Franciska Dapena, Carmen Delmas, Menchu Gal, Asunción García Asarta, María Josefa García Valenzuela, Karle de Garmendia, Mari Puri Herrero, Begoña Izquierdo, María Paz Jiménez eta María Teresa Rocandio.

¹⁰⁰ “Francamente: me horroriza la posibilidad de tener que apartar en un rincón del presente libro a María Paz Jiménez, Menchu Gal, Mari Puri Herrero o Marta Cárdenas. Ellas cuatro pueden erigirse en maestras y guías del noventa y muchos por ciento de los pintores de su generación. Dedicarlas un capítulo aparte significaría mantener viejos prejuicios marchistas” (1980, 207. or.).

(1971) *Pintores vascos* liburua edo 1973an abiatutako *Pintores y escultores vascos de ayer y hoy y mañana*¹⁰¹ bilduma aipatu genitzake. Izan ere, nahiz eta dimentsio edo garrantzi aldetik bi proiektuak oso desberdinak izan¹⁰², biek izaera entziklopedikoa zuten komunean. Hau da, bien asmoa Euskal Herriko artisten inguruan informazioa biltzea izan zen, eta ez Euskal Herriko artearen inguruko kontaketa bat sortzea. Izendatzen ziren artisten generoari dagokionez, bi argitalpenetan emakumeak izendatzen ziren; batzuk iragan urrunekoak eta beste hainbat garaikideak zirenak. Baina lana ikuspuntu feminista batetik alderatzean, honakoarekin egiten dugu topo. Bi liburuetan emakumeen ehunekoa %10a zen, gizonezkoen %90arekin alderatuta¹⁰³, baina aipatzen ziren emakume artisten izenak aldatu egiten ziren. Hau da, bazirudien aski emakume artista bazirela betiere %10eko neurrira iristeko, baino inoiz ez kopuru hori gainditzeko¹⁰⁴. Tamalez, hain emakume gutxi aipatzearen joera ez zen salbuespeneko adibidea izan: idazkera “proportzionatuaren” norma bihurtu zen.

Kronologian aurrera, diktaduraren amaiera hurbilagoa ikusten zela, beste liburu batzuk joan ziren plazaratzen Euskal Herriko artearen kontaketa historikoa garatzeko xedea zutenak¹⁰⁵. Besteak beste, Juan María Álvarez Emparanzak (1973) *Origen y evolución de la pintura vasca* lana publikatu zuen. Euskal pinturaren inguruan burutu zen lehenengo dibulgazio lana izan zen: 30.000 aleko tiraldia izan zuen eta publiko ez espezializatuari zuzentzen zitzaion. Alabaina, irakurleak emakume artisten inguruan zeozer jakin nahi bazuen liburuaren paragrafoa jo behar zuen, euskal pinturaren bilakaera historikoaz aritzean ez baitzen izen femeninorik aipatzen. Hala zioen idazleak azken orrialdean:

También se ha dado en nuestra región, con extraordinaria pujanza, la proyección femenina hacia el arte plástico sobresaliendo buen número de pintoras. Menchu Gal y Mari Paz Jiménez, veteranas pintoras que han alcanzado singular renombre; Irene

¹⁰¹ La Gran Enciclopedia Vasca argitaletxearen proiektua izan zen, José María Martín de Retanaren zuzendaritzapean. Artistak argitalpenean sartu ahal izateko kostuak ordaindu behar zituzten, batzuk artelanen bidez ere ordaindu zituztenak. Helburu dibulgatzailea baino, komertziala izan zuen, nolabait, artisten aurkezpen gutun funtzioa izan baitzuten (Sáenz de Gorbea, 2012).

¹⁰² *Pintura Vasca* hiru bolumeneko eskuliburuaren forma izan zuen; kontrara, La Gran Enciclopediaren proiektuak askoz ere asmo handinahiagoa zuen. Tamaina handiko hogeita bost liburuk osatu zuten eta 275 artista baino gehiagoren monografikoak bateratu zituen.

¹⁰³ *Pintores vascos* liburuetan 361 artistetatik 26 ziren emakumeak eta *Pintores y escultores vascos de ayer y hoy y mañana*-n 275 artista baino gehiagoetatik 30 emakume.

¹⁰⁴ Ideia hori iradokitzen du Joanna Russek (2018) Mendebaldeko literatura kanona aztertzerakoan.

¹⁰⁵ Esaterako: (Aróstegui Barbier, 1972; Chávarri, 1972; Marrodán, 1974). Kronologia aldetik gure ikerketan moldatzen ez direlako, edota liburuaren helburua Euskal Herriko artearen historiaren narrazioa eraikitzea ez zelako baztertu ditut.

Laffitte, con su peculiar técnica de la espátula, Ana Mary Parra, que sabe coordinar magistralmente el dibujo y la pintura en sentido moderno [...] (218. or.).

Aipua emakume margolari gipuzkoarrak bakarrik erreparatzen zituen eta esapidan artisten originaltasuna, sormena eta adierazpena goraiatzen zituela bazirudien ere, errealitatea kontrakoa zen: emakumeak kontaketa hegemonikotik eta garaiko testuinguru artistikotik isolatu egiten zituen. Gisa horretako mekanismoekin, pixkanaka definitzen zihoan narrazioan emakume artistak elementu gehigarri gisa aurkeztu ziren. Arte historiaren diziplinan bizkarrezurra den influentzia eskemetatik kanpoko bigarren maila batean.

1.1.5. Zer kontatzen digute aurreneko erakusketek?

Liburuez gain “euskal artearen” kontzeptua erakusketetan ere agertu ahal izateko, hirurogeita hamarreko hamarkadara itxaron behar izan zen, erbestean¹⁰⁶ eta galerietan izan ziren salbuespenak kontuan hartu gabe¹⁰⁷. 1970ean egin zen gisa horretako lehen erakusketa, baina hura oraindik ere atzerrian ospatu zen, Mexikon. Jose Luis Merino (1970) idazlea izan zen komisarioa, eta erakusketan euskal lurraldeko eszena artistikoa islatzeko helburua jarraiki, hautatutako artistak abstrakzioaren bidea segitu zutenak izan ziren; gehienak *Gaur* taldean partaide izandakoak. Alegia, euskal panorama artistikoaren ikuspegi estilistiko homogeneoa proiektatu nahi izan zen atzerriko saiakera horretan. Eta irizpide horien arabera ez zen emakumezkoen ordezkartzarik egon. Erakusketaren harira honakoa zioen Nestor Basterretxeak:

Las obras que exhibimos en el Palacio de Bellas Artes de esta capital, se afirman en un tono vasco de sobriedad y fuerza modular y trascendente, aunque hayan desaparecido los aspectos figurativos y anecdóticos de tipos humanos y paisajes de nuestra tierra. El estilo de pensamiento es el que debe ser vasco y el nuestro es (De Gorocica, 1970, o.g., apud Álvarez Martínez, 1983, 458. or.).

Beste adibide esanguratsu bat 1972ko Iruñeko Topaketen barruan ospatu zen *Muestra de Arte Vasco Actual* erakusketa izan zen. Santiago Amon idazleak egin zuen artisten aukeraketa, artista batzuen aholkuekin batera eta, berriz ere, abstrakzioaren eta Euskal Eskolaren Mugimenduaren presentzia azpimarratu nahi izan zen bertan (Contreras,

¹⁰⁶ Esate baterako, Montevideon 1943tik aurrera, urtero, Euskal pinturaren erakusketak antolatzen ziren Euskal Astea ekitaldiaren barruan.

¹⁰⁷ Salbuespen esanguratsua Euskal Eskolaren Mugimendua izan zen, eta beraz, baita ere hura aurkezteko Donostiako Barandiarán galerian ospatu zen erakusketa. Ikerketarako galerietan eman ziren erakusketak kontuan hartuko ez ditudalako ez dut lanean txertatu. Ezta ere honako erakusketa hau, kasu honetan, bertan aurkeztu zen artea gure kronologiatik kanpo geratzen delako: *50 años de pintura vasca. 1885-1935*, 1972an Donostian ospatua.

2007). Bada, irizpide horien ondorioz, bi izan ziren bakarrik hautatutako اندrazkoak: Isabel Baquedano eta María Paz Jiménez –% 10a–. Azpimarragarria da bi erakusketa horiek, baita urtebete lehenago ospatu zen *I Muestra de Artes Plásticas*-ek¹⁰⁸ ere, kritikak jaso zituztela Euskal Herriko panorama artistikoaren irudi elitista eta baztertzailea proiektatzeagatik.

Kritika horiei erantzun nahian, *La Indiscriminada* ezizenaz ezagutu zen *I. Exposición de Arte Vasco de Barakaldo* ospatu zen, zeina belaunaldi eta prestigio desberdineko artisten erakusketa bateratua izan zen. Hurrengo hamarkadetatik aurrera finkatu zen historiografiak interesa erakutsi izan zuen ekitaldi horretan, batez ere, artistek garai hartako eszena artistikoan izan zuten parte hartze aktiboaren adibidetzat interpretatu zuelako (Guasch, 2018). Baina ikuspegi feminista batetik, beste alderdi batzuk ere badira aipagarriak. Emakumeek ekitaldian izan zuten presentziari zegokionez, begi bistakoa da artisten hautaketa sistema ezabatzean, horien proportzioa handitu egin zela: aurkeztu ziren berrehun eta hamabi artistetatik, hogeita hemezortzi izan ziren emakumeak –% 17,9a–. Modu horretan, garaiko artista ezagunez gain, aurreko belaunaldietako sortzaileen lanak egon ziren bertan ikusgai; adibidez, María Paz Jiménez edo Pepa Kareagaren koadroak, azken hori Gerra Zibilaren ondorioz Iparraldean erbesteratu zena, baina baita ere beren ibilbidea hasi berri zuten artisten lanak ere: Begoña Intxaustegi, Begoña Peciña, Chus Uriarte edo Blanca de Orarenak, besteak beste. Gainera, horien lan batzuek gai eta interes esparru guztiz berriak aurkeztu zituzten: ezohizko teknikekin egindako piezak, emakumeen esperientziarekin zerikusia zuten irudikapenak edo, argi eta garbi, proposamen feministak zirenak, Maravillas Alcalderen tapiza kasu [2]. Tapizaren teknika hautatu izana eta bulbaren ikonografiari erreferentzia egiteak erakusten digu Alcaldek mundu anglosaxoiko artista feminista batzuen lanen berri bazuela.

Azken finean, frankismoaren amaieran arte espezialistek, komisarioek edo artistek aurreneko proiektu horietan izan zituzten interesak, beharrak eta irizpideak ezagutzearekin, errazagoa da ondoren berrikusiko dugunarekiko kontzientzia irabaztea. Hau da, identifikatzea zein logikan oinarritu zen frankismo garaiko Euskal Herriko oroimen artistiko ofiziala. Eta, bestalde, Barakaldoko kasuak agerian uzten digu

¹⁰⁸ José María Moreno Galvánek, Santiago Amónek eta Emmanuel Borjak komisariatutako erakusketa ez zen euskal artisten erakusketa bat izan, baina horien presentzia oso handia izan zen. Beste behin, abstrakzioaren lehentasuna nabarmendu zen, eta ondorioz, emakumeen presentzia eskasa izan zen. Hautatutako berrogeita bost artistetatik bi emakume baino ez ziren izan: María Paz Jiménez eta Carmen Planes –% 4,4a– (Sáenz de Gorbea, 2012).



2. Maravillas Alcalde. *Izenburu gabea*. 1971. Tapiza. Irudi inprimatuaren argazkia.

eskualdeko iragan artistikoan emakume artistarik izan ez zela dioen ustea gezurra dela. Kontrara, kasuak erakusten digu argudio hori normaren asimilatzean eta hura zalantzan ez jartzearen fruitua dela.

1.2. 1975etik aurrera

Orain arte ikusi dugun bezala, Francoren diktaduraren amaiera hurbilago ikusten zela, Euskal Herriko artearen inguruko idazkera ordura arteko diskurtso espainiar zentralistatik askatzen hasi zen pixkanaka. Bada, behin betiko aldaketa erregimenaren erorialdiarekin iritsi zen. Orduan hasi baitzen forma hartzen eta finkatzen gaurdaino iritsi den kontaketa. Hori aztertuko dut datozen orrietan: prozesu hori nola gorpuztu zen, eta narrazio horrek genero markarekin zein lotura duen. Izan ere, nahiz eta oraingo diskurtsoa euskalduna izan, eta beste parametro batzuetan oinarritu, genero ikuspegitik ez zen hoberako aldaketarik eman: kontaketa berria sistema frankistak indartu zuen kontaketa bezain matxista baitzen.

1.2.1. Trantsizioko gizartea eta norabide politikoak

Franco jenerala 1975ean zendu zen eta berekin, bere diktadura, Euskal Herriaren historiarentzat garai berri baten hasiera-data izango zela. Eusko Jaurlaritza erbestetik bueltatu zen, eta 1977ko lehenengo hauteskunde demokratikoetan, EAJk emaitza arrakastatsua lortu zuen. Bestalde, 1979 urtean Gernikako Estatutua sinatu zen, diktadura frankistaren behin betiko gainditzea eta euskaldunen bizikidetzara aske eta baketsua sinbolizatu nahi izan zuen akordioa (Mees, 2007). Dena dela, gizarte mailan

guztiz urte nahasiak izan ziren: alde batetik, ETA talde terroristak indarkeriaren bidea jarraitu zuen eta gizartea asaldatu zuten gertaera ugari eman ziren. Besteak beste, testuinguru horretan loratu ziren Amnistiarako mugimendua eta Askatasunaren martxa¹⁰⁹ edo bestelako mugimendu sozialak¹¹⁰.

Giro horretan, azken ia berrogei urteetan isilpekoak ziren indar eta ekintza abertzaleek esparru publikora egin zuten salto, eta gizarteko alderdi guztietan islatu ziren, baita kultura ulertzeko eta kudeatzeko moduan ere (Martínez de Albeniz, 2012). Espainiako Gobernu Zentralak erkidegoari hainbat eskumen transferitzeari esker, EAEn erakunde publiko eta pribatuak sortu eta berrezartzeko aukerak bideratu ziren. Funtsezko aldaketa izan zen hori, euskal kultura zabaldu, berreskuratu eta defendatzearen alde lan egiteko norabidea ekarri baitzituen. Adibidez, lehen momentu horretan, euskararen suspertzeari eskaini zitzaion arreta gehien (Vadillo, 2008). Beste ekimen batzuen artean, elebitasun ofiziala instituzionalizatu zen eta Euskaltzaindia, Eusko Ikazkuntza¹¹¹ edo HABE Institutua¹¹² berrezarri ziren. Hedabide berriak ere gehitu ziren, hala nola, euskarazko programazioa barneratzen zuen Euskal Irrati Telebista edota Euskadiko Orkestra¹¹³. Arte plastikoen esparruari dagokionez, erakunde eta programa sustatzaile berriak eratu ziren, Enkoari¹¹⁴, Kulturgintza¹¹⁵ eta Faustino Orbegozo Fundazioa¹¹⁶, edota Gure Artea lehiaketa, kasu¹¹⁷.

Hala ere, euskal kulturaren babesak beste esparru batzuetan ere islatu zen; esate baterako, herri-mailako ikusizko adierazpenetan. Pixkanaka, hiri eta herrietako espazio publikoak euskal sinboloek hasi ziren apaintzen: ikurrina eta bere koloreak¹¹⁸, ekilore babeslea, baserri munduko ikonografia, Euskal Herriko zazpi probintzietako silueta, txalaparta, haritzaren hostoa, lauburua edo txapelaren irudiak lurraldeko plazetan zabaltzen joan ziren. Baina kultur giro horrek kutsu euskaldun bera zuten sinbolo berriak sortzea ere bultzatu zuen, edo zaharrak eguneratzea. Fenomeno horren adibide garbia

¹⁰⁹ Amnistiaren aldeko mugimendua 1975ean hasi zen. 1977ko udaran, Askatasunaren martxa antolatu zen Euskadiren autonomia eta amnistia aldarrikatzeko. Azkenean, urte bereko udazkenean, Amnistiaren Legea aldarrikatu zen.

¹¹⁰ Diktaduraren amaieran eta trantsizioan berraktibatu ziren gizarte mugimenduen inguruan, kontsultatu: (López Romo, 2011; Beorlegui, 2017).

¹¹¹ Lehena 1976an onartua izan zen, eta bigarrena berrantolatua.

¹¹² 1981ean berrezarria.

¹¹³ Biak 1982an sortuak.

¹¹⁴ 1976an.

¹¹⁵ 1977an.

¹¹⁶ 1978an

¹¹⁷ 1982an.

¹¹⁸ Eusko Jaurlaritzak ere ikurrina eta ereserkia (Eusko Abendaren Ereserkia) berrezarri zituen, Sabin Aranak sortutako bi ikur (Arrieta Alberdi, 2012).

“euskal grafiak” bizi izan zuen berragerpena da, adibidez. Kaligrafia estiloa etengabe erabili zen herri ekimenetan, baina baita ere lurraldearekiko atxikimendua nabarmendu nahi izan zuten erakunde ofizial eta pribatuen irudi korporatiboetan (Jäerlehed, 2012).

Beranduago sakonago ikusiko dugun bezala, arte plastikoen alorrean ere antzeko fenomeno bisuala eman zen. Izan ere, aurreko hamarkadetan arrakasta gehien lortu zuten euskal artisten hizkuntza plastikoa euskal aro demokratiko berriaren ikur bilakatzen hasi zen apurka. Zehazki, eskultura abstraktu geometrikoari egiten diot erreferentzia, Eduardo Chillida, Nestor Basterretxea, Jorge Oteiza eta Remigio Mendibururen lengoaiari. Fenomeno hori agerikoa da 1975etik aurrera sortzaile horiek euskal gizarteko erakunde eta ekimen garrantzitsuentzat egin zituzten diseinu eta logotipo ugarietarako erreferentzia badiugu¹¹⁹. Besteak beste, Euskal Kostalde Ez Nuklear baten defentsaren aldeko logoa¹²⁰, Nazioarteko Amnistiarena¹²¹, Eusko Ikazkuntzarena¹²², EIA alderdi politikoarena¹²³, “Bai Euskerari” mugimenduarena¹²⁴, Euskal Herriko Unibertsitatearena¹²⁵, Eusko Legebiltzarrarena¹²⁶, eta urteak aurrera, Kutxa banketxearena¹²⁷, Orfeoia-rena¹²⁸ edo Bertsolari Elkartearena¹²⁹. Era berean, udalen, diputazioen edo Jaurlearitza enkargu eta erosketetarako esker, egile horien eskulturak euskal lurralde barrenean pilatzen joan ziren, gehienak, piezek jatorrian zutena baino eskala handiagoan eraikiak¹³⁰. Modu horretan, bertako hiri eta herrietako

¹¹⁹ Hirurogeita hamarreko kultur bisuala eta autore horien ekarpen grafikoaren inguruan, kontsultatu: (Golvano, 2004; Golvano, 2009).

¹²⁰ Eduardo Chillida, 1976an sortua.

¹²¹ Eduardo Chillida, 1977an sortua.

¹²² Eduardo Chillida, 1978an sortua.

¹²³ *Euskal Iraultzarako Alderdiaren* siglak. Jorge Oteizak sortua 1977a.

¹²⁴ Nestor Basterretxea, 1978an sortua.

¹²⁵ Eduardo Chillida, 1982an sortua. 2013an unibertsitateak tipografia korporatibo bat sortu zuen logotipoan eta haren mezuan oinarrituz, hots, “eman eta zabal zazu”.

¹²⁶ Nestor Basterretxea, 1983an sortua.

¹²⁷ Eduardo Chillida, 1990n sortua.

¹²⁸ Eduardo Chillida, 1992an sortua.

¹²⁹ Jorge Oteiza, 1996an sortua.

¹³⁰ Beste adibideen artean: *Herri txistu otza* (R. Mendiburu, 1975, Donostia, enkargu pribatua), *Haizearen orrazia* (E. Chillida, 1976, Donostia, artistak udalerriri egindako dohaintza), *Amildegiko zarata eta Amildegiko haizea* (R. Mendiburu, 1977, Donostia, Gipuzkoako Aurrezki Kutxa). Baita ere urbanismo edo arkitektura proiektuak *Gasteizko Foru plaza* (E. Chillidaren parte hartzea, 1979, Gasteiz, Arabako Foru Aldundia), *Bakearen usoa* (N. Basterretxea, 1988, Donostia, Donostiako Udala), *Bizkaia. Burdinazko olatu bat* (N. Basterretxea, 1989, Leioa-Getxo. Bizkaiko Foru Aldundia), *Fleming-i eskainitako monumentua* (E. Chillida, 1990, Donostia, Donostiako Udala), *Burdinaren gorazarre III eskultura* (E. Chillida, 1991, Bilbo, BBV), *Arriaran urtegiko dekorazioa* (N. Basterretxea, 1994, Beasain, Gipuzkoako Foru Aldundia), *Askatasuna biribil zabaltzen da* (N. Basterretxea, 1994, Gasteiz, artistak udalerriri egindako dohaintza), *Bakearen gurutzea* (E. Chillida, 1997, Donostia, artistak hiriko Artzain Onaren elizari egindako dohaintza), *Txopitea eta bakea* (J. Oteiza, 1998, Eibar, Eibarko Udala), *Pietatea* (J. Oteiza, 1999, Donostia, Donostiako Udala), *Bertsolaritzari*

kaleak, plazak, parkeak, begiratokiak, errepide nagusiak edo eskualdearentzat historikoki garrantzi sinbolikoa zuten lekuak –Gernika, kasu¹³¹–, nortasun ikur berriarekin jantzi ziren. Ondorioz, lengoia plastikoa euskal nortasunarekin eta aro politiko berriarekin identifikatzen zen iruditegi artistiko gisa barneratu zen.

Gai garrantzitsua dela deritzot, izan ere, hurrengo orrialdeetan arrazoitu nahi dudan moduan, frankismoaren amaierarekin euskal iruditegi artistikoak bizitu zuen plazaratze fenomeno oso lotua dago, alde batetik, kulturaren inguruan agintari politikoek bideratu zuten diskurtsoarekin eta, beste aldetik, legitimatuko zen Euskal Herriko artearen historiarekin, baita legitimazio prozesuarekin berarekin ere. Hain zuzen, horien arteko eraginak edo elkartrukeak informazio iturri garrantzitsuak dira hasieratik proposatu den galdera erantzuten saiatzeko; gogora dezagun: nolako eragina izan zuen narrazioaren idazketak bertako iraganeko emakume artistek izan duten ikusezintasunean?

1.2.2. Bibliografia gehitzen

Esan bezala, diktadura amaierako urteetan oraindik ez zegoen gerraoste ondorengo Euskal Herriko artearen narrazio bateratu bat, salbuespeneko saiakerak eman ziren arren. Gainera, Diktadorearen azkena gertu ikusten hasi zenean, errepresio eta zentsura neurriek gora egin zuten (Manterola, I., 2018). Beraz, euskal lurraldearen inguruko kontaketa autonomo bat idazteko saiakerak oraindik desafio gisa uler zitezkeen. Horretaz gain, gertaera artistikoekiko pasa zen denbora eskasak ere eragin zuen gaiaren inguruan ia ez baliabide bibliografikorik ematea.

Horrengatik guztiagatik, hasieratik erreferentzia egin diodan Euskal Herriko artearen historiaren diskurtso homogeneizatua, “ofiziala”, trantsizio urteetatik aurrera joan zen pixkanaka egituratzen eta finkatzen, narrazioaren protagonista ziren horien iruditegi artistikoa zabalduz joan zen aldi berean. Hori dela eta, egin beharreko galdera zera liteke: nork izan zuen narrazioa sortu eta finkatzeko ahalmena? Eta, azken hamarkadetako ekoizpen artistikoaren interpretazioa zein irizpide, balio edo ideologian oinarritu zen? Kontu horietara hurbiltzeko, Noemí de Haroren (2018) hurrengo hausnarketa lagungarria izan dakiguke; zera, onartutako kontakizuna iraganeko gertakizunak deskribatzen dituen errealitate modura ulertu beharrean, nolabaiteko funtzionaltasuna duen irudikapen modura interpretatzea. Edo, beste modu batean esanda, narrazio legitimatuaren logika, zentzuak edo balioak argitu eta horiek desnaturalizatzea, lagungarri suerta dakigukeela

omenaldia (J. Oteiza, 1999, Zarautz, Eusko Jaurlaritzan) o *Nire siesta* (J. Oteiza, 1999, Zarautz, artistak Joseba Gárateri egindako dohaintza).

¹³¹ Eduardo Chillida, *Gure aitaren etxean*, 1988, Gernika, Eusko Jaurlaritzaren enkargua.

interesatzen zaigun ezagutzara iristeko; hau da, narrazioak genero markarekin eta ondorioz, emakumeen bazterketarekin zein lotura duen identifikatzea.

Hartara, azken hamarkadetako artearen historiaren eratze prozesuari hasiera emateko nahitaezko baldintza, bibliografiaren ugaritzea izan zen. Benedict Andersonek (2007) nazionalismoen inguruko lan famatuan identifikatu bezala, kapitalismoaren eta inprimatze teknologiaren bizikidetzak komunitateko herritarrek komunitate bera irudikatzeko baliabide berriak ireki zituen. Hain zuzen, prentsa askatasunaren aldarrikatzearen eskutik, argitaletxe eta argitalpenen munduak gorakada handia bizitu zuen Hego Euskal Herrian trantsizio urteetan, horrek euskara eta euskal kulturaren inguruko idatzi eta literatura areagotzea ekarri zuela. Besteak beste, hurrengo aldizkari eta egunkari berriak euskal kultura eta arteaz idazteko espazio bihurtu ziren: *Kurpil, Gaiak. Revista de Ciencia y Cultura, Berriak, Punto y Hora de Euskal Herria, Deia, Egin, Informe de las Artes y las Letras* edo *Ere*¹³². Testu horien idazleei dagokionez, Manterola eta Barcenillak (2016) adierazi bezala, garai hartan arte kritikaren esparruan ez zen jende gehiegirik izan. Horietatik gehienak, belaunaldi berri bateko arte adituak ziren; Euskal Herritik kanpo ikasi zuten artearen historian lizentziatuak, eta gizasemeak ia eskusiboki¹³³. Beste batzuk, ordea, frankismo amaieran kultur espazio abertzaleetan ibilitakoak ziren, *Anaitasuna*¹³⁴ edo *Zeruko Argia*¹³⁵ gisako aldizkarietan parte hartutakoak¹³⁶.

Horrela, aurreko urteetako panoramarekin alderatuz gero, arte kritika eta artearen historiaren inguruan idazteko bide berriak joan ziren irekitzen pixkanaka. Eta fenomeno horrek eskutik, arte ekoizpenarekiko interpretazio eta idazketa estilo desberdinak garatu ziren (Sáenz de Gorbea, 2012). Esate baterako, Ana María Guaschek eta Edorta Kortadik *Eginen* idatzi zuten, azken horrek eta Xabier Sáenz de Gorbeak *Deian*; eta, besteen artean, Javier Urquijok *Informe de las Artes y las Letras*en. Estatu mailan ere, Javier Viarek *Gaceta del Arte* aldizkarian euskal artista eta Euskal Herriko artearen inguruko zenbait artikulu argitaratu zituen, baita Xabier Sáenz de Gorbeak eta Javier Urquijok *Batik. Panorama general de las artes*-en ere.

¹³² Lehen laurak 1976an sortu ziren, hurrengo hirurak 1977an eta azkena 1979an.

¹³³ Adibidez, Maya Aguiriano eta Genoveva Gasteminzaren figurak aldarrikatu behar ditugu.

¹³⁴ 1953an.

¹³⁵ 1954ean berrezarria.

¹³⁶ Joera horretan Edorta Kortadi eta Juan Plazaola historialariak azpimarratu genitzake. Nahiz eta belaunaldi eta hedabide ezberdinetan lan egin, frankismo amaieratik bi egileek begirada abertzalea barneratu baitzuten lurraldeko kultura eta arteari buruz idazterakoan.

Gauzak horrela, hurrengo orrialdeetan honakoa aztertuko dut: gorpuzten hasi zen idazkera horrentzat zergatik izan ziren iraganeko gertaera batzuk adierazgarrienak edo esanguratsuenak, eta beste batzuk zergatik ez. Hau da, kontaketa kanona zein balorazio irizpideren logikan, edo zein paradigma metodologikoetan oinarritu zen argitzen saiatuko naiz. Eta, jakina, prozesu horretan generoak zein pisu izan zuen. Análisis erraztearren, kontsultatu dudana idazketa *corpus* osoa hiru idazkera estilo edo joeratan pilatu dut, era horretan, emakume artistak kontaketatik baztertzeko mekanismo edo estrategia desberdinak identifikatzea argiago izango delakoan. Izan ere, lehen bistan agerikoak ez ziren baliabide eta justifikazio androzentriko eta sexista¹³⁷ desberdinen bidez, orduko gizarte egitura eta izaera androzentrikoaren mantentzea bilatu baitzen. Honakoak dira hiru joera horiek: a) artearen historiaren interpretazio soziologiko-marxista, b) irakurketa abertzalea eta c) Oteizaren idazketa estiloa jarraitzen zuena edo estilo *oteziarra*. Dena den, kontuan izan behar dugu ildo horiek ez zirela elkarrekiko baztertzailak. Alderantziz inklusio, kasu gehienetan, ezinezkoa baita idazleen idatziak klasifikazio bakar batean txertatzea. Gainera, hirurek partekatzen zuten joera ezkertiarrengatik, estiloak elkarren artean nahasi egiten ziren gehienetan.

1.2.2.1. Interpretazio soziologiko-marxista

Kategoria honetan sar genitzake hirurogeiko hamarkadatik aurrera, estatuko gune desberdinetan garatu zen kritika militantearen eragin zuzena jaso zuten idazlanak. Aski ikertu izan da frankismoaren azken fasean estatu mailan garatu zen arte kritika¹³⁸, horregatik, ikusmira horrek iraganeko arte ekoizpena nola interpretatu zuen ulertzeko, Paula Barreirok (2014b) identifikatu zituen honako ezaugarriak har ditzakegu kontuan:

1. La actividad artística debía ser entendida como una relación entre hombre y naturaleza que se creaba histórica y socialmente (se otorgaba así un valor fundamental a los aspectos sociales de la creación artística).
2. El arte era una fuerza más del mundo del trabajo, y como consecuencia, participante de la práctica social, lo que determinaba la función activa que este debía jugar en la praxis (263. or.).

Aurretik esan bezala, trantsizio urteetatik aurrera gailendu ziren idazle eta kritikari gehiengoak Euskal Herrikan kanpo formatu ziren eta, beraz, arte garaikidearen inguruan interesa erakutsi zuten horiek, hirurogeiko hamarkadatik indarrean zegoen kritika

¹³⁷ Helburu berdinerari iristeko bi estrategia desberdin dira. Androzentrisismoa gizona neurritzat hartzean datza, eta sexismoa emakumeak gaitzestean.

¹³⁸ Adibidez, Julián Díaz Sánchez, Paula Barreiro edo Miguel Cabañasen lan ugari.

marxista soziologikoaren¹³⁹ eragina jaso zuten, era kontziente ala inkontzienteagoan. Horrela, Euskal Herriko testuinguruaz idazten hasi ziren aditu horientzat, nolabait, erreferente modura funtzionatu zuten Valeriano Bozal edo José María Moreno Galván gisako Espainiako kronista legitimatuak. Gainera, horiek ere euskal artista ezagunen inguruan aski idatzi zuten.

Beraz, ikuspuntu soziologiko-marxistak frankismoaren sistema artistikoan orokortu zen “artearen autonomiaren” edota artearen irakurketa apolitikoaren joera gainditu nahi izan zuen, horiek guztiak pentsamendu burgesaren isla zirelakoan (Barreiro López, 2014a). Esaterako, ikusmira horren oinarria argi antzematen da Edorta Kortadiren (1978) esapide honetan:

Es preciso dejar bien claro que desechamos toda concepción estrecha del arte que haga de él, elemento de las clases privilegiadas. Una de las más importantes funciones del arte consiste en esclarecer las realidades sociales, ayudando con ello al hombre a modificar la realidad (320. or.).

Beraz, Euskal Herriko artea ikuspuntu horren arabera aztertu zutenentzat, lurraldeko ekoizpen artistikoa bertan emandako egitura sozial, ekonomiko, politiko eta historiko zehatzen ondorioa zen. Eta, aldi berean, artistek sortzen zituzten emaitza artistikoak gizarte horretako indar sozialak ikusgarri bihurtzen zituzten; azken batean, testuinguru ekonomiko, sozial eta politiko jakin horretan sortutako ekoizpenak zirelako. Hori dela eta, ikusmira horrentzat aldarrikatu beharreko “euskal artista”, bere gizartearen alde borrokatu zuen langile gartsu eta aktiboa zen (Barreiro López, 2014a). Hala, garaiko gizartean emakume eta gizonen arteko rol bereizketa kontuan hartuz gero esan dezakegu “euskal artistaren” tipologia guztiz parametro androzentrikoa zuela. Azken finean, aktiboa, publikoa eta ausartaren izenondoak gizasemeari zegokion, eta, kontrara, feminitateari pasibotasuna, pribatua eta otzantasunaren ezaugarriak.

Beraz, kritika horrek lehenetsi zituen artista eta produkzio artistikoak Francoren diktadurarekiko jarrera kritikoa eta konpromiso politikoa erakutsi zutenak izan ziren, edota arte sozialera hurbildu zirenak. Irizpide horiek praktikan, *Bizkaiko Estanta Popular* taldea eta Euskal Eskolaren Mugimendua babestean gauzatu zen, oro har. Eta artisten artean, Agustín Ibarrola, Dionisio Blanco edo Jorge Oteizaren figurak protagonismo

¹³⁹ “Marxismo-soziologiko” gisa izendatu dut. Baina Paula Barreirok sakondu bezala, nahiz eta oinarri metodologikoa marxismoan errotu, ikuspuntu soziologikoa gailendu zen ideologikoa horrekiko zeuden aurreiritziengatik (2014a).

handia jaso zuten. Besteak beste, honako adibideak argi azaltzen du zein zen idazkera estilo horrek babestu zuen euskal artistaren irudia:

Por lo que respecta al artista vasco, podría hablarse de un individuo que, consciente o inconscientemente se sitúa en relación con su entorno, sea bajo el punto de vista político, social geográfico o, simplemente ético. Es decir, más allá de los propios planteamientos formales, lo destacable del artista vasco es su compromiso con su sociedad, con la realidad vasca, compromiso entendido tanto a nivel plástico como ideológico (Guasch, 2018, 253. or.).

Edo:

Euskal artea gure gizarteak planteaturik dituen problema ideologikoa eta politikoez ere kutsaturik dago. [...] Egungo artista, gizaki soziala denez, gure naziotasuna burutzen dihardu bere lanaren bidez, euskal artista bezala bere-berea duen erantzukizuna leporatuz (Kortadi, 1982, 13. or.).

Ala:

Para mí Ibarrola es la personalidad más importante y más vasca de nuestra pintura actual; la más completa humana y políticamente¹⁴⁰.

Ikusmira horren adibide garbia ere bada 1977an estatu mailako *Guadalimar* aldizkariak Euskal Herriaren inguruan kaleratu zuen ale berezia. Besterik gabe, bertan bildutako artikuluen izenburuek agerian uzten dute idazleek izan zuten begirada eta interesa: "Regionalismo y socialismo en el arte vasco" (Llano Gorostiza, 1977) edo "El arte/etnia/cultura en torno a Euskadi" (Guasch, 1977a), besteak beste. Beste adibide bat aldizkariaren editorea izan zen Ana María Guaschek (1977b) alearen sarreran aipatzen zituen hitzak dira:

Plantearse el fenómeno de la vanguardia plástica en el País Vasco significa realizar un análisis histórico [...], entendiendo tal evolución no como una mera sucesión de estadios eminentemente estilísticos, sino como el progresivo afianzamiento de una conciencia plástica comunitaria, con su trasfondo étnico-geográfico, y como una continua y tenaz lucha encaminada a conseguir una creación libre y autonómica (51. or.).

Hortaz, idaztankera hori garaiko emakumeen sormen artistikoarekin nola erlazionatu zen galdetzean, honakoa esan daiteke. Hasteko, balorazio irizpidea konpromiso politikoarekin eta kritika sozialarekin lotzerakoan, testuinguruko emakume artista

¹⁴⁰ Jorge Oteizak esana Agustín Ibarrolaren inguruan. Honako liburuaren atzeko azalean ageri da: (Angulo Barturen, 1987).

gehienek lanak aintzat hartzeko aukerak zapuztu egiten ziren. Funtsean, kontu politikoak, sozialak edo historikoak artelanetan jorratzea emakumeen ekintza eremutik kanpo aurkitu zelako. Eta berdina gertatzen zen emakume artista gehienak joera politiko argia zuten kolektiboetan parte ez hartzearekin: gizarte egiturek emakumeei bultzatzen zien arauekin ez zetorren bat. Dena den, hurrengo kapituluan gehiago sakonduko ditugu asoziazio horiek. Laburbilduz, idazketari forma ematen zion balorazio irizpideak iruditegi maskulinoaren inguruan egituratu zirenez –erresistentzia politiko edo kulturalari lotutakoak–, tradizio edo imajinario femeninoarekin lotzen ziren bestelako emaitzak automatikoki baztertu egin ziren. Adibidez, estatu mailan berrogeita hamar eta hirurogeiko hamarkadetan estilo akademikoa jarraituz errekonozimendua lortu zuten emakume artisten lanak, interes gabeko ekoizpen burges modura interpretatu zituen ikusmira horrek.

Edozein modutan ere, izan ziren kritika marxistaren irizpideekin bat zetozen emakume artistak ere Euskal Herrian; teoriarik behintzat. Izan ere, komentatuko dudako moduan, narrazioak ez zituen artista horiek barneratu, edo egin bazuen, beste artistekiko bigarren maila batean txertatu zituen; denboran aurrera, beraien esangura galduz joan zela. “Eredugarriak” ziruditen emakume artista horien lanak gutxieneko beste bide batzuk erabili ziren; esate baterako, beraien lanak ondoko gizonezko kideen kopiak zirela bermatzea, edota horiek izaera femeninoa eta beraz ahulegia zutela berrestea. Lehen argudio horren adibide dira honako aipu hauek: “La época de Mesa –pues María Dapena sigue punto por punto los caminos abiertos por Ibarrola– es notablemente distinta” (Bozal, 1966, 120. or.) edo: “María Dapena seguía fielmente las orientaciones de Agustín Ibarrola” (Bozal, 1966, 197. or., apud De Haro, 2013, 155. or.). Modu horretan, izaera sortzailea eta berritzailea zuen artista izatetik, jarraitzaile izatera pasatzen zen María Franciska Dapena. Beste mekanismo errepikatu bat emakume artisten obrek “esentziaz” barneratzen zuten izaera femeninoa azpimarratzea izan zen. Era horretan, idazkera estiloak estimatzen zuen izaera borrokalaria beheratu egiten baitzen eta, beraz, artistaren lanen kalitate-maila ere bai.

María Francisca Dapena es menos fuerte. Es que es muy difícil tener la fortaleza de Ibarrola. Poseerá, sin duda, alguna otra virtud teologal, tal vez la de la templanza. ¿Sería un tópico decir que sus grabados son muy femeninos? [...] Pero poseen la noción de la intimidad. Y además, están avalados por una cierta concepción “naïf”, que nos habla de pureza e inocencia [...] (Moreno Galván, 1966, 6. or.).

Aurrerago María Dapenaren kasua sakonago aztertuko dugu. Bada, orain arte ikusitako adibideak esanguratsuak dira kontuan hartzeko ikusmira soziologiko-marxistak babestu zuen arte politiko edo konprometituak guztiz ardatz androzentrikoa izan zuela eta horrek ondorio zuzenak ekarri zituela.

1.2.2.2. Irakurketa abertzalea

Historiografia aztertzen duen ikasketa eremuak ikusarazi bezala, artearen historiaren diziplinak lotura estua izan du azken mendeetan eman diren identitate nazional eraketa prozesu desberdinekin (Rampley, 2012). Hortaz, ulergarria da Euskal Herrian frankismo amaieran eta, batez ere, demokraziarekin batera suspertu ziren indar abertzaleak eraikitzeaz zegoen arte kritika eta historiaren literaturan ere igartzea.

Eskualdeko iragan artistikoa ikuspuntu abertzaletik interpretatu zutenek, nagusiki, frankismo urteetan euskal kultura sustatu nahi izan zuten artista eta mugimenduak babestu zituzten. Horrek praktikan, Oteiza, Chillida eta inguruko artisten teoriak eta hizkuntza plastikoa babestea suposatu zuen, edota horiek burutu zituzten hainbat ekimen narrazioaren mugarriztat jotzea. Norabide hori agerikoa izan zen, esaterako, *Deia* edo *Egin* aldizkarietan; horietan argitaratu ziren artikuluen izenburuak idazmira horren adibide direla: “Chillida, hombre, escultor y vasco” (Aguinagalde, 1977), “Reflexiones en torno a la escuela vasca de pintura; sus raíces y desarrollo” (Kortadi, 1978) edo “Arte vasco: la identidad de un pueblo” (Sáenz de Gorbea, 1983), beste makina bat artikuluen artean.

Era berean, idazkera estilo horrek Gerra Zibila geroztik galdu zen “euskal arte” kategoria berreskuratu zuen. Baina kategoria ez zen bakarrik artista edo horien obrek lurraldearekin zuten harremana azaltzeko erabili, inplikazio ideologikoak ere gehitu zitzaizkion. Funtsean, “bestearengandik” bereizteko baliabidea bihurtu zela esan daiteke: euskal arteak eta artistak berezko ezaugarriak zituzten ustea indartu eta justifikatzeko erreminta. Azken batean, ideologia abertzale guztietan bezala, baliabide horren atzean “bestearengandik” banantzeko desira zegoelako. Besteak beste, Sara Ahmedek (2017) aztertu bezala, historian zehar behin eta berriro errepikatu diren “gubernaiek” gisako diskurtsoetan, emozioen presentzia erabatekoa da. Maitasuna, baina baita bestearekiko gorrotoa, nazka edo beldurraren emozioak gai direlako norbanakoa nazioaren gorputzarekin eta horren diskurtsoarekin lerrokatzeko. Kasu honetan “bestea” Euskal Herria inguratzen zuen bi estatu handien iruditegiak ziren: Frantzia baina, batez

ere, Espainia. Horregatik, harreman horren “itsasgarritasunean” murgiltzeko¹⁴¹, argudio esentzialistak, matxistak, baina baita biologistak eta supremazistak erabili ziren¹⁴².

Idazkera abertzaleak aurreko joera soziologiko-marxistarekin konpartitu zuen ezaugarri bat zera izan zen: euskal kulturaren alde aurkeztu ziren saiakera artistikoak izaera borrokalaria gisa interpretatu zituztela, azken batean, diktadura frankistaren ideologiaren kontrako jarrera bazelako. Beraz, begirada horrek gisa horretako praktika artistikoak joera euskaldun, ekintzaile eta ausarta bereizgarriekin lotzea indartu egin zuen. Alegia, berriro ere, historikoki gizentasunaren balioekin lotu izan ziren ezaugarriekin lotu ziren. Argi igartzen du honako adibide honek ideien asoziazio hori:

Tal vez la consecuencia de los rasgos descritos es esa especie de gravedad estilística que afecta a todo el lenguaje formal de nuestros artistas, y que no es fácil precisar porque es una suerte de aroma que se desprende misteriosamente de sus obras: de la virginidad y pureza de los materiales, de la reciedumbre de la técnica empleada, de la seriedad misma del temperamento vasco y ¿por qué no?, de la gravedad trágica de una coyuntura histórica que, durante 40 años, ha constituido un peligro para la supervivencia de la cultura vasca, pero que, en contrapartida, ha provocado una “rabiosa” exaltación de la conciencia de la unidad y nacionalidad vasca (Plazaola, 1978, 355. or.).

Bada, ikusmira abertzale horrek berresten zuen diskurtsoaren itxura arbitrarioa alboratu eta zilegitasuna bermatzeko, beharrezkoa izan zitzaion hurbileko emaitza plastikoak iraganarekin uztartzea. Izan ere, euskal kulturak bere existentzia legitimatzeko ohiko baliabidea bere antzinatasunaren argudioa izan zen. Dialektika horren erakusle dira frankismo amaieran eta demokrazia hasierako idatzi asko. Esate baterako, oso baliabide arrunta izan zen ustezko euskal estiloaren konstante historikoak identifikatzen saiatzea¹⁴³. Hori izan zen 1971ko Barakaldoko Euskal Herriko artearen erakusketan,

¹⁴¹ Itsasgarritasunaren kontzeptua erabiltzen du Sara Ahmedek (2017) emozioen eraginaz hitz egiterakoan. Egileak ere dio axolagabetasuna dela aurrean dugunarekiko kezka eza, eta ez gorrotoa edo beldurra.

¹⁴² “Euskal Herriak, artearen kokalekutzat harturik, zehaztasun etniko, politiko edo kultural bat izan dezake. [...] Egiatzko Historiak, euskal senari zuzenkiarik eta jatorrenik erantzuten diona bildu beharko luke” (Kortadi, 1982, 11. or.).

¹⁴³ Edorta Kortadik (1978) euskal arteak 1857tik 1936rako kronologian ondorengo ezaugarriak zituela baieztatu zuen: “1. Sentimiento de las armonías de los grises. [...] Tal vez, lo sustancial del espíritu vasco, su fondo íntimo requiere formas de expresión más bien profundas que vibrantes. 2. Conjunción del Impresionismo con el Clasicismo. 2. El realismo costumbrista. [...] En la forma, el estilo escueto, anguloso, rígido, a grandes rasgos, sintético, pero animado por íntimas cadencias rítmicas. La ondulación clásica es ajena a lo vasco. [...] Hay que distinguir entre el color y el colorín (329. or.).

Fernando Mirantesek (1971) egin zuen interbentzioaren helburua, adibidez. Honakoak ziren artistarentzat euskal artearen ezaugarriak:

1) El constante “agrupamiento” [...] 2) El “arte rupestre” y el tamaño colosal [...] 3) El color, el óxido de hierro. Empleo del reproducible del color gris porque otra de las características de Vizcaya ha sido la humedad, con su complemento de lluvias y nieblas [...] 4) otra de las constantes vascas desde la antigüedad son los símbolos abstractos (o.g.).

Argudio berdina erabili zuten ere honako idazleek:

Formari dagokionez: estilo soila, angelutsua, zurruna, gain-gainezkakoa, sintetikoa, baina barne egokitasun erritmikoz izitua. Uhindura klasikoa ez doakio euskaldunari. Beronen erritmo gogozkoena lerro hautsikoa da. Ba dirudi, dantzak ezarri diola artistari bere estiloa (Kortadi, 1982, 182. or.).

Edota:

Hay siempre una marcada tendencia más hacia el color sobrio y austero que hacia el colorín detonante, una incidencia mayor en la línea y en la estructura que en la pura hojarasca formal evanescente, un mayor apego a lo recto que a lo curvo (Kortadi, 1984, o.g.).

Erreferentzia horiek erakusten diguten moduan¹⁴⁴, Euskal Herriko arteaz mintzatzerakoan, ekoizpen eta ezaugarri formal zehatz batzuk aldarrikatzen ziren: orokorrean, abstrakzio geometrikoarena, kolore ilunenganako eta eskulturarekiko lehentasuna azpimarratzen zen. Bada, ezaugarri horiek lehen bistan balio unibertsalekin lotu zitezkeela iruditu arren, genero markak presentzia handia zuen: Euskal Herriko edo euskal arteaz espero ziren bereizgarriak iruditegi maskulinoarekin lotzen ziren berberak baitziren (Manterola, I., 2017). Horregatik, irizpide eta balio aukera horietatik kanpo geratzen ziren ekoizpen plastikoak ez ziren “euskaldunegitzat” jo; eta, beraz, eraikitzen zihoan narrazioan ez ziren barneratu. Alabaina, argudiaketa modu horrek muga formalak ere gainditzen zituen. Idazle batzuentzat “euskal artearen” eta artisten berezkotasunak lengoia plastikoez haratago zihoazen, egileen jarrerak ere bazuen zeresana. Adibidez, zera zioen Ana María Guaschek (2018) liburuko “Voluntad de definir el estilo vasco” atalean:

El estilo no implicaría, entonces, únicamente unas características plásticas [...], sino una actitud (estilo de vida). Es decir, aparte de mostrarnos la personalidad del artista (estilo

¹⁴⁴ Gehitu zitekeen ere, adibidez: (Urquijo, 1976).

individual), el estilo revela un compromiso social, una ideología colectiva, la forma de sentir y de pesar en el grupo (215. or.).

Aurretik, Oteizaren *Quousque tandem* liburuaren arrakastaz mintzatzerakoan, aipatu dut "euskal artistaren" eredua hastapen horietan jada gorpuzten hasi zela. Hala bada, hasierako usteetan sortzailearen tipologia gehienbat maila bisualean edo aldizkako idatzietan plazaratu bazen, trantsizio urteetatik aurrera "euskal artistaren" tipologia maila diskurtsiboan eta era sistematikoagoan teorizatu zen. Eta genero ikuspegitik begiratuta, ondorioa zera zen: garai bakoitzak interpretazio geruza ezberdinak gehitu zituela eta, ondorioz, figura horien gizentasun marka indartu zihola.

Adibidez, ohiko baliabidea bihurtu zen euskal artisten irudia beraien lan artistikoen irudi formalarekin uztartzea. Esate baterako, Oteiza edo Basterretxearen abstrakzioa geometrikoa adierazpen artistiko zurrun, serio eta arrazional gisa jaso baldin bazen, ezaugarri horiek beren egilearen irudi publikoa definitzeko baliabide bihurtu ziren. Esate baterako, joera horren erakuslea da Juan Plazaola historialari abertzaleak Nestor Basterretxea deskribatzen zuen modu epikoan:

Física y psicológicamente, Néstor es un magnífico e inconfundible exponente de su raza vasca. Alto, corpulento y de una robustez aparentemente atlética, lo que normalmente se dice un mozo bien plantado, no sería muy extraño que el historiador encontrara entre sus antepasados alguno de aquellos fornidos y resueltos marinos que acompañaron a Elcano o a Legazpi en sus empresas trasatlánticas (Plazaola, 1975, 7-8. orr.).

Laugarren eta bostgarren kapituluetan abstrakzioaz eta eskulturaz hitz egitean gehiago sakonduko dut zein presentzia handia izan duen gizentasunarekin lotzen diren ezaugarriak Euskal Herriko artearen inguruko idazkeran. Puntu honetan, ordea, egokia iruditzen zait Nerea Arestiren (2017) ikerketari aipu egitea, nahiz eta bere lanak lehenagoko momentu historiko batean kokatu. Izan ere, euskalduntasunak XX. mende hasieran izan zituen genero loturak aztertu izan ditu ikertzaileak. Adibidez, ikertu zuen XX. mende hasierako euskal gizon abertzalearen ideal duina, zibilizatu gabeko espainiar gizonaren irudiaren aurkaritzapean eraiki zela. "Bestea" zen iruditegi espainiarretik bereizteko, sexu diferentziaren eraikuntzak garrantzia handia izan zuela, alegia. Era horretan, Arestik identifikatu zuen herri Espainiarra gutxiesteko, estrategia bikoitza garatu zela: alde batetik, hispanitatearen iruditegia feminitatearekin lotu zuten; eta bestetik, gizarte basati, zibilizatu gabeko gizentasunarekin erlazionatu zuten.

Oraingo ikerketa kokatzen den arloan eta testuinguruan, antzeko estrategia bat antzematen dut. Esan bezala, hirurogeiko hamarkadatik aurrera Euskal Herriko artearen

eta estetikaren inguruan gorpuztu ziren irakurketen atzean, espainiar iruditegitik bereizteko antzeko desira antzematen zen; eta hura indartzeko erabili ziren argudioetan sexu markak presentzia handia izan zuen. Hau da, euskal identitatea “ez zen” horren aurka eraikitzeko bidean, beharrezkoa zirudien iruditegi espainiarra zertan zetzan zehaztea. Hispanitatearekin lotzen ziren ezaugarrien aurkaritzaren bidez gorpuztuko baitzen euskalduntasuna¹⁴⁵. Esaterako, euskal artistaren ideala jeinu espainiarrarekiko ezberdina zen; kontrakoa. Arte eta artista espainiarrak emozioa, kolorea, kemena edo pasio gisako ezaugarriekin erlazionatu ziren, horren ordezkari nagusienak, bestek beste, Pablo Picasso, Salvador Dalí edo Antonio Saura zirela. Eta, horrela, “euskal artista” ideal horrekin bat ez zetorrela indartu egiten zen. Euskal artista zera zen: arrazoia eta adimena, gorputza eta pasioen aurretik jartzen zituen gizasemea, edota kontu metafisikoak lurtarren gainetik jartzen zituena¹⁴⁶. Orobat, artistaren figura eta performatibitatea bat zetorren aurretik aipatu dugun kontu politiko eta sozialekiko joera naturalaren aurreiritziarekin; hots, ikusmira soziologiko-marxistak euskal artistengan baloratu zuen ezaugarri berekin. Hala izanik, idazkera abertzalearentzat ere euskal artista eredugarria maila kultural zein sozialean bere herriarekiko konprometitua zegoen gizasemea behar zuen izan. Hori erakusten digute adibide hauek:

El artista de hoy, como hombre social que es, contribuye con su obra a la realización cultural y social de nuestra nacionalidad, asumiendo las responsabilidades que le son propias como artista vasco (Kortadi, 1978, 321. or.).

Edo:

También el arte, [...] llega a los años cincuenta con preocupaciones particularistas y redescubre el alma vasca. Es el momento en que se configura la idea de una caracterización del artista vasco en torno a posiciones políticas y culturales del escultor Jorge Oteiza y los componentes del movimiento Aránzazu (García, F. eta Azcona, 2005, 111. or.).

Horregatik, Maider Zilbetik (2010) ondorioztatu bezala, finkatzen zihoan narrazio historiko artistikoan, “euskal artistaren” kategoriak 1966ko Euskal Eskolaren Mugimenduan parte hartu zuten artistei egiten zien erreferentzia; eskultura

¹⁴⁵ “Las tremendas experiencias de su infancia, unidas a su propio temperamento vasco, dieron a su temple espiritual y a su obra artística una gravedad que han sido permanentes hasta hoy” (Plazaola, 1975, 13. or.).

¹⁴⁶ “El plano higiénico y social se vincula, aquí para el vasco, con el plano metafísico. Los hierros y alabastos de chillida, los cubos o ‘unidades Malevitch’ de Oteiza, los leños amuñonados de Mendiburu, las cavidades dinámicas de Larrea, devienen símbolos de preocupaciones más trascendentes” (Plazaola, 1978, 354. or.).

abstraktuaren bidea hartu zutenei, bereziki. Era berean, ohartzen gara “euskal artistaren” iruditegi horrek ibilbide luze eta eraginkorra izan duela. Adibidez, hurrengo belaunaldietako Euskal Herriko artisten inguruan mintzatzerakoan, Txomin Badiola, Pello Irazu edo Asier Mendizabal artistak kasu eta horien obrak –gizasemeak, eskultoreak, kontzeptualak, alegia–, lurraldearen herentziarekin, bertako artearekin eta historiarekin duten lotura nabarmentzen jarraitu da; eta beraz, filiazio leinu horretan txertatu dira. Baina, aldiz, ezagunak diren Euskal Herriko emakume artista gehienak, Esther Ferrer, Marisa González, Itziar Okariz edo Ana Laura Aláez, esaterako, lurraldeko ildo genealogiko horretatik kanpo aurkezten dira normalean; eta gehienetan ikuspegi feminista batetik aztertzen dira, beraien sormenak ikusmira horri bakarrik interesatzen zaiolakoan, eta ez “arte unibertsalari”.

1.2.2.3. *Estilo Oteziarra*

Georges Didi-Hubermanek (2010) idatzi bezala, artistek batzuetan historialari papera bereganatzen dute eta artearen historia barruan beren leku propioa eraikitzen dute. Esan genezake ideia hori Euskal Herriko artearen narrazio historikoaren eraikuntzan ere igartzen dela. Beatriz Herráezek (2014) ondorioztatu zuen moduan, trantsizio urteetan Euskal Herrian burutu zen artearen literatura kritiko esanguratsuenaren zati handi bat Jorge Oteiza eta inguruko artistek garatu zuten. Hain zuzen, aurreko bi idazkera estiloekin bizikidetzan, garaian hirugarren idaztanka bat garatu zela deritzot; hots, Jorge Oteizaren idaztanka eragina jaso zuena. Horrekin esan nahi dudana zera da: pentsalariaren oihartzuna ez zela planteamendu artistiko eta teorikoetara bakarrik iritsi, baizik eta lurraldean artearen inguruan idazteko orokortu zen estiloan ere antzeman zela bere influentzia.

Idea horrek praktikan honakoa suposatu zuen: Euskal Herriko arte eta kulturaren inguruan idatzi zuten pentsalari eta arte aditu askok kontu estetiko edo artistikoetara hurbiltzerakoan, begirada filosofiko eta antropologikoa barneratu zutela. Joera hori antzeman zitekeen orduko artista desberdinek erakusketetarako idazten zituzten testuetan edo bestelako idatzi edo manifestuetan. Besteak beste, Nestor Basterretxea, Amable Arias, Juan Daniel Fullaondo, Remigio Mendiburu, Javier Viar edo Pedro Manterola, eta belaunaldi berantiarrekoa den Fernando Golvanon, besteak beste. Baina, aurretik *Quousque tandem...!* liburua ikusterakoan azpimarratu bezala, Oteizaren idatzi eta teoriak ikuspuntu guztiz androzentrikoa izan zuten, eta beraz, ildo hori jarraitu zutenek ere bai. Gizona izan zitzaien unibertsaltasunaren edo euskal kulturaren ordezkari, horren testigu honako adibideak direla:

Ante la escultura vasca no cabe hablar de forma y de contenido, ni tan siquiera de significante y significado, sino del resultado dialéctico entre el hombre y su esencia, entre el hombre y su realidad. [...] La plástica escultórica guipuzcoana, símbolo de la lucha del hombre con su entorno y realidad. [...] Ugarte significa, pues, el reencuentro con una posición estética en la que el hombre encuentra en las creaciones plásticas la expresión del reto a lo natural, a aquello que se impone sin más y ante lo que el hombre, en último término, adivina una cierta posibilidad de relaciones lúdicas (Sureda, 1977, 61. or.).

Edo:

La escultura vasca de la posguerra es, como un jardín, el lugar en el que encarna el sueño de una naturaleza para el hombre y por tanto, el sueño de una idea de hombre. El paisaje donde –decimos– que confluye el hombre vasco desde todas sus direcciones. Incluso –tal vez– la mirada capaz de una patria. [...] Pero el mundo, como las mujeres decentes, nunca aparece desnudo (Manterola, P., 1993, 35. or.).

1.2.3. Kultur politiken parte hartzea

Arestian azaletik aipatu dut nola, demokrazia iristearekin, euskal esparru politikoak garrantzia berezia eskaini ziola kulturaren arloari. Fenomeno hori ez zen euskal testuinguruan bakarrik eman, trantsizio politikoaren urteetan estatu espainiar osoan bizitu zen bereizgarria izan zen. Besteak beste Giulia Quaggiok (2011) aztertu bezala, Espainiako Gobernu sozialista berriak kultura eta arteen alorra esentzia demokratikoaren adierazpen goren modura aurkeztu zuen. Ondasun partekatuaren printzipioari jarraiki, kulturaren arloa herritarrek eszena publikoa eta eskubide zibilak berreskuratzeko aukera onena balitz bezala aurkeztu zen; ordura arte frankismoak herritarrei ezarritako kontroletik arnas hartzeko bide gisa. Gainera, kulturarekiko hurbilpen horrek identitate demokratiko berri bat berreraikitzea ahalbidetzen zuen: atzeratua, kulturalki isolatua eta Europako gainerako herrialdeetatik “desberdina” zen Francoren Espainia atzean utzi, eta nortasun “hobetu” bat josteko aukera antzera (Marzo, 2013). Hala, estatuko puntu desberdinetan kultura eta artearekiko begirada bera errepikatu zen; batik bat, Euskadin eta Katalunian, politika nazionalisten alde egin zuten eskualdeetan. Jorge Luis Marzo eta Tere Badiak (2006) adierazi moduan, lurralde horietan “Troiako zaldi” modura funtzionatu zuen kulturaren esparruak, beharrezkoak zituzten identitate ikuspegiak eraikitze ekintza eremua baitzen.

Orain arte behin eta berriro esan bezala, 1950-1972 urteetako Euskal Herriko artearen historiaren diskurtso ofiziala demokraziaren hasierarekin etorri zen. Hortaz, narrazioaren finkatze prozesua nola eman zen ulertzeko, ezinbestekoa da testuinguru horretan EAEn kulturarekiko eman zen diskurtso politikoa zein izan zen aztertzea, esparru politikotik

eratorritako dinamikek eragin handia izan baitzuten narrazioaren errotze eta naturalizazioan. Azken batean, behar desberdinak asetzera etorri bazen ere, Espainiako Gobernu Zentralaren kasuan bezala, Euskadiko esparru politikoan ere kulturaren arloak berebiziko garrantzia izan zuelako. Bestalde, kontu horretan marko geografikoa aintzat hartzea ere garrantzitsua deritzot. Hau da, legitimatzen zihoan Euskal Herriko artearen historiak babestu zuen mapa Hego Euskal Herriarena izan zen: Nafarroa bere egin zuen bitartean, Iparraldea, bilakaera soziopolitiko zein artistikoa desberdina izateagatik, diskurtsoaren margenetan geratu zen. Dena den, diskurtsoaren erdigunea EAE izango zen betiere eta, beraz, marko horretan zentratuko naiz eragin politikoez hitz egiterakoan.

Euskadiko kultur politiken gaiari helduz, gogoan izan behar dugu nola, diktaduraren amaierarekin alderdi jeltzaleak aurre egin behar izan zuen funtsezko kontu bat, Sabin Aranaren doktrina identitarioaren parametro arrazista eta esentzialista gainditzea izan zela¹⁴⁷. Hura irizpide berri batengatik ordezkatzeko urgentzia eman zen. Hala, alderdiak behar hori gainditzeko eman zuen erantzuna zera izan zen: ordutik aurrera, euskal nazioa egiaz definitzen zuena –“euskal herria” alderdiaren hitzetan–, komunitateak partekatzen zuen kultura izango zen. Aldaketa horri esker, ideologia nazionalista ororen funtsa den identitate nazionala parametro integratzaile batean oinarritu zen: nahi zuen edonork aukera zuen bertan barneratzeko (Montero, 2015). Hau da, bai kulturak baita ere demokrasiak partekatzen zituzten ezaugarriak azpimarratzearekin –parte hartze boluntarioa eta plurala, subiranotasun partekatua eta eskubide berdintasuna–, bi esparruen arteko lotura indartu egin zen.

Bada, EAJren diskurtso berriarentzat kultura bazen euskal nortasuna definitzen zuen irizpidea, horrek bere jatorri historikoarekin izan behar zuen zerikusia, nahitaez. Sabin Aranaren diskurtsoa jarraituta, iragana zen euskal komunitateari forma ematen zion funtsa, baita orainaldia eta etorkizuna batzen zituen giltzarria ere (Landaberea, 2016). Horregatik, frankismoaren etena gainditzearren, lurraldeko ondare historiko eta kulturala berreskuratzea eta eguneratzea euskal panorama berriaren premia kolektibo gisa aurkeztu zen. Gainera, iraganaren berreskurapen horri esker, bereizgarri historiko, linguistiko eta kultural propioak gorde zituen herri euskaldunaren existentzia ziurtatu egiten zen; alegia, nazionalismoaren printzipioak bermatzen ziren. Adibidez, kasu honetan agerikoa da José Ignacio Homobonok (2008) aztertu zuena; euskal agintariak historikoki lurraldeko ondarea folkloarekin, landa eremuarekin edo historiaurrearekin

¹⁴⁷ Juan Aranzadik (2000) zioen parametro etnizista gaitzesteak ez zuela bakarrik EAJren nazionalismoan eragin, baita ere ETAren teorizazioak.

lotu izan zutela eta beste alderdi batzuk kanporatu: hirigunea edo industria eremua adibidez, zeinak atzerriko ohituren eragin handia jaso zuten. Halaber, ondare zehatz horren suspertzeak, komunitateak eta bertako herritarrek partekatzen zituzten ezaugarri bereziak zeintzuk ziren zehaztea ahalbidetzen zuen, edo lan hori errazten zuen, behintzat (Arrieta Alberdi, 2012). Hala ere, Manuel Monterok (2015) azpimarratu bezala, euskararen inguruko aipamenez gain, maila praktikoan ia ez ziren zehaztu bereizgarri horiek zeintzuk ziren. Alderdi jeltzalearen diskurtsoan ez zen euskal kultura osatzen zuten ezaugarrien zehaztasunik eman. Alderantziz ere: euskal kultura ezezkoaren logikapean oinarritzen zen. "Bestearen" kontra definitzen zen; ez zenak gorpuzten zuen. Eta premisa hori aurrera eramateko modua, barne garbiketa moduko baten bidez izan zen, arte irudikapenean ere identifikagarria izan zena. Hau da, berezkozat jo ziren edo adostu ziren nortasun markak nabarmendu ziren eta iruditegi horretan sartzen ez zirenak, berriz, baztertu.

Azken puntu gisa, aipatu genezake nola, EAJk ondare historiko eta kulturala berreskuratzearen alde erakutsi zuen jarrerak aukerak eman zizkiola alderdiari orduko testuinguru politiko korapilatsuan irudi duin eta zehatz bat aurkezteko. Frankismoaren kontra luze borrokatu zuen eta Errepublikaren lagun izan zen alderdi leialaren eitea izan zen hori. Modu horretan, sinesgarritasunaz gain, EAJk balore gehigarria lortzen baitzuen esparru politikoan apurka sortzen ari ziren alderdi gazteekiko; Euskadiko Ezkerra edo Herri Batasuna bezalakoekiko, kasu (Arrieta Alberdi, 2012). Hortaz, iragan kulturala berreskuratzeke joera tresna politiko ere izan zen. Alde batetik, subiranotasun nazionala eta autodeterminazioaren saiakera egiteko baliabide izan zen eta, bestetik, herritarrak autoritatearen narratibak barneratzeko bidea ere bilakatu zen. Bada, norabide politiko horiek nola lotzen ziren artearen historiaren finkatzearekin?

Besteak beste, erakusketak aztertzen dituen ikerketa ildoak azpimarratu bezala, idazkera ez da artearen historiak osatzeko bide bakarra izan. Komunitate batek bere iragan artistikoa erregistratzeko eta interpretatzeko moduan, liburuez gain badira beste eragile erabakigarriak ere: museoen bildumatze eta erosketa irizpideak, erakusketen diskurtsoak edo espazio publikoetan egiten den difusioa prozesu horren adibide argiak dira. Hori dela eta, oraingoan galde genezake zein lotura izan zuen abstrakzio geometrikoaren iruditegi artistikoak trantsizioko testuinguru kulturean bizitu zuten difusioa eta harrera ona Eusko Jaurlaritzak kulturari eman zion funtzionaltasunarekin.

Hasteko, aurretik esan bezala, Euskal Herrian trantsizio urteetan kulturaren arloa eta proiektio artistikoa artikulatzeko modua estatuko Gobernu sozialistak josi zuen

bidearekiko oso bestelakoa izan zen, nahiz eta premisa beretik abiatu. Badia eta Marzok (2006) zehaztu bezala, Gobernu Zentralarentzat kultura "modernoaren" ideia ez zen "abangoardia" hitzarekin lotu, hura zaharregia eta militanteegia zelakoan; besteak beste, horren adibide ezagunena Madrilgo mobidak jaso zuen arrakasta mediatikoa dela¹⁴⁸. Euskal agintarientzat aro berriaren irudia alderantzizko parametroetan oinarritu zen. Helburu berdina lortzearren –iruditegi artistikoaren bidez nazioartera kultur eta gizarte ireki eta eguneratua zuen herrialde gisa aurkeztea–, EAEn iraganera jo zen. Modu horri esker, aro demokratiko berria aurkeztuko zuen irudi plastikoak diskurtso nazionalistaren oinarritzko printzipioak integratu zitzakeen; hau da, euskal gizartearen eta kulturaren irudi eguneratu, ireki eta modernoa azalertzeko, baina, aldi berean, nazioaren sustrai edo tradizio historikoei erreferentzia egitea. Printzipio horiek ongi islatzen zituzten euskal abangoardia berantiar gisa jaso ziren artistak eta horiekin lotzen zen ekintzak; adibidez, Arantzazuko Basilikaren proiektuak edo ondoren, *Gaur* taldearen printzipio eta lengoiaia artistikoak.

Aurretik esan bezala, nahiz eta agintariek adostu eskualdeko identitatearen sostengu berria kultura zela, hura zer bereizgarrik osatzen zuten ez zen zehaztu; ideala ez zenaren aurka definitu zen. Hala, abstrakzioa geometrikoaren lengoiaia, adibidez, zehaztugabetasun horri erantzuteko aukera eman zuen. 1966ko Euskal Eskolaren Mugimendu barruan izan ziren gainerako probintzietako azpitaldeek ez bezala, Gipuzkoako *Gaur* kolektiboak nahiko lengoiaia plastiko homogeneoa eta identifikagarria partekatzeko berezitasuna izan zuen; bereziki, abstrakzioa lehenetsi zuten eta joera geometrikoak presentzia handia izan zuen. Halaber, hizkuntza abstraktua irakurketa eta azalpen ezberdinak jaso zitzakeen estilo ireki gisa jaso zen; batez ere, berrogeita hamarretik aurrerako arte kritikak orokortu zuen irakurketa apolitikoaren tradizioari esker. Alde batetik, tokikoarekin, zera, euskal iraganarekin uztartzen zen lengoiaiatzat jo zen, baina baita kontu existentzialista, unibertsal eta metafisikoekin ere lotura zuena. Horrek esan nahi zuen hizkuntza plastiko egokia zela bertan islatuta edo identifikatua ikusi nahi zuen orok aukera hori izateko. Edo, beste modu batean esanda, iruditegi eskuragarria zela jaiotzez euskal iraganaren herentzia kulturala jaso zuten horientzat, baina baita gainerakoentzat ere.

Gainera, adierazpen plastikoa "euskalduntasunaren" imajinario jakin bat azalertzeko gai zen, ez-zenaren kontra bereiztea ahalegintzen baitzuen; hots, Espainiatik. Euskal

¹⁴⁸ Madrilgo mobidaren instrumentalizazioaren inguruko informazio gehiagorako, ikus: (Carmona, 2009).

nortasuna hoztasuna, seriotasuna, arrazionaltasuna edo gogortasunaren bereizgarriekin lotzeak, aukera ematen zuen espainiar iruditegi estereotipatutik diferentziatzeko; azken hori pasioa, zarata, kolorea edo herentzia barrokoaren idealekin lotzen zela¹⁴⁹. Ahmedek (2017) zehaztu bezala, "bestearen" iruditegiari forma emateko, ezinbestekoak dira "besteak" sorrarazten dizkigun emozioak –gorrotoa, beldurra edo nazka– objektuetan itsastea: sentimenduak gorputzetan bilakatzea; alegia, gorputz fisikoak intentsitate emozional horien ordezkari bihurtzea.

Azken batean, esan genezake interpretazio horretan oinarritu zirela aro demokratikoko euskal erakundeak nazioarteko esparrura proiektatzeko ahaleginean. Hain zuzen ere, EAJren diskurtsoan, Europako dinamiketan parte hartzeko borondatea konstante bat izan zen, "Herrien Europa" lemapean oinarritu zen Europar Batasunaren proiektu plurinazionalak aukera eskaintzen zizkiolako Euskadiri asmo abertzaleak zituen elkarrizketa espazio berri bat aurkitzeko. Horrenbestez, aipatutako plastika abstraktua eta horrek barneratzen zituen interpretazio aukera zabalak gai ziren alderdiaren premia hori asetzeko; hau da, tokikoa maila globalarekin bat egitea¹⁵⁰. Adibidez, zehatz-mehatz hori izan zen Eduardo Chillidak Kutxa Bankuarentzat diseinatu zuen logotipoak helarazi zuen mezua (P. A., 2008). Edo honako aipu honek agerian uzten du Europarako begiruneak eragina izan zuela ere lurraldeko artea interpretatzekoan:

Entre nosotros existe un buen número tanto de pintores figurativos como abstractos, que desde su ser personal se enfrentan con la responsabilidad de crear un arte para el pueblo, de conservar lo esencial y de aportar lo que deben al concierto de Europa. El País vasco, hasta los últimos años ha vivido como apartado de la civilización moderna, no ha tomado parte como pueblo en la cultura europea y de ahí provienen parte de sus problemas actuales (Kortadi, 1978, 323. or.).

1.2.4. Historia "baten" arrakasta eta norako berriak

Laurogeiko hamarkadatik aurrera gizartean eman ziren aldaketekin bat, aurreko hamarkadatik garatu zen artearekiko hurbilpen kritikoa pixkanaka despolitizatzen hasi zen, eta aurretik sailkatu ditugun idazkera estilo ezberdinak uztartuz joan ziren. Hain zuzen, bakoitzaren bereizgarri ziren ezaugarriak lausotu egin zirelako: zama marxista, nazionalista eta filosofikoaren presentzia gutxitu egin zela, alegia. Horren emaitzetako bat ikusmira bakoitzak zekarren estrategia sexista edo androzentrikoak uztartzea izan

¹⁴⁹ Nortasun hispaniko eta barrokoaren inguruan sortutako eraikuntza historikoan sakontzeko, begiratu: (Marzo, 2010b).

¹⁵⁰ Peio Aguirrek parametro horren inguruan hausnartu zuen esanez Jorge Oteiza eta Eduardo Chillidak lurraldeko "unibertsaltasunaren" irudi izateagatik, "Euskal unibertsalaren" saria jaso zutela, besteak beste: (Aguirre, 2004).

zen. Eta horrela finkatu zen gaurdaino iritsi zaigun Gerra Zibiletik aurrerako Euskal Herriko artearen narrazio historikoaren fundamentua; hau da, ikuspuntu historiko soziologikoan oinarritzen den kontaketa bat, bere oinarrian zantzu nazionalistek ere presentzia nabaria dutela¹⁵¹.

Era berean, prozesu horren bidean bestelako hurbilpenak edo joerak ere joan ziren kontaketa erantzen edota horri aurka egiten. Esaterako, artista eta beraien lanak modu formalistago batean ikertu izan zituzten lan ugari garatu ziren laurogeita hamarreko hamarkadatik aurrera; adibidez, inguruko testuingurua bigarren maila batean utzi eta arreta obren forma, material, teknika edo plastika kontuetan jartzen zuten idatziak. Joera horren baitan sar genitzakeen “Eskulturaren Euskal Eskola” kontzeptua asmatu, babestu, baita ezeztatu egiten zuten lan asko¹⁵². Azkenik, orokortu zen narrazio historikoarekin kritikoak izan ziren liburuen artean Luxio Ugarteren (1996) *La reconstrucción de la identidad cultural vasca*, eta Carlos Martínez eta Imanol Agirrereren (1995) *Estética de la diferencia: el arte vasco y el problema de la identidad* liburua aipatu dezakegu, gogor kritikatu baitzuten ordura arteko irakurketa orokortua, hura ikuspuntu abertzale ezkeriarren irakurketa arbitrarioa zelakoan. Honako aipuak argi islatzen du zein zen liburuen tonua:

No haremos nuestra ni la versión romántica según la cual el arte vasco es la emanación estética de una hipotética *alma vasca* misteriosamente colectiva e intemporal. [...] Respecto al proyecto colectivo no es otro que el nacionalista, impregnado de un tono izquierdista y corporativo fatalmente incompatible, por otra parte, con el radical individualismo del absolutismo estético (12 eta 233. orr.).

Urteak aurrera, hirurogeita hamarreko hamarkadatik aurrera, unibertsitate sarea indartzen joan zen. 1969an Goi mailako Arte Ederretako eskola ireki zen¹⁵³, eta hamarkada berdinean, Euskal Herriko Unibertsitatea sendotu zen. Deustuko Unibertsitateak ere urte horietan sortu zuen Letren eta Filosofiako Fakultatea eta 1974an, Euskal Gaien Institutua. Bestetik, Nafarroako Unibertsitateak 1976an ireki zituen Humanitate Fakultateko ateak. Era horretan, orain arte izendatu ditudan arte aditu horietako asko zentro horietan irakasle izatera pasatu ziren¹⁵⁴. Horrek ekarri zuen

¹⁵¹ Horien adibideak izango dira ondorengo liburuak: (Arribas, 1979; Kortadi, 1982; De Barañano, González de Durana eta Juaristi, 1987; Guasch, 2018).

¹⁵² Adibidez: (Plazaola, 1978; Urquijo, 1981; Álvarez Martínez, 1983).

¹⁵³ 1976an Arte Ederretako Fakultatean bilakatu zen. Prozesuaren inguruko informazio gehiagorako: (Guasch, 2018).

¹⁵⁴ Adibidez, Juan Plazaola Deustoko estetikako irakasle izan zen. Hurrengo belaunaldian, besteak beste, Francisco Javier San Martín irakasle Arte Ederretako Fakultatean, Kosme

emaitzetako bat gaiaren inguruko bibliografia akademikoa sustatzea izan zen, baina baita ordura arteko joera historiografikoa legitimatzea ere. Idazkera horiek hedabide zientifikoetan plazaratzen zirenez, idatziek nolabaiteko autoritatea lortu baitzuten.

Beste alde, laurogeiko hamarkadako bibliografian emakume artisten inguruan interesatu ziren saiakerarik egon ote ziren galderari dagokionez, honakoa topatzen dugu. Lan batzuetan, narrazio “serioari” atal edo kapitulu bat gehitzen zitzaion bertan emakume artistez hitz egiteko. Hori gertatu zen *La pintura vasca contemporánea* liburuan (Álvarez Emparanza, 1978), zazpigarren kapitulua “La mujer guipuzcoana en la pintura vasca”-ri eskaintzen zitzaionean; edo *Pintura y pintores de Vizcaya* liburuan (De Castresana, 1980), laugarren kapitulua “nuestras pintoras”-eri dedikatzean. Emakumeak kategoría gisa aurkeztu zuten.

Baina emakume artistak narrazioan txertatzeko saiakera bide hori hurrengo hamarkadetan ere eman zen, gaur egunera arte. Adibidez, *70eko laborategiak. Poetikak/politikak eta modernitatearen krisia hirurogeita hamarreko hamarkadako Euskal Herrian* erakusketa eta katalogoan, emakume artistak eta beraien lanak mugimendu feministaren altxaera irudikatzeko balio izan zuten soilik (Belbel Bullejos, 2009), edo berdin Javier Viarrek (2017) argitaratutako *Euskal artearen historia. Gerra Zibiletik, gaur egunera (1926-2016)* liburuan: apenas ez ziren emakume artistarik izendatzen XXI. kapitulura iritsi arte: “Mujeres artistas: Talayero, Salazar, Aláez, Okariz, Revuelta eta Erreakzioa-Reacción”. Hau da, diskurtso historiko ofiziala inola ere zalantzan jartzen ez zela, eskema orokortuari emakume artisten bat-bateko agerraldia gehitzen zitzaion. Joera berdina begi-bistakoa izan zen laurogeita hamarreko hamarkadatik aurrera interes feministekin erlazionatzen ziren emakume artistak jasotzeko erabili zen moduan: artista horien lan eta aldarrikapenak multzo edo gai modura txertatu ziren, inoiz ez historiaren oinarri matxista berrikusteko eragingarri bezala. Urteetan aurrera plazaratu diren beste proiektu batzuetan, *Maitte ditut maitte* liburuan (Manterola, I., 2017) edo *Bilbea eta hari askeak* (Manterola, I., 2014a) erakusketa proiektuetan bezala, emakumeei dedikatutako kapitulu bereziak historiografia berrikusteko beharra aldarrikatzeko espazio gisa erabili izan dira, baina horien ondorioa aurrekoen antzekoa da: egitura berdinak irmo jarraitzea.

Barañano unibertsitate berdineko irakasle eta katedralduna; Javier González de Durana EHUko Historia garaikidearen irakaslea, Xabier Sáenz de Gorbea EHUko Arte Ederretako irakaslea, eta Pedro Manterola EHUko Arte Ederretako dekanoa.

1.2.5. Erakusketak

Errepikatu bezala, 1950-1972 inguruko Euskal Herriko artearen historiaren eraikitzean agente desberdinek hartu zuten parte. Esaterako, nahiz eta orain arte bibliografian zentratu naizen, kontuan hartu behar dugu idatzi horiek –prentsa, aldizkari edo unibertsitate-girokoak– publiko espezializatuari zuzentzen zirela, oro har. Bada, pixkanaka, eskualdeko museorik eta erakusketa gunerik garrantzitsuenetan ere gaiaren inguruko erakusketak hasi ziren aurkezten. Gainera, horiek komunitatean eragin handiago lor zezaketen, besteak beste, zuten ahalmen mediatiko, sinboliko eta ekonomikoarengatik. Xavier Roigé Ventura eta Iñaki Arrietaren (2010) azterlanak baieztatu moduan, 1979ko Autonomia Estatutuaren aldarrikapenaren ostean Euskal Herriaren nortasuna definitzeko edo berrasmatzeko saiakeran eskualdeko museo-sistemak arreta handia jaso zuen.

Erakusketen berrikusketa bat bideratzea proposatzen dut hurrengo orrietan. Modu horretan, ageriagoa izango baita idatzizko medioetan finkatzen zihoan narrazioa erakusketen diskurtsoetan, baita museoek osatuko zuten bildumetan ere errepikatu zela. Baina espazio horiek zuten berezitasunengatik, bibliografian ikusitako prozesu bera abiadura mantsoagoan eman zen. Hartara, 1975 ondoren gaiaren inguruan antolatu zen lehen erakusketa garrantzitsua Bilboko Arte Ederren Museoan burutu zen *Trama del Arte Vasco* izan zen (Bengoechea, et. al., 1980). Erakusketa komisario taldeak¹⁵⁵ bi urtetan burututako lanaren emaitza izan zen, eta bere helburua 150 urteetan euskal pinturan izan zituen gorabeherak publiko zabalari aurkeztea izan zen (Angulo Barturen, 1980). Hautatutako izenburuaren bidez argi utzi zuten proiektuaren ikusmira: 1919an Juan de la Encinak argitaratu zuen liburu ezagunari egiten zitzaion erreferentzia, eskualdeko artea historiatzeko lehen saiakera izan zena. Dena den, erakusketaren diskurtsoak ez zirudien narrazio historiko zehatz bat iradokitzen edo proposatzen zuenik. Alderantziz, pinturak eskualdeko historian eman ziren estilo ezberdinak aurkezteko xedea izan zuen, erakusleiko kronologiko modura. Hain zuzen, erakusketak erakutsi zuen Euskal Herriko iragan artistikoaren inguruan diskurtso instituzionalizatu adostu bat ez zegoela oraindik. Hala ere, horrek ez zuen eragotzi erakusketan aurkeztu ziren artisten hautaketa gizasemeen artean oinarritzea. Hau da, lehen begiradan erakusketarako erabili ziren irizpideak –pintura eta estiloen aniztasuna– emakumeen ekoizpena kontuan hartzeko irizpide aproposak zirela pentsa genezakeen arren, ez zen horrela suertatu.

¹⁵⁵ Honakoek osatu zuten komisariotza taldea: museoko zuzendaria zen Javier Bengoechea, eta Edorta Kortadi, Manuel Llano Gorostiza eta Maya Aguirianok arte kritikariak.

Erakusketako laurogeita hamar artistetatik soilik zortzi izan ziren emakumeak –%8,8a–, guztiak epealdi kronologiko hurbilekoak¹⁵⁶.

Laurogeiko hamarkadan zehar Hego Euskal Herriko eskualde desberdinetako iragan artistikoaren inguruko erakusketak ugaritu egin ziren. Bereziki nabarmena izan zen kanonaren protagonista bihurtu ziren artistek jaso zuten onespren instituzionala: Eduardo Chillida, Agustín Ibarrola, Nestor Basterretxea, Remigio Mendiburu, José Luis Zumeta edo José Antonio Sistiagak, besteak beste. Horiei guztiei bakarkako erakusketa ugari eskaini zitzaizkien eskualdeko erakusketa areto ezagunenetan; hala nola, Bilboko Arte Ederren Museoan, Donostiako San Telmo Museoan edo Aurrezki Kutxen erakusketa aretoetan¹⁵⁷. Era berean, orduan ere gehitu ziren eskualdeko herentzia artistikoen inguruan narratiba bat sortzeko asmoa izan zuten erakustaldiak, nagusiki, pinturari eskainitakoak. Ekitaldi horietarako plazaratzen ziren liburuxkek igarri bezala, lehen erakusketa horietan eman zen ezaugarri konstanteetako bat Euskal Herriko artearen historiaren existentzia justifikatzeko beharra izan zen, esan bezala, bestelako literaturan ere eman zen bereizgarria. Esate baterako, horrelako esapideekin: “Poco a poco, se ha abierto campo la idea de que hay un Arte Vasco, no sólo artistas vascos” (Aguiriano, 1982, 15. or.) edo: “Pintura vasca a secas. Sí. Sustantivo y adjetivo juntos como prueba de la propia necesidad de existir y comunicar lo que somos y sentimos como pueblo preeuropeo a lo largo de la historia” (Kortadi, 1984, o.g.).

Aurrera eraman ziren erakusketa proiektu ezberdinek konpartitu zuten bestelako ezaugarri bat, esanenez narratibetan sartzen zituzten emakumezko artisten proportzio eskasa izan zela: zinez hutsala iragan urrunean zentratzen ziren saiakeretan, eta %20 ingurukoa ekoizpen artistiko berriagoa aurkezten zutenetan. Adibidez, *Gipuzkoako pintoreak: 1939-1979 –%22,4a–*¹⁵⁸, *Exposición de pintores navarros del siglo*

¹⁵⁶ Zehazki, honako hauek izan ziren: Menchu Gal “gerraoste” atalean, María Dapena “salaketa sozialean”, María Paz Jiménez “abstrakzioa eta pintura materikoan”, Isabel Baquedano eta Mari Puri Herrero “errealismo berrian”, eta Juncal Ballestín, Begoña Izquierdo eta Rosa Valverde “belaunaldi gaztean”.

¹⁵⁷ Adibidez, Jose Luis Zumeta Bilboko Arte Ederren Museoan 1978an, eta Agustín Ibarrola 1979an. Zumeta 1980an Donostiako San Telmo Museoan eta Rafael Ruiz Balerdi 1980an Bilboko Caja de Ahorros Vizcaínan. Urtebete beranduago, Eduardo Chillida Bilboko Arte Ederren Museoan. Balerdi ere Gipuzkoako Aurrezki Kutxa Probintzialeko aretoan 1982an, edo urtebetean Remigio Mendiburu San Telmo Museoan. 1983an Nestor Basterretxeak Donostiako Aurrezki Kutxa Munizipalean izan zuen erakusketa. 1985ean Amable Ariasek erakusketa antologiko bat izan zuen San Telmo Museoan. Hiri berean, Udal Aurrezki Kutxan 1986an Jorge Oteizaren erakusketa ospatu zen eta 1987an Agustín Ibarrolarena Bilboko Arte Ederren Museoan.

¹⁵⁸ Berrogei artistetatik bederatziz izan ziren andrazkoak: María Paz Jiménez, Menchu Gal, Vitxori Sanz, Maite Rocandio, Ana María Parra, Irene Lafitte, Ana Izura, Marta Cárdenas eta Rosa Valverde (Kortadi, 1979).

XX –%12a–¹⁵⁹, Pintura vasca en las Cajas de Ahorros –%2a–¹⁶⁰, Artistas vascos entre el realismo y la figuración: 1970-1982 –%23a–¹⁶¹, Pintura Vasca –%0a– (Kortadi, 1984) edo Pintura Vasca Contemporánea –%11,1a–¹⁶².

Horrekin guztiarekin, laurogeiko hamarkadarako, hasieratik erreferentzia egin diodan historia errotzen hasi zen. Bibliografiaren gorakadaz gain, narratiba horren instituzionalizazioaz hitz egiten digute artista ezagunen banakako erakusketa ugariak, baita ere horien lanak komunitateko espazio sinbolikoetan ezartzeak edo lurraldeko museo boteretsuenek beren lanak eskuratu izanean. Beraz, kontaktaren eraikuntzaren atzean gizarte kohesioa bideratzeko xedea igarri zen, baina baita autoritate jakin bat legitimatzeko asmoa (Hobsbawm eta Ranger, 2018). Hala ere, joeraren egiazko finkatzea hurrengo hamarkadetan antzeman zen.

1.3. 1990etik gaur egunera

Aurretik ere laurogeita hamarreko muga kronologikoa gainditzen zuten kontuak aipatu ditudan arren, azken atal honek aukera emango digu hamarkada horretan eman ziren gertaerak gehiago sakontzeko. Alde batetik, kontaketa ofiziala erabat finkatu zelaren testigu izango zaizkigu hamarkada horretatik aurrera eman ziren adibide ezberdinak. Eta, beste aldetik, norabide feministan aurreko hamarkadekiko aldaketak eman ote diren hausnartzeko aukera emango digu.

1.3.1. Erakusketak

Laurogeita hamarreko hamarkadatik aurrera eman ziren erakusketak birpasatzen hasteko, 1995ean Koldo Mitxelena Kulturunean ospatu zen *Euskal artea eta artistak 60ko hamarkadan* esposizioarekin hasiko naiz. Erakusketa proiektuak hirurogeiko hamarkadaren berrikuspena bideratzeko helburua izan zuen, eta bertan jaso ziren ikerketak katalogo zabal batean argitaratu ziren¹⁶³. Ordura arteko esku-orrien orde, gero eta ohikoagoa hasi zen bihurtzen museo eta arte aretoek aldi baterako erakusketen harira, katalogoak plazaratzen hastea eta horiek gaiaren inguruko ikerketa eguneratu papera hartzea (Barcenilla eta Manterola, I., 2016). Hala bada, erakusketan Euskal

¹⁵⁹ Hogeita bost artistetatik hiru izan ziren andrazkoak: Isabel Baquedano, Francis Bartolozzi eta Gloria Ferrer (Anonimoa, 1982).

¹⁶⁰ Berrogeita bederatzi artistetatik Marta Cárdenas bakarrik barneratu zen (Martínez Ruiz, 1982).

¹⁶¹ Hogeita bat artistetatik bost emakume margolarik hartu zuten parte: Isabel Baquedano, Marta Cárdenas, Clara Gangutia, Mari Puri Herrero eta Rosa Valverde (Aguiriano, 1982).

¹⁶² Hemezortzi artistetatik bi izan ziren emakumeak: María Paz Jiménez eta Mari Puri Herrero (Kortadi, 1985).

¹⁶³ "Hainbat informazio biltzeko asmoarekin egin da erakusketa honetako katalogoa, oraingoz informazio gehiena barreiatuta dagoelako, partziala delako edo kontraesanak daudelako. Horrekin batera, urte horietako ideien eta gertaeren ikuspegi berri bat ere eman nahi du katalogoak" (San Martín, 1995, 13. or.).

Herriko eskualde desberdinetan izandako errealitate artistikoak ikusarazi nahi izan ziren; horietako batzuk, zinema bezala, ordura arte gutxi aztertuak izan zirenak. Hortaz, kanonaren irizpide eta eskakizunekin bat zetozen ekoizpenak narratiban sartzeko nahia izan zuen berrikusketak; gogora dezagun: aurrerapen politiko zein estetikoak eskutik joan ziren euskal abangoardia baten kontaketa. Bada, diskurtso orokortuaren eskakizunak errepikatzen zela, emakume artistei esleitutako papera, berriz ere, oso txikia izan zen. Erakusketarako hautatutako hogeita hamalau artisten artean, bi bakarrik izan ziren emakumeak: María Paz Jiménez eta Mari Puri Herrero –%5,8a–. Gainera, deigarria izan zen nola, nahiz eta erakusketan aurkeztu ziren bi artista horien lanen kopurua beste lankide batzuekin alderatuta aski nabaria izan, katalogo zabalean horiei buruzko erreferentzia anekdotiko batzuk baino ez zirela aipatu¹⁶⁴.

Bidean aurrera, laurogeita hamarreko hamarkadan egindako erakusketetan, aurreko hamarkadako eskema bera aurkitzen dugu; hau da, artista legitimatuen inguruko banakako erakusketa ugari eta, bestalde, batez ere pinturarekin lotutako erakusketa kolektibo desberdinak. Hala nola: *Mende bateko artea. Gipuzkoako Foru Aldundiko fondoetan* –emakumeak %9,8a–¹⁶⁵, *XIX-XX. mendeetako euskal pintura* –%5a–¹⁶⁶, *Acuarela en las vanguardias vascas* –%13a–¹⁶⁷, *75 años de pintura y escultura en Navarra: 1921-1996* –%5,2a–¹⁶⁸, edo *XX. mendeko euskal pintura* –%9,8a– (Anonimoa, 1999). Azken horrek ere gaiaren inguruko ezagutza aberasteko intentzioa zuen katalogo zabal bat plazaratzeko joera errepikatu zuen. Baina, horretan ere emakume artisten inguruan ematen zen informazioa oso eskasa zen, bai erakusketan ikusgai zeuden horiena baina gainerakoan inguruan ere.

2000ko hamarkadan, artista ospetsuen banakako erakusketez gain, aurreko hamarkadekin alderatuta aipagarria da kontakizunean mugarri gisa funtzionatu zuten gertaera edo ezaugarri horien inguruan esposizio asko ospatuko zirela; hain zuzen, mugarri horiek tradizionalki gizontasunarekin lotzen ziren bertuteak gehien azpimarratzen zituztenak ziren: konpromiso politikoa, ausardia edo espazio publikora salto egitea, adibidez. Hau da, areagotu egin ziren talde artistiko desberdinei

¹⁶⁴ Salbuespeneko kasua Menchu Gali eskainitako orrialdea zen.

¹⁶⁵ Hirurogeita bat artistetatik sei izan ziren emakumeak: Miren Arenzana, Aurora Bengoechea, Marta Cárdenas, Menchu Gal, Clara Gangutia eta María Paz Jiménez (Aguiriano, 1994).

¹⁶⁶ Laurogei artistetatik lau izan ziren andrazkoak: Menchu Gal, María Paz Jiménez, Maite Rocandio eta Ana María Parra (Barandiarán, A. eta Setién, 1993).

¹⁶⁷ Hamabost artistetatik bi: Marta Cárdenas eta Mari Puri Herrero (Anonimoa, 1995a).

¹⁶⁸ Hogeita hemezortzi artistatik bi izan ziren andrazkoak: Isabel Baquedano eta Dora Salazar (Fernández Marcilla, 1996).

erreferentzia egiten zieten erakusketak, edota urte horietako Euskal Herriko artea ekintza disidentziaren adibidetzat hartu zituztenak. Besteak beste: *Gaur: 1960 urtetako euskal artista aintzinalariak: Arias, Balerdi, Basterrechea, Chillida, Mendiburu, Oteiza, Sistiaga, Zumeta* (Anonimoa, 2002a), *Bidaideak: Balerdi, Goenaga, Mendiburu y Zumeta* (Aranzasti, 2003), *Gaur Konstelazioa. Abangoardiako sarea euskal artean* (Golvano eta Arriaga, 2004), *Disidentziak oro: poetikak eta arte ekinbideak euskal trantsizio politikoan, 1972-1982* (Golvano, 2004), *Orain Taldea: 5+1* (Golvano, 2005), *Arkitektura eta eskultura Arantzazuko Basilikan 1950-1955* (González de Durana, 2009). Beraz, esposizio horietan guztietan emakumeen ordezkartzarrik ez egoteak modu kuantifikagarrian agerian uzten digu kontakizunari balioa ematen zioten parametroak, eskualdeko oroimen kolektibotik emakumeen adierazgarritasuna ezabatzen zuten berdinak zirela.

Aipatzeko beste kasu bat, nahiz eta gure kronologiaren muga kokatu, *70eko hamarkadako laborategiak. Poetikak/politikak eta modernitatearen krisia hirurogeita hamarreko hamarkadako Euskal Herrian* (Golvano, 2009) erakusketa izan zen, aurretik ere aipatu dudana. Beste kasuetan ez bezala, erakusketaren diskurtsoan hirurogeita hamarreko hamarkadako disidentzia feministari buruzko atal bat sartu zen; beraz, bazirudien mugimendu feminista, beste aldarrikapen sozial gisa, kontaktetan barneratzeko sentsibilizazioa eman zela. Horrek honako dilema hau zekarren baina: emakumeen parte hartzea atal horri soilik lotzen zen –guztiaren %5a– eta gainera, "gai" gisa funtzionatzen zuen. Hau da, aurrekoen eredu bera jarraitu zen, non, itxuran, hirurogeita hamarreko hamarkada aurretik bazirudien ez zela emakumeen jarduera artistiko oroigarri izan. Erakusketaren harira antolatu zen mahai inguruan, hamarkada horretan aktiboki parte hartu zuten emakume artistetako batzuek kritika gogorrak egin zizkioten komisario taldeari; besteak beste Bego Intxaustegik, Blanca Oraak eta Ines Medinak (Wikihistorias, 2009).

Hamarkada horretan berrikusi beharreko azken adibidea *Ezezagunak. Euskal Herriko arte garaikidearen kartografiak* erakusketa izango litzateke (Moraza, 2007), berriki ireki zen Bilboko Guggenheim Museoa ospatu zena. Juan Luis Moraza artista izan zen komisarioa eta erakusketa esperimental bat antolatzeko asmoa izan zuen, eta horretarako artelan gutxi eta hainbat diagramak erabili zituzten. Modu bisualean, Euskal Herriko artearen historiaren ibilbide genealogiko bat planteatzea izan zen helburua, XX. mendearen bigarren erditik hasi eta gaur egunera iristen zena. Diagrama horietan lurraldeko testuinguru artistikoan emandako gertaera garrantzitsuenak identifikatzen ziren eta bertan eragina izan zuten artistak. Modu horretan, artisten arteko influentzia

norabideak irudira pasatu nahi izan zen. Panel horiek burutzeko, komisarioa lurraldeko artearen historialariei, kritikariei, galeriei, museoei eta, batez ere, artistei luzatu zien galdetegi batean oinarritu zen (Larrauri, 2007). Lourdes Méndezek (2014) esan bezala, ikuspegi feminista batetik esan zitekeen kartografia horietan ordura arte kontakizunean ezezagunak ziren izen femeninoak azaleratu egin zirela¹⁶⁹. Alabaina, burututako galdetegia ordura arte babes instituzionala jaso zuten artistengan oinarritu zenez, diagramek erakusten zuten eraginaren historiak orain arte aipatu dudana eskeleto berdina jarraitzen zuen; besteak beste, ohiko artista taldeak lehenestean. Prozedura horren ondorioz, lurraldeko inolako taldeetan parte hartu ez zuten artistak, adibidez, ez ziren kartografietan agertu; ez María Paz Jiménez, ezta Menchu Gal ere, esaterako.

Era berean, galde genezake erakusketek zelako ibilbidea eta eragin maila izan duten Euskal Herriko artearen historian “interbentzio feministak” egiteko. Hasteko, aipatu beharra dugu erakusketen bidez emakume artistak ikusgarri bihurtzea ez dela azken hamarkadetako estrategia iraultzailea. Azkeneko kapituluan ikusiko dugun moduan, aspalditik datorren joera izan da, nahiz eta Euskal Herriko artearen historiak ekintza horiek ahaztu. Oro har, laurogeiko hamarkadatik aurrera hasi ziren era nabariagoan emakumeen lanak bistaratu nahi zituzten erakusketak. Bitartekaritza horretan, 1975 urtean, Iruñean *Pintoras Navarras* ospatu zen eta Gasteizko Arte y Hogar emakume taldeak *Primer certamen vasco de pintura femenina* erakusketa antolatu zuen. Pixkanaka, mugimendu feministak Euskal Herrian landatu zituen hazietatik aldaketak sumatzen hasi ziren arte sisteman ere, horren adierazle laurogeiko hamarkadan ospatu ziren “emakumeen erakusketak” direla. Horietatik gehienak talde feministetatik jaio ziren eta, beraz, kontzientziazio kolektibo baten emaitzak ziren. Erakusketekin bat argitaratzen ziren liburuxketan ere sumatzen zen aurrekoekiko tonu aldaketa; adibidez honako esapideekin: “¿Pintura femenina? No, sino pintura pintada por mujeres, lo cual no es lo mismo. La pintura, como cualquier otra manifestación artística, no viste falda o pantalones, no tiene sexo” (Anonimoa, 1981b, o.g.). Izaera hori izan zuten honako erakusketa hauek: *Emakumeok Gaur* (Anonimoa, 1981a), *Pintoras de Vizcaya* (Anonimoa, 1981b), *Emakumeok Gaur 2* (Anonimoa, 1983), 1986 eta 1987an Donostiako Emakumeen Biltzarrak ospatutako erakusketak (Méndez, 2014), *Mujeres/emakumeak* (Anonimoa, 1989), *10 pintoras, 11 escultoras* (Moya, 1990) edo *Artistas y artesanas*

¹⁶⁹ 1975 baina lehenagoko atalean honakoak zeuden: María Dapena, Isabel Krutwig, Marta Brancas, María Jesús Uriarte, Ofelia Ribero, Begoña Peciña, Consuelo Peciña, Sol Panera, Ana Zárate, Araceli Rebollo, Elena Badía, Esther Ferrer, Juncal Ballestín, Marta Cárdenas eta Mari Puri Herrero.

(Anonimoa, 1993a). Hala eta guztiz ere, metodologiaren atalean esan bezala, laurogeita hamarreko hamarkadan hasi ziren gogoeta feministak modu indartsuagoan barneratzen Hego Euskal Herriko artearen esparruan, ez bakarrik artisten praktika artistikoan, baizik eta sistema artistikoaren parte ziren bestelako alderdietan ere bai. Horien adibide izan ziren, esaterako, sormen artistikoaren gunea izan zen Artelekuko emaitza kolektibo zein indibidualak, akademiatik sortutako ikerkuntzak (Méndez, 2014), arte kritika, plataforma ezberdinek burutuko zituzten ekintza errebindikatzailak¹⁷⁰, edo kultur kudeaketako salbuespeneko espazio batzuen lanak¹⁷¹.

Hortaz, erakusketak erresistentzia guneak ere izan dira, baina, zein izan da beren eraginkortasuna Euskal Herriko artearen beste historiak gorputzeko orduan? Beste subjektu eta oroimenak bistaratzeko gaitasuna izan al dute? Lehenik eta behin, metodologiaren atalean aipatu bezala, euskal lurraldean ikuspuntu feminista barneratu zituzten aurreneko erakusketak aktibismo feminista edota *queer*-ari lantzen zuten praktika artistikoetan zentratu ziren. Horrek esan nahi du esposizio horietan ikusgai izan ziren artistak oraingo aztergai interesatzen zaizkigun emakumeak baino belaunaldi gazteagoko artistak zirela, oro har. Formatu horien beste efektu bat zera zen: ikusarazten ziren artisten ehuneko handi bat atzerritarrak zirela. Egitura errepikatu horren ondorioa liteke, beraz, Patricia Mayayok (2013a) aipatu izan duen fenomeno. Hau da, estatu, eta gure kasuan Euskal Herri mailan loratu ziren eztabaida feministak mundu anglosaxoitik ekarritako produktu zuzenak ziruditelak. Eskema horretan txertatu litezke ondorengo erakusketak: *Ricas y famosas* (Anonimoa, 1996), *Irudi lausotua. Trabestismoa eta identitatea artean* (García Torres, 1997), *Transgeneric@s. Gizarte, sexualitate eta generoei buruzko irudikapen eta esperientziak espainiar arte garaikidean* (Aliaga eta Villaespesa, 1998), *Gutaz* (Anonimoa, 1998), *Trans Sexual Express* (Arakistain, 1992), *Publiko guztientzat* (Arakistain, 2006), *Kiss Kiss Bang Bang. 45 años de arte y feminismo* (Arakistain, 2007), eta beranduago, *Guerrilla Girls. 1985-2012* (Arakistain, 2013).

Bestalde, 1950-1972 urteetako Euskal Herriko arteaz mintzatu ziren erakusketetan begirada feministak ekarri dituen ekarpenei dagokionez, hurrengo ideiak aipatu ditzakegu. Lehenik eta behin, azpimarragarria da Iparraldean, hasieratik, Hego Euskal Herrian baino askoz ere erakusketak gehiago ospatu zirela iraganeko euskal emakume artistak ezagutarazteko helburuarekin. Horien adibide dira *Emazte behakoak* (Anonimoa,

¹⁷⁰ Adibidez, *Wiki-historiak* eta *Plataforma A* ekimenak.

¹⁷¹ Baieztapen horrek, batez ere, Xabier Arakistainek 2007tik 2011ra Montehermoso Kultur Zentroan egin zuen lanari egiten dio erreferentzia.

1993b), *Exposition anuel l'art au féminin*¹⁷² edo *Exposition femmes peintres et femmes peintés en Pays Basque* (Poulou, 2009) esposizioak. Hegoaldeari dagokionez, iragan hurbileko emakume sortzaileak ezagutarazteko erabili izan den bitartekari ohikoena zera izan da: artisten bakarkako erakusketak antolatzea, orokorrean, helmen gutxi duten arte aretoetan. Bestelako erakusketak ere izan dira, adibidez, *Gorputz eta arima. XX eta XXI mendeetako emakume artistak* (Oropesa eta Toral, 2015). Erakusketa hori belaunaldi ezberdineko euskal artistak nazioarteko beste batzuekin uztartzean zetzan, bere jatorri biologikoan oinarritutako bilduraz gain, bestelako diskurtso garaturik ez zuela. Azken batean, saiakera horien atzean iraganeko emakume artistak eta lanak ikusarazteko helburua zegoela esan daitekeen arren, horiek ikusarazteko bideak ez dira eraginkorrak izan, besteak beste, ez zirelako aipamenik egiten kontaketaen erro androzentrikoari. Kontrara, badirudi, gero eta gehiago, emakumeak museo eta kultur erakundeen erakusketa programa apaintzeko gai edo baliabide bihurtu direla¹⁷³.

Hortaz, zelako aldaketak ekarri dituzte ikuspuntu feministek Euskal Herriko artearen historian? edo, eraginik izan al dituzte? azken urteotan aurrera eramán diren XX. mendeko bigarren erdialdeko Euskal Herriko artearen inguruko erakusketei begiratuz gero, argi dago horiek ordura arteko logika androzentriko berdina mantendu dutela, eta horietan parte hartu zuten emakume artisten kopurua hutsala izan dela. Horren adibide dira: 1966. *Gaur Konstelazioak. 2016* –%0a–¹⁷⁴, *Historia partekatuak. XX mendea Kutxa Bilduman* –%10,8a–¹⁷⁵ edo *Gaur, 1966. Euskal arte ihardukitzaila* –%0a– (Battesti, 2018). Dena den, azken urteotan feminismoak gizarte-mailan izan duen berrindartzearekin egia da aurrerapausoak eman direla museo eta kultur erakundeen erakusketa politiketan. Adibidez, Nafarroako Museoak 2016an *Gogoeta/Inflexioa: Emakumeen presentzia Nafarroako Museoan* (Martín Larumbe, 2016), erakusketa ospatu zuen, auto-kritika ariketa modura. Eta, ondorioz, museoak 2018an *Danok Taldea. 1966-1967. Modernitate osatugabea* (Balda, 2018) erakusketa prestatu zuenean, Isabel Baquedano artistaz gain, beste bi andrazko artista gehitu zituen: Gloria María Ferrer eta María Franciska Dapena. Hortaz, beste behin Euskal Eskolaren Mugimendua

¹⁷² Itzal Aktiboa kolektiboak Donibane Garazin antolatzen du urtero. 2018tik ekitaldiak *Arte Noka Artea Hika* izena du.

¹⁷³ Gaiaren harira hedabide espezializatu eta orokorrean Haizea Barcenilla, Garazi Ansa, Peio H. Riaño, Patricia Mayayo, Isabel Tejedak plazaratutako ekarpenak aipatu daitezke.

¹⁷⁴ *Gaur* taldeari eskainitako areto batek eta artista garaikideei eskainitako beste batek osatzen zuten erakusketa, azken horretan emakume artistak bazirela. Hortaz, berriro ere, azpitalde gipuzkoarra “euskal abangoardien” kontakizunaren abiapuntu gisa aurkeztu zen (Golvano, 2016).

¹⁷⁵ Hogeita hamazazpi artisten artean lau ziren andrazkoak: Dora Salazar, Esther Ferrer, María Paz Jiménez eta Menchu Gal (Durán Úcar, 2016).

kontaketaren zedarri gisa aurkezten bazen ere eta, beraz, oroimen kolektibo horretan parte hartzen zuten emakumeen kopurua oso txikia izan, aldaketa igarri zen; 2007ko berdintasun legean txertatzen zen “Berdintasuna arte sorkuntzaren eta ekoizpenean” artikulua barneratzen saiatu zen erakundea (Trafi-Prats, 2010). Atzera begirako beste erakusketa batzuek ere izan dute Euskal Herriko artearen historiaren mugak zabaltzeko eta berrikusteko asmoa. Dena den, horiek oraingo kronologia baino aurreragoko testuinguruez aritu izan dira, gehien bat. Horren adibide dira: *Suturak* (Sáenz de Gorbea eta Martínez Goikoetxea, 2015), *Ni, denetan okerrena* (Garbayo, 2018) edo *Hemen dira hutsunean igeri egindakoak. Tururu* (Ansa, 2020) eta *Zeru bat, hamaika bide. Prácticas artísticas en el País Vasco entre 1977 y 2002* (Arakistain, et. al., 2020). Esaterako, aztergaietan interesatzen zaidan kronologia barneratzen zuen 2018ko *68aren ostean. Artea eta praktika artistikoak Euskal Herrian. 1968-2018* (Alzuri, González eta Zugaza, 2018) erakusketak, baina, nahiz eta esposizioak emakume artista batzuk narratibari sartzeko asmoa izan, bertan babestu zen diskurtsoa tradizionala izaten jarraitu zuen. Kontrara, berriki, *Baginen bagara* (Ansa eta Barcenilla, 2021) erakusketak inflexio puntu garrantzitsu bat ireki du, iraganeko Euskal Herriko emakume artisten lanak ezagutarazi eta aldarrikatzearekin batera, hausnarketa bideratu duelako museo eta arte sistemak emakume horien ahaztean izan duten parte hartzeaz. Eta, beraz, etorkizunari begira, beste historiak geureganatzeko bidean ekarpen handia egin du.

Azken finean, jaso ditugun narrazioak garai ezberdinetako geruzen ondorioak diren arren, esan bezala, prozesu bide guzti hori gizonen begirada, nahi eta ahalmenaren baitan eraiki zen. Horregatik, eskema hori mantentzea eta egitura horretan emakume artisten ezagutza barneratzea proiektu elkarrezina da, kanonari balioa ematen dioten irizpideak eta zehaztutako genealogiak ez datozelako bat andrazko edo bestelako artista ahaztuek izan zuten sormenarekin, errealitatearekin edo eragin sareekin. Hori dela eta, diskurtso tradizionala mantentzen duten erakusketetan emakume gehiago txertatzeak ez du esan nahi hobekuntza feministarik ematen ari direnik. Maila taktikoan estrategia kuantitatiboak beharrezkoa izaten jarraitzen duten arren, emakumeen ekarpena kontuan hartzea ez da portzentaia kontua. Berdintasunean oinarritzen den memoria kolektibo bat sortu eta berreskuratzeko proiektua, nahitaez, eredu historiografikoaren bira kritikoaren eskutik etorri beharko da.

Illo beretik, gero eta ugariagoak diren iraganeko emakume artisten bakarkako erakusketei dagokionez, horiek beste arazo metodologiko batzuk planteatzen dituzte. Hasteko, saiakera horiek artisten biografia eta lanak modu isolatuan aztertzen dituzte,

plazaratzen diren katalogoetan bistakoa den kontua. Ez dira beren testuinguru soziokulturalarekin erlazionatzen, ezta ere garai horren inguruan egin diren irakurketa kritiko berriagoak gehitzen. Alegia, nahiz eta intentzioa emakume horien ezagutza berreskuratzea izan, lortzen dutena kontrakoa da: artista horiek artearen historiako salbuespen modura aurkezten dituzte. Eta, beraz, garaiko testuingururik kanpo, eta komunitatearen memoria artistikoari forma ematen dioten oinarri eta genealogietatik baztertuta, urteak aurrera, emakume horien errekonozimendua hutsala izaten jarraitzen du. Arte historialari feminista askok plazaratu bezala, “emakumeen erakusketa” formatua gainditzea beharrezkoa da.

1.3.2. Herri interpretea

Murgiltzen ari garen historiaren inguruan, azken hamarkadetan interes berezia eskaini izan zaion galderetako bat zera izan da: nola bihurtu zen artista protagonista horiek iruditegi artistikoa euskal identitatearen ikur? Edo alderantziz esanda, nola barneratu eta bereganatu zuen euskal komunitateak imajinario artistiko hori? Izan ere, zirudienez, Errusiako iraultzaren garaiko salbuespenarekin, Europako beste inon ez zen eman abstrakzioaren horrelako gizarte onespenerik (Astiz, I., 2011). Kasu honetan, galdera aitzakia izango zait aztertzen ari garen kontaketa behin betiko errotzeaz hausnartzeko.

Lehenik eta behin, galdera horri eman zaizkion erantzun desberdinen artean bi ideia errepikatu direla deritzot, batzuetan era inplizituan aurkitzen diren arren. Lehenak zera dio: 1970eko hamarkadatik aurrera euskal gizarteak iruditegi hori berezkozat hartzea, artistek behar kolektibo hori entzuteko eta forma emateko izan zuten gaitasun eta egokitasunean –jeinutasunean– oinarritu zela. Bigarrenak, ordea, honakoa baieztatzen du: instituzionalizazio prozesuaren ondorioz, irudimen artistiko horrek denborarekin bere esangura galduz joan dela. Orain proposatzen dudana, aldiz, kontrako begirada bat da. Zera, bi interpretazio horiek ikasi dugun Euskal Herriko artearen historiaren diskurtsoa barneratzearen emaitza ere badirela deritzot.

Gauzak horrela, tradizio bisual berriak izan zuen harrera ona ulertarazten lagunduko digun faktore bat zera da: ezarpena ez zela diskurtso politikotik inposatutako elementutzat jo, herri eremutik zetorren adierazpen gisa ulertu zela baizik. Gorago esan bezala, diktadura urteetan euskal kulturaren alde egin zuten artistak eta nazioarte mailan arrakasta lortu zutenak, demokraziaren ezarpenetik aurrera babes instituzionala jasotzen hasi ziren. Hala, nahiz eta sortzaile horiek beraien artean ideologia desberdinak

izan¹⁷⁶, harreman zuzena izan zuten, bai orduko gizarte eta politika mugimenduekin, baina baita Eusko Jaurlaritzarekin ere. Adibidez, aipatzen ditugun artista taldea 1979an Kultura Sailburuarekin bildu ziren, Bilboko Arte Ederren Fakultatea "euskalduntzeko" saiakeraren inguruan eztabaidatzeko. Bestetik, egia da Jorge Oteizak botere publikoekin harreman garratza izan zuela, baina kritikak eta eskaerak egiten jarraitu zuen dena den¹⁷⁷; Estetika Konparatuaren Institutuaren edo Euskal Kultura Ministerio baten proiektua gauzatzearen inguruan, adibidez. Gainera, hurrengo belaunaldiko artista batzuek –Euskal Eskultura Berriaren izenarekin ezagun bihurtu zirenak– bere izena eta presentzia mantentzeko gogotsu egin zuten lan.

Beste alde batetik, Ramon Labayen Kultur Sailburuak 1980-1983 bitartean Nestor Basterretxea izendatu zuen arte aholkulari bezala, karguari bi urtez eutsi ziola (Vadillo, 2008). Horrez gain, gero eta ohikoagoa izan zen artista horien obrak espazio publikoan kokatzea edo erakusketa areto eta museo nagusietan ikusgai egotea ere, eta, aldi berean, herri mugimenduen aldeko ekintzetan parte hartzen jarraitu zuten¹⁷⁸. Azken batean, Txomin Badiolaren (2015) hitzak gogoratuz, esan zitekeen testuinguru demokratiko berrian artista protagonista horietako bakoitzak rol zehatz bat bete zuela. Alde batetik, Jorge Oteizak "profetaren" paper mitifikatua bereganatu zuen; bitartean Chillidak, nazioarteko artista arrakastatsuen ordezkari gisa kausa egokietarako bere ospea gizartearen zerbitzura jartzeko prest agertu zen. Bestetik, Agustín Ibarrolak konpromiso politikoaren eta frankismoaren biktima izan zen artista idealaren figura gorpuztu zuen. Eta, azkenik, Basterretxeak praktikotasunaren aldeko jarrera izan zuen sortzaile aplikatuaren irudia barneratu zuen.

1975etik aurrerako atalean ikusarazi nahi izan dudana moduan, kontaktaren egituratzearen inguruan proposatzen dudana hipotesietako bat honako hau da: frankismoaren amaierarekin gizartean bilatu zen helburu edo desira orokorra diktaduraren behin betiko gainditzea eta euskal gizarte berritua altxatzea izan zenez, prozesu horretan parte hartu zuten agenteen indarrak uztartu egin zirela, horien jatorri eta izaera desberdinak baziren arren: instituzionalak, herrikoiak edo indibidualak zein kolektiboak. Azken batean, Jean François Lyotard (1990) pentsalariak zioen bezala:

¹⁷⁶ "Eudardo Chillida, de ideología no demasiado definida pero que sin abandonar un velado confesionalismo se inscribe a caballo entre el nacionalismo y el abertzalismo, y Nestor Basterretxea, simpatizante y sentimentalmente ligado al Partido Nacionalista Vasco" (Guasch, 2018, 150. or.). Bestalde, 1977an Jorge Oteiza Euskadiko Ezkerra alderdiarekin aurkeztu zen Senatuko hautagai gisa.

¹⁷⁷ Adibidez, ikus: (Unzueta, 1985).

¹⁷⁸ Jarduera artistiko horiei buruzko informazio gehiagorako, ikus: (Vadillo, 2019).

gizarte sistema orori eusten diona, desira posizio bat da. Ideia horrek norbanako eta kolektibitatean gorpuzten diren emozioak prozesu historikoetan duten parte hartze garrantzitsuaz jabetzera garamatzana, aldi berean.

Hipotesi hori azaltzeko, berriro ere, Gramsciren printzipioak kontuan izan behar ditugu; alegia, ulertzea kulturaren espazioa borroka-leku edo eztabaida gunea dela beti: indar heterogeneo eta zatituak, menderatzaileak eta mendekoak, beraien artean borrokatu edo lehiatu egiten direla hegemoniaren bila. Hain zuzen, begirada horrek aukera ematen du hurrengo ideia planteatzeko; zera, demokraziaren etorrerarekin, ordura arte kutsu disidentea izan zuten herri mailako ahaleginak komunitateko espazio publiko eta ordezkagarrietara iritsi nahi izan zutela, alde batetik; eta bestetik, botere instituzionalek behe mailako indar eta energia berritzaile horiek bereganatu nahi izan zituztela. Hortaz, 1950-1972 urteetako artearen historia testuinguru berdinean errotzen joan zenez, ezinbestean, tira-birako harreman horien emaitza eta testigu ere bada. Edo beste modu batean adieraziz, alde batetik, legitimatu zen diskurtsoa frankismo amaieratik garatuz joan zen berdina izan zela; hau da, arte sozial eta politiko gisa ulertu zen hori babestu zen. Baina, bestetik, botere instituzionalaren ordezkariak ere diskurtsoak eta, batez ere, iruditegi horrek iradokitzen zuen indar, emozio eta agentziak bere egin nahi izan zituztela.

Horrek lehen bistaratutako bi ideietara bueltatzera narama; horiek kontaketa historikoaren barneratzearekin duten harremanaz galdetzera. Lehenari zegokionez, hau da, herriak iruditegi artistikoa berezko egitea artisten begi onean edo jeinutasunean oinarritzen zela iradokitzeak, testuinguru horren bereizgarri izan ziren indar desberdinen tira-birei jaramonik ez egitea suposatzen du. Baita ere ukatzea iruditegi horren zabaltzean, Eusko Jaurlaritzarekin bat, erakunde publiko zein pribatuek izan zuten esku hartzea. Alegia, euskal artearen mitoa babestea.

Bigarren ideari dagokionez, logika berdinen ondorio delakoan nago, nahiz eta alderantzizko forma eduki. Hurrengo orrietan sakonago ikusiko dugun bezala, ukazina da urteetan aurrera Chillida, Basterretxea, Oteiza eta ingurukoen iruditegiak bizitu duen hedapen nabariak sortzaileen hasierako printzipioak lausotu eta eraldatu dituela onartzea. Baina baieztapen hori konklusio partziala delakoan nago. Izan ere, iritzi horrek erakunde pribatu eta publikoek herritarrek iruditegiaren barneratze prozesuan izan duten agentzia lekualdatu egiten du. Erakundeak sormen artistiko horien esangura hustu zuten bitartekari gisa identifikatu dira bakarrik, eta, aldiz, agente horiek euskal komunitateko indibiduoek zeinu artistikoa marka identitario gisa barneratzeko prozesuan izan zuten

parte hartzea ez da kontuan hartu; beraz, iritzi horrek lehenengo premisa indartuko luke. Alegia, iruditegiaren difusioan parte hartu zuten agente desberdinak ez badira erreparatzen, euskal identitatea iruditegi artistiko horrekin lotzearen arrazoia, artisten jeinutasunean oinarrituko zen berriro. Hau da, artista horiek gizarteko beharrak asetzeko izan zuten gaitasuna goastera eramango gaitu beste behin. Hain zuzen, eztabaida horren atzean, euskara babesteko sistematikoki erabili izan den mekanismo parekidea aurkitzen dut. Zera, gure hizkuntza eta kultura balioztatze argudio errepikatu bat euskara iragan urrun eta misteriotsu batetik datorrela izan da. Eta, beraz, justifikazio erromantiko horrek gure kultura eta hizkuntza balioztatzen laguntzen du. Hortaz, euskaldunak horrelako lengoia abstraktuarekin identifikatzen garen komunitate bakarrenetakoak harrotasunez aldarrikatu izan denean, logika berdina dago erroan: gure artearen historiaren berezitasuna eta balioa goraipatzeko estrategia diskurtsiboa da.

Euskal Herriko artearen historia horren eraikitze eta errotze fenomeno ongi interpretatzeko kontuan hartu beharreko beste elementu bat prozesua gauzatu zen denbora tarte laburra da. Azkartasuna ezinbesteko faktorea izan zen: hirurogeiko hamarkadatik hasi, eta laurogeita hamarreko hamarkadarako naturalizatua baitzegoen kontaketa. Bada, hamarkada gutxitan eraikitako diskurtsoa nola eta nondik gorpuztu zen identifikatzeaz gain, beharrezkoa da gogoeta egitea nork izan zuen narrazio hori aldarrikatzeko ahalmena. Gainera, galdera hori erantzuten saiatzean, aurretik aipatzen nuen indar desberdinen tira-birako harreman hori antzematea errazagoa da; alegia, hausnartzea nola pasa ziren gizabanako edo herri mailako inizatiba, agentzia edo teknologiak boterearen irudi ziren erakundeen ordezkari ere izatera.

Aldaketa horren enbor bat zera izan zen: frankismo amaieran edo diktaduraren ostean arte kritika berritzaile edo soziala egiten zebiltzan arte adituak gero eta gehiago, lurraldeko erakunde nagusietan sartzen hasi zirela. Horietako asko unibertsitateetako irakasle bilakatu ziren baina, aldi berean, horietako askok gaiaren inguruko erakusketetan komisario papera hartu zuten, edo horien katalogoetan idatzi eta aholkulari gisa ibili ziren. Beste hainbat, lurraldeko kultur erakunde desberdinetan kudeaketa eta zuzendaritza lanak egiten hasi ziren. Esaterako, Javier de Bengoechea Bilboko Arte Ederretako Museoko zuzendaria izan zen¹⁷⁹, Javier González de Durana Rekalde Aretoko eta Artiumeko zuzendari izan zen eta baita Balentziaga museokoa¹⁸⁰,

¹⁷⁹ 1975etik 1984ra.

¹⁸⁰ 1992 eta 2001 bitartean Rekalde Aretuan, 2001etik 2008ra Artiumen, eta 2011tik 2014ra Balentziaga Museon.

Javier Viar Bilboko Arte Ederretako Museokoa¹⁸¹ eta Pedro Manterola Oteiza Museokoa¹⁸². Era berean, entitate publiko zein museo pribatuetako aholkulariak izan ziren. Adibidez, Javier González de Durana Jaurlaritzaren kultur sailean aholkularia izan zen¹⁸³, Javier Viar¹⁸⁴ eta Sáenz de Gorbea ere¹⁸⁵. Javier San Martín Gipuzkoako Diputazio Foraleko artelanen erosketa komisioaren parte izan zen¹⁸⁶ eta Pedro Manterola Nafarroako gobernuko kultur aholkularia¹⁸⁷. Guggenheim museoan Javier Viar, Kosme Barañano eta Javier González Durana izan ziren erosketa aholkulari¹⁸⁸.

Era berean, Leioako Arte Ederren Fakultateak baina baita Arteleku edo Alhondiga zentroak ezinbestekoak izan ziren hurrengo artista belaunaldiekin bitartekaritza lana burutzeko. Esate baterako, euskal eskultore ospetsuenek eta bereziki Jorge Oteizaren printzipio estetikoak eragin handia izan zuten aipatutako hezkuntza zentroetan formatu ziren aurreneko artisten belaunaldiarengan. Horietako batzuk, Txomin Badiola, Ángel Bados, Juan Luis Moraza edo Elena Mendizabal, esaterako, zentro horietako irakasle bihurtu ziren eta, hartatik, eskualdeko genealogia artistiko zehatz bat babestu zen. Horrela bada, demokraziaren etorrerarekin berritzailea eta aurrerakoa izan zen diskurtsoa, urteak aurrera erakundeetara pasatu zen. Beraz, XX. mendearen bigarren erdiko Euskal Herriko artearen historia gorpuztu eta legitimatzeko prozesuak agerian uzten du nola, kontaketa bideratzeko ahalmena izan zuten agente ezberdinek boterean zeuden agintarien norabide berdina hartu zutela, eta, ondorioz, herritarrok diskurtso horiek barneratu ditugula eta gure oroimen kolektibo bihurtu. Esan bezala, frankismoaren aurkaritzan eta subiranotasun abertzalearen erreparazioan oinarritzen zen oroimen kolektiboa.

Alabaina, historia horren barneratze kolektiboak dakarren txanponaren beste aldea, iraganetik zetozen geruza androzentriko eta matxista guztiak gure egitea ere izan da. Azken finean, begirada ikasiek kolektibitatearen oroimen bisuala osatzeaz gain, norberaren gorputz eta emozioetatik ere pasatzen direlako (Bialostocki, 1973). Hori zen Luce Irigarayk (2003) "gizonen subjektibotasunaz alienatutako begirada" kontzeptuarekin adierazi nahi zuen ideia. Orrialde hauetan aztertu dugunarekin bat

¹⁸¹ 2002tik 2017ra.

¹⁸² 2004tik 2008ra.

¹⁸³ 1982tik 1992ra.

¹⁸⁴ 1985etik 1986ra.

¹⁸⁵ 1988tik 1991ra.

¹⁸⁶ 1989tik 1992ra.

¹⁸⁷ 1984tik 1991ra.

¹⁸⁸ 1991tik 1994ra.

eginez, zera suposatuko luke horrek: Euskal Herriko bigarren mailako herritar gisa ulertuak izan garen gizabanakoen aukera bakarra –emakumeena, baina baita atzerritarrena edo beste identitateak dituztenena–, gizon heteronormatiboen neurria diseinatu eta eraiki zen euskal iruditegi eta oroimenean identifikatzea izan dela, modu inkontzientean bada ere.

1.3.3. Euskal markaren etorkizuna

Aurretik esan bezala, 1950-1972ko artista legitimatuen hizkuntzak bizitutako hedatze bisualaren inguruan garatu diren hurbilketen artean gehien errepikatu den ideietako bat zera izan da: instituzionalizazio prozesuak eragin zuela jatorrizko proiektu artistikoaren balioa edo garrantzia galtzea (Astiz, I., 2011). Esan bezala, ideia hori zehaztu egin beharko litzatekeela pentsatzen dut, hasierari dagokionez behintzat; izan ere, hastapenetan prozesu horrek berak lagundu zuen irudimen artistikoak izan zuen arrakasta lortzea eta komunitatearen asimilazioa bideratzea. Hala ere, guztiz bat nator Chillida eta ondoko artisten hizkuntza euskal zeinu hutsal gisa erabiltzeko joera eman dela dioten irakurketekin. Zehazki, laurogeita hamarreko hamarkadatik aurrera fenomeno hori oso bistakoa izan zen Chillida eta Basterretxearen kasuan. Oteizarekin antzeko bidea gauzatzeko hamarkada batzuk itxaron behar izan ziren, izan ere, 1992ean, artistak Nafarroako Gobernuaren esku utzi zuen bere ondarea¹⁸⁹. Horren adibide dira orduetik gaur egunera bitarte eskualdean zehar kokatu diren eskultura guztiak¹⁹⁰ edo lengoia abstraktu geometrikoa EAJren euskal politikarien agertoki bihurtu izana, besteak beste (Manterola, I., 2014b). Hala, demokraziaren lehen urteetan ikusmen artistikoaren hedatzeak identitate ordezkaritzaren gabezia bat asetzeko helburua bazuen, laurogeita hamarreko hamarkadatik aurrera, imajinario horren difusioa euskal agintarien beste behar politiko batzuekin izan zuen lotura¹⁹¹.

Besteak beste, Txomin Badiolak (2015) aipatzen zuen ondorengo anekdota irizpide aldaketa horren adibide esanguratsua dela deritzot, argi bistaratzen baitu zein zen 2000

¹⁸⁹ Falta hori konpontzearen, 2007an Gipuzkoako Foru aldundiak 904.800 euro gastatu zituen artistaren lanak erosten (Flaño, 2007).

¹⁹⁰ Besteen artean, *Leioako indarra* –N. Basterretxea, 2001, Leioa, Leioako udala–, *Eraikuntza hutsa* –J. Oteiza, 2001-2002, Donostia, Donostiako udala–, *Proposamen dinamikoa* –J. Oteiza, 2002, Leioa, Leioako udala–, *Esferaren desokupazioaren oboide aldaera* –J. Oteiza, Bilbo, 2002, Bilboko udala–, *Begiratokia begira* –J. Oteiza, 2003an Gasteiz, Arabako Foru Aldundia–, *Begirari IV* –E. Chillida, 2003, Bilbo, Bilboko udala–, *Gerrako biktimei omenaldia* –N. Basterretxea, 2006, Bilbo, Eusko Jaurlaritzan–, *Aurreneko europar euskaldunei omenaldia* –N. Basterretxea, Gasteiz, Eusko Jaurlaritzan– edo *Bakearen Usoa Donostiako erdigunera lekualdatzea* –N. Basterretxea, 2011, Donostia, Donostiako udala–.

¹⁹¹ Hain zuzen, Haizea Barcenillak (2017) zioen kulturaren ikusezko proiektzio aldaketa horretan mugarria Bilboko Guggenheim Museoaren eraikitzea izan zela.

urte inguruan kultur politikek euskal iruditegi artistikoaren inguruan lehenesten zuten lotura:

The president [of the Basque Country] came to the point immediately: the Basque Parliament had decided to build a Monument to the Victims of Terrorism in the entrance to its headquarters in Vitoria-Gasteiz, and wished to inquire about the possibility of my accepting the commission. She told me that the Basque Parliament had decided that the monument should be made by a sculptor of the 1980s generation. The parliament was in effect seeking to encourage a generational change by means of opening up the way, on the one hand, to sculptors different from those traditionally commissioned to create monuments in the Basque Country, and on the other, to projects not necessarily linked to old formal and iconographic repertoires and traditional materials (81. or.).

Azken batean, industria astunaren gainbeheraren ondoren, laurogeita hamarreko hamarkadaren hasieran, EAJ prest agertu zen iragan industrial hori alboratzeko eta turismoan eta zerbitzuetan oinarritzen zen ekonomia bat aurrera ateratzeko (Zallo, 1995). Kultur industrietan joeraren erakusgarri nagusia 1992an eraiki zen Bilboko Guggenheim Museoa izan zen¹⁹². Hortaz, kulturaren esparrua, berriz ere, euskal agintarien beharrak asetzeko bitartekaria izan zen, horrek aztertzen ari garen iruditegi artistikoaren erabilera eta funtzionaltasunean eraginak ekarri zituela. Hain zuzen, istorioak ongi azaleratzen du nola, baita denboran hurbilagoak ziren gertaera historikoak omentzeko ere, agintariei beharrezkoa zitzaiela “euskal artearekin” identifikatzen ziren ikus marka horiek mantentzen jarraitzea. Aurreko hamarkadetan hizkuntza artistikoa komunitatearen kohesiora bideratu bazen, ordutik aurrera, merkatua zuen jomuga. Eta, beraz, instituzionalizazio eta merkantilizazio prozesu sistematiko horren ezinbesteko emaitza da, gaur egun, hirurogeiko artisten hizkuntza estetikoak “euskalduntasunarekin” lotzen den ikur bezala jasotzea. Marka gisa, bere jatorrizko esanahi eta narratibetatik urrun (Barcenilla, 2017).

Ikuspegi aldaketa horren beste kasu esanguratsu bat Donostia 2016ko Europako Kultur Hiriburuaren programarako hiriaren hautagaitzan islatu zen. Turismoa sustatzeko helburua zuen ekitaldiarentzat logotipo bezala, beste behin, Eduardo Chillidaren estudio batean oinarritutako diseinu bat aukeratu zen. Bestetik, kultur programazioari zegokionez, hiriko museo ospetsuenean aurrera eraman zen lehen erakusketa 1966. *Gaur Konstelazioak. 2016* izan zen (Golvano, 2016). Zera, berrogeita hamar urte lehenago

¹⁹² Guggenheim museoaren eta kultur politiken arteko lotura aztertzeko, ikus: (Zulaika, 1997; Guasch eta Zulaika, 2007; Barcenilla, 2016b).

sortu zen *Gaur* taldearen erakusketak eman zien ongietorria Donostiak urte horretan jaso zituen milioi bat baino turista gehiagoei. Erakusketa horri bigarren atal bat gehitu zitzaion, ondorengo belaunaldietako artisten lanei –euskaldunak zein atzerrikoak– eskainia. Erakusketaren komisarioa zen Fernando Golvanoren hitzak jarraiki, bi belaunaldien artean zubi ideia sortu nahi izan zen (Anonimoa, 2016). Hortaz, erakusketak komentatu dugun diskurtsoa berresten zuen: euskal abangoardien iturburua zein zen argi uzten zen, baita nola hortik eratorri zen Euskal Herriko arte garaikidea. Urte berdinean ospatu ziren bestelako erakusketen bidez ere *Gaur*-en parte hartu zuten artistek lurraldeko historiarako zuten garrantziaren ideia berrindartu egin zen. Kutxa Kultur Artegunean *Historia partekatuak. XX. mendea Kutxa bilduman* izan zen ikusgai, Okendo Kultur Etxean *Basterretxea, Sistiaga eta Zumeta. Azken urteetako lanak*, Kur Art Gallery galerian *Mendiburu eta Amable. Azken urteetako lanak*, Altxerri galerian, *Balardi. Azken urteetako lanak* eta baita Bilboko Arte Ederren Museoan, *Amable, Balardi, Basterretxea, Chillida, Mendiburu, Oteiza, Sistiaga, Zumeta* erakusketa, besteak beste¹⁹³.

Programa kulturean aurkeztu zen beste proposamen bat hiriko eskulturen inguruan burutzeko ibilbide bat izan zen, non Chillidaren *Haizearen orrazia*, Oteizaren *Eraikuntza hutsa* eta Basterretxearen *Bakearen usoa* protagonista nagusienak ziren¹⁹⁴. Hiria eta eskultura abstraktuen arteko lotura indartzen zuen beste proposamen bat, Zurriolako pasalekuan antolatu zen Henry Mooren erakusketa izan zen, bi euskal eskultore famatuenengan eragin handia izan zuen eskultorea. Era horretan, Moore, Chillida eta Oteizaren lanen aire zabaleko eskultura museo bat eskaini nahi izan zitzaien bisitariei, obrak beraien artean “solaz egin” zezaten (Ormazabal, 2016). Aurreko guztia laburbilduz, Donostia 2016ren kasuak agerian utzi zuen Ismael Manterolak (2017) aurreratu zuena: batez ere Chillida hiriko turismo marka bihurtu zela.

Herentzia artistikoaren eta bere marka bisualaren erabilera gero eta komertzialago horrek Herbert Marcuse-k (1981) “desublimazio” kategorian kontuan hartzera narama. Hau da, masa gizarteek eta haien kultura industrien eraginez, artelanen dimentsio artistikoa apurka desagertuz joaten dela, bizikidetzan neutral, axolagabe eta baketsu bat ezarriz. Edo, beste modua batean esanda: bere garaian kontrakulturala izan zena –kasu honetan frankismoaren erregimenpean kutsu abertzalea zuen proiektu artistiko bat

¹⁹³ 1516-2016 Bake-Itunak erakusketan ere Oteiza eta Chillidaren lanak txertatu ziren. Bestetik, urte berdinean Wroclaw hiri poloniarra ere Europako Hiriburu Kulturala izan zen eta bertan Donostiaren inguruan ekintzak antolatu ziren, besteak beste, Eduardo Chillidaren inguruko mintegi eta erakusketa bat.

¹⁹⁴ *Gaur* egun eskaintza turistikoa izaten jarraitzen du.

garatu izana– bere eduki antagonikoak bereganatuz zihoala pixkanaka; azken batean, kapitalismoari erabilgarria zaion arte bihurtzeko, eta, beraz, horren isla izateko¹⁹⁵.

Hortaz, ondare artistikoaren irudikapena euskal erakundeen asmo politikoen beharrak asetzerantz bideratu zen, berriro ere. Trantsizioaren urteetan artea euskal nortasun berritua eraikitzeko premia erantzuteko bitartekari bihurtu bazuten, urteak pasata, turismoa sustatzeko eta Euskal Herriaren nazioartekotze nahia islatzeko erabili zuten. Azken finean, aztertutako kasuak agerian uzten du agintaldi luzeek, EAJk Eusko Jaurlaritzan izan duen antzerakoek¹⁹⁶, botere instituzionalean sortzen diren dinamiken sendotzea ahalbidetzen dutela.

Baina ideia berdina urteetan aurrera bertako artearen historiarekiko eman den trataeran ere antzematen da, izan ere, ia ez dira hurbilketa kritikorik burutu diskurtso ofiziala nola eta nor indartu zuen galderen inguruan¹⁹⁷. Horregatik deritzot berrikuste feministen ekarpenak hain garrantzitsuak: kontaktaren partzialtasuna eta subjektibitateak azalerrak dituztelako, baita narrazio historikoak nori egin dion mesede eta, kontrarioki, nor baztertu duen bistaratzeko dutelako. Diskurtsoaren kanona behin deszentralizatzean, eta partzialtasun eta aldakortasunaren alde jotzean, Euskal Herriko beste artearen historia batzuekin egingo dugu topo: errealitate, esperientzia, espazio, praktika, interes eta emozio gorpuztu berriekin.

1.4. Ondorioak

Esandakoa laburtzearen, 1950-1972 urte inguruko Euskal Herriko artearen historiografiaren berrikusketa honetan zera proposatu dugu: narrazioaren eraketan parte izan ziren momentu, ideologia eta behar sozial ezberdinek bere zama androzentrikoa gehitu zutela eta ondorioz, naturalizat jo dugun kontaktak zama maskulino argia duela.

Hasteko, berrogeita hamarreko hamarkadako gizartea errotzen zen genero sistema zurruna arte sistemaren agente desberdinetan, baita orduan babestu zen joera

¹⁹⁵ Kontu horren beste adibide bat Donostian, 2019ko gabonetan, *Haizearen orraziaren eta Bakearen Usoa* eskulturen siluetak zituzten argiak jarri zirela (Zabaleta, 2019).

¹⁹⁶ 1979an Gernikako Estatutua ezarri zenetik gaur eguneraino, botere legegilea EAJren esku egon da, 2009-2012 bitarteko PSE-EEren legegintzaldia kenduta. Eusko Jaurlaritza berrantolatuta zenetik, honako hauek izan dira kultur sailburuak: José Antonio Maturana –PSE-EE, 1978-1979–, Ángel Olarte –EAJ, 1979-1980–, Ramón Labayen –EAJ, 1980-1984–, Joseba Arregi –EAJ, 1984-1985–, Luis María Bandrés –EAJ 1985-1987–, Joseba Arregi –EAJ, 1987-1995–, María del Carmen Garmendia –EAJ, 1995-2001–, Miren Azkarate –EAJ, 2001-2009–, Blanca Urgell –PSE-EE, 2009-2012–, Cristina Uriarte –EAJ, 2012-2016–, Bingen Zupiria –EAJ, 2016-2021–.

¹⁹⁷ Eremita honetan sartuko nituzke: (Agirre eta Martínez de Gorriarán, 1995; Martínez de Gorriarán, 2011). Eta, bestalde, prozesu horren inguruan garatu diren ekarpen kritikoak Euskaditik kanpo egin direla esango nuke: (Marzo, 2013; Marzo eta Mayayo, 2015).

artistikoan ere islatu zen. Hori izan zen aurrerago sakonduko dugun abstrakzioaren kasua: modernitatearen ordezkari gisa aurkeztu zenean logika sexuatuak zeresan handia baitzuen. Baina aztertu moduan, gaurdaino iritsi den Euskal Herriko artearen historia hirurogeiko hamarkada erdialdetik aurrera eta, batez ere, demokraziarekin bat joan zen garatzen eta errotzen, eta hura frankismoa eta haren iruditegiaren aurkaritzan oinarritu zen. Horregatik, momentuan garrantzitsua izan zen “euskal artearen” berezitasunak zehaztea eta aldarrikatzea. Mailakatze horretan nabarmenenak, besteak beste, abstrakzioa, eskultura eta arte sozialaren kategoria izan ziren, datozen kapituluetan hurrenez hurren aztertuko ditugunak. Baina, irakurketa horren atzean, garaian lehenetsi ziren beharrak ageri ziren, baita ere irakurketa horiek aldarrikatzeko ahalmena izan zutenen subjektibotasuna eta gizarteko genero logikak.

Hala ere, nahiz eta errotzen zihoan kontaktak Euskal Herriko artearen berezko esentzia antifrankista eta borrokalaria azpimarratu nahi izan, ezin dugu ahaztu narrazioaren protagonista bihurtu ziren horien ekoizpen artistikoak aurreko hamarkadetako sistema artistikoaren irizpideen balioztapenarengandik lortu zutela arrakasta. Hau da, iritsi zaigun Euskal Herriko artearen historiaren oinarriak hertsiki lotuak daude agintari frankistek zehaztu zituzten parametro artistikoekin, eta baita ere orduko genero egiturarekin. Kontaktari forma eman zion modernitate kontzeptua “garapen” intelektual zein estilistikoaren ideiarekin lotu zen, eta ondorioz, aurrerapauso logika definitzeko erabili ziren parametro berek bultzatu zuten garaiko emakumeen sormena margenetan uztea. Beraz, emakumeek orduko gizartean beren generoarengatik zituzten oztopoez gain, Euskal Herriko artearen historiaren eraikitze prozesu berak arrazoituko luke jaso dugun kontaktetan apenas ez emakumerik aurkitzea.

Esan bezala, laurogeiko hamarkadatik aurrera, ordura arteko diskurtsoaren karga politikoa, pixkanaka, lausotzen joan zen. Hala ere, horrek ez zuen narrazioaren logika androzentrikoa eraldatzea ekarri. Alderantziz ere. Esan bezala, kontaktaren sortze eta errotze prozesuak garapen azkarra izan zuen: demokraziaren etorrerarekin, herri mailan eta bestelako esparruetan garatu zen energia pultsio birsortzaile orokortuaren ondorioz, kanon historiografiko gazteak auto-legitimazio prozesu zirkular, azkar eta sistematiko bat bizitu zuelako. Hala, ordutik aurrera, ezeztaezin, objektiboa eta bakarra dirudien Euskal Herriko artearen historia bat dugu, zeinak bere zama maskulinoa unibertsaltasun mozorroaren atzean ezkututzen duen.

Horregatik guztiagatik, euskal lurraldeetan izan ziren edo euskaldunak ziren emakume artistek ez dute historiarik izan. Eta ezjakintasun horrek eraman gaitu pentsatzera gure

eskualdean ez zirela esanguratsuak eta oroigarriak diren bestelako tradizio artistikorik izan. Aurreiritzi hori ezeztatzeko asmoz datozen hurrengo kapituluak. Baina horretarako, errepikatu bezala, beharrezkoa izan da lehenik eta behin historiografia berrikustea eta hura deseraikitzea edo desaktibatzea. Bestelako historiak josteko teknologia edo hasiera puntua dugu hau.

2 **“EMAKUME ARTISTA” KATEGORIAREN INGURUAN**

Rozsika Parker eta Griselda Pollockek (1981) *Old Mistresses* liburuaren izenburuaren modu ironikoan iradoki bezala, artearen historiaren diziplinan hainbestetan erabiltzen den *Old Masters* terminoak –antzinako maisua– guztiz konnotazio desberdina zuen bere baliokide femeninoan. *Old mistresses*, gurean “maitale zaharrak” bezala itzuli genezakeenak, ez zuen bikaintasun ideiarekin zerikusirik.

Euskara hizkuntza ez-sexista izatearen ospea egotzi izan zaion arren, genero marka argia duten hitzak ere badira gurean; kasurako, maisu edo maisutasunarenak. Euskaltzaindiak esaten digun bezala, maisua, “zerbait egitekotan, gidari edo arduradun gisa ari den pertsona”, edo maisulana “bere bikaintasunagatik ereduakoa gertatzen den lana” den bitartean, maistra “lehen irakaskuntzako irakasle emakumezkoa” da. Besterik gabe, lan honetan aldarrikatu nahi ditugun subjektuak “emakume artista” sintagmaren bidez izendatu beharrak gogorarazten digu “artista” izendapenaren atzean pribilegio maskulinoa gordetzen dela. Hizkuntza bada gure errealitatea, mundua eta pentsaera eraikitzen duen bitartekaria, termino berak inposatzen duen genero markak ongi bistaratzen du artearen historiaren ardatz den artista-maisuaren figura, gizasemeen irudiaren baitan eraiki dela. Esate baterako, Ernst Kris eta Otto Kurz-en (1991) “artistaren kondaira” liburu famatuan, artista maskulinoaren prototipo desberdinak sailkatu zituzten; baina hura ikuspegi feminista batetik aztertzen badugu, agerikoa da artistei egokitzen zitzaien gaitasunek betiere sexu markarekin zutela lotura. Aurreko atalean aipatu bezala, Euskal Herriko artearen historian ere igartzen da artista tipologia zehatz bat, eta arketipo horrek uste baino pisu handiagoa izan du gure oroimen artistikoak duen forman eta haren genero inpartzialtasunean.

Edozein modutan ere, “maisua” edo “jeinu” kontzeptuek genero marka garbia dutela ez da ideia berria, aurreneko artearen historialari feministek plazaratu zuten kontua da eta, beraz, gaiaren inguruan bibliografia zabala dago eta ikuspuntu desberdinak planteatu dira (Battersby, 1989). Oraingo kasuan, tesiaren helburua ikuspegi feminista batetik Euskal Herriko artearen historia berrikustea denez, Rozsika Parker eta Griselda Pollockek (1981) proposatu zuten horretan oinarritu naiz; hots, jeinu kontzeptu bera dela desegin beharrekoa. Hau da, ez genukeela errotutako artista-jeinuaren parametroak errepikatzen dituzten emakumezkoak kontaketa hegemonikoetara gehitu behar, baizik eta emakumeek kategoria horrekin –kanonarekin– izan duten diferentzia aztertu behar dela. Errepikatu bezala, kontaketa paradigma androzentrikoa deseraikitzea baita lanaren funtsezko helburu bat.

Hala, kontuan hartu beharreko lehen ideia bat zera da: beste ogibide batzuetan gertatzen ez den antzera, "artistaren" izendapena kanpoko eragileek inposatzen dutela normalean. Norberak bere burua artista gisa izendatzea baino, oro har, arte sistemak subjektu batzuen sormena saritzeko funtzionatu izan du kategoriak; behintzat, lanean murgiltzen garen testuinguru historikoan (Zilbeti, 2010). Fenomeno berdina ematen da historiagileek iraganeko lan artistikoen egileak "artista" modura izendatzen dituztenean, adibidez. Alegia, izendatze prozesu berak legitimatzen dituela subjektu horiek eta beren lanak. Horregatik guztiagatik, momentu bakoitzeko gizartean aurkitzen diren gizarte egiturak, ideologiak baita genero sistemak presente egongo dira prozesu horretan, ezinbestean.

Oraingoan, euskal lurraldean 1950-1972 urteen artean izandako emakume artistak "artista" kategoriarekin nola erlazionatu ziren aztertuko dut. Bide horretan, generoak sortzen dituen diferentziazioarekin egingo dugu topo eta, horrela, kategoriaren muga tradizionalak desitxuratzera hurbilduko gara. Horretarako, galdera ezberdinak proposatuko ditugu, besteak beste, emakume horiek artista modura identifikatzen ote ziren ala ez, bilakaera hori nola gertatzen zen, identifikazioan zer faktorek eragiten zuten, edota esfera publikoko arauak zelako intzidentzia zuten. Hain zuzen, Nuria Capdevilak (2013) zioen modura, iraganeko emakume artistek beren autoretza garatu zuen giroa berreraikitzea –orduko diskurtsoak, harreman pertsonalak edo identifikazio pertsonala–, betebeharrak zail zein beharrezkoa da agenda feministarentzat. Aitzitik, artistek bizi zuten bizi-esperientziatik eta garaiko genero egituretatik aldenduta, historiografiarekin lotzen den beste galdera bat ere gehitu genezake. Zera, artearen historiaren eraikuntzan "emakume artistaren" kategoriak zelako garrantzia izan duen subjektu horien ahazte sistematikoan.

Lehenengo kontuari helduz gero, orokorrean, ikusiko dugu gure kronologia barruan izandako emakume artisten inguru kulturallean, salbuespenak salbuespen, horiek ez zirela beraien praktika artistikoaz bizitu. Alegia, merkatu kapitalistaren irizpideen arabera ez zirela profesionalizatzea iritsi eta horrek, amateur edo afizionatu modura ulertuak izatera eramane zituela askotan. Amateurrak, gogora dezagun, inolako anbizio ekonomikorik edo publikorik bilatzen ez duela, praktika artistikoa aisialdi edo plazer moduan lantzen duen pertsona liteke. Baina terminoa kalitate okerragoko praktika bat egitearen konnotazioarekin ere lotzen da¹⁹⁸. Hala eta guztiz ere, izan ziren

¹⁹⁸ Oxford-eko hiztegiaren lehen adiera: "Doing something for pleasure or interest, not as a job", eta hirugarrena: "not done or made well or with skill". Oxford Dictionaries (webgunea).

profesionalizatzeraz iritsi ez ziren gizasemeak ere testuinguruan, beraz, fenomeno horretan genero-markak eragiten duen diferentzia aztertu eta zehaztu beharko dugu.

Kapitulua ordena honakoa da. Frankismoaren genero sistemaren barruan emakume kondizioaren inguruko hurbilpenarekin hasiko gara, garai horretan emakumeek ekoizpen artistikoari dedikatzea testuinguruan nola jaso ohi zen ezagutzeko. Ondoren, XX. mende hasieratik eskualdean emakumeek jaso zezaketen heziketa artistikoa ikertuko dugu, ohiko joerak, baliabideak eta espazio desberdinak identifikatzeko eta horrek beren lanetan zuen eragina ezagutzeko. Hirugarren atalean, emakume horiek beraien gizartean nolako harrera izan zuten aztertuko dugu eta, horretarako, kritika idatziaz eta hedabideetan zuten ikusizko proiektioaz baliatuko gara. Horrek aukerak emango dizkigu, alde batetik, emakume artistek beren gizartean jaso zituzten irudikapenak, estereotipoak edo aurreiritziak ezagutzeko, askotan, historiari baztertuko zituzten eragileak ere izan baitziren. Eta, beste aldetik, emakume artistek beraien posizioa negoziatzeko garatu zituzten bide edo estrategia ezberdinak ezagutzera iritsi gaitzake. Kapituluak amaitzeko, autoerreturaren generora hurbilduko gara, lan horiek informazio ugari eskaini diezagukeelako emakume sortzaileak "artista" kategoriarekin nola identifikatu zitezkeenaren inguruan.

Halaber, atal guztietan errepikatuko den moduan, galdera teoriko horiek erantzuteko, emakume artista zehaztetara joko dut. Horiek baitira ikerketa honen protagonistak. Artista horien kasu pertsonal eta lanak ikusaraziko ditugu, bai artista horiek aldarrikatzeko, baina baita ere horien ezaugarri komunak identifikatzeko.

2.1. Emakumeen papera frankismoaren gizartean

Gure kronologiako emakume artisten praktikara hurbiltzeko, ezinbestekoa da, lehenik eta behin, gizarte frankistaren genero sistema gogoan izatea. Azken finean, ekoizpen artistiko oro testuinguru sozial batean eta egileen subjektibotasunaren baitan ematen da; kasu honetan, frankismoaren baitan. Francoren diktadura genero edo ikuspuntu feminista batetik aztertzen duen ikerketa esparruak emaitza oparoak jaso ditu, batez ere, laurogeiko hamarkadan estatu mailan "Emakumeen Ikasketen" alorrean aztertzen hasi zen aurrenetako gai bat izan zelako. Aurrenetariko ikertzaile horietako batzuk Pilar Folguera, Dianièle Bussy Genevois, Marie Aline Barrachina edo Mary Nash izan ziren. Hortaz, gaia ikuspegi ezberdin askotatik landu izan denez, oraingoan interesatzen

https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/amateur_1?q=amateur
helbidetik berreskuratua.

zaidana honakoa da: identifikatzea nola eragin zuen frankismoaren genero sistemak emakumeen barne-bizitzetan, hau da, subjektibotasunean, identitatean edo gorputzetan.

Aurreko atalean aurreratu bezala, gerraostearen ostean “Espainia berria” eraikitzeko proiektuan, politika autoritario eta autarkiaren proposamen ekonomikoez gain, beharrezkoa izan zen gizarte ultrakontserbadorearen proiektua inposatzea. Hala, planteamendu horiek gorputzeko bidean, emakumeei egokitu zitzairen garrantzia ez zen makala izan: gizarteko ordena patriarkala eusten zuen oinarri menderatua behar zuten izan emakumeak (Nash, 2015). Eta genero-sistema eta identitate berri horiek errotu eta mantentzeko, agente eta kontrol modu desberdinak bideratu ziren. Emakumeen birdefinizioari zegokionez, bereziki garrantzitsuak izan ziren 1939tik aurrera eraman ziren legedi aldaketak, baita gizarteko masa kultura eta morala kontrolatzeko bitartekariak izan zituzten espazioak ere; batik bat, Eliza Katolikoari eta Emakume Sekzioari lotutakoak.

Esaterako, erregimenaren altxamendutik aurrera eman ziren legedi aldaketek argi iragartzen zuten gizarte ordena horretan emakumeen rola menpekotasunean oinarritu zela eta, hortik, beren ekintza eremua, funtzionalitatea eta irudikapena. Bere senarraren mendekoak ziren etxekoandre eta amaren papera gorputzen zuten subjektuak ziren emakumeak. Hain zuzen ere, 1889ko Kode Zibila berrezarri egin zen eta bertan andrazkoak adingabe iraunkor gisa aurkeztu ziren, senarren agintepEAN, horiei obediencia zor zietela. Era berean, beste lege batzuen bidez, emakumeak etxez kanpoko lan eremutik baztertu zituzten. 1938ko uztailaren 18ko Lege Orokorrak laguntzak ematen zituen gizonek soldata baxuak zituzten familientzat, horrela emakumeek etxeko espazioa ez uzteko. 1942 urtetik aurrerako lan-erregulazio guztietan emakume ezkonduak lanpostuetatik kaleratzea hitzartzen zuen “ezkontzagatiko nahitaezko eszedentzia” bideratu zen, eta 1946ko martxoaren 26an, familiako emazteek lan egiten zuten gizonezkoei “familia bona” kentzen zitzaizela adierazten zuen legea plazaratu zen. Aitzitik, beste lege batzuk emakumeen gorputzaren kontrolera zuzentzen ziren zuzenean. 1941etik aurrera, abortuaren praktika kartzela-zigorrekin ordaindu zen, baita mota guztietako antisorgailuen salmenta ere (Di Febo, 2005). Bestalde, legeak ere garrantzitsuak izan ziren gizarteko idealak babesteko. Adibidez, laguntza politikak eskaini ziren familiek seme-alaba gehiago izan zezaten; eta, familientzako diru-laguntza gehigarriez gain, eskola-tasak, garraioa baita kredituen epealdiekin laguntzeko subentzioak gehitu ziren (Graham, 1995) [3].



3. Pascual Marín.
Emakume Sekzioak
zabaldutako kartela.
1942. Argazkia.
Fototeka.

Bestetik, neurri juridikoen eta Elizaren euskarri moralaren bitartekaritzaren bidez, sexu diferentziaren logika ezarri zen gizartean, horrek gorputz ezberdinen mugimenduan eta plazaratzean intzidentzia garbiak ekarri zituela. Hain zuzen, emakumeei egokitzen zitzaien espazioa etxe-eremua zen: lehenengo gurasoen menpekotasunean eta ondoren senarrarenean. Susana Taverak (2005) egoera hura emakumeen “etxe-erbeste” gisa definitu zuen, izan ere, horiek familia-erakundearekiko zatiezina zen izaki izatera pasatu ziren. Etxe-kanpoko lan eremutik, eta bizitza publikotik baztertuta, bere izaera independentea galtzen zuten gorputzak izatera pasa ziren emakumeak (Ortiz Heras, 2006) [4].



4. Y aldizkariko orria.
1942ko martxoaren 1a.
Espainiako Liburutegi
Nationaleko hemeroteka.

Puntu honetan, Sara Ahmedek (2017) emozioen gorpuzkeraren inguruan proposatzen zuten ideiez baliatu gaitezke. Egilearen ikuspuntuaren arabera, gizarteko arau performatiboez gain, emozioek funtsezko pisua dute gorputzek gizarteko espazio eta gorputzekin lerrokatzeko orduan. Hau da, garaiko gizartearekin eta horren historiarekin dituzten harreman ezberdinengatik, gorputz ezberdinek emozioak desberdin sentitu eta gorputzen dituztela. Beraz, ideologia eta gizarteratze frankistan emakumeei egokitu zitzairen sentiberatasunaren inguruko narratibek subjektu horien emozioen esparruan eragin zuten eta, beraz, baita jendarteko espazioan beraien buruak eta gorputzak mugitu eta aurkezteko moduan ere. Emakumeek errespetagarriak izan nahi bazuten, etxean geratu behar ziren eta, aldi berean, jendaurrean, espazio publikoan zuten agertzeko modua guztiz neurtu. Ondorioz, horrek honako emaitza emozionala zekarren: espazio publikoa agertoki arriskutsua zirudien emakumeentzat eta, kontrara, espazio pribatua guna segurua. Gorputzen zirkulazio horren atzean, azken batean, beldurraren banaketa desberdina zegoen.

Alabaina, familia-nukleo barruan, hots, frankismoaren gizartean funtsezko garrantzia zuen egituran, emakumeek berebiziko paper garrantzitsua zuten: gizarte, familia eta Estatua bateratzen zituen lokailuak ziren (Di Febo, 2005). Helen Grahamek (1995) aditzera eman bezala, familiaren egiturak estatu frankistaren printzipio ideologikoak modu bertikal eta ez mehatxagarrian konektatzeko aukera ematen zuen, gizarte-sareek bideratzen zuten horizontaltasunaren eta desobedientzia posibleen kontra. Familiek neurri mikrokosmosean estatu patriarkalen ordezkari izan behar zuten, baita genero-ordenari zegokionez ere. Hau da, diktaduraren kontrola espazio pribatura eraman zen: gizarte osoa Estatuaren babes patriarkalaren mende kokatzen bazen, emakumeak familia-burua irudikatzen zuen gizonaren azpian zeuden (Tavera García, 2005). Hori da frankismoa ikuspegi biopolitikotik aztertu duten ikertzaileek gogoratzen digutena; Francoren diktadura ez zela soilik erregimen instituzional autoritario eta konbikzio ideologiko bat izan, baizik eta gorputz eta identitate mota batzuk sortu eta erreproduzitu zituen ordena izan zela (Fernández-Savater, Labrador Méndez eta Jerez, 2019).

Beraz, logika zabaldu horretan emakumeei egotzi zitzaaien betebeharrak eta irudikapen soziala, zaintza eremura mugatu zen, hura diskurtso katoliko biologistan oinarritu zela. Zaintza hori etxekotasunari, amatasunari, familia kideei zuzentzen zen, baina baita heziketa edo zaintza moralari ere. Hau da, maila sinbolikoan, emakumeen irudia gizartearen garbikuntza edo "zuzenketa" moral eta erlijiosoarekin lotu zen (Nash, 2015). Horregatik guztiagatik, bideratu zen feminitatearen ideala emakume pasibo, elizkoi, sentsible, garbi, zintzo, otzan, leial eta garbiaren ama-irudia izan zen. Eta feminitatearen eredu hobetsiak, besteak beste, Ama Birjinarena, Elisabet I. Katolikoa edo Ávilako Santa Teresarena izan ziren (Graham, 1995). Esan daiteke emakumeen identitate eta gorputz berritua generoen asimetrian oinarritu zela: gizontasunarekiko "besteak" zen emakumea. Horrela, gorputzen kontrol politikoaren bidez, gorputz eta jokaera egoki eta desegokien definizio zurruna ezarri zen eta, beraz, arau horiek barneratzen ez zituztenek gizarteko sozializazio normatibotik kanpo geratzen ziren¹⁹⁹.

Ideologia eta egitura horiek gizabanakoek barneratzeko, esan bezala, neurri juridikoez gain, beharrezkoak izan ziren gizarte eremu desberdinak bereganatzen zituzten agenteen presentzia. Besteak beste, Judith Butlerek (2002) gogorarazi modura, generoa sozialki garatzen den eraikuntza da eta prozesu horretan errepikapen eta imitazio

¹⁹⁹ Azken hamarkadetan asko aurreratu da frankismoak ezarritako araudi sozialen ertzetan eman ziren errealitate eta esperientzien ikerketan; adibidez, genero eta identitate sexuarekin lotzen ziren disidentziei dagokionak. Informazio gehiagorako, begiratu: (Osborne, 2012).

indarrek ezinbesteko parte hartzea dute. Gizabanakoak beren gizartean ematen diren genero arauak beraien soinetan errepikatzearekin –performatzearekin–, komunitate horretan onartuak izateko ahalmena areagotzen dutelako. Horregatik, diktadurak ekarri zuen genero arauen eraldatze prozesuan, ezinbesteko garrantzia izan zuten egunerokotasunean, era errepikakor batean, eragiten zuten teknologiek; besteak beste, ikusizko eta bestelako propaganda bideek edo kultur eta heziketa formek. Emakumeen doktrinazioari dagokionez, sakonki aztertutako izan diren bi sozializazio-espaziok garrantzia handia izan zuten: Falangearen Emakume Sekzioak eta Ekintza Katoliko erakundeak.

Emakume Sekzioa estatu frankistaren diskurtsoak babestu zuen emakume irudia gorpuzteko bitartekaria izan zen: hasieran nazionalsindikalismoari lotuagoa egon zen eta 1945etik aurrera, nazionalkatolizismoaren ideologiara hurbildu zen, Falangeak boterea galtzen zihoan heinean (Moradiellos, 2008). Emakumeak frankismoaren moralean doktrinatzeko, hezkuntza, kultura, osasun edo ongizate ekimen desberdinak antolatzen zituen erakundeak; keinu eta ekintzen errepikapenen bidez gorputzak ere moldeatzeko [5]. Esaterako, hamazazpi eta hogeita hamabost urte bitarteko emakume ezkongabeak edo lana eskatu nahi zutenak, behartuak zeuden bertako “Gizarte Zerbitzu” programa betetzera. Programa estatuari sei hilabeteko zerbitzua ematean zetzan, horietatik hiru, gutxienez, ordaindu gabeko gizarte-lana zena. Emakumeei bideratzen zitzaizen zaintza rolaekin bat, gehienetan, eskoletan, ospitaleetan, umezurztegietan edo zaharren etxeetan egiten zuten lan (Graham, 1995).



5. Pascual Marín. *Neska talde bat esku-lanetan, batzuk Emakume Sekzioaren jantziarekin.* 1941. Argazkia. Kutxateka.

Aurreratu bezala, kontuan hartzeko beste erakundea Eliza Katolikoaren barruan antolatzen zen Ekintza Katolikoarena izan zen. Falangearen nagusitasuna nazionalkatolizismoarengatik ordezkatzeko joan zen heinean, Ekintza Katolikoak Emakume Sekzioaren eragin maila bereganatu zuen. Nahiz eta bi erakundeek helburu nagusia emakumeek ama eta emazte zintzoaren papera ongi barneratzea izan, praktika eta objektibo desberdinen bidez funtzionatu zuten. Lehenak erregimenaren aldeko konpromiso politikoa eskatzen zuen bitartean, Ekintza Katolikoak izaera erlijiosoak babesten zuen espazio apolitikoa izan nahi zuen (Blanco Herránz, 2005). Aurrerago ikusiko dugun moduan, erakunde bakoitzaren diskurtsoak eta beraien arteko diferentziak eragina izan zuten emakume idealen eraikuntzan eta, ondorioz, baita horien proiektio bisualean ere.

Testuinguruan barneratuz, 1950eko hamarkadaren amaieratik aurrera, "bigarren frankismoaren" epealdia gisa ezagutzen den horretan, aldaketa batzuk eman ziren emakumeen egoerari zegokionez. Estatuak aurreko autarkia politikak alboratu eta merkatu liberalaren ezartzeak, emakumeak etxe kanpoko lan eremura sartzeko premia ekarri zuen. Beste faktore bat erregimenak atzerrira irudi modernoago bat helarazi nahia izan zen. Hala, arrazoi horiek genero politiketan diskurtso kontraesankor eta aldagarriak ekarri zituzten²⁰⁰. Besteak beste, emakumeen eskubideak apur bat zabaltzen zituzten neurri juridikoak eraman ziren aurrera: 1958an, Kode Zibilaren erreforma bideratu zen eta bertan emakume ezkonduak egindako testamentuetan lekuko edo tutore gisa ager zitezkeen senarren lizentzia izanez gero. 1961ean, Emakumearen Eskubide Politiko, Profesional eta Lanari buruzko Legea onartu zen, printzipioz sexu-diskriminazio ezaren printzipioa onartzen zuena. Hala ere, emakume ezkongabeei bakarrik aplikatzen zitzaien; emakume ezkonduak senarren idatzizko baimena behar izaten jarraitu zuten (Barrena López, 2016).

Luze hitz egin genezake frankismoaren erregimenak emakumeen gorputzetan, subjektibotasunean edo gorpuzkeran nola eragin zuenaren inguruan, baina orain arte aipatu ditugun ideiek aukera ematen digute garaiko emakume artisten bizimoduen testuinguruan kokatzeko. Dena den, esan bezala eta Helen Grahamek (1995) gogorarazi zuen moduan, ezin ditugu diktadurapean bizitu ziren emakumeak giza talde uniforme gisa interpretatu: genero marka ez da inoiz esperientzia bakar baten adierazle.

²⁰⁰ Ikertzaileek hipotesi ezberdinak plazaratu dituzte emakumeen eskubideen aurrerapen aldaketa horien jatorrien inguruan. Batzuek behar ekonomikoei eman diete garrantzia eta beste batzuk politikoei. Informazio gehiagorako, ikus: (Ofer, 2009).

Testuinguruari dagokionez, kontuan hartu behar dugu, besteak beste, bakoitzaren gizarte maila, jatorria edota belaunaldia. Ez baitzen berdina hogeita hamarreko hamarkadako giro aurrerakoian haztea eta orduko zentro artistikoetan ekoiztea, ezkongabea ala ama izatea, Hego Euskal Herriko gerraosteko testuinguru artistiko kontserbadorean parte hartzea, atzerrian erbesteratu behar izatea ala Ipar Euskal Herriko testuinguruko artista izatea, adibidez. Bizi baldintza ezberdinek arte ezberdinak garatzeko bideak ireki zituzten.

2.2. Emakumeentzako heziketa artistikoa: pintzelak, loreak eta paisaiak

1. 2.2.1. Artista bilakatzeko lehen urratsak

Emakume artisten sormen plastikora hurbiltzeko saiakeran, halabeharrez kontuan hartu beharreko kontu bat emakumeen heziketa artistikoaren gaia da. Besteak beste, esparru horretan aurkituko baititugu emakume eta gizonen produkzio artistikoaren artean diferentziak ematen diren galderari aurre egiteko abiapuntu ugari. Berrikusketa XX. mende hasieratik finkatu dut, izan ere, 1950-1972 urte inguruan aktiboki aritu ziren emakume artista askoren formakuntza garaia berrogeita hamarreko hamarkada baino lehenagokoa izan zen. Beste alde, ezagutza eremu horietara iritsi ahal izateko, iraganeko afektibitate, emozioetatik datozen materialen garrantzi epistemologikoa aldarrikatuko dugu. Zera, historiaren diziplinan tradizionalki baztertuak izan diren materialak; egunerokotasuneko objektuak edo garaiko argazkiak, adibidez, askotan erresistentzia desberdinak azaltzen dituen jakituria eskaintzen digutelako (Medina Doménech, 2012).

Sarrera gisa aipagarria da nola, artista-jeinuaren figuran oinarritzen den artearen historian "lekua" izan duten emakume artista eskasen artean errepikatzen den patroia bat zera dela: horiek arte praktikarekiko hurbilpena aita, familia kide edo senarren eskutik jaso zutela. Hala izan zen Artemisa Gentileschi edo Lavinia Fontanaren kasuan, esaterako. Baina denboran aurrera errepikatu egin zen, besteak beste, Euskal Herrian, hirurogeita hamarreko hamarkada bitarte behin eta berriro topatzen den patroia da. Azken batean, inguru artistiko hori jaso zuten emakumeek gainerakoek baina aukera erreal gehiago izan zituzten arte trebakuntzara hurbiltzeko; materialak baita espazio aproposa erabiltzeko, etxeko artistengandik doako irakaskuntza izateko edo familiaren oniritzia jasotzeko. Bestelako kasuen artean, XX. mendean euskal lurraldean izandako hurrengo artistak hurbiltzeko modu horren adibide dira: Carmen Delmas, Marie Blanche Zo Laroque, Dolores Salís, Thyra Ekwall de Ullmann, Louise D'Aussy Pintaud, Maruki Martiarena, Asunción García Asarta, Berthe Grimard, María Teresa Gaztelu, Lydia Anoz, Francis Bartolozzi, Mari Carmen Martín, Maite Rocandio, María del Rosario Camps, María

Ángeles Echevarría, María Paz Díaz, Carmen Fischer, Esperanza Nuere, María Pilar Ansa, Aurora Bengoechea, Rosa Valverde edo Usua Gabarain.

Etxeko giro zehatz hori izan ez zuten gehiengoek, baina baita artisten familietatik zetozen askok ere, arte eskolen bidez hasi edo jarraitu zuten beraien ibilbide artistikoa. Zehaztu dugun kronologian emakumeak arte praktikara hurbiltzeko forma ohikoena ondoren gehiago zentratuko naizen irakasle partikularrengandik lezioak jasotzea izan bazen ere, izan ziren formakuntza hori eskaintzen zuten hainbat espazio; nahiz eta garai eta eskualdearen arabera aldatuz joan. Horien artean garrantzitsuenak, Euskal Herrian orokorrean mendeko berrogeita hamarreko hamarkada bitarte iraun zuten Arte eta Lanbide Eskolak izan ziren. Izan ere, orokorrean langileen profesionalizaziora bideratzen baziren ere, eskola horietan emakumeek heziketa artistikoari lotutako formakuntza jasotzeko aukera izan zuten. Zehazki, 1907ko abuztuaren 6ko Errege dekretutik aurrera, estatuko Arte eta Lanbide Eskolen zentro guztiak behartuak zeuden “emakumeen berezko ikasketen” saila izatera (Gaitán, 2019). Hala ere, euskal lurraldeetako ikastegi gehienetan ordurako existitzen ziren emakumeentzako horrelako programa bereziak. Bilbon 1880 urtean hasi zen (Saiz Valdivielso, 2006), Donostian 1882an (Dávila, 1991) edo Gasteizen 1900ean; nahiz eta badakigun azken zentro horretan 1840an jada “neska ikasleentzako marrazketa” ikasgaia eskaini zela (Martín Vaquero, 1990). Sail berezi horien lezioak gizonetzkoen eraikin eta ordutegi desberdinetan eman ziren, gehienetan, gauzez eta ikasketa-plan desberdinekin. Hala ere, eskolan sartzeko baldintzak gizon eta emakumezkoen kasuan berdinak ziren: hamabi urteak beteak izatea eta irakurri baita idazten jakitea [6].



6. Ricardo Martín. *Donostiako Arte eta Lanbide Eskola*. 1922. Argazkia. Kutxateka.

Lehen heziketaren ostean emakumeek ikasten jarraitzeko zituzten aukera gutxiak kontuan izanik, aintzat hartu behar dugu Arte eta Lanbideen Eskolek hutsune hori betetzeko ahaleginean garrantzia izan zutela. Esaterako, XX. mendeko lehen hamarkadatik aurrera, emakumeek etxez kanpoko lan-merkatuan sartzeko aukera gehiago lortu zituzten mekanografia, merkataritza ikasketak edo kontabilitate formakuntzari esker²⁰¹. Eta, beraz, diru-sarrerara propioak lortu eta klase sozialean igotzeko aukera gehiago. Horregatik, María L. Ricok zioen mendeko lehen herenean, Arte eta Lanbide heziketa zentroak emakumeen aldarrikapen sozial modura funtzionatu zutela (Rico, 2012). Beste alde batetik, eskola horietako neska ikasleek jasotzen zuten programazioari begira, 1906ko Errege dekretuko 6. artikuluan “emakumeen berezko ikasketa” sailak barneratzen zituen ikasgaiak zehaztu ziren, nahiz eta zentro bakoitzaren curriculumean diferentziak eman. Horien artean arte munduarekin zerikusia zutenak honakoak ziren: marrazketa geometrikoa eta luma-lanezko apainduraren marrazketa, marrazketa artistikoa –figura eta apainduraren–, akuarela, olio pintura, objektu industrialen argizarizko modelatzea, marrazketa geometriko eta artistikoaren aplikazioa arte dekoratuetan –pirografia, esmaltea, etab.– edo arropa zuri eta jantzigintzaren ebaketa (Anonimoa, 1906).

Euskal Herriko zentroi dagokienez, hiri bakoitzeko eskolek ibilbide desberdina izan zuten, ikasketa-plan, tamaina edo irakasle moten arabera (Dávila, 1991); gainera, Gerra Zibila nazionalen alde amaitzearekin, ikastegi batzuk desagertu egin ziren edo aurreko irakasle asko kanporatu egin zituzten. Prestigio handia zuen Bilboko eskola 1936an itxi zuten, eta berriro ateak zabaldu zituenean, egituraz guztiz aldatu zuen²⁰², hiria inolako eskola artistiko ofizialik gabe geratu zela. Garai goiztiarra izategatik, bertan formakuntza jaso eta ondoren nolabaiteko entzutea izan zuten emakume gutxiren berri dugu; adibidez, Bitxori Petralanda margolari eta zeramikariarena. Donostiako eskolak 1945 arte iraun zuen²⁰³ eta hantxe izan zen irakasle Ascensio Martiarena margolaria, 1936an erbestera jo behar izan zuen arte. Besteak beste, honako artista hauek jaso zituzten bertan eskolak: Inocencia Arangoa, Naty Altuna, Ana María Sarabia, Teresa Peña Echeveste edo Pilar Barbak. Aitzitik, Gasteiz²⁰⁴ eta Iruñeko²⁰⁵ zentroek gaur egunera arte

²⁰¹ Bilbon 1902an eta Gasteizen 1912an.

²⁰² Instrukzio Publikorako Batzordearen txosten baten erabaki-proiektuaren akta (1938ko uztailaren 13a). Gipuzkoako Artxibo Orokorra. Gipuzkoako Foru Aldundia. Batzarren eta Aldundien Funtza. AGG-GAO JDIM13/7/38.

²⁰³ 1945etik 1959ra zentroak Merkataritza eta Lan eskola modura funtzionatu zuen.

²⁰⁴ Gasteizko Arte eta Lanbide eskolaren informazio gehiagorako, irakurri: (García Díez, 1990).

²⁰⁵ Nafarroako Arte eta Lanbide eskolen informaziorako, ikus: (Urricelqui Pacho, 2009).

iraun dute eta, hasieratik, hiri horietan formakuntza artistikoa jasotzeko erdiguneak izan dira, betiere hezkuntza artistiko kontserbadorea mantendu dutela. Ibilbide luzea izateagatik, belaunaldi desberdinetako emakume artista asko ibili izan dira zentro horietan ikasle modura. Iruñean adibidez, Karle Garmendia, Mercedes Yaben, Ana María Marín, Elena Goicoechea, Maribel Castuera edo Teresa Brun. Eta Gasteizen, María Paz Díaz, Juncal Ballestín edo Ana María Batanero, besteak beste.

Azken batean, emakumeen heziketa artistikoari dagokionez, eta horrek arte munduan suposatzen zuena aintzat hartuta, kontuan izan behar dugu eskola horietan emakumeek jasotzen zuten formakuntza, betiere, gizonezkoenarekiko desberdina zela. Lehenik eta behin, 1928ko araudiaren arabera, zentroan bideratzen zen heziketa bost alderdian banantzen zen: mekanika, eraikuntza, merkataritza, artistikoa eta emakumeen ezagutzena (Urricelqui Pacho, 2009). Horregatik, emakume ikasle gehienak beren generoari egokitzen zitzairen horretan txertatzen ziren. Baina alderdi artistikoan ere, ikasleen sexuen arabera diferentziak ematen ziren. Esate baterako, Euskal Herriko zentroetan figura eta modeloen zuzeneko kopiaren ikasgaia zuten ikastegietan, gizonek bakarrik har zitzaketan eskola horiek. Denboran aurrera iraun zuen Gasteizko zentroan, adibidez, emakumezko ikasleek eskola horiek hartu zituzten lehen aldia, Martín Vaqueroren (1990) ikasketa jarraituz gero, 1964 urtean izan zen; heziketa mistoa ezarri zen ikasturtean, alegia. Juncal Ballestín Gasteizko eskultoreak zioen andrazkoen taldean modeloen zuzeneko kopiaren ikasgaiaren parte hartu zuen ikasle bakarra, eta horregatik, berarentzat bakarrik izan zuela bai modeloa, bai Rafael Lafuente irakaslearen arreta (Beitia, 2015). Dena den, kontsultatutako memoriak baieztatzen dute beste zentroetan ere gizonek eskulturen modelatze edo tailla ikasgaiak zituzten bitartean, emakumeek igeltsuaren kopia, esmaltea, akuarela, apainduren marrazketa edo josketa ikasketak jasotzen zituztela²⁰⁶. Hortaz, eskolatze horretan neska ikasleei bideratzen zitzairen ezagutzak txikitasun eta detaileetarako mainarekin lotzen zen arte praktiketara eramaten zuen; edo beste hitz batzuetan esanda, etxeko espazioan erabilgarriak izan zitekeen arte praktika batera. Azken finean, arte sisteman edo merkatuan sartzera baino, emakumeei proiektio profesionalik gabeko lan artistikoak garatzera bideratzen zitzairen; artista beharrez, artisau bihurtzeko [7].

²⁰⁶ Gipuzkoako Arte eta Lanbide Eskola desberdinen ikasketa-programak kontsultatu dira. Gipuzkoako Artxibo Orokorra. Gipuzkoako Foru Aldundia. Batzarren eta Aldundien Funtza. AGG-GAO espedienteak.



7. Asunción García Asarta. *Nire eskolako aretoa*. 1922. Pastela paperean. Bilboko Arte Ederretako Museoa.

Arte eta Lanbide Eskolez gain, mendeko lehen hereneko Euskal Herrian izan ziren ere emakumeentzako hezkuntza artistikoa eskaintzen zuten beste zentro batzuk. Ipar Euskal Herrian, estatu frantsesaren hezkuntza sistemaren menpe, Baionako Marrazketa eta Pintura Eskola zegoen. Estatu espainiarreko zentroetan ez bezala, eskola hori guztiz formakuntza artistikoan zentratzen zen. Besteak beste, zentro horretan izan ziren ikasle Marie Garay, Marie Gabrielle Crestin, Berthe Grimard edo Janine Péreyre margolariak. Hala, adibideak aditzera ematen digu garai berdinean estatu frantsesean eta espainiarrean “emakume artistaren” kategoriak sozializazio espazio desberdina izan zuela. Hurrengo kapituluan ikusiko dugun bezala, XIX. mende bukaeratik estatu frantseseko sistema artistikoan emakumeek beren eskubideen alde luze borrokatu zuten, eta horrek emaitza esanguratsuak ekarri zituen.

Hego Euskal Herrira bueltan, 1911n “Etxerako-Eskolak” sortu ziren estatu osoan zehar, emakumeen amatasun eta zainketa rolean oinarritzen zen heziketa. Nahiz eta eskaintzen zen ikasketa programa ez praktika artistikora bideratu, bertan ematen ziren klase batzuk –apaindura, ebaketa eta jantzigintza edo josketa bezalakoak– gogoratzen genuen arte erabilgarriaren eremura zuzentzen ziren. Urteak aurrera, diktadura frankistaren gobernupean, Falangearen Emakume Sekzioak ere antzeko ikasgaiak

eskaini zituen; azken batean, nazionalkatolizismoak bilatzen zuen emakume idealaren heziketaren parte zelako²⁰⁷ [8].



8. Pascual Marín. *Neska gazteak Emakume Sekzioan*. 1938. Argazkia. Kutxateka.

Zentro edo arte eskola horiez gain, gainera asko berrogeiko hamarkadan desagertu zirela jakinda, kronologia osoan zehar emakumeek lehen formakuntza artistikoa jasotzeko bide tradizionalena, aurreko hamarkadetan ospea lortu zuten margolarien estudio edo akademia partikularretan eskolak jasotzea izan zen. Gogorarazi beharra dugu pianoa, marrazki edo pintura moduko klaseak jasotzea, XIX. mendeko tradizioa jarraiki, emakumeen “espiritua fintzeko” jarduera apropos modura ulertu zela; bereziki, ezkongai ziren erdi-goï mailako neskontzako hobby egoki modura. Hala ere, beraien ustezko gaitasun biologikoei egokitzen zitzairen praktika hori, betiere, maila imitatzailean murgildu beharra zegoen, inoiz ez era sortzaile askean (Tejeda, 2013).

Aldez aurreko ideia-asoziazio horiengatik, irakasle partikularrengandik formakuntza jaso zuten emakume gehienek marrazketa eta pintura teknikarengatik izan zuten lehentasuna eta ez, beste kasuetan gehiago ematen zen modura, zeramika, esmaltea, akuarela,

²⁰⁷ Emakumeentzako gau-eskolei buruzko memoria. Gipuzkoako FET eta JONSeko Emakume Sekzioko kultur sailak aurkeztuta (1939). Gipuzkoako Artxibo Orokorra. Gipuzkoako Foru Aldundia. Batzarren eta Aldundien Funtza. AGG-GAO PT459.

joskintza edo brodatuarengatik²⁰⁸. Marrazketa eta bereziki olio-pinturaz gain, heziketa tradizional horretan marrazketaren trebatzeak zuen garrantziarengatik, artista dezenteak ilustrazioaren mundura ere jo zuten, baita bertan profesionalizatu ere. Horietako batzuk Pitti Bartolozzi, María Teresa Aguirre, Maritxu Urreta, Dora Roda, Ana María Parra edo Begoña Izquierdo izan ziren. Orokorrean, ikasleei formakuntza piktoriko akademikoa bideratzen zitzairen, eta gai edo generoei zegokienez, aurreko mendetik emakumeentzat apropos modura ulertzen ziren horiek lehenetsi ziren: natura hilak, lore-eszenak eta figuren erretratuak, gehienetan emakume edo haurrenak. Eskoletan aire zabalera ateratzeko aukera izanez gero, paisaiaren generoa ere lantzen zuten. Hortaz, beste arrazoi batzuek gain, heziketa zehatz horrek asko eragin zuen testuinguruko emakume artista gehienak euren ibilbide artistikoan genero finkatu horietan murgiltzean.

XX. mende hasieratik, gutxi gora behera berrogeita hamarreko hamarkadara arte, euskal lurraldeko gune desberdinetan ondorengo irakasle pribatuak nabarmendu genitzake. Donostian, Txiki ezizenarekin ezaguna zen John Zabalo, María Paz Jiménez eta Maritxu Urretaren irakasle izan zen; Ascensio Martiarena²⁰⁹, 1941ean erbestetik bueltan zela, irakasle errespetatua izaten jarraitu zuen hirian eta bere Marrutxipiko estudioan Socorro Oyarzun, Vitxori Sanz, Ana María Parra, Laura Esteve, María Pilar Pérez, María Jesús Urgoiti, Irene Laffitte, Josune Amunarriz, Mari Puri Herrero, Luisi Velez edo Usua Gabaraini eskolak eman zizkien²¹⁰. José Camps, estudioa Garibay kalean zuela, Aurora Bengoechea, Teresa Peña Echeveste, María Jesús Urgoiti, Carmen Galparsoro eta Nisa Goibururen irakasle izan zen; eta Julián Ugarte, Aurora Bengoechea eta Pilar Barbarena; eta Jesús Olasagasti, Josefa Kareaga eta María Pilar Perezena, besteak beste. Irunen, Gaspar Montes Iturrioz irakasle pribatu eta hiriko Udal Marrazkigintza Eskolako irakasle izan zen; eta ondoren, 1942an zentro bereko zuzendari izatera pasa zen²¹¹, horregatik, Baztan inguruko honako artista hauen irakasle izan zen: María Jesús Zabalegui, Menchu Gal, Victoria Aramendía, Thérèse Leremboure, Amaya Hernando, Sara Soto edo Ana Izurarena. Iruñean, Javier Ciga, Sangüesa kaleko estudioan (Urricelqui Pacho, 2009), Elena Goicoechea, Ana Díez, María Teresa Gaztelu, Mercedes Yaben, María Gloria Ferrer edo María Isabel Baleztenaren irakasle izan zen. Azkenik, Bilbon, beste irakasle askoren

²⁰⁸ Besteak beste, Dolores Salísek eskultura eta esmalteak landu zituen, Bitxori Petralandak zeramika, Thyra Ekwall de Ullmann eta María Luisa Cuervas-Monsek miniaturak edo Laura Estevekek diseinu grafikoa.

²⁰⁹ Artistaren informazio gehiagorako, begiratu: (García Marcos, 1983).

²¹⁰ Adibidez, bertan egin ziren lagun Socorro Oyarzun eta Ana Mari Parra (Parra, 2020).

²¹¹ Eraikin berdinean zegoen eskola eta bere estudioa. Gaur egun, Menchu Gal Fundazioa kokatzen da espazio horretan.

artean, hurrengoak azpimarratu genitzake: Juan Conrotte margolaria Juana, Josefa eta Carolina Garcia ahizpen irakaslea izan zena, eta Miguel Marañón María Buerba y Arena, Irene Linares, María Victoria Menjonena eta José Lorenzo Solís María Buerba y Arena, Sol Gorbea, Irene Linares eta Chus Uriarterena.

Salbuespenak salbuespen, ikasleek irakasle horiengandik jasotzen zuten ezagutza artistikoak oso tradizionalak izaten ziren. Adibidez, Carmen Galparsorok (2019) José Campsengantik jasotako eskoletatik honakoa zioen: “Él siempre pintaba vasos de agua, pero concepto de pintura no aportaba nada. Muy manual, poca pasta mucho aguarrás”. Bestetik, “El ruso” deitzen zioten Manuel Balsa margolariaren eskolak jaso zituen Sol Panerak gogoratzen zuen eskola horietan Bilboko Berreginen Museora joaten zirela, bertan eskulturak marrazkiz kopiatzera. Aitzitik, beste batzuek azpimarratzen zuten zein lagungarri izan zitzaizen beraien irakasleengandik jasotako formakuntza eta babesia; adibidez, Karle Garmendia, Socorro Oyarzun, Begoña Izquierdo edo Ana Izurak²¹². Formakuntza bide horretan ikasle eta irakasleen artean ematen zen harremanen eta beraz, afektuen lekuko dira testigantza horiek. Baina baita ere ondorengo arrasto materiala: Maritxu Urreta Ingalaterrara ingelesa ikastera joan zen denboraldian Donostian irakasle zuen Txikiren gutuna jaso izana, azken hori jatorriz ingelesa baitzen [9]. Artistak urteetan aurrera dokumentu hori gordetzeak ikasketa garaiko bizi-espereziak hitz egiten digu, baita ikasle-irakasleen artean eman zitekeen tratu goxoaz.



9. Txikik Maritxu Urretari Ingalaterrara bidalitako gutuna. 1935. Familiaren bilduma partikularra.

Alabaina, nahiz eta lehen begiradan irakasle partikularren ikasketa bideak gizon eta emakume ikasleen arteko berdintasunean oinarritu, ez zen horrela: gizarteko genero

²¹² Ikus: (Anonimoa, 1962c; Castaño, 1973; Muruzábal del Solar, 2014; Ocerín Ibañez eta Etxeparen Igiñiz, 2014).

egiturak pertsonen arteko harreman guztietan baitzegoen presente. Diferentzia hori bistaratzeko, belaunaldi berdintsuetan Ascensio Martiarenarekin ikasi zuten Laura Esteve [10, 11] eta Amable Ariasen [12] lanak alderatu ditzakegu. Formakuntza planteamenduan Martiarenak garrantzia handia ematen zion marrazketaren teknikari: arkatza, akuarela edo ikatz-ziriaren lehentasuna aldarrikatzen zuen (Alonso Pimente, 1997). Hain zuzen, ezaugarri formal hori bistakoa zen bi artisten orduko lanak alderatzerakoan. Desberdintasun nabariena lanetan irudikatzen ziren gaietan antzematen zen, gizarteko genero egiturekin hertsiki lotu daitezkeenak. Laura Esteveren lan gehienetan neska txikien errepresentazioak eta haur horien munduaz mintzatzen zen bitartean, Amable Ariasek antzerki munduarekin zerikusia zuten eszenak marraztu zituen, adibidez. Amak Donostiako Antzerki Nagusian lan egiteagatik, azken horrek aukera izan baitzuen ikuskizuneko mundu hori ezagutzeko eta bere akuareletan islatzeko:

Acudía allí porque me atraía el mundo de detrás del escenario: actrices, actores, cómicos, cantantes, bailarinas, chicas de revista y un muy largo abanico de luces de fantasía. [...] tenía a mi disposición todo un mundo de personajes que me servían para dibujar y hacer acuarelas, que no se encontraban más que ahí (Alonso Pimentel, 1997, 30. or.).



10. Laura Esteve. *Neskatxa korrika*. 1965. Urkolorea paperean. Irudi inprimatuaren argazkia.



11. Laura Esteve. *Neska eseria*. 1965. Urkolorea paperean. Irudi inprimatuaren argazkia.



12. Amable Arias.
Izenburu gabea. 1955-
1957. Arkatza eta
akuarela paper gainean.
Irudi inprimatuaren
argazkia.

Horrek Griselda Pollockek (2003) "Modernity and the Spaces of Femininity" testuan egiten zuen azterketa berreskuratzen narama. Izan ere, nahiz eta gure kasuan Euskal Herriko XX. mendeko erdialdean kokatu, eta ez Frantziako XIX. mende amaieran, irakurketa antzekoa egin daiteke. Pollockek aztertu zuen andrazko artista inpresionisten lanetan irudikatzen ziren espazioak subjektu horiek gizartean zituzten espazio murrizketaren testigu ere bazirela. Hala, begirada berdina erabilita, konturatzen gara Amable Ariasek antzerki barruan era independentean orduak pasatzeko aukera ez zuela bakarrik bere amari esker lortu, gorpuzten zuen gizon gaztearen soinak egoera hori ere normalizatzen zuela. Kontrara, neska gazte errespetagarriaren papera mantentzea ez zatorren bat bere kasa, bakarrik, antzerkiko pertsonaia bitxiak erretratatzera joateko jokabidearekin. Beraz, formalki ezaugarri komunak zituzten arren, ikasle garaiko marrazki horiek gogorarazten digute Euskal Herriko XX. mende erdialdean gizon eta emakume gazteen ekintza-espazioetan alde handia zegoela oraindik.

Orain arte aztertutako heziketa egituraz gain, hirurogeita hamarreko hamarkada baino lehen eszena artistikora salto egin zuten Euskal Herriko emakume artista ugarik laugarren bide baten bidez hurbildu ziren praktika artistikoa: era autodidakta batean. XIX. mendetik oso ohikoa izan zen emakumeak halako eskulanetan beraien kabuz hastea, bai ikasketa espezializatuak jaso ezin zituztelako, bai modu profesionalago batean arte

lanari dedikatu nahi ez, edo ezin zutelako. Estrella de Diegok (2009a) aipatu moduan, fenomeno horren berri ematen digute orduan argitaratzen hasi ziren arte-praktika esku-liburuak; izan ere, horiek lore edo paisaien marrazkigintzan zentratzen zirela jakiteak, adierazten digute andrazko publiko batengana zuzentzen zirela. Bada, josketa edo brodatua bezala, bereziki marrazkigintzaren teknika, norberaren etxeko pribatutasunean aritzeko aisialdi egoki bezala jaso zen harrezkero. Abiapuntu modu horren adibide zaizkigu, esaterako, Francisca Orendain, Pruden Moraza, Luisa Arregui Muruamendiaraz, Killy Beall, Maite Rocandio, María Ángeles Echevarría, Carmen Delmas y Barandica, María Nieves Muñoz, Lourdes Zarrabeitia, Asun Balzola edo Margarita Álvarez artistak. Jarduera artistikoa bere medio propioez garatu zuten artista horien artean errepikatzen diren hainbat ezaugarri interesgarriak zaizkit horien subjektibotasunaren eremura hurbiltzeko.

Hasteko, orokorrean, artista horien lanek norma estilistiko akademikoetatik askatasun gehiago, edo *decoro* tekniko gutxiago zutela baieztatu daiteke; esate baterako, bere produkzioetan perspektiba eta estilo ezberdinak aurkitzen zirelako. Hori izan zen, María Nieves Muñoz edo Killy Beallen kasuak. Aldi berean, emakume autodidaktak interesgarriak dira horiek artista kategoriarekin zuten identifikazioaren inguruan hausnartzeko. Alegia, noiz bihurtzen zen garaiko emakume bat artista? Nahitaez ikuslego eta kritikaren onspena jasotzen zutenean, ala beraien buru eta lanen inguruan norberak garatzen zuten iritzi edo autoestimua ere bazuen zeresanik? Aipatzen nuen bezala, berri gehienak beraien inguruan amateur gisa jaso zirenez, ondorio finkoak ateratzea zaila da. Hala ere, aztarna desberdinek sortzaile horiek artista kategoriarekin zuten identifikazioaren eta erresistentzia mota ezberdinen berri ematen dizkigute, beraien buru eta lanen inguruan zuten iritzi, asmo edo autoestimuekin zerikusia duten heinean.

Esaterako, horien obrak publiko zabalari erakutsi nahi izatearen erabakiaren atzean, garrantzitsua izan ohi zen inguruko babesa jasotzea. Adibidez, hori izan zen Menchu Galen ama zen Francisca Orendainen kasua, behin heldua zela eta bere alabaren bide oparoa ikusita, margotzen eta bere obra publikoki erakusten hasi baitzen. Bestetik, Killy Beall edo Maritxu Urretak hastapeneko urteez mintzatzerakoan, familia eta ingurukoengatik jaso zuten babesa bere konfiantzarako funtsezkoa zela azpimarratu zuten (De Murgia, 2020; Beall, 2020). Beren lanarekiko zuten estimuaren inguruan interesgarria da emakume horiek garaiko lehiaketa herrikoietan aurkezterakoan beren obrei jartzen zieten –jartzen bazieten– prezioak erreparatzea; hain zuzen, artista “izate”

edo “sentitzearen” kontzientziaren erakusle ere direlako. Esaterako, Maite Rocandiok hamabost urte zituela, 1942ko *XII Exposición de Artistas Noveles Guipuzcoanos*-en aurkeztu zuen obrari 250 pezetan prezioa jarri zion, baina, aldiz, lehiaketa berdineko beste emakume artista batzuek ez zioten obrei preziorik jarri; gizon parte hartzaileen kasuan arraroa zena²¹³.

Artista autodidakten kasuak emakumeen kondizioaren inguruan hausnartzeko baliagarri zaidan bigarren puntua hau da: emakume horiek lan artistikoak ekoizteko, praktika hori ahalbidetuko zuten baldintzak behar zituztela. Virginia Woolfek (1986) 1929an jada aldarrikatu modura, emakume batek idazteko aukera izan zezan –kasu honetan lan plastikoa burutzeko–, euskarri ekonomikoa izateaz gain, beharrezkoa zuen “norberaren gela” bat izatea. Baina lanerako espazioa eskura izatearekin bat, norberarentzat denbora libre izatea beste funtsezko baldintza bat zen. Adibidez, burutu ditudan elkarrizketetan eta aurkitutako idatzietan errepikatu den ideia bat zera izan da: artista horiek ezkondu eta ama bihurtzean, bere praktika artistikoa eten egin zutela eta behin haurrak adineko pertsonak zirenean bueltatu zirela beren lanetara²¹⁴. Ideia hori ez zen berria, Germaine Greerek (2005) 1979ko liburu ezagunean jada, identifikatu zuen amatasuna eta harreman afektiboak ohiko oztopoak izan zirela emakumeen ibilaldi artistikoan²¹⁵. Beste artista batzuek, ordea, beren ibilaldi artistikoa lehenetsi zuten eta ez zuten gizartean hobesten zuen feminitatearen bizitza jarraitu: ez ziren ezkondu eta ez zituzten seme-alabarik izan²¹⁶, eta, hain zuzen, oro har, azken horiek izan ziren arrakasta gehien lortu zutenak. Beraz, garaiko genero egiturek guztiz baldintzatu zuten emakumeen ibilbide artistikoa eta, horren aurrean emakumeek bide eta estrategia ezberdinak garatu zituzten, bai praktika artistikoarekin jarraitzeko, baina baita artista gisa gizarteratzeko eta arte sisteman bere posizioa negoziatzeko ere. Beranduago, adibide desberdinekin bizitza pribatuaren negoziaketa kasuak ikusiko ditugu.

²¹³ Ez da ikerketa kuantitatiborik egin, baina errepikatzen den ezaugarri bat dela erakutsi digute kontsultatutako dokumentuek. Gipuzkoako Arte eta Lanbide Eskola desberdinen ikasketaprogramak kontsultatu dira. Gipuzkoako Artxibo Orokorra. Gipuzkoako Foru Aldundia. Batzarren eta Aldundien Funtza. AGG-GAO espedienteak

²¹⁴ Adibidez, Isabel Morales, Dolores Salís, Carmen Galparsoro, Josefa Kareaga, Ana María Parra eta Socorro Oyarzun.

²¹⁵ Zazpi oztopo nagusi identifikatu zituen eta banari kapitulu bat eskaini zion, honakoak ziren: familia, maitasuna, arrakastaren ilusioa, umiliazioa, dimentsioak, primitibismoa eta “galtzen den obra”.

²¹⁶ Adibidez, Esther Navaz, Maritxu Urreta, Menchu Gal, María Victoria Aramendía, Marixa, Teresa Peña, Ana María Marín, Adela Bazo, Esther Ferrer, Laura Esteve, Ana Izura, Aurora Bengoechea, Sol Gorbea, Begoña Peciña, Sol Panera eta Isabel Baquedano.

2. 2.2.2. Goi-mailako hezkuntza artistikorako saltoa

Aurretik aipatu dudan modura, mende osoan zehar sozialki ongi ikusia zegoen emakumeek beraien aisialdi denbora pintura, musika edo dantza moduko arte praktikan erabiltzea (Capdevila-Argüelles, 2013). Horregatik, zailena ez zen jarduera artistikora hurbiltzea, praktikarekin konpromisoa hartzea baizik; hots, ekonomikoki ez bazen ere, nolabait profesionalizatzea eta ibilbide propio bat garatzea. Hortaz, perfekzio edo profesionalizaziorako salto horretan, ezinbestekoa ez bazen ere, ohikoena goi-mailako heziketa artistikoa jasotzea zen. Bide horrek aukera ematen baitzien beraien arte praktika ekintza “serio” gisa jendarteratzeko; alegia, sozialki amateur modura ulertuak izatetik, artista modura aurkeztu ahal izatera. Izan ere, prestigioaz gain, goi-mailako formakuntzarekin ikasleek marrazketa irakasle izateko titulu ofiziala lortzen zuten eta horri esker, Arte eta Lanbide Eskoletan lan egiten zezaketen (Araño Gisbert, 1989)²¹⁷.

Euskal Herrian gisa horretako erakunderik ez zegoenez, profesionalizazioaren bidea hartu nahi zuten andrezkoak behartuak zeuden garrantzitsuagoak ziren estatuko edo nazioarteko arte zentroetara lekualdatzera. Jakina, apustu pertsonal hori bideratzeko, ezinbesteko baldintza batzuk lerrokatu behar ziren; horietan garrantzitsuena familia-giroaren laguntza sinbolikoa, baita euskarri ekonomikoa izatea. Horregatik, aldizka eman ziren beka edo ikasketa-laguntza eskasez gain, normalean aukera hori goi-mailako familietatik zetozenek bakarrik izan zuten. Bestetik, baldintza horiez gain, Euskal Herria uztea eta beste gunetara mugitzea, oro har, ez zetorren bat emakumeei hobesten zitzaien ibilbidearekin; horregatik, profesionalizaziorako “salto” horretan alde handia zegoen emakume eta gizonen artean.

Bestalde, oztopo sinboliko eta ekonomiko horiek izan ez zituztenen artean, ohikoa izan zen erdigune artistiko tradizionala zen Parisen denboraldi baterako egonaldiak egitea: bertan eskola edo maisu desberdinen lantegietan trebatzeko, museo garrantzitsuetako obra ospetsuak ezagutzeko edo garaiko mugimendu artistiko eguneratuagoetan barneratzeko. Noski, joera hori askoz ere ohikoagoa izan zen Lapurdiko artisten kasuan, beranduago landuko dugun bezala. Baina Hegoaldetik zetozenen artean ere, Parisen egonaldiak egitea hamarkadetan zehar mantendu zen joera izan zen. Horren adibide diren belaunaldi desberdineko artista hauek: Asunción García Asarta, Karle Garmendia, Menchu Gal, Sol Panera, Marta Cárdenas, Maria Franciska Dapena, Irene Laffitte, Nisa

²¹⁷ Esaterako, Isabel Baquedanok titulua lortu ondoren eta oposizioak gainditu ondoren, Iruñeko Arte eta Lanbide Eskolan plaza bat atera zuen 1957an, Carmen Maurak Irungo Pintura Akademian. Beste askok klase partikularrak eman zituzten, hala nola, María Teresa Aguirre del Castillo, Ana Izura, Begoña Izquierdo, Carmen Galparsorok.

Goiburur, María Paz Jiménez, Ana Díez, Irene Linares, Ana María Parra, Ana María Batanero²¹⁸ edo Teresa Ahedo. Adibidez, Karle Garmendiak Iruñean hasi zuen bere bidea, baina Ciga maisuak eta familiak animatuta, hogeiko hamarkadan Parisera lekualdatu zen, bertan Colarossi Akademia eta Arte Ederretako Akademian sartzeko (Muruzábal del Solar, 2013). Hogeita hamarreko hamarkadan, Menchu Gal ere bertara joan zen, gurasoek bere heziketa artistikoa bideratzeko aukera onena zelakoan baitzeuden. Baina garaian Galek hamahiru urte besterik ez zituen, horregatik, urteak aurrera honela gogoratzen zuen esperientzia hura:

Ahora me da mucha pena porque yo no aproveché nada bien aquello; era una niña. Él [Amédée Ozenfant margolaria] era un purista, muy estricto, te quitaba todos los colores y te dejaba tres colores nada más [...] Y claro, yo lo pasé muy mal allí. Teníamos modelo vivo. Me sorprendió mucho porque nunca había visto a una persona desnuda (Aguiriano, 1991, 1. or.).

Sol Panerak, ordea, oso modu desberdinean gogoratzen zuen bizipen hura. Jakina, hirurogeiko hamarkada zen ordurako eta artistak hogeit bat urte zituen. Hortaz, bertan jaso zuen heziketa artistikoa, giro artistiko eta intelektual biziak eragina izan zuen bere formakuntza eta motibazioan:

[...] los fines de semana recorríamos los pueblos de *île de france* o por allá. Pintaba óleo, de todo, acuarela [...] Entonces allí es donde ya comencé a ir a los museos y conocí a toda la gente que estaba por allí de una generación mayor a la mía, y fue allí donde, más o menos me dije, -esto va a ser lo mío (Panera, 2019).

Bestalde, emakume bat bakarka ibiltzea ongi ikusia ez zegoenez, aldi baterako bidaiak baziren ere, ohikoa izan zen euskal lurralde periferikotik zihoazen emakume horiek beraien familiaren lagunak ziren artista edo beste emakume baten laguntza edo konpainia jasotzea. Belaunaldi desberdinekoak ziren Menchu Gal, Esperanza Nuere edo Sol Panerak adibidez, hirurak gogoratzen zituzten haiek baino helduagoak ziren figura horiek²¹⁹.

Ana Mari Parrak ere Parisko egonaldiaz oroimen atsegina zuen. Berrogeita hamarreko hamarkadan joan zen bertara, margolari impresionistak ikasteko asmoz. Besteak beste, gogoratzen zuen zein deigarria egin zitzaion Gran Chaumière akademia ikonikoan lehen aldiz biluzizko modelo baten kopia egin zuenean. Halaber, gogoratzen zuen aldizka Sena ibaiaren ertzetan jarri zela margotzen; hasieran jendearen begiradak guztiz lotsatzen

²¹⁸ Arabako Aldundiaren bekari esker izan zuen aukera Parisera joateko.

²¹⁹ Ikus: (Sanz Díez, 1984; Zubiaur Carreño, 2011; Panera, 2019).

zuela, baina ondoren gustura aritzen zela aire librean margotzen (Parra, 2020). Hain zuzen, anekdota horrek aditzera ematen digu, gisa horretako esperientziek uste baino garrantzitsuagoak izan zirela emakume horiek beren ikusmira zabaltzeko eta beren lan artistikoan konfiantza sendotzeko orduan.

2.2.2.1. Madrilgo esperientzia eta barne erbestea

Aldizkako egonaldi horiez gain, Hego Euskal Herriko emakume artistek profesionalizatzeko bidea ehundu nahi ezean, esan bezala, beharrekoa zuten garrantzitsuagoak ziren gune artistikoetara lekualdatzea. Estatu espainiarreko sisteman, ibilbide horren burutzea goi-mailako Arte Ederretako eskoletan formakuntza jasotzea suposatzen zuen: Madril, Valentzian eta beranduago, Sevilla eta Kanariar uharteetan bakarrik aurkitzen zirenak. Hurbiltasun eta prestigioarengatik, beraien karrera artistikoa jarraitu nahi eta ahal izan zuten garaiko Euskal Herriko emakume artista gehienak Madrilgo San Fernando Arte Ederren Errege Akademiara joan ziren.

Hala ere, arestian esan modura, goi-mailako arte ikasketak egiten jarraitzeko eta bere arteaz bizitzeko hiriz aldatzearen intentzioaren atzean, emakume kondizioari atxikitzen zitzaizkion hainbat zailtasun baziren; batzuetan praktikoak zirenak, baina beste batzuetan sinbolikoak, gizarteko estereotipo eta aurreiritziei lotutakoak. Lehenik eta behin, emakume horiek bere burua artistatzat jotzearen atzean, erabaki eta konpromiso hartze sendoa zegoen. Gogorarazi beharra dugu Espainiako XX. mende osoan zehar, Bigarren Errepublika garaian emakumeen eskubideen alde burutu ziren aurreraketa sozialez eta hirurogeiko hamarkadatik aurrera pixkanaka antzemango ziren aldaketez gain, bideratu zen emakumearen papera ama-emaztearen rola izan zela. Horregatik, hortik kanpo aurkitzen ziren ogibide gehienak emakumeen emantzipazio ideiarekin lotzen ziren eta, beraz, gizarte egiturari desafio egitearekin. Esate baterako, hogeiko hamarkadan, emakumeak Madrilgo San Fernando Arte Ederren Errege Akademiara joatea hain gaizki ikusia zegoen, ezen neska gazte askok beraien "konpainiako andereñoekin" batera joaten ziren, beraien itxura ona ahal zen neurrian babesteko (De Diego eta Huici, 1999). Victorina Duranek Akademian bizitutako matxismoa adierazi zuen (Mangini González, 2012); baita ere Francis Bartolozzik:

Y a mí también me suspendió pese a hacerle unos trabajos perfectos. Mi madre fue a hablar con él y en plan serio le contestó lo siguiente: "Mire señora, yo no soy partidario de que la mujer venga a estos sitios, así que las suspendo. Ahora bien, la que tiene verdadera vocación insiste, y entonces la apruebo (Lozano Uriz, 2007, 69. or.).

Testuinguru hori gogoan izan behar dugu ulertzeko zer suposatzen zuen emakume batek bere jatorrizko herria edo hiria utzi eta gizonen maila berdinean jasotzen zuten horrelako goi-mailako Arte Ederretako Eskola batean sartzeak. Azken batean, goi-mailako Arte Ederretako Eskolak bazuen pribilegio eta hierarkia sozialarekin zerikusia. Adibidez, aurretik aztertu ditugun Arte eta Artisau Eskoletan ez bezala, horietan ez zen josteta edo sozialki bigarren mailakoak kontsideratzen ziren tekniken irakasgairik ematen. Hau da, goi eta behe-mailako arte generoen bereizketa tradizionala mantentzen zen eta eskola horien azken helburua ikasleak artearen historia kanonikoak babesten zuen artista figura bilakatzea zen, eta ez artisaua. Mende hasieran erakundean sartzeko ematen ziren baldintzen artean, Estrella de Diegok (2009a) azpimarratzen zuen, emakumeek gizonei eskatzen ez zitzairen kondizio bat zutela: aurreko Arte eta Lanbide Eskolan lortutako nolabaiteko sariren bat aurkeztu behar zuten. Alegia, beraien generoari egokitzen zitzaion kaskartasuna gainditzen zutela frogatu behar zuten emakumeek. Beste aldetik, Euskal Herritik hiri nagusietara lekualdatzearen erabakia gauzatzeko ezinbestekoa izan zen, esan bezala, artista horiek familien partetik laguntza moral eta ekonomikoa jasotzea, XX. mendeko hirurogeita hamarreko hamarkadan oraindik ere, emakume bat ekonomikoki independentea izatea ia ezinezkoa baitzen (Lamikiz, 2016). Beraz, hoi-mailako heziketa ez zen klase sozial guztientzako eskuragarri. Orokorrean, erdi-goi mailako familietatik zetozenek bakarrik izan zuten gisa honetako arte heziketa jasotzeko aukera.

Gauzak horrela, hogeigarren hamarkadan emakumeen kondizio sozialari dagokionez aurrerapausoak ematen hasi ziren, eta, aski ikasi izan den bezala, hurrengo hamarkadan loratu ziren garapen horiek²²⁰. Hala, pixkanaka, emakume modernoaren irudi berria garatzen joan zen: emakumeek konbentzionalismoen kontra kokatzeko baliabideak irabazi zituzten, baita garapen pertsonal eta indibiduala jorratzeko bitartekoak ere. Besteak beste, genero arau malguago horien eragina gorputz femeninoek espazio publikoarekiko zuten harremanean bistaratu zen: kafetegiak, aisialdi guneak, artista eta intelektuaren bilerak edo kultur ekitaldiak, apurka, andrazkoentzat eskuragarriagoak bihurtu ziren (Gaitán, 2019). Hau da, espazio pribatu eta publikoaren arteko mugak birdefinitzen joan ziren (Capdevila-Agüelles, 2013). Kontu garrantzitsua da, azken finean, Mendebaldeko artearen historian abangoardien ideia hertsiki lotua egon delako hiria eta

²²⁰ Besteak beste, May Nashen lanak azpimarratu genitzake.

espazio publikoaren ikerkuntza enpirikoarekin; *flâneur*-aren figuran gorpuztu izan den ideia²²¹.

Hori dela eta, oraingoan, Gerra Zibila baino lehen, hogeita hamarreko hamarkadan, Madrilgo San Fernandoko Arte Ederren Akademian ikasi zuten emakume artista batzuen esperientziaz arituko naiz. Izan ere, horietariko batzuk aktiboki jarraitu zuten lanean berrogeita hamarreko hamarkadatik aurrera. Alejandra Val Cuberok (2013) egindako konparazio-azterlanean argi antzematen zen hogeita hamarreko hamarkadan edo hurrengo hamarkadetan heziketa eta ibilaldi artistikoaren bide berdina jarraitu zuten emakumeen artean diferentzia nabariak ematen zirela, nahiz eta horien arteko denbora distantzia eskasa izan²²².

Madriilen Bigarren Errepublikan eman zen kultur giro hori bizitzeko aukera izan zuen, esate baterako, Esther Navaz nafarrak. 1930ean Akademian sartzeko azterketa pasa ondoren, hurrengo ikasturtean hasi zen bertan ikasten; gainera, 1933tik 1935era Nafarroako Diputazioak eskaintzen zuen diru-laguntza eskuratu zuen, beka hori lortzen zuen bigarren emakumea bihurtuz (Requena, 2016). Bere ilobak gogorarazi bezala (Guibert, 2019), hiriburuan bizitutako urteak oso bereziak izan ziren margolariarentzat: gogorrak zein alaiak. Halaber, intentsitatez betetako bizipen horien lekuko dira margolariak bere Donostiako etxebizitzan urteetan zehar gorde zituen bilduma pertsonaleko dokumentuak. Hain zuzen, ikertzaile feminista ezberdinek azpimarratu duten bezala, urteetan aurrera iraganeko argazki, dokumentu eta objektuak gordetzearen jarduera bildumatzea feminitatearen ekintza-esparruarekin oso lotuta egon da (Di Bello, 2007; Pollock, 2003; Rosón, 2016).

Metodologiaren atalean azaldu bezala, kasu honetan Navazen bilduma pertsonaleko objektuak, artistak Madriilen bizitu zituen emozioetara hurbiltzeko bitartekariak zaizkigu. Hau da, gorpuzteko afektuetatik igaro ziren esperientzia, desira eta adiskidantzaren testigu intimo gisa ulertzea proposatzen dut. Objektu horien artean Andereñoen Egoitzako beste neska ikasleekin Navaz antzerkian zebiltzan argazkia nabarmendu genezake [13]. Besteak beste, II Errepublika garaian bideratu ziren genero-arauen malgutasun berriaren testigu da irudia: bertan, neska berak ziren gizonezkoen rola antzezten zutenak, baita ondoko neskak gordeatzen zituztenak. Hurrengo hamarkadan

²²¹ Informazio gehiagorako, kontsultatu: (Parson, 2000).

²²² Ikertzaileak Maruja Mallo eta Amalia Avia artisten profesionalizazio bideak alderatu zituen. Mallok Bigarren Errepublika garaian ikasi eta lan egin zuen bitartean, Aviak Gerra Zibilaren ostean egin zuen. Hala, konparaketa egitean argi antzeman zitekeen gizarteko genero-sisteman emandako aldaketek erabat eragin zutela emakumeen profesionalizazio artistikoaren bilakaeran.

emakumeentzat ezinezkoa izango zen aisialdi giroa, alegia. Ondorengo bi argazkiak, San Fernando Akademiako ikasleek egindako txango ezberdinetan kokatzen dira, bertan irakaslea zuten Vazquez Díaz margolaria ere ageri zen [14]. Lehen begiradan, agerikoa zaigu eskola horietan parte hartzen zuten emakume ikaskideen kopurua aski altua zela. Beste alde batetik, azkeneko argazkiari gehitzen zitzaizkion trazuek, objektuaren karga emozionala areagotzen zuten [15]. Arte eskolako ikaskide guztiek Navazek betirako gordeko zuen argazkia sinatu zuten, norberaren letra estilo pertsonalarekin; momentu horretako atmosferan zegoen gaztetasuna, kidetasuna eta alaitasuna objektuari eransten zitzaion.



13. Anonimoa.
*Esther Navaz
Andereñoen
Egoitzan.* 1930-1935.
Argazkia. Familiaren
bilduma partikularra.

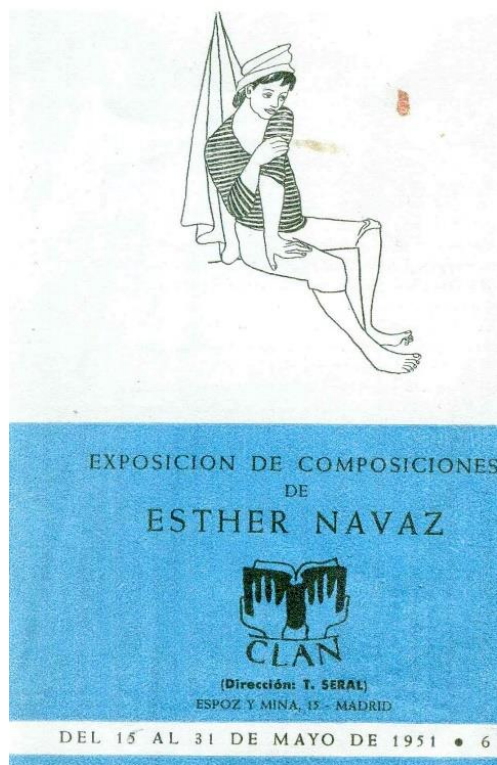


14. Anonimoa.
*Esther Navaz San
Fernandoko
ikaskideekin.* 1930-
1935. Argazkia.
Familiaren bilduma
partikularra.



15. Anonimoa. Esther Navaz San Fernandoko ikaskideekin. 1930-1935. Argazkia. Familiaren bilduma partikularra.

Bilduma pertsonalen objektuen artean, Madrilgo *Clan* aretoan Navazek izan zuen lanen bakarkako lehen erakusketaren katalogoa zegoen, 1951koa [16]. Hain zuzen, Gerra Zibila altxatzerakoan, Esther Navaz Madrilen geratu zen, familiatik urrun. Behin gerra amaitzean eta gerraosteko egoera latzean, bere ikasketak bukatu zituen, Navazen helburu garrantzitsuena arte irakasle izateko titulua lortzea baitzen. Hala, ibilbide artistikoa jarraitzeko helburuan, akademia amaitzen zuten ikasleentzat garrantzia handia zuen gisa horretako bakarkako erakusketa bat ospatzea; gainera, *Clan* aretoak garaian arrakasta handia zuen (Vázquez de Parga, 1991). Gaur egun, garai goiztiar horretan kokatzen diren obra gutxi gordetzen diren arren, ondorengo olio-pintura Navazek Madrilen ezagutu zuen joera abangoardisten lekuko da [17].



16. Esther Navazen erakusketa foiletoa Madrilgo Clan Aretoan. 1951. Familiaren bilduma partikularra.



17. Esther Navaz. Izenburu gabea. 1950eko hamarkada. Oihal gaineko olio-pintura. Familiaren bilduma partikularra.

Ikasketak amaitzerakoan, Esther Navaz Donostiara lekualdatu zen, familiaren parte bat hor zuelako, eta harrezkero bertan bizitu zen. Orduetik aurrera bere ibilbide profesionala irakaskuntzara bideratu zuen arren, eta lanbide horretan azpimarratu beharreko

pertsona izan²²³, hiriko eszena artistikoan parte hartzen jarraitu zuen: bakarkako erakusketan²²⁴ eta talde ekintzetan²²⁵. Beranduagoko lan horiei dagokionez, aurretik ikusitako obrarekin ez zuten erlaziorik, joera akademikoan murgildu zen, esate baterako, inguruan zituen emakumeen erretratu femenino desberdinak egin ohi zituen [18]. Eta, bestalde, ipuinen ilustrazioan ere aritu zen, modu horretan, haurren heziketarekiko zuen interesa arte eremura eramanez [19].



18. Esther Navaz.
Izenburu gabea.
1950eko hamarkada.
Oihal gaineko olio-
pintura. Familiaren
bilduma partikularra.



19. Esther Navaz.
Izenburu gabea. D/g.
Marraskia. Familiaren
bilduma partikularra.

²²³ Esther Navazek irakaskuntzan egin zuen ibilbide oparoaren inguruan, kontsultatu: (Guibert Navaz, 2010).

²²⁴ Adibidez, 1950ean Donostiako Udal Aretoetan bakarkako erakusketa izan zuen.

²²⁵ Gipuzkoako Elkarte Artistikoaren hastapenetan parte hartu zuen, 1953ko Pintura Joven lehiaketan izan zen edo Gipuzkoako Ateneoak antolatzen zituen bestelako ekitaldi piktorkoetan

Urte berdintsuetan Madrilen izan zen beste adibide bat Menchu Gal da. 1934an sartu zen Arte Ederretako Akademian eta bitartean Andereñoen Egoitzan finkatu zen, goi-mailako familietatik zetozenen nesken artean ohikoa izan zen moduan²²⁶. Giro kultural horretan, besteak beste, Federico García Lorca, Miguel Hernández, Pablo Neruda o Maruja Mallo ezagutzeko aukera izan zuen (Zubiaur Carreño, 2011).

Baina emakumeek espazio fisiko zein sinbolikoak irabaztearen printzipioa beste esparruetan ere agerri zen, esate baterako, konpromiso politiko edo sozialarekin zerikusia zuten horietan. Horren adibide da Madrilen jaiotako Francis Bartolozziren kasua, Pitti ezizenez ere ezaguna zena. Bere aita Salvador Bartolozzi margolaria zen, eta familiaren joera intelektual aurrerakoia jarraiki, Irakaskuntza Erakunde Askearen parte zen Eskola-Institutuan ikasi zuen Francis Bartolozzik, eta ondoren, San Fernandoko Arte Ederren Errege Akademian. Hogeita hamarreko hamarkadan, ikasketak amaitzerakoan, haurrentzako ipuinen ilustrazioak egiten hasi zen lanean *Calleja* editorialean, baita *Crónica* asteko aldizkari grafikoan ere; azken horretan Elena Fortún lankide zuela (Iturralde Sola, 1998). Orduan hasi zen ere hiriburuko antzerki konpainietarako baita Misio Pedagogikoetarako horma-pinturak eta antzerki-eszenografiak diseinatzen, ordurako bere senarra zen Pedro Lozano artistarekin batera²²⁷ [20]. Hasierako lan horietan jada urteak aurrera artistaren bereizgarri izan zen estilo formala antzematen zen: kolore bizietako marrazki lineal eta argiak.



20. Francis Bartolozzi eta Pedro Lozano. *Herriko abesbatza eta antzerkia. Misio pedagogikoak*. 1931. Offset litografia paper gainean. Madrilgo Erregina Sofia Museoa.

²²⁶ 1934-1935 ikasturtean egoitzan ingeleseko eskolak jaso zituen. Ortega y Gasset-Gregorio Marañón Liburutegi-artxiboan egindako kontsulta.

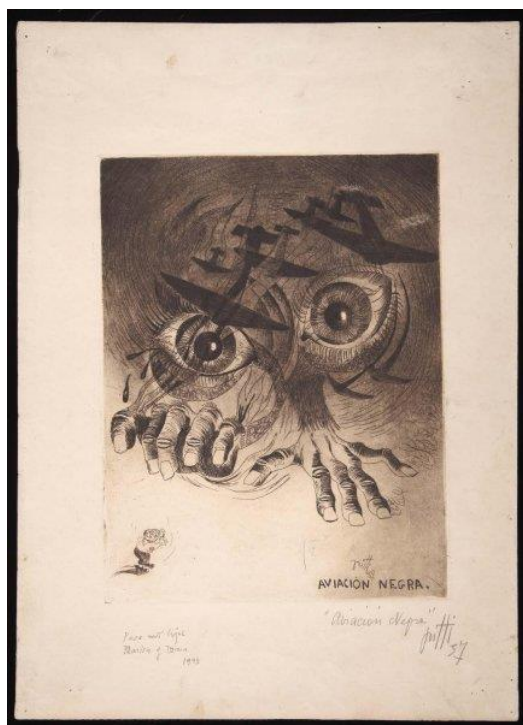
²²⁷ Gaur egun, obra horietako batzuk Madrilgo Erregina Sofia Museoan daude.

1936ko nazionalen altxamenduekin, Francis Bartolozzi Errepublikaren alde agertu zen, eta bere babesean aktiboki egin zuen lan. Besteak beste, bere senarra eta artista gehiagorekin, *El Altavoz del Frente* artista taldean ibili zen; antzerki errepresentazioak, erakusketak edo bestelako jarduerak egiten zituen talde artistikoa zena (Peral Vega, 2012). Hala gogoratzen zuen Bartolozzik:

Afortunadamente, por unos amigos de mi marido nos llamaron para *El Altavoz del Frente*, que era un colectivo de artistas empleados en tareas de propaganda. Entonces, empezamos a hacer carteles y propaganda en contra de Franco. Otros hacían retratos y allí empecé a hacer también diseño de trajes. La mayoría estábamos al margen de la política y la guerra aunque es verdad que estábamos en un bando concreto. Gracias a eso podíamos vivir con el sueldo de 10 pesetas (Ezker, 1999, o.g.).

Giro politiko berdinean, 1937an Parisen ospatu zen Nazioarteko Erakusketan Espainiako pabiloiean Bartolozzi eta Juana Francisca Rubio izan ziren erakusketako emakume bakarrak²²⁸. Bertan, artistak *Haurren amesgaiztoak* izeneko sei grabatu aurkeztu zituen, aurretik haurren marrazkietarako erabili ohi zuen estilo berberarekin [21]. Carmen Gaitánek (2019) azpimarratu bezala, margolariak irudikatu zituen izaki munstroek gerraren erantzuleak zirenak kritikatzeko balio zuten eta, aldi berean, egoera horretan umeez bizitzen zuten babes eza adierazteko. Artistak berak honelako azaldu zuen: “Como yo siempre he tenido mucho amor a los niños, la mejor manera de decirlo es a través del horror que sienten los niños a la guerra. Y ahí están los grabados, hechos siempre sobre la mentalidad de un niño” (Esparza, 1999, o.g.).

²²⁸ 1937ko Espainiako pabiloian izan ziren emakumeen parte hartzearen informazio gehiagorako, ikus: (Gaitán, 2019).



21. Francis Bartolozzi. *Haurren amesgaiztoak*. 1937. Paper gaineko akuaforte. Madrilgo Erregina Sofia Museoa.

Konpromiso politikoaren beste adibide bat María Teresa Aguirre del Castillo da. Badakigu Aguirre Bartzelonan jaio zela eta bere ibilaldi artistikoa jarraitzeko, hogeita hamarreko hamarkadan Madrilgo Arte Ederretako Akademian ikasi zuela eta Aurelio Arteta izan zuela irakasle. Besteak beste, Misio Pedagogiko proiektuaren barruan txertatzen zen eta Federico García Lorca zuzendaria zen *La Barraca* antzerki konpainian dekoratuak egin zituen 1936an (Anonimoa, 2004b). Era berean, F.U.E. siglekin ezaguna zen Eskolako Unibertsitate Federazioaren parte zen Arte Ederretako Ikasleen Elkartean hartu zuen parte margolariak. Errepublikara garaian elkarteak nolabaiteko ospea lortu zuen eta beraien eskakizun nagusia Akademia barruan erreforma aurrerakoiak bideratzea izan zen, adibidez, ordura arteko programa tradizionala alboratzea²²⁹. Baina Gerra Zibileko testuinguruan, elkarte Armada Gorriaren “Gazteriaren fronte batailoiaren” kidea izan zen eta, ondorioz, Aguirre del Castillo espetxeratua izan zen 1936ko uztailaren 23an²³⁰.

Azken bi kasu horiek, Francis Bartolozzi eta María Teresa Aguirre del Castillo, interesgarriak zaizkit, bai hogeita hamarreko hamarkadan emakume artistek Madrilgo testuinguruan izan zuten esku-hartze politikoak aipatzeko, baina baita ere, aldi berean,

²²⁹ Gaiaren inguruan informazio gehiagorako, begiratu: (Araño Gisbert, 1989).

²³⁰ María Teresa Aguirre del Castillo. Espainiako Artxiboen Ataria. ES.37274.CDMH//DNSD-idazkaritza, 1. fitxategia, A0020210.

<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/10089365> helbidetik berreskuratua.

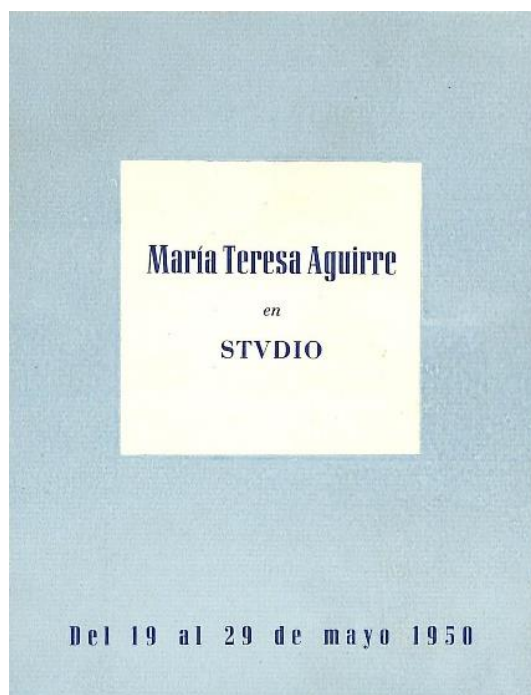
Francoren garaipenaren ostean, gisa horrelako inplikazio publikoa izan zuten emakumeek zelako aukerak edo irtenbideak izan zituzten bistaratzeko. Alegia, “garbiketa” eta “barne-erbestea” bezala ulertu izan diren kontzeptu eztabaidatuak mahaigaineratzeko²³¹.

1937an, espetxetik pasatu ondoren eta bere alaba txikia gainean zeramala, Aguirre del Castillo Getxora joan zen, bertan familiaren orube bat zuelako (Pérez Agote, 2021); orduetik aurrera, Bilbo inguruko giro artistikoan aktiboki hartu zuen parte. Bizkaiko Elkarte Artistikoan sartu zen²³², 1945ean Bilboko Arte Ederren erakusketa Probintzian bigarren saria lortu zuen edo *El Suizo* taldearen lehen erakusketan hartu zuen parte, besteak beste. Halaber, 1950ean Stvdio galeria interesgarrian bakarkako erakusketa bat egin zuen [22] eta taldekakoak ere (Moya, 2008), edota *I Bienal Hispanoamericana* erakusketan sartzeko eskualdeko erakusketan hartu zuen parte (Madariaga, 1971). Hau da, Bilbo inguruko eszena artistikoan ibilbide azpimarragarria izatea lortu zuen. Gainera, emakume kondizioari begiratuz gero, aipagarria da bere lan artistikoari esker lortu zuela bere familia ekonomikoki mantentzea²³³.

²³¹ Termino desberdinen eta horiek dakartzaten nahastearen inguruan, ikus: (Aznar Soler, 2017).

²³² Elkartearen lehen erakusketan, 1941ean, emakume bakarra izan zen. Bigarrean, urte berdinean ospatua, berekin batera María Luz Barasorta izan zen, eta 1943 eta 1944an ospatu ziren horietan, non, berriro ere, bakarra izan zen Aguirre del Castillo (Aróstegui Barbier, 1972).

²³³ Bestelako lanak ere egin zituen, esate baterako, aldizkarietako edo Elena Fortúnen ipuinen ilustrazio lanak, baita antzerkiko figurinak ere, eta marrazki akademia bat izan zuen Bilbon. 1946an Ingalaterrara, Leedseko Unibertsitatara joan zen, gaztelaniako irakasle moduan lan egitera eta bertan, antzerki dekoratuak eta jantziak ere egin zituen. Urte gutxira Bilbora bueltatu zen (Pérez Agote, 2021).



22. *Stvdio galerian María Teresa Aguirrek izan zuen bakarkako erakusketa foiletua.* 1950. Bilboko Arte Ederren Museoko artxiboa.

Hau da, maila pertsonalean, María Teresa Aguirre gizarteko genero sistemaren kontra zihoan pertsona izan zen –iragan “gorria” zuen, guraso bakarreko ama zen eta arte praktikaz profesionalki bizitu zen– baina aukera hori izateko, ezinbestekoa izan zitzaion “garbiketa” gisa ulertu zen prozesua ematea eta, kasu honetan Bizkaian, eta bizitza berri bat eraikitzea²³⁴. Esate baterako, badakigu 1946an Gallartan zegoen Emakume Sekzioaren prebentorian bi horma-irudi handi egin zituela [23], baita beste Ama birjin eszena bat ere. Ezagutzen ditugun obretan eszena erlijiosoak, biblikoak izan ziren nagusi, gehienetan, emakumearen prototipoa izan behar zuen Ama Birjinaren gaiari lotuak [24]. Adibidez, 1951ko *I Bienal Hispanoamericana*-ra sartzeko eskualdeko erakusketan Ama Birjinaren gaiaren inguruko triptiko bat aurkeztu zuen; alegia, emakumearen prototipoa zen horren inguruan (Vergara, 1994) [25]. Hortaz, nahiz eta Gerra Zibil aurretiko obrak ez ezagutu, pentsa dezakegu margolariak hogeita hamarreko hamarkadan antzerki munduan egin zituen lanak, esaterako, oso desberdinak izan zirela. Beraz, artistaren obrak frankismoaren ezarpenarekin emakumeek bizitu zuten aldaketen isla ere baziren.

²³⁴ Ama ezkongabe eta langilearen figura, teoriarik, frankismoaren kontrakoa bazen ere, genero egituren malgutasunaren adibide ere bada, adibidez, 1936ko Carmen de Icazak *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* liburuak urteetan aurrera izan zuen arrakasta. Izan ere, protagonistak aipatutako ezaugarri “mehatxagarri” horiek betetzen zituen, baina, era berean, oso lan maitatua izan zen Falangeko Emakume Sekzioaren artean (Ofer, 2009).



23. Gallarta
Prebentorioko
argazkia, alboetan
María Teresa
Aguirrerrenak izan
daitezkeen bi koadro.
1946. Gutuna.
Bilduma partikularra.



24. María Teresa Aguirre.
Ama birjina haurrarekin.
1940ko hamarkada. Irudi
inprimatuaren argazkia.

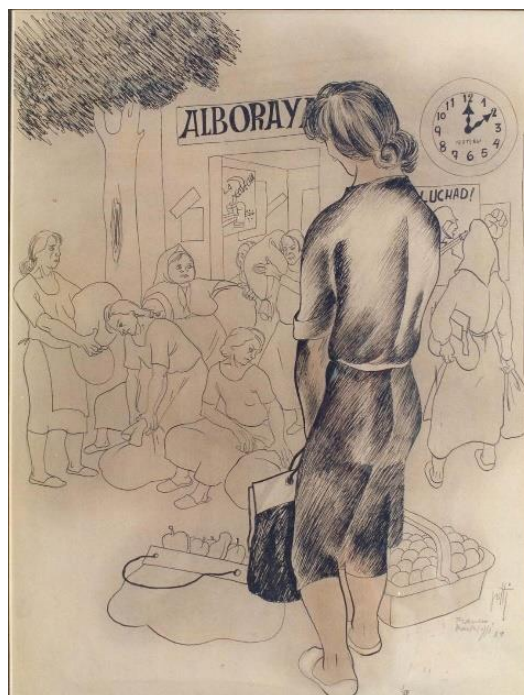


25. María Teresa Aguirre. *Triptikoa*. 1951. Oihal gaineko olio-pintura. Familiaren bilduma partikularra.

Francis Bartolozziren ibilbidera bueltatuz, bere kasuan deigarria da Gerra Zibileko urte gordinetan burututako zenbat obra gordetzen diren. Izan ere, diktaduraren urteetan Madrilgo etxean gordeta mantentzeki esker, egoera onean iritsi dira (Lozano Uriz, 2007). Nafarroako Museoan gordetzen diren marrazki seriean gerraren hondamendi soziala irudikatu nahi izan zuen artistak, atentzioa alderdi ideologikoan jarri beharrean, atzeraguardia pairatzen zuten subjektuen egunerokotasun gordinean zentratuz. Emakumeak eta haurrak ziren seriearen protagonistak²³⁵. Baina, gosea, erbestea edo miseria jasaten zuten emakume horiek ez ziren biktima gisa irudikatzen, jarrera aktiboa zuten pertsonak ziren [26, 27]. Izenburuek ere ematen zuten eszenen karga interpretatzeko gakoa: gerra zen egora gogor horiek sortzen zituen eta, beraz, kritikatzeko zena.



26. Francis Bartolozzi. *Etxea aldapan gora*. 1938. Lumatzazko marrazkia. Nafarroako Museoa.



27. Francis Bartolozzi. *Geltokian*. 1939. Lumatzazko marrazkia. Nafarroako Museoa.

Gerratik eskapu, artista eta bere bikotea, lehenik eta behin, Valentziara joan ziren eta 1939an Iruñera, senarraren jaioterrira, ordutik aurrerako bizileku izango zitzaizen hirira.

²³⁵ Valentzian ikusitako masakreak mugiarazi zuten artista marrazki horiek egitera. “En Valencia me tocó vivir la retaguardia de lo que es una guerra. No el frente, sino las consecuencias de la guerra. No el hambre, sino las escaseces, los niños abandonados” (Esparza, 1999, o.g.).

Bertan, besteak beste, Nafarroako familiaren babesa izateari esker, bikoteak bere praktika artistikoaz bizitzea lortu zuen hasieratik; baina, jakina, Madrilgo Errepublikan bizitu zuten giro artistiko eta askearekiko oso forma desberdin batean. Horrela gogoratzen zuen artistak Iruñerako heltzea:

Quando vine a Pamplona me costó mucho adaptarme al ambiente de esta ciudad en la que no estaba muy bien visto que una mujer pintara y expusiera. [...] Al venir a Pamplona parecía que habíamos retrocedido cien años (Ezker, 1999, o.g.).

Iruñeko garaiko giro artistikoan, bere senarrak pintura eskolak ematen zituen bitartean, Bartolozzik, gehienbat, jarduera publikoetarako kartelak, horma-pinturak, eszenografiak edo enkargu pribatuak egiten jarraitu zuen²³⁶. 1951n, adibidez, *Duguna* balleteko arropak diseinatu zituen (Ugarte Abarzuza eta Martiartu Tapiz, 2008) [28]. Eta, bestalde, ilustrazioaren munduan ere egin zuen lan, *Arriba España, Pregón* edo Emakume Sekzioak neskatzentzako editatzen zuen *Bazar* aldizkarietako, kasu (Lozano Uriz, 2007) [29]. Orokorrean, artistaren joera marrazkilariarengatik lan gehienak haurrentzat zuzendutakoak ziren, baina folkloreak inguruan ere lan egin zuen. Azken batean, artistak aurreko kutsu politikoa galdu eta alderdi "infantilago" hori nabarmendu izana, bere lan artistikoaz bizitzeko estrategia izan zitzaiola pentsa genezake. Hortaz, Pitti Bartolozzik "barruko erbestearen" adibide izan daitekeela esan dezakegu. Bere familia eta izandako giro intelektual eta sozialetik aldentuta, bizitza berri bat berreraiki behar izan zuen eta ordena frankistak emakumeei ezarri zien posizio sozial beheratua onartu; bere praktika artistikoan ere islatu ziren aldaketak. Urteak aurrera honela zioen iraganaz:

Yo no estuve con Franco cuando la guerra. Otra cosa fue después. Con cuatro hijos no ibas a decir que te negabas a trabajar porque lo mandaba Franco. Me tendría que haber exiliado como hizo mi padre (Ruiz, 1996, o.g.).

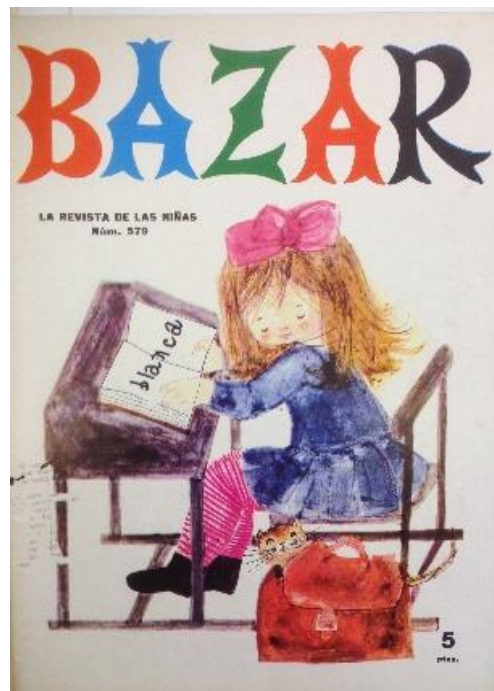
Bartolozzirekin amaitzeko, aipagarria da artista interesatzen zaigun 1950-1972 urteetako kronologiako Nafarroako giro artistikoan eta, bereziki, emakume artisten sarean funtsezko figura izan zela. Besteak beste, Francis Bartolozzi, Ana María Marín, Gloria Ferrer, Isabel Peralta edo Pilar García Escribanoren arteko harreman ona ezaguna izan zen (Lozano Uriz, 2007). Edo, adibidez, Ana María Marínek publikoki azaldu izan

²³⁶ "Nunca nos pidieron cuentas por haber pintado en la zona roja. Y tuvimos la suerte de que mi marido tenía muchos amigos y nos encargaron cuadros normales para sus casas, lo que nos permitió vivir y ser independientes. También había bastantes encargos oficiales, tal que murales temas de niños para guarderías y decorados para el teatro infantil del padre Carmelo" (Ruiz, 1996, o.g.).

zuen beretzat Bartolozzi aurrekari eta erreferentea izan zitzaioa (Martín de Retana, 2003).



28. Francis Bartolozzi. Duguna ballet konpainiarako jantzien ilustrazioa. 1951. Nafarroako Museoko artxiboa.



29. Francis Bartolozzi. Bazar aldizkariko ilustrazioa. 1960ko hamarkada. Nafarroako Museoko artxiboa.

2.2.2.2. Madrilerako bidaia 1939tik aurrera

Heziketa artistikoaren gaira bueltatuz gero, erregimen frankistaren garaipenak alderdi horretan ere izan zuen inpaktua. Izan ere, aurreko urteetan Arte Ederretako ikaskuntzan berrikuntzak defendatzen zituztenak izan ziren gerra galdu zutenak. Esaterako, Gerra aurreko urteetan Ángel Ferrant artistak bideratu nahi izan zituen berrikuntzak erotik baztertu ziren (Asenjo Fernández, 2009). Juan Carlos Araño Gisbertek (1989) aztertu bezala, garaileek goi-mailako heziketa artistikoarekiko ez zuten corpus ideologiko garbirik izan, baina, zuzenean, Errepublikaren urteetan emandako aldaketak alboratu zituzten eta 1922ko dekretura bueltatu ziren. Eman ziren aldaketen artean, Liturgia eta Kristau Kulturaren irakasgaiak espezialitate guztietarako nahitaezko irakasgai bihurtu zituzten eta, bestalde, goi-mailako arte eskolen kopurua laura zabaldu zen: Madrilez gain, Bartzelona, Sevilla eta Valentziaren zentroak ireki ziren.

Aitzitik, Euskal Herrian artearen profesionalizazioan jarraitu nahi zuten emakumeen artean gerraurreko eskema berdintsua jarraitu zen; alegia, horretarako bide hobetsiena

goi-mailako arte formakuntza jasotzea izaten jarraitu zuen. Baina, jakina, aurreko hamarkadan emakumeen berdintasunaren alde eman ziren aurrerapausoak erabat deuseztatu ziren eta, beraz, giro artistiko periferiko batetik prestigio soziala zuen Arte Ederretako Akademiara joateko bideak oztopo sinboliko gehiago izan zituen. Emakumeen goi-mailako heziketa nolakoa zen imajinatzearen, gogoan izan behar dugu 1940an unibertsitatera iristen ziren emakumezkoak %12,6koa zela (Peña, 2010).

Gerraoste urte horietan Madrilen ikasi zuen beste euskaldun bat María Luisa Cuervas Mons irundarra izan zen. Aurretik, magisteritza ikasi zuen Donostian, eta Asunción de Miracruz eskolan marrazkigintza eta berrogeiko hamarkadan Madriler lekualdatu zen San Fernando Akademian onartua izan zelako. Oso informazio eskasa dugu artistaren inguruan, baina badakigu boliaren gaineko miniaturretan izan zela garaian ezaguna. Bestetik, Madriler mugitu ziren emakume horiek, besteak beste, aukerak izan zituzten garaian estatuko lehiaketa garrantzitsuena zen Arte Ederretako Erakusketa Nazionalean parte hartzeko, baita hiriburuko galeria eta espazio errekonozituetan beren lanak aurkezteko; Esther Navazen kasuan aipatu bezala. Cuervas-Monsek, adibidez, Sala Maribinin bakarkako erakusketa bat egin zuela badakigu (Marrodán, 1989). Bere ikasketen ondoren Madrilen finkatu zuen egoitza, mundu artistikoan jarraitu nahi izan zuten emakume askok egin zuten bezala.

Arte Ederretako Erakusketa Nazionalei dagokionez, horiek estatuko arte adierazle nagusiaren papera izan zuten gerraosteko arte sisteman, Espainiako kultur artistikoa monopolizatzeko eta instituzionalizatzeko helburuaren ordezkariak, alegia (Caparrós Masegosa, 2019). Lehiaketak zuen prestigioarengatik, bertan parte hartzea goi-mailako heziketaren ostean arte sistema nazionalean barneratzeko eta artista bihurtzeko hurrengo pausotzat hartzen zen. Jakina, horrelako ekitaldi ofizial garrantzitsuan parte hartu ahal izateko nahitaezko baldintza, artistek “Kausa Nazionalari atxiki izanaren ziurtagiria” edukitzea zen (Muñoz López, 2003).



30. Pascual Marín. *Aragoiko eta Gipuzkoako artisten erakusketa Donostiako Kursaal Handian*. 1943. Argazkia. Kutxateka.

Era berean, espazio horretan hobetsi zen artea frankismoaren printzipio ideologikoen eskutik joan zen. Luze idatzi izan da “arte frankista” izendatu daitekeen produkzio artistikorik izan ote zen ala ezaren inguruan, baina baieztatu daitekeena zera da: oro har, hobetsi ziren lanak ideologia frankistarekin bat zetozen ikonografia erreproduzitu zutenak zirela [30]. Lehenengo urteetan gehien bat heroi militarrek edota katolizismoaren irudikapenak nabarmendu ziren, eta berrogeita hamarreko hamarkadatik aurrera, amatasun ideala, nekazaritza mundua, familia eta etxe alegorien gaiak, besteak beste (Llorente Hernández, 1991). Hau da, hobetsi ziren lan artistikoetan ere nazionalsindikalistatik nazionalkatolizismorako aldaketen berri eman zen. Frankismoko lehen garaian instituzionalki babestu zen artearen beste ezaugarri bat garai errepublikanoarekin lotzen zen arte abangoardistarekiko arbuioa izan zen. Modu horretan, Gerra Zibil aurretik orokorragoa zen arte tradizionalarekiko jarraitasun ildo bat josi nahi izan zen (Muñoz López, 2003). Hala ere, Arte Ederren Erakusketa Nazionalei begiratzuz gero, horiek ez zuten aldaketa nabarmenik bizitu erregimenaren ezarpenaren ostean. Izan ere, Errepublika garaian ere izaera kontserbadorea mantendu zuten (Marzo eta Mayo, 2015).

Aztergai ditugun subjektuetara bueltatuz, testuinguru horretan Madrilgo Arte Ederren Akademian ikasi zuten Euskal Herriko emakumeak tradizio eta akademia atmosfera

artistikoan ezagutu zuten. Eskola horien printzipio metodologikoak, lehiaketa nazional horien logika berdina zuten; hau da, sari sisteman zimendatu ziren. Ikasleek beraien artean lehia egiten zuten ikasgai bakoitzeko ohorezko matrikula lortzeko (Araño Gisbert, 1989). Hori dela eta, interesatzen zaizkigun ikasleak "artista" bilakatzeko hartu beharreko pausoak zentro horiek zehazten zuten bidea jarraitzea izan ohi zen. Hau da, bideratzen zitzairen norma estilistikoak jarraitzeko joera, emakume ikasleen artean ohikoagoa izan zela gizasemeetan baino. Abstrakzioa eta eskulturaren inguruan hausnartzerakoan, berriro helduko diot gai horri.

Dena dela, Euskal Herritik Madrilerara zetozen emakume guztiek ez zuten San Fernando Akademian sartzeko aukerarik izan. Berrogeiko hamarkadan, Elena Goicoechea nafarrak, Iruñean Ciga eta Pérez Torres margolariekin ikasi ostean, bere pintura ikasketak jarraitu nahi izan zituen. Bada, Goicoechearen desiren kontra, familiak ez zuen onetsi alaba Arte Ederren Akademian sartzea. Eta andrazkoentzat bide aproposagoa zelakoan, Eduardo Chicarro margolariaren akademiara joan zen. Margolariaren alabak gogora ekarri bezala, Elena Goicoechearentzat Madrilen pasa zituen sei urteak guztiz aberasgarriak izan ziren. Eguna margolariaren akademian pasatzen zuen eta ondoren Arte Ederren Zirkulura joaten zen (Goñi, 2020). Hori oso ohikoa izan zen arte ikasleen artean ere, diru gutxiren truke zuzenean modeloen marrazkiak egiteko aukera baitzuten (Cabanillas Casafranca eta Serrano de Haro, 2019).

Berrogeita hamarreko hamarkadan San Fernando Akademian ikasi zuten beste artista batzuk Isabel Baquedano, Ana Díez Gallastegui, Josune Amunarriz eta Ana María Sarabia izan ziren, azken hori Donostiako udaleko diru-laguntza bati esker. Bestetik, Ana María Marínek, urruneko familia kide zuen Menchu Galen gomendioari esker, Madrilgo Arte Ederren Zirkuluan ikasi zuen. Izan ere, hasiera-hasieratik Gal erreferentzia garrantzitsua izan zen Marínentzat. Honela kontatzen zuen 1956an:

-Menchu Gal, la pintora de más relieve entre las mujeres del grupo de pintores de Madrid
- ¿Qué es lo que más agradeces a tu Profesora? -Sus enseñanzas y el haberme introducido en el mundo de la pintura española. Gracias a ella he conocido y tratado a Benjamín Palencia, Vázquez Díaz, [...] (Arbizu, 1956, 2. or.).

Kontuan hartzeko kontu bat zera liteke, San Fernandoko Akademian andrazko irakaslerik ez zegoela. Egin diren elkarrizketetan ohikoa izan da artista horiek ikaskide izan zituzten beste andrazkoak izendatzea, ondoko emakume horien presentziak beraien bide propioa

ehuntzeko proiektuan izan zuen garrantzia gogora dakarkigun datua²³⁷. Baina, aldiz, erreferente zuzenak zituzten irakasleen artean ez zen hori eman²³⁸. Aurretik aipatu bezala, artista bilakatzeko bidea jarraitu zuten emakume askorentzat irakasleengandik jaso zuten babes eta animoak oso garrantzitsuak izan ziren. Izan ere, esan daiteke heziketa artistikoan irakasleek duten papera bereziki garrantzitsua dela, ezagutza teknikoak erakustez gain, norberaren adierazpen artistikoa gidatuko duen eta momentuko joera artistikoen berri ematen duen pertsona delako. *Madrilgo Eskolan*, adibidez, emakumezko ikasleen kopuruak urtero gora egin arren, 1970 arte ez zen andrazko irakaslerik izan (Figuroa-Saavedra, 2010). Egoera horrek Joana Russek (2018) ondorengo aipamena kontuan izatera narama. Idazleak zioen erreferenteak izatea artista guztientzat garrantzitsua bazen –aukera errealak badiren lekuko eta gidari direlako–, are gehiago zirela artista bilakatu nahi zuten emakumeentzat. Emakumeek erreferenteak behar dituzte ikasitako artearen historia androzentrikotik askatzeko eta “goi mailako” artea sor dezaken ustea barneratzeko.

Berrogeita hamarreko hamarkadara salto eginez, Madrilgo Arte Ederren Akademian ikasi zuen, besteak beste, María Batanero gasteiztarrak. Bertan, Vazquez Díaz izan zuen maisu eta ondoren, Erakusketa Nazionaletan ere hartu zuen parte. Artistak 1954an eman zuen honako elkarrizketan antzeman dezakegu emakume batek bere lan artistikoarenganako apustua egitea ez zela kontu txikia: esfortzu, konpromiso eta arriskuz betetako erabakia zen, eta, horretarako, norberarenganako konfiantza izatea oso garrantzitsua zen:

Di algunas clases con Gonzalo Bilbao, pero en realidad me he formado yo sola: trabajando sin descanso, y restando horas a distracciones propias de mi edad. [...] Todos los estudios los dejé por la pintura. Hice el Bachiller y me consagré a mi trabajo muy seriamente. De momento vivo para la pintura. Espero llegue el día en que pueda vivir de la pintura, pero, al mismo tiempo, sin dejar de vivir para ella (Viribay, 1954, 8. or.).

Teresa Peña Echeveste, Esperanza Nuere, Begoña Izquierdo eta Carmen Galparsoro ere urte berdintsuetan ikasi zuten Madrilgo Akademian; eta adibide esanguratsuak dira testuinguru horretan emakumeek arte munduan zituzten aukera eta zailtasunak ulertzeko. Adibidez, Bilbon jaiotako Begoña Izquierdok etxekoei arte ikasketak egin nahi

²³⁷ Horren adibide dira Ana Izura, Elena Goicoechea, Carmen Galparoso, Esther Navaz, Begoña Izquierdo, Ana María Marín, Menchu Gal, María Dapena, Sol Panera, Begoña Peciña edo Laura Esteve.

²³⁸ Salbuespena Madrilgo Andereñoen egoitza izan liteke, bertan Gerra Zibil aurretik, besteak beste, Victorina Durán, Maruja Mallo edo Felisa Mendía izan baitziren irakasle (Murga, 2015).

zituela adieraztean, ez zuen oniritzirik jaso, horiek medikuntza ikastea nahi baitzuten. Presioa onartu eta 1945ean Madrilgo Filosofia eta Letren Fakultatean matrikulatu zen. Alabaina, bere nahi artistikoa jarraitzearen, arratsaldeetan Arte eta Lanbideen Eskolara joaten zen. Hala ere, familiaren kontrolarengatik eskola horiek ere utzi egin behar izan zituen eta azkenean, unibertsitatea utzi eta Bilbora bueltatu zen²³⁹. Orduan hasi zen Antonio Torcalen eskutik pintura eskolak jasotzen²⁴⁰ eta, bitartean, ahal zuen modura, diru pixka bat aurreztu zuen (Castaño, 1973). Modu horretan, irakasleak animatuta, 1948an Madrilera bueltatu zen, oraingoan bai San Fernando Akademian sartzeko segurtasunarekin. Hurrengo urtean lortu zuen sartzea.

Familiaren begi ona ez zuenez, ekonomikoki independentea izan behar zuen, garaian emakumeen artean oso arraroa zena. Hala eta guztiz ere, eskolan igarotako urteak oso aberasgarriak izan omen ziren artistarentzat (Seco, 2019; Izquierdo, 2020). Besteak beste, eskulturaren teknika ezagutzeko aukera izan zuen bertan, gorputzen bolumena eta mugimendua ulertzeko funtsezkoa izan zitzaiona; izan ere, emakumeek goi-mailako eskoletara iritsi arte oso aukera eskasak zituzten eskultura edo grabatua moduko tekniken ezagutzak edo materialak lortzeko **[31]**. Bere belaunaldi berean ikaskide izan zituen, besteak beste, Lucio Muñoz, Luis Feito edo Julio L. Hernández, baina baita horien bigarren maila batean errekonozituak izan diren emakume batzuk: Esperanza Nuere bilbotarra edo Carmen Laffón, adibidez²⁴¹ **[32]**. 1954an Marrazketa-irakaslearen titulua lortu zuen eta ikasturte horretan Amurrion ibili zen irakasle moduan lanean (Castaño, 1973).

²³⁹ Fakultateko goizeko klaseen ondoren, egoitzako mojek ez zioten eraikinetik ateratzen uzten (Izquierdo, 2020).

²⁴⁰ Antonio Torcal izan zen bere irakaslea.

²⁴¹ Amalia Aviak (2004) bere autobiografian belaunaldi horretako artistak eta horien kalitate ona gogoratzen zuen, eta horien artean Begoña Izquierdo izendatzen zuen.



31. Anonimoa.
Begoña Izquierdo
San Fernando
Akademian.
1950eko
hamarkada.
Argazkia.
Familiaren
bilduma
partikularra.



32. Anonimoa.
Begoña Izquierdo
San Fernando
Akademian.
1950eko
hamarkada.
Argazkia.
Familiaren
bilduma
partikularra.

Bere ibilbide artistikoan aurrera egiteko, Madrilén geratu behar zuela uste izan zuen Izquierdok eta horrela egin zuen. Lehen erakusketa 1957an Madrilgo Arte Ederretako Zuzendaritza Nagusian ospatu zen, Carmen Arozenarekin batera. Eta, ordutik aurrera, hiriburuan erakusketak egiten jarraitu zuen, pintura eskolak ematen lan egiten zuen bitartean. 1963an bere alaba jaio zen, eta guraso bakarra izateagatik, bestelako lan eta enkarguetara ere dedikatu behar izan zuen, ilustrazioaren mundura, batez ere. Baina, bere ekoizpen artistiko librearekin ere jarraitu zuen, erakusketa asko egiten eta kritikaren aldetik erantzun onak jasotzen. Esaterako, 1965ean Juan March Fundazioaren beka ospetsua lortu zuen. Berez, paisaien generoa lantzeko diru-laguntza zen, baina artistak ez zuen baldintza hori bete, eta ordutik aurrerako obrek kutsu sozial eta izaera

autobiografiko garbia izan zuten²⁴². *Premio Abril* izen handiko saria ere irabazi zuen, besteak beste. Harrezkeroztik, marrazten, erakusketak egiten eta irakasten jardun zuen bere bizitza. Beranduagoko kapitulu batean bueltatuko naiz Izquierdoren ekoizpen artistikoa komentatzera, baina bere bizi-esperientziaren inguruan jardutea ere garrantzitsua deritzot, azken batean, genero kondizioak “artista” bilakatzeko bidean izan zuen pisua erakusten duelako.

Urte berdintsuetan Madrilgo Arte Ederretako Akademian izan zen beste margolari euskaldun bat Carmen Galparsoro izan zen. Bere jaioterriko Donostian José Campsekin pintura eskolak jaso ondoren, Madrilera joan zen profesionalizatzeko helburuarekin. Aintzat hartu behar da garaian Arte Ederretako Akademian sartzea ez zela kontu erraza, ikasturtero hogeit hamar plaza eskaintzen baitziren bakarrik. Horregatik, arrunta izaten zen lehenengo, Akademiako sartzeko azterketa prestatzen zuten beste akademia prestigiotsu batzuetara joatea. Besteak, beste, hasierako belaunaldi horietako neska gazte askok, Marisa Roësseten eskolak jaso zituzten²⁴³ [33] edo Eduardo Peña Akademiara joaten ziren²⁴⁴. Adibidez, Galparsororen belaunaldi berberetako zen Amalia Avia (2004) margolari madrildarrak horrela gogoratzen zuen azken estudio hori:

Allí me dieron las señas de don Eduardo Peña, que tenía su estudio en la calle del Arenal 22, un estudio precioso que me dejó fascinada, con el techo inclinado de cristal, una inmensa estufa y las paredes llenas de cuadros que me parecieron muy bonitos. ¿Cómo se podía pintar así? Unos cuantos alumnos con batas blancas muy manchadas, casi todas mujeres, estaban de pie delante del caballete tratando de reproducir dos cebollas y un puchero de barro colocados sobre una tela de color verde (185-185. orr.).

Carmen Galparsorok (2019), aldiz, horrela:

Cuando llegué fui a una academia que decían que todos lo hacíamos igual, y jera verdad! Pero preparaban muy bien para Bellas Artes, que era la academia de Peña. Y el primer año no ingresé, ingresé el segundo. Lo que pasa que el segundo año yo hice ingreso y

²⁴² “La pensión obtenida sirvió para hacer un estudio del paisaje de Castilla”, baina xedea ez zuen bete eta ez zuen bekaren memoria entregatu (Anonimoa, 1965).

²⁴³ “En su estudio de calle Goya esquina con Lagasca dio clases de pintura a mujeres desde finales de la década de 1920 hasta acabada la de 1960. [...] Este espacio de enseñanza no normativa solamente para mujeres, parecido a los salones de París y Londres, coexistía con la oficial Escuela de Bellas Artes de San Fernando y con otros espacios no oficiales como la famosa Academia Peña” (Capdevila-Agüelles, 2013, 117. or.).

²⁴⁴ Bertan ikasi zuen ere María Ángeles Echevarria bizkaitarrak eta urte gutxi batzuk beranduago, Ana Izura (2019) irundarrak. Azken horrek horrela gogoratzen zuen esperientzia: “Estuve preparando dos años. Se iba a la Academia que estaba en la Plaza Mayor, la Academia Peña, que era donde preparaban perfectamente. Había profesores que daban todas las disciplinas que luego se daban en San Fernando. Preparaba el acceso mucha gente, pero ingresaban pocos”.

preparatorio hice dos cursos. Y me examiné por libre porque había plazas. Eran cursos muy reducidos veinte, veinticinco creo que eran. Y ese año que yo hice ingreso y preparatoria no se habían llenado todas las plazas con lo que había posibilidad para entrar. Y acabé en el año 60, ingresé en el 55.



33. Marisa Roësset.
Modeloari atsedean emanez.
Nire ikasleak. D/g. Galdutako
lanaren argazkia. Nuria
Capdevila-Agüellesen
kortesia.

Behin San Fernando barruan, Galparsorok gogoratzen zuen bertan jasotzen zuten formakuntza artistikoa oso akademikoa zela, abangoardien inguruan ezer gutxi zekitela. Hurrengo kapituluan aztertuko dugun bezala, garai horretan eman zen abstrakzioaren harrera eta babes instituzionala; eta, beraz, artista garaikide horien erakusketak ikusteko aukera izan zuten ikasleek Madrilen. Anekdota moduan Galparsorok (2019) gogoratzen zuen eskolako irakasleek ez zietela gomendatzen estreinatu berri zen Henry Mooren erakusketa bisitatzea, horrek beraien formakuntza “nahasiko” zuelakoan²⁴⁵. Inguruan jasotzen zuen isolamendu artistikotik atetzearren eta maila internazionalen ematen ziren joera eguneratua egoteko, margolariak gogoratzen zuen Goya aldizkarira harpidetu zela.

²⁴⁵ 1959an Arte Ederren Zuzendaritza Nagusiko erakusketa-aretoa ospatu zen, eraikina San Fernando Akademiatik oso gertu zegoen.

Berrogeita hamarreko hamarkadan ikasi zuten emakume horien artean ezaugarri errepikatu bat Madrilen finkatzea izan zen, horrek beren ibilbide artistiko profesionala lagunduko zuelakoan. Azken finean, bertan euskal lurraldean baino galeria sare handiagoa zegoen eta aukera profesional gehiago zituzten. Hau da, legitimazio bila joaten ziren Madrilerara, baina, horren ordaina euskal eszena artistikotik aldentzea izan zen, eta, ondorioz, ondorengo historiari baztertuak izatea. Hurrengo belaunaldikoak ziren María Victoria Menjón, Carmen Cullen, María Pilar Pérez, Irene Laffite, Josune Amunarriz, Marta Cárdenas, Marisa González, Ana Izura, María Luisa Semper, Carmen Maurak edo beranduago Clara Gangutiak ere Madrilen ikasi zuten. Bestalde, Bartzelonako Arte Ederretako Eskolan Aurora Bengoechea, Begoña Inchaustegi eta María Gloria Ferrerek ikasi zuten. Azkenik, aipatu diren artistez gain, Madrilgo Arte Ederren Zirkuluan ikasi zuten María Jesús Leza Nuñezek eta Mari Puri Herrerok. Azken horrek, adibidez, horrela gogoratzen zuen Madrilgo berrogeita hamarreko hamarkada amaierako egonaldia:

Seguí, de una manera natural. No hay un planteamiento de “quiero ser artista”. Al salir del internado mis padres me mandaron a Madrid para que pudiera conocer el Prado y para que pudiera desarrollarme como artista. Estuve en el círculo de Bellas Artes y allí dibujé mucho desnudo [...] Si bien en un principio sí tenía intenciones de ingresar [San Fernando Akademián], cuando vi el planteamiento que tenían, bastante cerrado, preferí seguir formándome por mi cuenta (Salaberria, 2009, o.g.).

Emakume bakoitzaren formakuntza urteen esperientzia ezberdina izateaz gain, garaia araberaren eman ziren aldaketa soziokulturalak ere hartu behar ditugu kontuan, bakoitzaren ibilbide artistikoan eragina izan baitzuen. Esate baterako, Ana Izurak gogoratzen zuen hirurogeiko hamarkada erdialdean unibertsitatean eman zen giroa oso bizia izan zela eta bera moduko ikasleek mugimendu desberdinetan parte hartu zutelaren²⁴⁶. Adibidez, irakasleen estilo tradizional eta atzerakoiarekin ados ez egoteagatik kexa publikoak egin zituzten eta irakasle berriak bertaratzea lortu zuten; besteak beste, Antonio Guijarro, Juan Barjola, Francisco Nieva edo Eusebio Sempere. Jaso zuen formakuntza ofizialaz gain, Izurak bere Madrilgo esperientziaz gehien azpimarratzen zuena bere inguruan aurkitu zuen sare artistiko eta kulturalaren balioa izan zen, horrek bere ibilbide artistiko eta pertsonalean pisua izan baitzuen:

²⁴⁶ 1966-1967 ikasturtera arte, San Fernando Akademia Alcalá, 13 kalean egon zen. Harrezkeroztik, Madrilgo Complutense Unibertsitateko Arte Ederretako Fakultatean ematen dira eskolak.

Solía haber exposiciones muy interesantes. El grupo *El Paso* hacían exposiciones colectivas o individuales. Fue una época muy interesante. Y nosotros hemos vivido todo eso que ya te va poniendo la cabeza en otro sitio. Pienso que en ese sentido si fue muy muy interesante. Porque claro, el hacer Bellas Artes para todo el mundo es lo mismo. Pero ya es otra historia. Ves otras cosas distintas (Izura, 2019).

Urte berdintsuetan Madrilgo San Fernando Akademian ikasi zuen Marta Cárdenasen kasuan ere, hurrengo adierazpideak argi azaltzen du bertan jasotako formakuntza urteak ezinbestekoak izan zirela bere burua artista gisa identifikatzeko orduan. Era berean, heziketa formala amaitzerakoan sentitu zuen beldurra ere gogoratzen zuen:

Un buen día, sin apenas percatarme, me encontré con la respuesta a mis dudas de adolescente: por fin yo era, oficialmente, pintora. Un puñado de galerías daban fe de mi paso, si bien breve y compartido, por sus paredes; pero sobre todo lo decía mi título de Bellas Artes. [...] ¡Pero eso de tener que abrirse camino como profesional! (Matxinbarrena, 79. or.).

Artista bakoitzaren faktore pertsonalak, eta urteen arabera aldaketak eman zirela kontuan hartuta, zehaztu dugun kronologian etxetik kanpo ikasi zuten emakume artista horiengan ezaugarri komunak ere badaude. Maila teknikoan, emakume horietako gehienek bideratzen zitzairen pintura-espezialitatea jarraitu zuten, horrek teknikarekiko genero asoziazio tradizionala mantentzea zekarrela, beste ondorioen artean. Hala ere, artista horietako askok azpimarratu zuten goi-mailako arte eskolan ordura arte eskura izan ez zituzten teknikak ikasteko aukerak eman zizkiela eta hori guztiz aberasgarria izan zitzaiela²⁴⁷.

Kontuan hartu beharreko beste kontu bat beraien jaioterriak utzi eta hirira lekualdatzearen esperientzia berarekin lotzen da, sozializazio eta emantzipazio bizipen indartsu gisa garrantzitsuak izan baitziren. Egin diren elkarrizketetan behin eta berriro errepikatu izan den ideia zera da: eguna ikasten eta lan egiten pasatzen bazuten ere, maila pertsonalean, etxetik kanpo igaro zituzten urte horiek zeharo indargarriak eta askatzaileak izan zirela. Azken batean, bide horri esker gizarteak emakumeei egokitzen zitzairen ama-etxeakoandreairen paperetik askatzea lortzen zuten, familiaren espazio pribatutik ateratzen ziren eta beraien gaitasunak baieztatzeko aukera eskuratzen zuten. Beraz, guztiz etsaia zuten mundu artistiko maskulinoan beren ibilaldia jarraitu nahi izan zuten emakumeen motibaziorako, erabakigarria izan ziren hasierako urte horiek. Beraien

²⁴⁷ Adibidez, Ana Izura orduan hasi zen grabatua praktikatzen, Ana Izurak grabatua, eta Begoña Izquierdo eta Marta Cárdenasek eskultura.

helburu pertsonalen aldeko apustua egitean, identifikazio pertsonal berritu bat gorpuztea ere lortzen baitzuten. Hau da, bizitutako esperientziek emozio berrietara eramaten zituzten eta horiek ekintza berriak gorpuztera bultzatu (Ahemd, 2017). Hala ere, ikasle askoren kasuan, goi-mailako heziketa jasotzea gazte garaiko abentura bezala ulertu zen: beraien helburu "naturala" zen amatasun eta etxekoandreaken espazioaren zubi bitartekari gisa. Batzuentzat ezkontzea beraien ibilbide artistikoa amaiera suposatzen zuen, eta beste batzuentzat, ekintza-espazioa etxera mugatzea; isiltasunera.

3. 2.2.3. Bestelako formakuntza espazioak Euskal Herrian

Esan bezala, orduko emakume guztiak ez zuten aukerarik izan goi-mailako formakuntza artistikoa jasotzeko. Horien kasuan, berebiziko garrantzia izan zuten berrogeiko hamarkadan EAEko hiriburuetan sortzen hasi ziren espazio eta elkarte artistiko berriak edo zaharren berrantolaketek. Hain zuzen, gerra aurreko Euskal Artisten Elkarte, Bizkaiko Elkarte Artistikoa eta Euskal Akuarela Elkartearen artean banandu zen 1945ean. Bestalde, 1949an, Gipuzkoako zein Arabako Elkarte Artistikoa gorpuztu ziren. Kontuan hartu behar da 1941ean zehaztu zen dekretu berriarekin, Francoren mugimenduaren oinarriko printzipioen aurka zihoazen elkarte guztiak debekatu egin zirela (Anguita Villanueva, 2016). Horregatik, beraien estatutuetan elkarte artistiko horiek argi adierazi behar zuten espazio kultur horietan ez zela eztabaia politikorik garatuko²⁴⁸ eta, beraz, ezta ere disidentzia politikoaren kutsurik zegoen arte praktitarik; teoriarik behintzat. Gipuzkoako Elkarte antolatzearen prozesuaren inguruan, Agustín Ansaren hitzak adierazgarriak dira garaiko errepresio-giroan testuinguruan kokatzeko:

Me encontré con la escritora Mercedes Sáenz Alonso y Jorge Oteiza, entre otros plásticos y hombres de la pluma, pero también rodeados de personas que no conocía. El motivo no era otro que la intención de constituir una Asociación Profesional de Artistas, que tendría que trabajar por todos ellos, al igual que se había creado una recientemente en Bilbao. [...] Pero en esos momentos se me encendió la luz, y comprendí que entre el grupo de intelectuales había algunos que por su pinta no podían ser otra cosa que policías. En una época tan difícil no se podía encontrar otra cosa en una reunión de intelectuales (García Marcos, 2009, 16-17. orr.).

Printzipioz, espazio horiek izaera apolitikoa izatea andrazkoen parte hartzea sustatzeko irizpidea zen, aisialdi kulturalarekin lotzen ziren espazioak egokitzat jotzen baitziren beraiantzat. Ideia hori, adibidez, argi sumatzen zen prentsaren edukietan. Gai "seriotzat"

²⁴⁸ 1949ko urtarrilaren 21en sinatutako araudiko 4. artikulua zioen: "Dada la finalidad de esta Asociación, queda completamente prohibida toda discusión de índole religiosa o política" (García Marcos, 2009).

jotzen ziren horiek –politika, iritzia edo ekonomia– gizonezkoentzat zuzentzen ziren eta beraiek ziren protagonista; aldiz, emakumeak gizarte, kultura, hezkuntza eta gai pertsonal edo familiarren gaiekin lotzen ziren bakarrik (Rampley, 2012). Hortaz, esan genezake espazio artistiko horiek gune garrantzitsuak izan zirela eskualdeko emakumeak arte eskolak jasotzeko, bertako giro artistikoan parte hartzeko, beste gizon eta emakume artista ezberdinekin kontaktuan egoteko eta, beraz, beraien buruak artista gisa identifikatu ahal izateko. Espazio horietan lehenetsi zen ekoizpen artistikoa eta, beraz, bideratu zen hezkuntza, aurretik komentatu dugun ildo kontserbadore eta akademikoa izan zen, oro har.

Hiru elkarten artean, Bizkaia eta Arabakoek giro kontserbadoreagoa izan zuten eta Gipuzkoako Elkarteak izaera aurrerakoiagoa. Horrek ere lotura izan zuen hasieratik Donostiako elkarteak besteetan baino emakumeen presentzia handiagoa eta agerikoagoa izatearekin²⁴⁹. Adibidez, sortu zenean hogeita hamar bazkideetatik sei izan ziren emakumeak, eta hilabete gutxiren buruan, hogeita hamarretik bederatziz (García Marcos, 1989). Edota elkarteak ospatu zuen lehen arte azokan, 1949 urtean, parte hartu zuten ia ehun partaideetatik hogeita hamar bat izan ziren andrazkoak²⁵⁰. Adibide horiek agerian uzten dute espazio horietan, gizarteko espazio publikoan bezala, emakume eta gizasemeen artean diferentzia nabarmena zegoela²⁵¹, baina, nolabait, lekuko ere badira emakumeek izan zuten presentziarena eta garrantziarena. Esate baterako, atzeritik Donostian finkatu ziren ibilbide nabariko emakume artistentzat elkarte bertako kultur munduan barneratzeko eta bestelako artistekin kontaktuan jartzeko ekintza espazioa izan zen. Hori izan zen Thyra Ekwall de Ullman eta Isabel Morales margolarien kasua, esaterako.

Thyra Ekwall de Ullman Berlinen jaio zen eta bertan hasi zuen bere ibilbide artistikoa, bere aita Knut Ekwall eta izeba zuen Emma Emilia Ekwall margolarien eskutik. Urteak aurrera, bankari garrantzitsua zen bere senarrarekin, 1907an Madrilera joan ziren eta hiriburuan oso ibilbide oparoa izan zuen artista moduan. Hogeita hamarreko hamarkadan hiriko espazio garrantzitsuenetan erakusketak egin zituen, adibidez,

²⁴⁹ Dena den, elkartean sartzeko beharrezkoa zen beste kide batek aurkeztea. Praktikan horrek esan nahi zuen andrazkoek gizon legitimatu baten onspena behar zutela.

²⁵⁰ Consuelo Padura, Pilar A. Peña, María Guinea, María Rosario Camps, Carmen Moné, María Paz Jiménez, Thyra Ekwall, Ana M. Parra, Ana María Sarabia, Camen Piazuelo, Isabel Morales, Margot, Vitxori Sanz, Margarita Oyaneder, Rosa M. Sanromán, María Pilar Murua, Cecilia Mendiluce, Mercedes Camps, María Rosario Barabino, María Luisa Aspe, Teresa Egaña, Ana María Rocandio, Maritxu Urreta, Esther Navaz, Purita Astrain, Mercedes de Sanromán eta Pepita Rodríguez.

²⁵¹ Adibidez, *Gaviota* aldizkariko lehen alean, 1949ko arte azokan parte hartu zuten artisten erreferentzietan, gizasemeak abizenez izendatzen ziren eta andrazkoak izen abizenez.

Madrilgo Arte Garaikideko Museoan eta oso kritika onak jaso zituen (Rodrigo Villena, 2020). Aldi berean, goi-mailako pertsonaien babesak izan zuen, enbaxadore edo errege-erreginen ingurutik, esaterako²⁵². Artistak normalean olio-pinturak egiten zituen, egunerokotasunean kokatzen ziren eszena idealizatuak bezala definitu genitzakeenak, haurrenak bereziki, zeinak bere izeba Emilia Ekwallen estiloa gogoratzen duten [35]. Bi dimentsioko obrez gain, tamaina txikiko argizarizko figura margotuak eta eskaiolak ere egin ohi zituen.



34. Thyra Ekwall de Ullman.
Lagunak. 1973.
Oihal gaineko
olio-pintura.
Kutxa bilduma.

Gerra Zibilaren ostean familiarekin Donostian finkatu zenean, hiriko kultur giroan guztiz integratu zen eta bertan eskaintzen zen espazio eta lehiaketa guztietan parte hartu zuen. Hasieratik barneratu zen Gipuzkoako Elkarte Artistikoan eta erakusketa kolektibo desberdinetan eta lehiaketetan hartu zuen parte: Emakume Sekzioak antolatzen ziren emakumezkoen erakusketetan, Gabonetako Lehiaketetan, *I Bienal Hispanoamericana del Arte*-rako hautaketa erakusketan edo beste askotan, hala nola, beranduago antolatuko ziren Gipuzkoako Emakume Margolarienetan. Era berean, banakako erakustaldiak egiten jarraitu zuen, bai Donostian²⁵³, baita Madrilen ere²⁵⁴. Beraz, hirian eskura izan zituen espazio guztietan parte hartu zuen andrazko artistaren adibidea dugu Thyra Ekwall. Eta narrazio historikoak gutxi bistaratu duen arren, 1940-1970 bitarteko Donostiako giro

²⁵² Besteak beste: (Anonimoa, 1931; J.M., 1936).

²⁵³ Adibidez, 1944an Hernández Aretoan edo 1946an Arte Galerian.

²⁵⁴ Esate baterako, 1954an Altamira Galerian bakarkako erakusketa izan zuen.

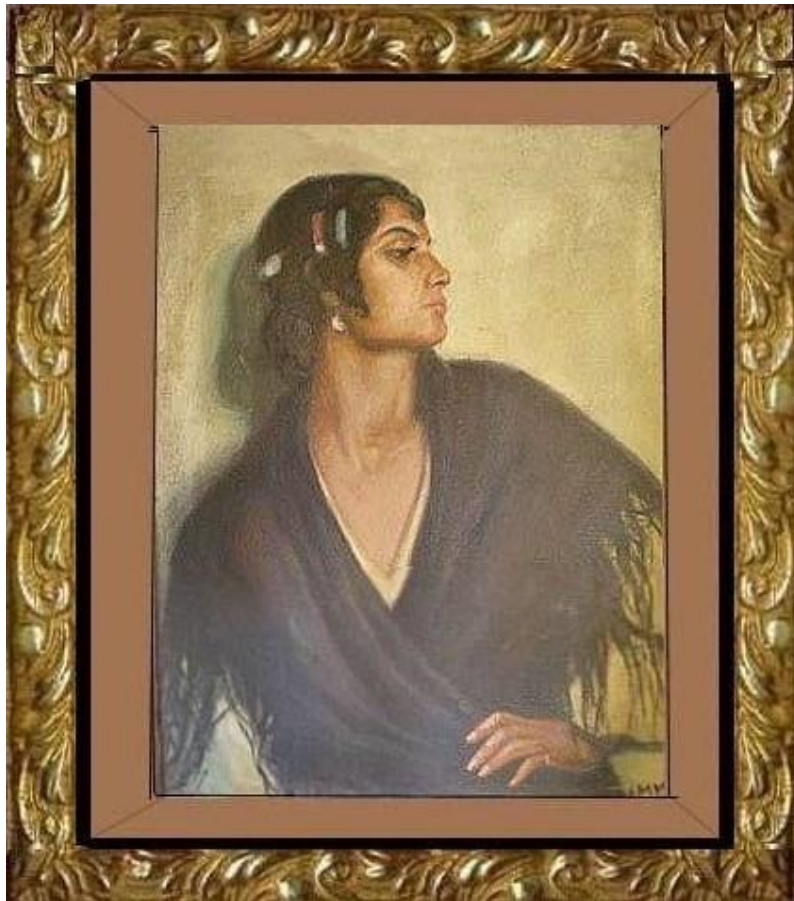
artistikoan oso ezaguna izan zen; dirudienez, bere etxea artistek bilerak egiteko elkargunea izan zen (Gurpegui, 2008).

Berrogeiko hamarkadan atzerritik Donostiako giro artistikoan barneratu zen beste margolari bat Isabel Morales Macedo izan zen. Liman, Perun, jaio zen eta bertan jaso zuen formakuntza hogeigarren hamarkadan, Limako Arte Ederretako Eskola Nazionaleko lehen promozioan. Familiaren aukera ekonomikoei esker, Parisera abiatu zen, bere ibilbidea mundu artistikoaren erdigune sinbolikoa zen hirian garatzeko²⁵⁵. Hain zuzen, beraien formakuntza artistikoan aurrera egiteko asmoarekin, goi-mailako familietatik zetozen Hego Ameriketako emakumeen artean ohikoa izan zen Parisera lekualdatzea, bertan Mendebaldeko historiako artelan eta artista ospetsuenak baita garaiko eszena artistikoa ezagutzeko. Parisen, Julian Akademia famatuan ikasi zuen eta Europako beste hiriburuetan ibiltzeko aukera ere izan zuen; azkenean, Madrilen finkatu zen eta bertan, Arte Ederretako Eskolaren ikasketei berriro ekin zion. Belaunaldi horretan, besteak beste, Salvador Dalí edo Maruja Mallo pertsonaiak izan zituen ikaskide San Fernandon, eta bere senarra izango zen Vicente Cobreros Uranga margolari euskalduna ezagutu zuen eskolan. Testuinguru horretan eta ikasleen artean ohikoa zen bezala, ikasketen osagarri gisa, lehiaketa eta beste erakusketa espazio batzuetan parte hartu zuen Moralesek; besteak beste, Erakusketa Nazionalean **[35]** edota, adibidez, 1929an Sevillan ospatu zen Erakusketa Iberoamerikarrean. Ekitaldi horretan artista Peruko pabiloiaren parte izan zen, zeinak herrialdearen identitatea islatzeko helburua zuen. Bertan aurkeztu zuen olio-pintura abiapuntu izan dakiguke artistaren ohiko estiloa azaltzeko **[36]**. Normalean, emakumeen erretratu idealizatuak egiten zituen, kasu honetan, hispanitatearen idealari lotutakoa. Artista gehien aztertu duen Luis Fernando Villegasen iritzian, Moralesen estiloan San Fernandon artistaren irakasle izan zen Manuel Beditoren eragina antzematen zen (Villegas Torres, 2013). Izan ere, emakume flamenkoaren irudikapenak arrakasta handia izan zuen garaian. Besteak beste, berrogeita hamarreko hamarkadan San Fernandon ikasi zuten Teresa Peña edo Elena Goicoechearen hasierako lanetan ikonografia bereko lanak aurkitu ditzakegu **[37]**. Dirudienez, emakume ijito bat joaten zen aldizka Akademiara eta ikasleek hura margotzen zuten (Ayo, 2020). Datu horrek aditzera ematen digu Akademian zer arte mota bideratzen zen eta horrek nola eragiten zuen ikasleen ekoizpena.

²⁵⁵ Besteak beste, Argentina eta Brasileko emakume artisten inguruan, kontsultatu: (Cavalcanti Simioni, 2005; Gluzman, 2015).



35. La Esfera aldizkariako erreportajea. 1926ko maiatzaren 22a. Espainiako Liburutegi Nazionaleko hemeroteka



36. Isabel Morales Macedo. *Emakume ijitoa*. 1923-1924. Olio-pintura. Gabriela Lavarello Vargasen kortesia.



37. Elena Goicoechea. *Izenburu gabea*. 1950eko hamarkada. Oihal gaineko olio-pintura. Familiaren bilduma partikularra.

Urte pare bat Tangerang pasa ondoren, Morales eta Cobreros Uranga Donostiara lekualdatu ziren hogeita hamarreko hamarkadan. Ordutik aurrera, margolaria bere jarduera artistikotik urruntzen joan zen pixkanaka eta ama eta etxeakoandre paperean zentratu zen. Bere semeak gogoratzen zuenez, oporretan margotzen zuen batez ere, etxeakoandre eta amatasunaren papera emakumeen lehentasunak denbora uzten zionean, alegia (Villegas Torres, 2013). Gizarteko genero egiturak zuen pisuaren beste adibide bat bikotearen ezkontzaren inguruan publikatu zen prentsa-oharrean antzeman dezakegu. Izan ere, Cobreros Uranga margolari gisa aurkeztu zuten bitartean, María Isabel Morales “bella señorita peruana” bezala izendatu zuten, bere artista identifikazioari inolako erreferentziarik egin gabe (Anonimoa, 1928). Dena dela, Gipuzkoako Elkarte Artistikoaren sorreratik parte hartu zuen artista izan zen Morales [38].



38. Paco Marí. *Isabel Morales Gabonetako Lehiaketan*. 1951. Argazkia. Kutxateka.

Hortaz, esan daiteke Donostiako Elkarte Artistikoa lurraldeko emakumeak elkartzeko eta beraien sormen lana bultzatzeko espazio garrantzitsua izan zela. Besteak beste, badakigu emakume horiek inizatiba desberdinen egileak izan zirela: aurretik aipatu bezala, Mercedes Sáenz Alonso idazlea elkartearen sortze prozesuan parte hartu zuen, 1957ko haurrentzako marrazki lehiaketa María Pilar Salvadorren inizatiba izan zen eta ekitaldiaren idazkari papera izan zuen (García Marcos, 2009) edo, bestetik, "Arte Erakusketa Hirian" lehiaketa Thyra Ekwall de Ullmannen ideia izan zen, adibidez (García Marcos, 1989). Beranduago, 1966ko ekainean, elkartearentzat dirua lortzeko, artista batzuek beraien obrak saldu zituzten, besteak beste, María Paz Jiménez, Ana Mari Parra eta Vitxori Sanzek (García Marcos, 2009). Eta, bestetik, IX Gaboneko Lehiaketaren premio guztiak emakume artistek lortu zituzten (Barandiarán, A. eta Setién, 1988). Hori dela eta, garrantzitsua da emakume artista horiek sortu, lan egin eta harreman sarea zuten testuingurua gogoratzea. Azken batean, emakume horiek ez baitzuten inguru isolatu batean ekoitzi, inguruko gizon artista ezagunagoen antzera, garaiko artearen sortzaileak dira eta beraien lanak badira ezagutu eta elkarbanatu zituzten joera artistikoen ondorio ere. Besteak beste, Maite Rocandioren baserri giroko eszenaren interpretazio kubista [39] garaian Gipuzkoako eszena artistikoan eman ziren gai eta estiloen testigu da.



39. Maite Rocandio. *Esne-saltzailearen guardia*. 1958. Olio-pintura. Gordailua.

Bestalde, berrogeita hamarreko hamarkada amaieratik aurrera eman ziren genero egituren aldaketekin, neska gazteek aurreko hamarkadetan baino denbora libre gehiago zuten eta, hortaz, talde eta aisialdi jarduera gehiago egiteko aukerak zituzten. Baina aukera horiek, betiere, hartzaroa pasa eta familia osatu aurreko adin tarteko emakumeentzako zen soilik. Hau da, neska gazteak lanean hasi eta hiriko sare asoziatiboetan era aktiboago batean parte-hartzen hasten zen momentua eskola amaitzetik ezkondu bitarteko aldi motza izaten zen (Lamikiz, 2016). Horregatik, mende hasieran jaiotako artistez gain –besteak beste: Thyra Ekwall de Ullman, Isabel Morales, María Guinea, María Paz Jiménez, Maritxu Urreta, Menchu Gal, Pruden Moraza, Vitxori Sanz, Maite Rocandio, Ana María Parra, Pilar Salvador edo María del Rosario Camps–, hogeita hamarreko hamarkadatik aurrera jaiotakoentzat, alegia, gizarte frankistan hazitako emakumeentzat, beraien ibilbide artistikoa abiatzeko erreferentzia puntua izan zen Gipuzkoako Elkarte Artistikoa. Besteak beste, Laura Esteve, Esther Ferrer, Marta Cárdenas, Luisi Velez edo Aurora Bengoechearentzat [40].



40. Anonimoa. Gipuzkoako Elkarte Artistikoko estudioa. Vitxori Sanz eta urrunean Laura Esteve. 1960ko hamarkada. Argazkia. Bilduma partikularra.

Laura Estek horrela gogoratzen zuen: “esa fue mi época. Fantástica, de lo mejor. También con Arocena y muchos más... En la Asociación Artística había mucha vida... organizábamos conferencias, películas sobre arte... nos movíamos bastante” (Sillero Alfaro, 2012, o.g.). Esate baterako, Amable Arias Gipuzkoako Elkarte Artistikoan zuzendari izan zen garaian Esther Ferrerek parte-hartze garrantzitsua izan zuen. Horrela gogoratzen zuen Ariasek:

Esta crisis [elkartek garaian zuen egoeraren inguruan] la resolvió la nueva junta formada rápidamente en unas horas en mi casa entre dos personas que puestas de acuerdo encontraron las personas idóneas. Una de ellas, fundamental, una mujer: Esther Ferrer. Entre algunas actividades que recuerdo de memoria fueron a nivel de taller la introducción por primera vez del color; se hicieron prácticas cronometradas con modelo vivo sobre una pared negra; se estudió el espacio. Se estudiaron los ritmos en la música más avanzada por entonces [...] se habló del Pop por primera vez con análisis importantes [...] se liquidó toda revista vieja de arte y se suscribieron nuevas revistas italianas. Se compraron libros de filosofía [...] se dieron conferencias de arte y política, proyecciones de películas artísticas. Se hizo el primer happening, el famoso monólogo y chuleta de Sistiaga [...] (Alonso Pimentel, 1997, 199-200. orr.).

Hain zuzen, 1963an, José Antonio Sistiaga eta Esther Ferrerek haurrentzako espresio askeko zentroa ireki zuten Donostian, non hurrengo belaunaldian txertatu dezakegun Rosa Valverdek bertan jaso zituen eskolak, adibidez²⁵⁶. Eta 1964an Elorrion, beste eskola

²⁵⁶ 1968ra arte iraun zuen.

esperimental bat ere ireki zuten. Saiakera horiek Célestine Freinet pedagogo eta filosofo frantsesaren metodologian oinarritzen ziren; izan ere, Elorrioko bi andereñoekin batera, Esther Ferrerek Frantzian ikastekoak egiteko aukera izan zuen (García Muriana, 2014). Bere praktika artistikoari begira, Ferrer eskulturarekin hasi zen, hirurogeiko hamarkadan bere inguruan eman zen eraginaren ondorio izan zitekeena. Interes abangoardistei jarraiki, hamarkada amaieran, ZAJ talde artistikoa Donostian izatearekin gonbidapena luzatu zioten artistari; lehenengo, ekintza batean parte hartzeko eta ondoren, taldean sartzeko. Honelaxe gogoratzen zuen artistak:

Sistiaga me llamó porque unos amigos suyos –Hidalgo y Marchetti– estaban organizando en la Abadía de San Telmo, en San Sebastián, un “concierto Fluxus” y necesitaban algunas personas que quisieran colaborar con ellos. Al término del concierto, Hidalgo y Marchetti me invitaron a continuar con ellos en ZAJ, invitación que acepté inmediatamente (González Antona, 1995, 265. or.).

Abiapuntu horretatik aurrera, Esther Ferrerek ibilaldi artistiko oparoa eta ospetsua izan du, baina lan honen kronologiatik kanpo geratzen da gehiena. Oraingoari dagokionez, ondorengoa azpimarratu dezakegu: Donostiako Elkarte Artistikoa espazio garrantzitsua izan zela inguruko emakume artistak lurraldeko ekintza artistikoetan parte hartzeko, baita ekintza desberdinak antolatzeko, beste gizon eta emakumezko artistak ezagutzeko edo arte ezberdinen berri izateko ere. Ferreren kasuan, bere inguruan abangoardien alde jotzen zuten artista helduagoekin harremana izatea ezinbesteko faktorea izan zitzaion bere interes artistikoak bideratzeko.

Elkarteei zegokienez, esan bezala Bizkaiko eta Arabako Artisten Elkarteak Donostiakoak baina izaera kontserbadoreagoa izan zuten, oro har. Arabakoan, adibidez, Trinidad López de Uralde margolaria izan zen elkartearen sorreratik modu aktibo eta konstantean parte hartu zuen andrazko bakarra. Eta ez elkarte horretan bakarrik, hamarkada berdinean Gasteizko Kasinoko margolari-lagunartearen partaide ere izan zen. Azken horretan Gloria Arteaga margolariak ere parte hartu zuen (Marrodán, 1989). Tamalez baina, ia ez dugu informaziorik Trinidad López de Uralde margolariaren inguruan. Esan bezala, Gasteiz inguruko elkarte artistiko nagusietan aktiboki parte hartu zuen andre bakarra izan zen eta bere neba ere, Obdulio López de Uralde, margolaria zen. Berrogei eta berrogeita hamarreko hamarkada erdialde bitartean, Araba inguruko lehiaketa nagusietan parte hartu zuen, eta sari asko irabazi; Arabako Pintura Erakusketetan,

adibidez²⁵⁷. Era berean, 1952an Madrilgo Altamira Galerian ospatu zen “Los pintores de Vitoria” erakusketaren parte izan zen (Arcediano Salazar, 1991), edota urte berdinean Donostiako Udal arte aretoetan ospatu zen euskal artisten erakusketan²⁵⁸. Katalogo eta sarien erreferentziak jarraituz gero, badakigu López de Uralde paisaia eta lore eszenetan zentratu zela [41].



41. Trinidad López de Uralde. *Civitas victoria ex petri Medina*. D.g. Ohol gaineko olio-pintura. Sancho el Sabio Fundazioa.

Zehaztutako kronologian Araban antolatu ziren elkarte artistiko ezberdinetan, Donostiakoarekin alderatuta, emakumeek presentzia eskasa izan zuten. Azken finean, espazio horiek izaera kontserbadorea mantentzeak, sexu diferentziaren ordena zurruna indartzean ere eragingo luke eta, beraz, emakumeek parte hartze eta mugimendu askatasun gutxiago izatean ere bai. Hala, Arabako berrogeita hamar eta hirurogeiko hamarkadetako elkarte eta talde artistiko desberdinetan izan ziren emakume artisten kantitate eskasak, kronologia horretan probintzian emakume artista gutxi izan zirela pentsatzera garamatza. Kontrara baina, emakume izen dezenterekin egin nuen topo urte horietan Gasteizen antolatzen ziren arte lehiaketen katalogoak kontsultatzerakoan. Esate baterako, Madrilera joan aurretik, María Paz Díaz Espada Buesak hirian antolatzen

²⁵⁷ Esaterako, berrogeiko hamarkadako Artista Arabarren pintura erakusketa desberdinetan hartu zuen parte, eta sariak lortu. 1948an lehen sari bat lortu zuen, 1949an bi hirugarren sari, 1950ean hirugarren sari bat eta 1952an laugarren sari bat. Aipatu direnez gain, hiriko bestelako lehiaketa eta erakusketetan ere izan zen, esaterako, urte ezberdinetan ospatu zen “Araba probintziako estampak eta Gasteizko txokoetako pintura erakusketan” edo “Artista Arabar berrien pintura erakusketan”.

²⁵⁸ María Paz Jiménez, Tyra Ekwall de Ullmann, María Rosario Camps eta Menchu Gal izan ziren bertan parte hartu zuten emakumeak.

ziren erakusketetan parte hartu zuen²⁵⁹, baita ere lehenago aipatu dudana Ana María Batanero ere²⁶⁰. María Teresa Gómez²⁶¹, Raquel Ascacibar Alexon²⁶² Mercedes Suárez Herrero²⁶³, María Asunción López de Juan Abad²⁶⁴ edo Merche Vegas Aramburu²⁶⁵, lehiaketa eta urte ezberdinetan parte hartu zuten beste artista batzuk izan ziren.

Bizkaiko Elkarte Artistikora hurbilduz gero, horrek ere Gipuzkoakoarekin alderatuta izaera kontserbadorea mantendu zuen hirurogeiko hamarkada amaiera arte (Guasch, 2018). Hala ere, hamarkada horretan elkarte berritzeko saiakerak eman ziren, batez ere, Euskal Eskolaren Mugimenduaren eta *Estanpa Popular* taldeen inguruan izan ziren artisten eskutik (Sáenz de Gorbea, 1995). Hala ere, beste kasuetan ikusi bezala, espazioa lurraldeko emakume artistentzat erreferentzia puntu eta ekintza espazio izan zela pentsa genezake. Bertara jo zuen, adibidez, María Teresa Aguirrek Madriletik Bilbo ingurura hurbiltzean eta bertan josi zuen hiriko artistekin harremana²⁶⁶. Beste aldetik, elkartearen aretoetan emakumeentzat bakarkako erakusketa bereziak antolatzen zirela jakiteak gogoratzen digu bertan emakumeen parte hartzea eman zela; baina baita ere gizartea eta sistema artistikoa bezala, elkartearen genero diferentziaren egitura zurrunean oinarritu zela. Esate baterako, 1951n emakumeentzako erakusketa antolatu zen (Aróstegui Barbier, 1972) eta, ondoren, 1969an, *III Exposición Colectiva Femenina* [42]. Horrek urte tarte zabal horretan antzeko beste ekintzak izan zirela pentsatzera garamatza. Beste izen askoren artean, Bizkaiko elkarteetan parte hartu zuten emakume artista batzuk honako hauek izan ziren: María Teresa Aguirre, María Dapena, Natividad Corral, Josefina Ojeda, Bitxori Petralanda, Mari Luz Bellido, Esperanza Santurde, Chus Uriarte, Sol Panera, Marina Palacios, Merche Leza, Dora Roda, Cinta Solanes edo Carmen Casado.

²⁵⁹ 1953ko Arabako Pintura Erakusketan laugarren sari bat lortu zuen. Madrilen urteak pasa ondoren, laurogeita hamarreko hamarkadan Gasteizera itzuli eta bertan bere ibilbidea jarraitu zuen. Besteak beste, Euskal Akuarelisten Elkartearen kide izan zen. Informazio gehiagorako, begiratu: (Arcediano Salazar, 1999, d.g.).

²⁶⁰ Esaterako, 1949, 1950, 1951, 1952 eta 1954ko Arabako Pintura Erakusketan parte hartu zuen, eta horietan ohorezko aipamena eta bigarren sari bat lortu zuen. Aurkeztutako lanak erretratuak ziren, marrazkiz edo ikatzez eginak.

²⁶¹ 1951, 1952 eta 1954ko Arabako Pintura Erakusketetan bigarren eta hirugarren sari bat lortu zuen.

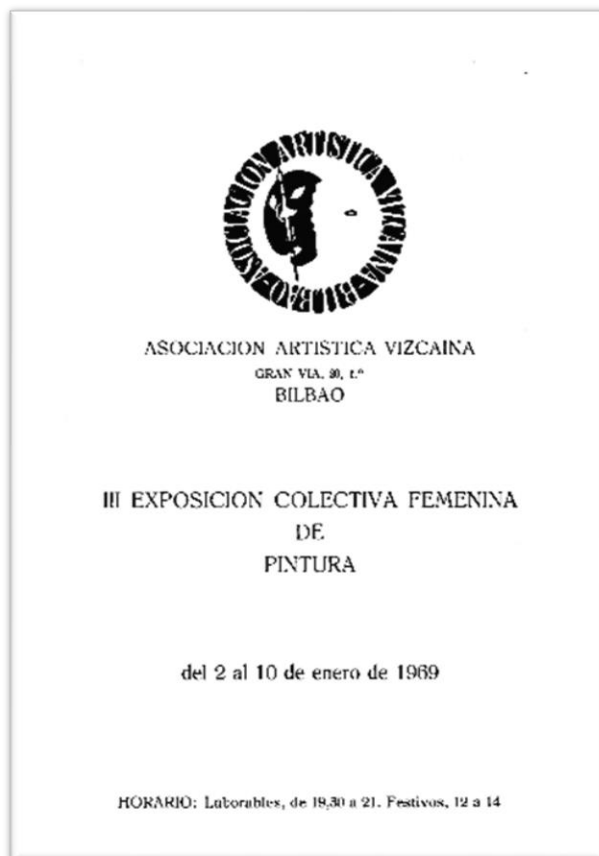
²⁶² 1960, 1963 eta 1968etako Arabako Arte Lehiaketan sariak lortu zituen eskultura sailean.

²⁶³ 1960, 1963 eta 1968etako Arabako Arte Lehiaketan sariak lortu zituen eskultura sailean.

²⁶⁴ 1952 eta 1954ko Arabako Pintura Lehiaketan bigarren eta hirugarren sari bat.

²⁶⁵ 1957, 1958 eta 1963ko Arabako Arte Lehiaketetan sariak lortu zituen eskultura sailean. *Club Imosa* taldean parte hartu zuen emakume bakarra ere izan zen.

²⁶⁶ Artistak elkarteetan parte hartu zituen erakusketen berri izateko, ikus: (Aróstegui Barbier, 1972).



42. Bizkaiko Elkarte Artistikoko Emakumeen III. talde-erakusketa. 1969. Bilduma partikularra.

4. 2.2.4. 1960tik aurrera. Aukera berriak bai, baina atzerrian

Urteak aurrera, batez ere 60. hamarkadatik aitzina, ordura arte Euskal Herriko emakume artisten artean aurretik eman ez zen egoera berri bat hasi zen indartzen: artistak atzerriko herrialdeetan formatzen jarraitzea. XIX. mendeko tradizioa jarraiki, atzerrira joateko bidaia artista baten formakuntzaren funtsezko atal gisa kontsideratu izan zen; bereziki, Paris eta Erromara. Bertan, Mendebaldeko artearen historiako artelan ospetsuenak ezagutzeko aukera zuten, baita ere estilo eta ezagutza artistiko berriak barneratzeko. Aipatu bezala, XX. mende osoan zehar, artisten aldizkako egonaldiak egiteko joera izan zen, baita artista bilakatu nahi ziren emakumeengan ere. Baina berrogeita hamarreko hamarkada amaieratik aurrera, Euskal Herriko hainbat artista lurralde desberdinetako erdigune edo sistema artistiko berrietara bidaiatzen hasi ziren, eta aldaketa horrek beraien emaitza plastikoetan eragin berri eta esanguratsuak bideratu zituen. Alabaina, horrelako lekualdatzeen aukerak izateko faktore jakin batzuk bete behar ziren.

Horietako bat, garrantzitsuena seguruenik, emakumeak ere arte ikasketak jarraitzeko diru-laguntzen sistemaz baliatzen hastea izan zen. Horiei esker andrazko ikasleek

familiaren sostengu ekonomikoaren dependentziaz askatu eta ibilbide propioa garatzeko askatasuna lortzen zuten; bestalde, familia aberatsetatik ez zetozeinei heziketa jasotzeko aukerak zabaldu zitzaizkien. Aurreko hamarkadekin alderatuta, aldaketa garrantzitsua suposatu zuen horrek. Adibidez, mende hasieran ezinezkoa zirudien emakumeek horrelako aukerak eskuratzea, besteak beste, parada horiek deuseztatu egiten zitzaizkielako. 1900 inguruan, esaterako, prentsan eztabaida asaldatua eman zen Donostiako Inocencia Arangoa margolari euskaldunak Erromako Akademiara joateko diru-laguntza lor zezakeen ala ez kontuaren inguruan (Anonimoa, 1901; Parada y Santín, 1901):

Entre las solicitudes hay una, firmada por Inocencia Arangoa: hecho de excepcional importancia, pues provoca una resolución sobre el debatido asunto del feminismo y de si las mujeres deben o no tener libre el camino de lucha para obtener puestos artísticos oficiales (Parada y Santín, 1801, 1. or.).

Hala ere, aurretik aipatu dugu 1950 baino lehen ere izan ziren ikasten jarraitzeko diru-laguntzak lortu zituzten emakume gutxi batzuk Euskal Herrian. Esate baterako, Rosa Iribarren Nafarroako diputazioko artistentzako laguntza eskuratzen lehen emakumea izan zen, 1924tik 1926ra, eta ondoren, Esther Navazek laguntza berdina lortu zuen Bigarren Errepublikaren garaian, 1933tik 1935era (Requena, 2016). Baina, hirurogeiko hamarkadatik aurrera hasi zen egitura hori pixkanaka sustatu eta normalizatzen joan zen. Hain zuzen, horrela lortu zuten emakume batzuk Madrilen ikasten jarraitzeko aukera. Hala egin zuten, esate baterako, María Paz Díazek, baita Ana María Sarabiak Donostiako Kultura saileko beka bati esker, edo Begoña Izquierdok 1965ean Juan March fundazioaren diru-laguntzarekin. Baina aldaketa nagusia, emakume gehiagok estatu barruko eta, gehien bat, atzerriko deialdietara parte hartzeko eta diru-laguntza horiek irabazteko kondizioen hobekuntzan zetzan. Beste hainbaten artean, egora berri horren adibide ditugu Europako beste herrialdeetan ikasteko laguntzak jaso zituzten hurrengo artistak.

Adibidez, Marta Cárdenas 1969an Parisera joan zen Gobernu Frantsesak eskaintzen zuen beka bati esker. Artistaren honako hitz hauek testigu dira atzerriratzearen esperientziak zelako intentsitate emozionala suposatu zuen berarentzat:

Gracias a una beca del Gobierno Francés, pasé casi todo 1969 en París. Esta declaración me paraliza un poco: hablar de tan rica experiencia, de la multitud de ventanas que abrió en mi imaginación y en mi vida, llenaría un libro entero. [...] me sentía absolutamente parisina: yo formaba parte de la ciudad, nunca ya la dejaría. O eso me parecía. Esta

sensación, por otra parte, llenaba a todo pintor que en aquellos años cayese por allá, con o sin conocimiento de la lengua. Picasso estaba vivo en algún lugar del país, se veían huellas de él por todas partes (Matxinbarrena, 2004, 79. or.).

Abstrakzioaren inguruan mintzatzerakoan, Teresa Peña margolariaren kasua gehiago komentatuko dugu, baina orain ere izendatu beharra dago, izan ere, hiru hamarkadaren ostean, lehen emakumea izan zen Erromako Espainiako Akademiaren saria nazional preziatua lortzen; 1965ean izan zen. Africa Cabanillasek eta Amparo Serranok (2019) aipatzen zuten moduan, horrelako aparteko sariak emakume kondizioarekin oztopo egiten zuten, ez zetozen bat. Adibidez, Peña Erromara iristerakoan, hotel batean egoitza hartzeko aholkatu zioten, Espainiako Akademia gizonentzat egokitua zegoelako. Hala ere, Erromako pentsioari esker bizitutako hiru urteak esperientzia guztiz aberasgarria izan omen zen Peñarentzat (Ayo, 2020). Ikerkuntza artistikoan sakontzeko aukera izan zitzaion, denbora, espazioa eta euskarri ekonomikoa suposatzen baitzuen. Eta beste artistekin harremana sakontzeko aukera eman zion, baita Europako beste hiriburuak ezagutzeko eta bertako berrikuntza artistikoekin eguneratuta egoteko. Hain zuzen, garai horietako artistaren lanak Europan zehar ezagututako eragin berri horien testigu dira²⁶⁷.

Bestalde, Bizkaiko eta Holandako gobernuaren laguntza bati esker, Mari Puri Herrero Amsterdamera joan zen 1966an. Artistak esperientzia hori gogoratzerakoan azpimarratzen zuen atzerrian bizitutakoa funtsezkoa izan zitzaiola bere ibilbide artistikoan. Izan ere, bertan grabatuaren teknika perfektionatzeko aukera izan zuen, baita "artistaren" figura desberdin bat ezagutzeko ere²⁶⁸. Eskema berdinen beste adibide bat Ana Izura da. Madrilgo Arte Ederretako Eskolako iragarki-taulan aurkitu zuen beka batera aurkeztu zen, baita hura irabazi ere; eta, horrela, Belgikan ikasten jarraitzeko aukera eskuratu zuen. Aurretik niona baieztatuz, Izurak gogoratzen zuen beka eskaintzen zuen hezkuntza-programa baino, atzerriratzearen esperientziatik aberasgarrien izan zitzaiola beste errealitate eta gizarte batzuk ezagutzea izan zela: "Fue una época que me vino muy muy bien, porque me permitió abrirme a Europa y eso

²⁶⁷ Europan zehar bidaiatetik jaso zituen ezagutzen inguruan idatzi zuen artistak. Informazio gehiagorako, kontsultatu: (Apaztegui, 2006).

²⁶⁸ "En el 66-67 consigo una beca de la diputación de Bizkaia y el Gobierno Holandés y entro en la Rijksakademie de Amsterdam. Allí profundizo en el conocimiento del grabado y puedo conocer de primera mano grabados de Rembrandt y los grabadores de esa zona. Me interesa muchísimo la idea de pintor grabador, que en esa zona noreuropea existe con gran tradición. Aquí, por ejemplo, tenemos a Goya, pero es que Goya era un genio. Es decir, aquí en Madrid, la idea de grabador era la del virtuoso del grabado, y eso no me interesaba tanto. Yo quería tener una visión más pictórica del grabado, y a su vez eso, te influye sobre la pintura con visión de grabadora" (Salaberria, 2009, o.g.).

te abre de una manera impresionante [...]. Me abrió de una manera muy especial, aprendí mucho de esa estancia y otros viajes” (Izura, 2019).

Beste artista batzuek ere fenomeno hori bizitu zuten. Adibidez, Esperanza Nuerek 1958an Italiako Atzerri Arazoetako ministerioaren laguntzarekin Erromara joateko aukera lortu zuen. Edo María Jesús Leza 1973an Castellblanch fundazioari esker, Erroma eta Florentziara abiatu zen bere ikasketak fintzera. Beste adibide bat Marisa González da. Bilbon jaio zen eta Madrilen ikasi zuen Arte Ederretako Fakultatean 1971n ikasketak amaitu arte. Bere formakuntza artistikoa jarraitzeko eta esperientzia berriak irabazteko gogoz, Chicagora joateko aukera izan zuen eta Sonia Sheridanek zeraman Art InSTITUTEko Teknologia Berrien departamentuan sartu zen. Artistak zioen modura, esperientzia horrek bere bizitza erabat aldatu zuen, baita artea ulertzeko zuen modua ere (Leuzzi, 2016). Besteak beste, bertan jaso zituen ezagutzekin, teknologia berriak artera eraman zituen, garaian Euskal Herrian zein estatu mailan guztiz kontu berritzailea zena oraindik, izan ere, eskola berak kamerak uzten zizkieten ikasleei. Datu horrek gogoan izatera garamatza zelako garrantzia duten aukera materialek adierazpen artistikoen esperimentazioan.

5. 2.2.5. Hausnartzeko

Euskal Herrikoak ziren edo bertan izan ziren emakumeek jaso zezaketen heziketa artistikoaren gaia ikertzeko kronologia zabala erabili dut. Izan ere, emakumeen rol sozialean aldaketak eman ziren arren, heziketa artistikoari dagokionez horiek hirurogeiko hamarkadatik aurrera hasi ziren agerikoak izaten; Bigarren Errepublika garaian emakumeen eskubideen alde eman ziren urte tarte labur baina emankorraz gain. Hori dela eta, posible da emakumeen heziketa artistikoaren inguruko horrelako hausnarketa zabala planteatzea, besteak beste, hamarkadetan aurrera ezaugarri konstanteak mantendu zirelako. Aztergaiak ere gogorarazten digu jaso dugun diskurtsoaren eskema kronologikoak guztiz ardatz androzentrikoa duela.

Ezaugarri errepikatu horien artean, marrazkigintza teknikarekiko lehentasuna ageri da eta bigarren mailan, eskala txikiko bestelako generoak: esmaltea, zeramika edo argizari edota igeltsuzko eskulturak. Lehentasun horren atzean, sexuen arteko asoziazio kulturalarekin lotura zuen hezkuntza sistemak garrantzia handia izan zuen. Alegia, feminitatearen marka soinean zuten gorputzentzat egokiagoak ziruditen kontserbazio eta zaharberritzearen edo pinturaren espezialitateak, eskultura edo beste teknika batzuk baino. Dena den, aurreragoko kapitulu batean ideia horri berriro helduko diogu.

Beste alde batetik, eszena piktorikoetan irudikatzen zituzten gai edo estiloei dagokionez, garaiko emakumeak, oro har, figurazioan murgildu ziren: lore, paisaia, natura-hil eta figura femenino edota haurren erretratuak, gehien bat. Ez zen kasualitatea joera hori XIX. mendetik Mendebaldeko herrialde eta kultura desberdinetan emakume artisten produkzioan errepikatzea. Berriro ere, beren testuinguruarekin lotu behar dugu: gai horiek jotzen baitziren egokitzen emakumezkoentzat eta, beraz, bide onartu hori hartzearekin, emakumeak sistema barruan beren posizioa mantentzeko baliabideak lortzen zituzten. Era berean, genero femeninoari zuzentzen zitzaion heziketak pisu handia zuen ere gaien hobespenean. Emakumeek artearekiko konpromisoa erakustean edo artista bihurtzeko bidea jarraitzean, apustu pertsonal bat egiten zuten, aldi berean, sozialki egokitzen zitzairen bidearekin haustea edo horren mugan kokatzea suposatzen zuena. Negoziazioaren kontua, berriro ere. Ideia hori gogorarazten didate Ana Izuraren hitzek. Familia kideei Madrilen ikasi nahi zuela adierazi zienean, artistak posizioa zehatza hartu zuela zioen:

En mi casa se llevarían una sorpresa, no es que me dijeran que no, pero tampoco les contentó. Pero bueno, yo quise hacer mi camino por otro lado. Pero claro, entonces había que demostrar que tú “eras capaz de”. Porque claro, si ya te dan una confianza para que tú hagas esto pues tienes que demostrar. Sin más historias (Izura, 2019).

Hasieran esan bezala, “artistaren” kalifikazioa hein handi batean kanpoko onespenean oinarritzen da. Beraz, beren balioa frogatzeko bide horretan, artista bihurtu nahi ziren emakumeak garrantzia handia eman zioten Arte Eskolan kalifikazio onak ateratzeari edota kritika artistikoaren begi ona jasotzeari. Beraz, beste faktore ezberdinen artean, eremu sinbolikoko muga horiek ere eragina zuten emakume artista gehienak estilo akademikoagoan murgiltzean. Azken batean, sozialki eta historikoki kodifikatu diren gorputz desberdinak, herentzia horren lekuko diren heinean, emozioak modu ezberdinean sentitzen dituzte eta horietatik eratortzen diren ekintzak ere desberdinak dira. Ideia horrek oraingo kasuan zera esan nahiko luke: artista bilakatu nahi zuten emakumezko edo gizonezko ikasleek beldurra edo ausardiaren eguneroko emozioak modu ezberdinean sentitu zituztela, eta, beraz, intentsitate horietatik sortu ziren emaitza edo ekintzak forma ezberdinetan gauzatu zirela.

Artisten profesionalizazioaren kontuari begira, hasieran nioen bezala, garaian ere izan ziren beraien praktika artistikoaz bizitu ez ziren gizonezko artistak. Fenomeno horren aurrean, ikuspegi feminista batetik egin beharreko hausnarketa honako hau dela deritzot: profesional gisa ibili ziren gizaseme artista asko egun ezagunak direla, baina,

ez, aldiz, aintzatespen parekidea izan zuten emakume artistak. Diktaduraren ostean, Euskal Herriko artearen historia idazteko aurreneko saiakerak birpasatzean, ikusi dugu denboran aurrera emakume artistekiko diskriminazio garbia eman zela eta, oro har, andrazko artistak bigarren mailakotzat jo zirela. Horregatik, kontaktak hasieratik izan duen ardatz maskulinoarengatik, beraien testuinguruan sariak lortu zituzten eta errekonozimenduak lortu zituzten emakume artista horiek ez dute lekurik gure herriko artearen historiaren oroimen kolektiboan.

Gogoeta moduan aipatzeko beste ideia bat elkarte artistikoek edo heziketa zentro ezberdinek emakume artistei eskaini zizkieten baliabide sinbolikoekin du zerikusia. Izan ere, emakume horiek "salbuespen" egoeratik ateratzeko guztiz garrantzitsua izan zen horiek beste emakume artisten erreferentziak izatea, horiek ezagutzea edota lagun bihurtzea. Esate baterako, beste unibertsitate ikasketa batzuetan gertatzen ez zen bezala, goi-mailako arte eskoletan emakumeek zuten presentzia ez zen txikia izan. Miguel Figueroa-Saavedrak (2010) aztertu bezala, 1935 urtean ikasleen %20ak ziren emakumeak, 1945ean %32a, 1955ean %31 eta 1965ean %47a. Orduetik aurrera, proportzioak emakumeen nagusitasunaren alde jo zuen. Hartara, nahiz eta ikasle horiek ez andrazko irakaslerik izan, ondoan emakumeen presentzia izatea guztiz lagungarri izan zitzaien, horrek bakartasun edo albuespen egoera horretatik ateratzen baitzituen. Hori dela eta, pentsa dezakegu elkarte antolatu horiek ez zirela babes solidarioaren guneak izan emakumeentzat, baina, aitzitik, beste emakume batzuek ere bide edo abentura berdina jarraitu zutela jakiteko nukleo garrantzitsuak izan zirela (Gonnard eta Lebovici, 2007). Inportanteena ez zen emakume artistak beraien artean adiskide izatea edo harreman zuzena izatea, batzuek besteen existentzien berri izatea baizik.

Esate baterako, beranduago komentatuko dudan moduan, frankismoko urteetan emakume artistek prentsan izan zuten presentzia lehen bistan pentsa genezakeena baina nabarmenagoa izan zen. Beraz, gizarteko hedabideek ere aukera eman zuten albuespeneko kasuak zirela ezeztatzeko. Ideia horren beste adibide bat Ana Izuraren (2019) ondorengo aipamena da. Artistak aipatzen zuen bera bezala Irunen bizi zen Menchu Gal margolariaren erreferentzia izateak ez zuela maila artistikoan inola ere eragin baina, bere figura garrantzitsua izan zela emakume margolariak izan zitezkeela usteko orduan. Izuraren belaunaldi berekoa zen Marta Cárdenasek (1964) ere horrela kontatzen zion 1964 urtean Jorge Oteizari, beretzat zer suposatzen zuen Galen figurak:

[...] por aquel tiempo de colegio, yo conocía a Menchu Gal, y era la única artista que yo conocía y casi me parecía un ídolo, aunque solo fuera porque estaba en posesión de la

Pintura. Le escribía a diario hablándola de mis inquietudes y del arte, larguísimas páginas y páginas.

Beste aldetik, heziketaren azterketa hirurogeita hamarreko hamarkadan mugatu dudan arren, aintzat hartu behar dugu epealdi horren barne ere, pixkanaka, heziketa artistikoa tradizionalari aurre egiteko intentzioa zuten bestelako aukera pedagogikoak gorpuztu zirela. Horren adibidea da 1963an José Antonio Sistiaga eta Esther Ferrerek haurrentzako bideratu zuten espresio askeko zentroa. Halaber, Euskal Herriko testuinguruan heziketa artistikoaren gaian, ezinbesteko da Jorge Oteizaren figura aipatzea, berrogeita hamarreko hamarkadatik gogotsu lan egin baitzuen euskal lurraldean Estetika Konparatuaren Zentro bat irekitzeko proiektuan. Hain zuzen ere, saiakera horien ondorio izan ziren hirurogeita hamarreko hamarkadan Euskal Herrian ireki ziren bi zentro ezagunenak: Leioako Arte Ederretako Fakultatea eta bigarren maila batean, Debako Arte Eskola²⁶⁹.

Metodologian ere aipatu dut Leioako Arte Ederretako Fakultatearen sorrerak aldaketak ekarri zituela emakumeen heziketa artistikoan, baita horien emaitza plastikoei dagokienez ere. Lehenik eta behin, zentroko eskolak mistoak izatearekin, ikasle guztiek heziketa berdina jasotzen zuten, ordura arte beti eman ez zen baldintza. Beste alde, gertutasun geografikoak ere lagundu zuen lurraldeko emakumeak goi mailako formakuntza artistikoa jarraitzeko aukeretan: jada ez ziren Madrilera edo urrutiagoko hirietara mugitu behar eta, beraz, apustu ekonomiko eta sinbolikoa ere txikiagoa zen. Faktore horiei hirurogeita hamarreko hamarkadatik aurrera emakumeen posizio sozialean eman ziren pixkanakako aldaketak gehitu behar zitzairen. Ondorioz, aldaketa horiek heziketa zentroen andrazko ikasle kopuruetan ere antzeman zen; emakumeak gehiengoak bihurtu ziren eta horrela jarraitu du gaurdaino (Barcenilla, 2016a).

Genero ikuspegitik begiratuta, Leioako Arte Ederretako Fakultatea irekitzeak ekarri zuen beste ondorio bat andrazkoen teknika hobespenean sumatu zen. Fakultateko lehenengo ikasle belaunaldiengan, berebiziko eragina izan zuen aurreko hamarkadetako euskal eskultore famatuen norakoak; Oteizarenak bereziki. Hortaz, heziketa espazio zehatz horretan transmititu ziren ezagutza korronteen ondorioetako bat zera izan zen: laurogei eta laurogeita hamarreko hamarkadetan, estatuko beste autonomiekin konparatuz gero, emakume eskultoreen kopurua aski nabarmenagoa izan zela Euskal Herrian (Sarriugarte, 2005). Beraz, aurreko hamarkadetan emakumeen lan artistikoetan

²⁶⁹ Jorge Oteizaren proiektu pedagogikoetan sakontzeko, ikus: (Vadillo eta Makazaga, 2007).

eskulturak presentzia minimoa izan bazuen, laurogeiko hamarkadatik aurrera, batez ere, aldaketa nabaria eman zen. Beranduago, eskultura eta generoaren gaiari berriro helduko diogu.

2.3. Prentsaren estereotipoak

Kapitulu honen helburua emakumeek artista kategoriarekin zuten harremana aztertzea denez, ezinbestekoa da horien testuingurura jotzea eta nola gizarteratu ziren aztertzea; hau da, jendartean nola aurkeztu ziren ikertzea. Horregatik, arte kronika, literatura edo kultur kazetagintza aztertuko dugu orain. Izan ere, murgiltzen garen kronologian apenas ez zen arte kritikarik izan Euskal Herrian (Guasch, 2018). Artisten lanen berri edo horiek komentatzen zituztenak, oro har, ez ziren artean espezialistak, hala ere, horrek ez zuen testu horien eragina gutxitzen. Aztergaia ez da berria, artearen historialari feministak hasieratik arreta berezia eskaini izan dioten esfera da²⁷⁰. Azken batean, garaiko argitalpen horiek lehen mailako iturriak direlako emakume artistek beraien gizarte eta testuinguru artistikoan izan zuten harrera eta oztopoak ezagutzeko.

Hau da, 1950-1972 urte inguruetako artikulu horiek emakume artistekiko erroturik zeuden uste eta aurreiritzien berri ematen dizkigute. Eta horiek erreparatzearekin, ikusiko dugu emakumeek beren ibilaldi artistikoan izan zituzten eragozpenak ez zirela bakarrik praktikoak edo fisikoak izan; esaterako, goi-mailako arte eskoletan ezin matrikulatzea. Beste izaera bateko mugak ere ematen ziren, Pierre Bordieuren (2000) "indarkeria sinboliko" terminoarekin erlazionatu genitzakeenak. Esaterako, bestelako oztopo horietan zentratu zen Germaine Greer (2005) aurretik aipatutako *Obstacle Race. The Fortunes of Women Painters and Their Work* liburuan. Greeren ustez, emakumeak gizarte sexistetan bizitzeagatik barneratuak zituzten aurreiritziek gehiago tratatzen zuten beren ibilaldi artistikoa, gizartearen genero ezberdintasunetik zetozen oztopo neurgarriek baino. Irakurketa freudiar hutsera jo zuen beraz egileak (Mayayo, 2015). Oraingoan, aldiz, traba sinboliko horiek gizarteko genero egiturek sortzen duten indarkeria orokorrarekin lotuko dut, eta bide batez ulertu oztopo horiek emozioen bidez kodifikatzen ziren bestelako zailtasun subjektiboak ere ekarri zitzaketela, alde psikologiakoagoak direnak, alegia.

Hortaz, 1950-1972 urte inguruko prentsan interesatzen zaizkidan artistak nola jaso zituen aztertuko dugu atal honetan, eta ikusiko dugu erabateko lotura dagoela garaiko idatzien eta emakume horiek artearen historiatik ahaztearen artean. Azken batean,

²⁷⁰ Adibidez: (Nochlin, 2007; Sutherland Harris eta Nochlin, 1981).

errepikatu moduan, iritsi zaigun iraganeko emakume artisten hutsartea denboran aurrera garatu diren geruza matxisten errepikapen sistematikoaren ondorioa da. Eginkizun horretarako, Joanna Russ (2018) idazleak *How to Suppress Women's Writing* liburuan planteatu zuen egitura bereganatu dut. Hau da, garaiko hedabideek emakume artistak eta horien lanak kontuan ez hartzeko edo gutxiesteko garatu zituen estrategiak identifikatzea. Helburu deseraikitzaile horri, lanaren bigarrena xede nagusia gehituko diogu; emakume artistak eta beraien lanak aztertu eta aldarrikatzea. Izan ere, garaiko prentsak ere lagunduko digu 1950-1972 urteen baitan produzitu zuten emakumeen bizi esperientzia eta beren inguru artistikora hurbiltzera.

Jasotako Euskal Herriko artearen historiak dituen andrazko izen gutxiak erreparatzearekin, logikoa liteke pentsatzea garaiko medioek ere atentzio eskasa eskaini ziela emakumeei. Ez zen horrela izan, ordea; horren froga izan da hemerrotekan burututako arakatzea. Oro har, emakume artistek hedabideetan jaso zuten trataera ez zen monotonoa edo uniforme izan, baina baziren behin eta berriro errepikatzen ziren eta genero marka argia zuten baliabide diskurtsiboak. Edo, beste era batean esanda, gizontasunaren pribilegioa mantentzeko estrategia androzentriko eta sexistak oso presente egon ziren garaiko arte idatzietan, eta identifikagarriak dira. Hurrengo orrialdeetan, horietariko batzuen inguruan hausnartuko dut; ondorengoengan, zehazki: a) Gorputz-irudiaren garrantzia, b) Gizontasunaren neurria, c) Feminitatearen zeresana, d) Salbuespenaren tranpa.

6. 2.3.1. Gorputz-irudiaren garrantzia

Kokatzen garen testuinguruko prentsaren lehen joera argi bat zera izan zen: idatziek arreta ez zien emakume artisten lanei eskaintzen, beren gorputzei baizik. Maila publikoan emakume artistak laudatzeko helburuarekin, horien edertasun fisikoa eta jokamolde fina goraiatzearen errekurtsioa konstante bat izan zen. Jakina, estrategia hori ez zen berria, Mendebaldeko artearen historian ibilbide luzea izan zuen baliabidea zela identifikatu zuten, besteak beste, Germaine Greer-ek (2005), baita Rozsika Parker eta Griselda Pollock-ek ere (1981). Bestetik, baliabide diskurtsibo berdina egun ere errepikatzeak patriarkatuaren historia luzea gogoratzen digu.

Esan bezala, jakina da genero dikotomia eta mailakatuaren logika frankismoaren ideologiaren oinarrietako bat izan zela. Horregatik, emakume batek bere lan artistikoagatik aintzatetsia izateko, lehenik eta behin, beharrezkoa zuen gizarteak bere generoari egokitzen zizkion betebeharrak asetzea; alegia, emakume errespetagarriaren irudiarekin bat egitea (Capdevila-Argüelles, 2013). Zera, emakume horiek "normalak"

zirela frogatu beharra zuten; baina normaltasun hori, jakina, gizarte-arauek zehazten zuten (Russ, 2018). Hala, artikuluek informazio hori eskaintzen zion irakurleari. Alegia, oso ohikoa izan zen arte kronika eta kritiketan emakume artisten presentzia fina, dotorea eta jokamolde adeitsua eta otzana goraipatzea, edota beraien amatasunerako gaitasunari erreferentzia egitea. Modu horretan, feminitatea soinean zuten gorputzei egokitzen zitzairen betebeharrak betetzen zituztela adierazten zen publikoki. Horren adibidea liteke honako hau: “Ana María Díaz Gallastegui, ama de casa, madre de una hermosa niña, esposa consciente y por añadidura muy entregada a su arte (Nombela, 1972, o.g.); edota:

María Elena es elegante en su pintura y en su forma de vestir. Su personalidad, su gran clase, es marcada, al igual que su simpatía cuando conversa con nosotros en la sala de visitas del periódico. [...] Frente amplia, sonrisa sincera, el rostro de María Elena Iribarren tiene un algo que atrae y convence. Camina con decisión, pero sin osadía. [...] Nada más mirarla, sin siquiera conocerla, sabemos nos encontramos frente a una mujer con mucha clase. [...] Fina y educada [...]: traje largo de abundantes colores, cabello tirante recogido en gracioso moño, que deja al descubierto su frente limpia de arrugas [...] (Lizarbe, 1975, o.g.).

Aitzitik, nazionalkatolizismoaren ideologiak emakumeei eskatzen zien zaintza eta obediencia paperaren betebeharrak asetzeaz gain, feminitateari lotutako gorputzek beste balio bat ere bazuen. Gizonen begiradarako desiragarriak izan behar ziren. Horregatik, oso ohikoa izan zen kazetariak emakume artistak bere gorputz-irudiarengatik goraipatzea; gainera, askotan testu horiek artisten lehen planoko argazkiekin laguntzen ziren. Joera hori artista gazteenganako idatzietan ematen zen, batez ere. Esate baterako: “Menchu Gal es una chica lista y guapa: es una chica que contesta pronto y bien” (Sampelayo, 1954, 15. or.); edo: “si hay una pintora que obedezca casi exclusivamente a una apasionada fuerza interior, la de esta artista podría muy bien ser un modelo” (Gutiérrez, 1972, o.g., apud Anonimoa, 1973c., o.g.).

Garaian bisualitateak izan zuen garrantzia hurrengo atalean aztertuko dudan arren, prentsan plazaratutako honako komiki grafikoak gogorarazten digu aipatutako joera hori zein era naturalean ematen zen [43]. Emakume artisten gorputz-irudiak erabateko eragina zuen horiek kazetarien aldetik jasotzen zuten iruzkinekin eta, gainera, publikoki onartzen zen. Joera horren atzean bigarren irakurketa bat ere egin genezake. Hau da, gisa horretako iruzkinekin idazleek bere begirada maskulinoa nabarmendu zezakeela, eta bere pribilegioak eta emakumeenganako boterea modu publiko batean helarazi.



43. La Codorniz
aldizkariko bineta. 1952ko
apirilaren 20a. Espainiako
Liburutegi Nazionalako
hemeroteka.

Mary Ellmann (1968) ikertzaile feministak mendeetan zehar errepikatu den errekurtsu diskurtsibo hori "kritika falikoaren" estrategia gisa identifikatu zuen *Thinking About Women* liburuan. Egileak zioen gizonezkoen idatziek ezin zutela imajinatu emakume artistak –bere kasuan idazleak– emakumearen irudi estereotipatuaz haragoko beste zeozertan, eta horrek artista horien lanak gaizki ulertzea eramaten zituela. Burututako kontsultan aurkitutako testigantzek ideia berdineran naramate. Zera, egileen genero femeninoak eta horiengan gainjartzen ziren aurreiritziek guztiz baldintzatu zutela artista horien lanek izan zuten harrera publikoan.

7. 2.3.2. Gizontasunaren neurria

Genero marka garbia zuen beste estrategia bat emakume artisten lanek izaera edo aztarna maskulinoak zituztela adieraztea izan zen. Emakume artista batek zantzu maskulinoak zituela adierazterakoan, bere lan artistikoek genero horren pribilegioak bereganatzen zituela adierazi nahi zuen: boterea, ausardia, gaitasun intelektuala edo jeinutasuna, esaterako. Logika horren baitan, emakume artista bat bere genero markatik gero eta urrunago egon, orduan eta baliagarriagoa zen. Fenomeno hori Mary Ellmannek (1968) "falazia hemafrodita" gisa izendatu zuen. Besteak beste joera horren lekuko da

adibide hau: “Este juego de formas, de colores, de atmosfera está hecho con un acento talmente viril, que los lienzos de Ana Izura son más que de una graciosa muchacha los de un recio y fosco pintor (Berruezo, 1972, 12. or.). Edo: “El caso es que M.P. Herrero es una mujer que hace unos excelentes aguafuertes y oculta su alta condición femenina” (Anonimoa, 1973b, 17. or.).

Hala ere, aurreko estrategiaren antzera, emakume artista horiek gizontasunarekin lotzen ziren balioak bere egiteko, lehenik eta behin, beharrezkoa zuten beraien generoari egokitzen zitzairen irudi eta jokabideak barneratuak izatea. Hau da, beraien lanetan aurkitzen zen “gizontasuna” soinean gorpuzten zuten irudi femeninoarekin konpentsatua geratu behar zen. Bestela, gizartearen genero normarentzako elementu mehatxagarria bihurtzen baitziren. Genero-oreka beharraren logika hori prentsa idatzian ere aurkitzen zen, esaterako: “-¿Menchu Gal? - Fuerza aparentemente viril, pero, sin embargo, muy femenina” (Anonimoa, 1976b, 92. or.). Azken finean, beraien lanek ustezko maskulinitate marka gehiegi izateak, artista horien irudi publikoa kaltetu lezakete eta mari-mutilak bihurtu. Gizon artistek jasotzen zituzten kritiketan, aldiz, ez zen alderantzizko joera ematen. Kontrara, kontu positibotzat jotzen zen gizonak “gai” izatea femeninoitasunarekin lotzen ziren ezaugarriak bereganatzeko: liraintasuna, intimitatea edo poetika, kasu. Bi generoen “esentziak” bateratzeko gaitasun gisa ulertzen zen kasu horretan.

Idatzietan maskulinitatearen pribilegioekin eta artisten irudi fisikoarekin lotzen den beste iruzkin errepikatu bat emakume artista horiek beraien jatorri euskaldunarekin erlazionatzean zetzan. Historiografiaren berrikusketaren atalean zabalago aipatu bezala, euskalduna, Euskal Herriarekin lotzen den gorputz estereotipatua, historikoki ez da neutrala izan; gizon markarekin lotu izan da: gogortasunarekin, arrazionaltasunarekin eta seriotasunaren ezaugarriekin, besteak beste. Hortaz, kritikak emakume artista horien jatorri euskaldunari erreferentzia egiterakoan, askotan iruditegi maskulino estereotipatu horiekin erlazionatzen zituzten. Adibidez:

Sin embargo, a las obras de Menchu Gal no puede negárseles interés. Esta muchacha de perfil vasco, brazos fuertes y opiniones directas, que nunca cuida de embozar, tiene, además, un criterio original sobre la pintura y los pintores; un criterio original en una mujer, porque, en muchos casos, opina como un hombre (Pombo Angulo, 1948, 13. or.).

8. 2.3.3. Feminitatearen zeresana

Gizontasun marka laudorio gisa erabiltzearen kontrako txanponean, murgiltzen garen kronologian emakume artistek behin eta berriro jaso zuten erantzunetako bat beraien

lanak feminitate zantzua zuela izan zen. Egindako kontsultan, besteak beste, honako adibideak ditugu: “Laura Esteve muestra en sus gouaches su visión personalísima de las cosas, con tintes ingenuos, con espíritu femenino” (Anonimoa, 1962a, 15. or.) edo Rosario Fernándezi buruz: “concepción femenina de paisajes y cosas con sutil delicadeza, caricia en el cromatismo, suavidad en los pinceles” (Del Val, 1954, 15. or.).

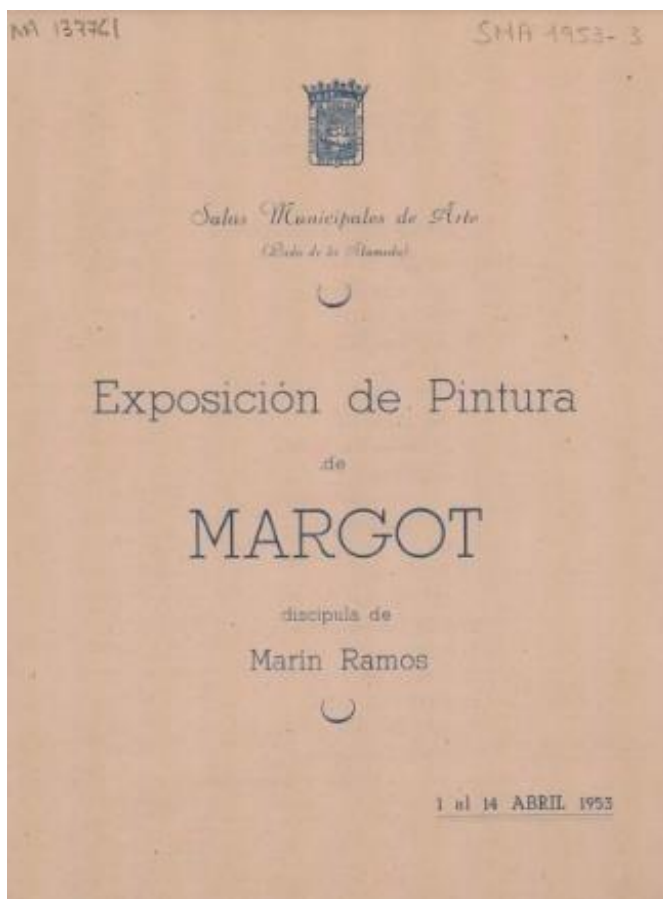
Hain zuzen, Linda Nochlinek (2007) bere artikulua famatuan, emakume artisten lanak fintasunarekin, graziarekin eta sentimenduen bilaketarekin lotzearen aurreiritziaren inguruan hitz egin zuen jada. Urte batzuen ondoren, kontu berdinen inguruan Griselda Pollockek (2003) zera gehitu zuen: objektu artistiko bat femenino gisa izendatzeak, artelan horren atzean emakumezko egile bat aurkitzen zela jakinarazten zuela. Katetoria berari forma bat ematearekin –hots, feminitatea ezaugarri plastiko eta tekniko batzuekin erlazioatzearekin–, errazagoa zen arrazoitzea lan artistiko horiek zergatik zuten maila beheratuagoa. Beraz, genero diferentziaren egiturapean sortzen den eta elikatzen den arte sistemarentzat beharrezko errekurtsu kontzeptuala zen feminitatearen katetoria definitua egotea. Berari esker, pribilegio maskulinoa mantendu daitekeelako.

Alabaina, idazleek feminitatearen aurreiritzia erabiltzen zutenean, ustez, emakume horien sormena goraiatu nahi izaten zuten. Azken batean, modu horretan beren gorputzei lotzen zitzairen generoa ongi jantzi edo performatzen ari zirela baieztatzen zutelako; horregatik, *galanteria* gisa ere izendatu da kritika mota hori (Rodrigo Villena, 2017). Bada, aipamen horren erroan ezberdintasunean oinarritzen zen genero egitura aurkitzen zen heinean, bere efektua aurrekoen berdina zen: emakume artistak arte sistema legitimatutik banandu egiten zituen.

Garaiko idatzien aldetik emakume artisten lanetan dimentsio femeninoa nabarmentzearen beste efektu bat artista horiek multzo edo katetoria berezi bezala ulertuak izatea izan zen. Adibidez, inguruko gizonezko artistekin alderatu beharrean, oso normala zen emakumeak beraien artean konparatzea. María Teresa Aguirre del Castilloren inguruko ondorengo adibidean argi ikusi daiteke hori: “[...] de construcción rigurosa y cubista en la autora del Tríptico, muy próxima a María Blanchard, no sabemos si debido a lógicas admiraciones femeninas o a algún paralelismo vital engendrado en el sufrimiento” (Llano Gorostiza, 1980, 196. or.). Baliabide hori era sistematikoan erabiltzeak argi erakusten digu kokatzen garen testuinguruan, emakumeen artea bigarren mailakotzat hartu zela.

Emakumeek beren genero kondizioagatik jaso zuten beste ohiko aipamen bat kritikaren aldetik amateur gisa izendatuak izatea izan zen. Esan moduan, murgiltzen garen kronologian emakume artistentzat zaila izan zen beraien inguruan profesional gisa ulertuak izatea. Gainera, merkatuaren irizpideen arabera kategoria horretara nekez iritsi bazitezkeen, prentsa artikuluek are gehiago zapuzten zuten ibilbide posible hori. Horren adibide honako adibideak: "Labor de aficionada esta de la señora Ullmann. Una dama con delicado amor por el arte, lejos de todo aspecto profesional, satisfecha de procurarse esta alegría de crear" (Anonimoa, 1936, 2. or.) edo: "La obra de María Pilar está muy lograda y aunque le esperen aún horas de trabajo y perfeccionamiento, dista mucho de ser una mera principiante en las lides pictóricas" (Anonimoa, 1962b, 15. or.).

Emakume artisten lanak eta beraien artista izendapena beheratzen zuen beste baliabide bat emakume horiek inguruko gizonezko artisten alaba, ikasle edo jarraitzaile gisa definitzea izan zen. Beste batzuetan, lehiaketen liburuxketan partaideak izendatzen zirenean, emakume parte-hartzaileen alboan beraien irakaslea nor zen adierazten zen [44]. Modu horretan, sortzaile horiek berriro ere "artista jeinuaren" kategoriara iristen ez ziren pertsonen papera bereganatzen zuten eta meritua, beren buruei baino gehiago, beraien inguruko gizonei egokitzen zitzairen.



44. Margot anderearen bakarkako erakusketa foiletoa. 1953. San Telmo Museoko artxiboa.

9. 2.3.4. Salbuespenaren tranpa

Mendebaldeko artearen historia legitimatuan bere lekua izan duten emakume artista gutxi horiek konpartitzen duten ezaugarri komun bat honakoa da: narrazio horretan egokitu izan zaien posizioa salbuespenarena dela. Hau da, historiak emakume artista horiek aintzatetsi bazituen, apartekoak zirelako izan zela; edo, beste modu batean esanda, beraien generoari egokitzen zitzaion kaskarkeria gainditzen zutelako zela²⁷¹. Era inplizituagoan estrategia hori gaurdaino iritsi den arren, kokatzen garen garaiko arte idatzietan ere aditzen zen. Esate baterako Killy Beallen inguruan: “[...] Il est solide, ne laisse aucune place à la miévrerie qu’on pourrait attendre d’une femme » (Prieto, d.g., o.g.) edo Begoña Izquierdori: “un individualismo que la aparta de cualquier grupo o clasificación ‘a priori’ y que hace de su arte y de su estilo un oasis personal entre las corrientes plásticas de nuestro tiempo” (Anonimoa, 1972a, 135. or.); edo Isabel Baquedanori buruz: “Isabel Baquedano es una de las grandes pintoras del momento. No tiene ningún punto en común con las mujeres de hace unos años que se dedicaban a la pintura. Eran, qué duda cabe, unas buenas chicas, pero en cuestiones artísticas resultaban algo deleznable” (Alfaro, 1963, apud Moya, 2020, 14. or.).

Modu horretan, artista baten bikaintasuna goraiatzeko zela pentsa bagenezakeen arren, errealitatea bestelakoa zen. Talde pribilegiatuak era justu eta eskuzabalean funtzionatzen duen itxura izatea, sistema patriarkal, arrazista edota klasista baten ohiko tranpa da. Horren adibide beranduagoko esaldi hau: “La escultura de Begoña es cambiante y como tal es difícil definirla, encasillarla en una u otra tendencia o escuela artística” (Martínez, A. 1995, 16. or.). Hortaz, emakume artistak kasu berezitat edo sailkaezin gisa izendatzean, artista horiek eta beraien lanak kanonaren egituratik kanpo geratzen ziren (Russ, 2018). Eta, beraz, inguruko eta ondorengo artistengan inolako eraginik sortu ez dutelakoan, unibertsaltasunaren izenean jokatu nahi izan duen historiarentzat, artista horiek bigarren mailako pertsonaiak diren argudioa indartu egiten da.

2.4. Emakume artisten proiektio bisuala

Euskal Herriko artearen historiarentzat garrantzia handia izan duen artistaren tipifikazioa deseraikitzeke, eta testuinguruko emakumeek figura horrekin zuten harreman azterketarekin jarraitzeke, kasu honetan, andrazko artistek garaiko hedabideetan zuten

²⁷¹ Hain zuzen, Chadwick (1997) identifikatu zuen nola, arte kritikarentzat salbuespen izatea hamaseigarren mendetik egunera arte iraun duen ezaugarria zela.

proiektzio bisualean zentratuko naiz²⁷². Horretarako, abiapuntu izan zaizkit Carmen Muñoz Ruiz (2003; 2006), Mónica Carabias Álvaro (2010) edo María Rosónen (2016) lanak, izan ere, horiek agerian utzi zuten prentsan helarazten zen karga bisualak garrantzia handia izan zuela emakumeen ereduaren eraikuntzan. Hau da, gorputzak frankismoaren ideologiarekin lerrokatzeko irudiak funtsezko garrantzia izan zuen.

Beraz, "emakume artistaren" kategoriak garaian zuen zeresanera hurbiltzeko, ikerketa bisualen metodologian murgilduko naiz gehien oraingoan²⁷³. Izan ere, artista horiek bere gizarreak bisualki nola proiektatu zituen ezagutzeak, garaian emakume sortzaileen inguruan zeuden ideal, estereotipo eta aurreiritzi desberdinak identifikatzera garamatza, baita ere, beren tokian negoziatzeko artista horiek erabili zituzten estrategia desberdinak ezagutzera. Azken batean, errepikatu bezala, emakumeek garaian zituzten baldintza sozial edo juridikoen gain, biopolitikaren ideiarekin lotzen diren beste eragile batzuk ere eragin handia izan zuten beren subjektibotasunean. Irudikapen teknologiak, esate baterako, gorputzen gaineko kontrol sozialarekin erabat lotuta daude eta, beraz, baita identitatearen egituratzearen eta emozioen gorpuzkerarekin ere. Horrekin guztiarekin, ikusiko dugu nola, nahiz eta estatu frankistak guztiz politika autoritarioa bideratu eta emakumeekiko oso errepresiboa izan, erregimenaren barnean garatu zen ikusmen-eremua ez zela halako hertsia izan. Kontrara, tentsioz eta diskordantzia beteta egon zen²⁷⁴.

Azterketa honetarako, berriro ere, zehaztutako kronologiarekin hautsiko dut. Azken batean, historiografia tradizionalak berrogeiko hamarkada hasiera puntu gisa ulertu izana, kontaketa duen forma androzentrikoaren isla da. Emakume artistentzat ez zuen aldaketarik suposatu, horiei bideratzen zitzairen ekoizpen artistikoak beste norabide eta eskakizunak zituelako. Gauzak horrela, 1950-1972 urte bitartean estatu mailan arrakasta gehien jaso zuen euskal emakume artistaren gizarteratzea aztertuko dugu, hots, Menchu Galena. Baina horretarako, beharrezkoa deritzot bere ibilbidearen hasierara jotzea. Hastapen horrek informazio asko eskainiko digulako. Bigarren atalean, berrogeita hamarreko hamarkadatik aurrera eman ziren artisten proiektzio bisualera hurbilduko gara.

²⁷² Bestelako testuinguru geografiko eta tenporaleko honako bi lan hauek azpimarratu nahiko nituzke: (Clarke, 2005; Foucher Zarmanian, 2015b).

²⁷³ Interesatzen zaizkidan artisten inguruan eduki bisual gehiena zuten erreportajeak izan dira azterketa burutzeko erabili dudana materialeko irizpidea. Aukeraketa hori hemerrotekaren kontsulta sakona egin ondoren egin da.

²⁷⁴ Aditu ezberdinek babestu dute Francoren diktadurarekiko ikuspegi hori, adibidez, Jo Labanyi, María Rosonek edo Mónica Carabiasek.

10.2.4.1. Prentsaren bidezko gizarteratzea. Menchu Galen kasua

Esan bezala, Menchu Galen kasua bakarka aztertzea proposatzen dut, garaian aintzatespen publiko handia lortu zuen "salbuespeneko" margolaria izan zelako eta, ondorioz, azterketa sakonago bat egiteko aski material dugu eskura. Tesiaren hasieran aipatu bezala, Menchu Gal Euskal Herriko artearen historia hegemonikoan aipatzen den emakume bakan horietako bat da. Eta berdin estatu mailako gerraosteko artearen inguruko ikerketetan²⁷⁵, edota iraganeko emakume artistak ikusarazten saiatu diren lanetan ere²⁷⁶. Alabaina, estatu mailan azken urteetan bere belaunaldiko beste emakume artista batzuen inguruan ikerketa berriak burutu diren bitartean, margolariari gipuzkoarrari eskainitako bibliografia gehiena dibulgazioaren esparrutik sortu izan da²⁷⁷. Eta berezitasun horren ondorioz, bere salbuespenean isolatuta kokatzen den margolari gisa aurkezten jarraitu da Gal, oro har. Zera, itxuraz, beste artistengan eraginik sortu ez zuela, kide izateko lerro genealogikorik gabe, bere testuinguru sozialarekin konektatu gabe edo artearen historiaren diziplinara gehitu diren begirada eta irakurketa berriekin konektatu gabe.

Artistaren ibilaldian sartzearren, esan daiteke genero ikerketen ikuspegitik Menchu Galen figura interesgarri egiten duen bereizgarri bat zera dela: nahiz eta bere ibilbide artistikoaren zatirik handiena berrogeiko hamarkadatik aurrera garatu, Bigarren Errepublikaren garaian Madrilen eman zen giro artistiko aurrerakoa ezagutzeko aukera izan zuela. Prestakuntza artistikoa Irunen hasi ondoren eta Parisen denboraldi bat eman ostean, bere familiaren laguntza eta euskarri ekonomikoari esker, margolaria Madrilerara joan zen. Bertan, María Roësseten estudioan ikasi zuen eta ondoren San Fernando Arte Ederren Errege Akademian, Andereñoen Egoitzan bizi izan zen bitartean²⁷⁸. Urte goiztiar horietan jada prentsan erreferentziak aurkitzen ditugu, margolariak hasiera-hasieratik lortu zuen aintzatespenaren testigu direnak. Esate baterako, Zaragozako *Noroeste* aldizkariak une hartako espainiar idazle eta artista modernoei zenbaki bat eskaini zien eta Gal gaztea orduko beste emakume artista ospetsuen artean izendatu zuten; Maruja

²⁷⁵ Hala nola: (Cabañas, 1996; Díaz Sánchez, J., 1998; Fuentes Vega, 2011; Marzo eta Mayayo, 2015).

²⁷⁶ Ikus: (García Soriano, 2009; Muñoz López, 2003b; Tejeda, 2013).

²⁷⁷ 2010 urtetik aurrera, Menchu Gal Fundazioak kudeatzen du artistaren ondarea. Horri esker, margolariaren inguruko erakusketak ugaritu egin dira, baita hari eskainitako dibulgazio-testuak. Besteak beste honakoak azpimarratu ditzakegu: (Aguiriano, 2001; Manterola, I., 2017; Zubiaur Carreño, 2011).

²⁷⁸ Giro horretan, besteak beste, Federico García Lorca, Miguel Hernández, Pablo Neruda edo Maruja Mallo artistak ezagutu zituen (Zubiaur Carreño, 2011).

Mallo, Josefina de la Torre, Norah Borges edo Ángeles Santosekin batera, besteak beste (Anonimoa, 1935). Beste behin, emakumeak talde isolatu gisa.

Madrilera iritsi eta bi urteren buruan, Gerra Zibila piztu zen eta, ondorioz, margolaria eta bere familia kideek Frantziako Tardets herrian babestu behar izan zuten gerra amaitu arte²⁷⁹. Berrogeiko hamarkadaren hasieran itzuli ziren Euskal Herrira, eta nahiz eta gerraosteko zailtasun ekonomikoak pairatu, Menchu Galek bere pintura jarduera ez zuen alde batera utzi. Itzulerako lehen urte horietan, Gipuzkoan eta Zaragozan erakusketak egiteko aukera izan zuen, eta 1943an, Madrilera itzuli zen, bere ibilbide artistikoan aurrera egiteko asmoekin. Bertan finkatu zen behin betiko bi urteren buruan (Zubiaur Carreño, 2011).

Gerraosteko gizartean, margolari gisa profesionalizatzeko apustuarekin, hogeita bost urteko neska ezkongabe bat probintzietatik hiriburura bakarrik joateak garaian zer suposatzen zuen ulertzeko, ezinbestekoa zaigu, berriro ere, denbora-tarte labur horretan emakumeei zuzendu zitzaizkien aldaketak gogoan izatea. Izan ere, behin testuinguru horretan barneratzerakoan argi ikus dezakegu Menchu Gal, baita bera bezala artista gisa profesionalizatzeko bide ezberdinak josi zituzten emakumeak ere, ez zetozeela bat Francoren erregimenak bilatzen zuen ideal femeninoekin. Hala ere, berrogeiko hamarkadatik aurrera Madrilen, estatuko erdigune artistikoan, parte hartu zuten emakumeen kopurua ikustatzean, lehen bistan espero zitekeena baino handiagoa izan zen; horietatik gehienak diktaduraren alde egin zuten emakume burgesak ziren (Faxedas, Fontbona eta Mayayo, 2019). Alabaina, horietatik guztietatik, gutxi izan ziren elite artistikoetan ikusgarritasuna lortu zutenak. Aurretik aipatu dugun eskema berdina: egokia zela emakumeek praktika artistiko zehatz bat praktikatzea, baina ez eskema hori gainditzea. Besteak beste, Arte Ederren Erakusketa Nazionaletan, uneko lehiaketarik garrantzitsuenean, emakume parte-hartzaileen proportzioa %10a baino ez zen izan (Muñoz López, 2006). Beraz, proportzio txiki horretan kokatu behar dugu Galek lortu zuen errekonozimendua eta ibilbide profesional arrakastatsua.

²⁷⁹ Goi-klaseko familiak joera abertzalea zuen, horregatik erabakiko zuten seguruenik aukera onena ondoko herrialdera pasatzea zela. Hala ere, pentsa dezakegu familiaren joera politikoak ez zuela gehiegizko pisurik izan, gerra amaitzean familia itzuli egin baitzen.



45. Diario Vasco egunkariko erreportajea. 1942ko abuztuaren 7a. Eusko Ikaskuntzaren Dokumentazio Zentroa.

Aztertuko dudan lehen adibidea 1942koa da; margolariak Donostian egin zuen erakusketa baten harira, Gipuzkoako prentsak argitaratutako erreportajea zen (De Ondarreta, 1942) [45]. "Menchita Galen koadroak" izena zuen artikulua eta testuaz gain, bi irudi gehitzen ziren; lehena, garaiko argazki erretratuaren ereduarekin bat zetorren margolariaren erretratu bat zen, lehen planoaren erabilera eta hiru laurdenetako profilarekin. Irudi horretan garaiko hainbat erreferentzia bisual identifikatu genitzake ere: argiztapen teatralak eta makillaje nabarmenak zinema eta ikuskizunaren munduko emakumeen erretratuak gogorarazten zituzten. Beste ezaugarri batzuk, ordea, Falangeko Emakume Sekzioko bazkideak erretratatzeko estiloa oroitarazten zuten; adibidez, irudiaren tonu ilun orokorra, orrazkera mota edo margolariaren aurpegi serioa (Rosón, 2016). Hala, ezaugarri ezberdinen konbinazioaren bitartez, Galen irudiak emakume indartsu eta ausartaren izaera lortzen zuen, baina, aldi berean, beharrezkoak zitzaizkion zantzu femeninoa galdu gabe. Argazkiaren ondoan, margolariaren lan baten irudia txertatzen zen, argazki-oinak "Menchu Galen erretratua" zioela. Koadroan orduko edertasun femeninoaren kanonarekin bat zetorren emakume gazte bat agertzen zen. Zehazki, ospakizun sozial baterako apain-mahaiko ispiluan bere burua begiratu eta apaintzen zuen andereño bat zen; foku sozialera irten aurreko azken une pribatuen eszena izan zitekeena. Kasu horretan, azterketarako interesgarri zaidana honakoa da:

nahiz eta Menchu Gal bere paisaia pinturengatik nabarmendu, erreportajea ilustratzeko erretratu femenino bat aukeratu zela. Egilearen autoerretratu edo bestelako irudikapen femenino bat zelaren segurtasunik ez dugun arren, irakurlearentzat irudiak berdin jokatuko luke: bi irudiak –artistarenak eta margolarinak– egilearen irudikapen bisualaren parte osagarriak ziren.

Adibide hori ez zen kasu isolatu bat izan, alderantziz baizik: urte horietako beste erreportaje adibideek erakusten digute oso ohikoa izan zela prentsa-hedabideetan artistak beren autoerretratuen edo emakume erretratu idealizatuaren koadroen bidez aurkeztea [46]²⁸⁰. Fenomeno horrek, honako hipotesira narama: artistek horrelako eszenak egitean, kontzienteki ala ez, identitate publiko bat ehuntzen zutela. Emakume artisten autoerretratuei buruz lan egiten duten ikerketa feministek erakutsi duten moduan, genero horrek kasu batzuetan aukerak eman zizkien subjektu horiei ikasitako begirada normatibotik askatu, eta nortasun propio edo bestelakoak gorpuzteko, aurrerago ikusiko dugun moduan. Baina, beste kasu askotan, artisten autoerretratuek lehen aipatutako kolonizazio bisuala islatzen zuten; zera, Luce Irigarayk (2003) "subjektibotasun maskulinoak alienatutako begirada" bezala definitzen zuen hori. Beraz, artistak irudi femenino idealizatuaren bidez proiektatzen zirenean, garaian sozialki onartutakoaren arabera agertuko lirateke jendaurrean. Testuinguru horretan emakume arrakastatsu gisa irudikatzeak honakoa suposatzen zuen: espero ziren genero-jokabideetara egokitzea eta gorputz eder eta sexualki desiragarria izatea. Azken batean, kontu horrek gogoratzen digu gizonezkoen begirada maila bisual guztietan aurkitzen zela: komunikabideak informazioa helarazteko moduan, irakurleak erreportajeaz egiten zuen interpretazioan, baina baita margolarien sormen artistikoan ere.

²⁸⁰ Estrategia berdina aurki daiteke garaiko prentsa artikuluen ezberdinetan, hala nola: (Anonimoa, 1941a; Anonimoa, 1945; Anonimoa, 1953; Azcoaga, 1944; Barberán, 1942; Benson, 1944; Coloma, 1945; De Diego, J. 1948; Lozano, 1946).



46. Medina aldizkariko erreportajea. 1945eko martxoaren 7a. Espainiako Liburutegi Nazionaleko hemeroteka.

Hurrengo adibidea *Fotos* aldizkari ilustratuak 1948an euskal margolariari egindako erreportaje luzea da (Pomba Angulo, 1948). Emakume artistaren irudiarekin lotzen ziren estereotipo batzuk laburbiltzen ziren testuan. Honela hasten zen:

Que una mujer pinte no tiene nada de extraño. En realidad, la mujer, completando eso que llaman “su educación”, pasa del bordado a la pintura con idéntico criterio y, la mayor parte de las veces, con parecida técnica. De este modo las paredes familiares se cubren con las obras de la niña de la casa, que insiste, sospechosamente, en los floreros y los bodegones. No, lo sorprendente no es que una mujer pinte, sino que pinte bien para nosotros (13. or.).

Komentatu moduan, XIX. mendetik aurrera pinturaren trebatzea emakumeentzako jarduera egoki bezala hartu zen, jostintza edo pianoa bezala; normalean, neska ezkongabeei zuzentzen zitzaie. Bada, praktika hori imitaziozko plano batean murgiltzea hobesten zen eta feminitatearekin lotuta egon diren gaiak erreproduzitzea; paisaiak, erretratuak edo natura-hilak, besteak beste (Tejeda, 2013). Beraz, lehen bistan, Menchu Galen ekoizpena bat zetorren emakume artista batengandik sozialki espero

zenarekin. Horregatik, kazetariaren hitzetan harrigarria zena, bigarren mailako arte femeninoa landu arren, besteengandik gailentzeko zuen gaitasuna edo talentua zen. Artikuluak honela jarraitzen zuten:

Sin embargo, a la las obras de Menchu Gal no puede negárseles interés. Esta muchacha de perfil vasco, brazos fuertes y opiniones directas, que nunca cuida de embozar, tiene, además, un criterio original sobre la pintura y los pintores; un criterio original en una mujer, porque, en muchos casos, opina como un hombre. [...] -¿Qué te hubiera gustado ser en la vida, Menchu? -Pintora -¿Y qué te hubiera gustado no ser? -Maestra. [...] Realmente, Menchu Gal hubiera hecho una extraña maestra de escuela. Ahora viste una zamarra vasca [...] fuma sin cesar tabaco americano... Resultaría difícil aprender de esta muchacha (Pombo Angulo, 1948, 13. or.).

Hau da, Gal emakume maskulinizatu gisa deskribatzen zuen erreportajeak eta arrazoi horregatik, kazetariak eta, ondorioz, irakurleak epaitu egingo luke. Gogoan hartu behar dugu emakumeen jarrera batzuk mespretxatzeko, urte horietan ohikoa izan zela “mari-mutilaren” konnotazioa erabiltzea, hori itsustasunarekin eta gaizkiarekin lotzen baitzen (Di Febo, 2005). Hala ere, testuarekin batera honako argazki hau gehitzen zen [47].



47. Fotos aldizkariko erreportajea. 1948ko ekainaren 19a. Espainiako Liburutegi Nazionaleko hemeroteka.

Enkoadraketa horizontalaren eta argi ingurutzaileren bidez, bere jardunean zebilen margolari bat aurkezten zen: bere espazio intimoan, lantegian, begirada apala, ile bildua, janzkera soila eta gorputz tente baina bere baitan bildua zegoen emakume bat. Hau da, emakume artistaren eraikuntza bisual berri bat erakusten zuen irudiak, non estudioa feminitaterako onartutako espazio gisa identifikatzen zen. Alegia, tailerraren pribatutasunak, etxeko eremutik bereizten zen "norberaren gela" hori, emakumeak artista gisa hazteko aukera eskaintzen zuen espazio gisa aurkezten zen (Borzello, 2016). Halaber, margolariak zuen jarrera langile, baina aldi berean lasaiak, laguntzen zuen Galen irudia gizarteko genero-jokabideekiko mehatxagarritzat ez bihurtzen. Garai hartako beste margolari batzuen proiektio bisualean horrelako antzezpenak ere errepikatu ziren, baina baita horien irudikatze piktorikoetan ere. Adibidez, Adela Tejeroren 1945eko autoerretatuak [48] emakume artistaren ikuspegi hori bera proposatzen zuen. *Madrilgo Eskolan* Galen kidea izan zen Tejerok bere burua emakume moderno baina errespetagarria gisa aurkezten zuen, baina, aldi berean, bere jardun-espazioa eremu pribatua izaten jarraitzen zuela adierazten zuen; zera, bere estudioa. Gure kronologiako Euskal Herriko emakume artisten artean ere bere estudioen irudikapenak nahiko ohikoak izan ziren, eta testigu dira beren munduan espazio pribatu horiek zuten garrantziaz. Azken finean, estudioen irudikapen horiek baziren margolariak beren burua autoerretatzeko modu bat ere, nahiz eta gorputzaren presentziarik ez egon [49, 50]. Hain zuzen, gorputzaren faltaren estrategiarekin, artista horiek beren ogibidea azpimarratzea lortzen zuten, izan ere, beren gorputzen presentziak zekarten irakurketak eragozten zituzten.



48. Delhy Tejero. *Autoerretrotua*. 1945. Olio-pintura. Bilduma partikularra.



49. Carmen Cullen. *Estudioa*. 1961. Olio-pintura. Irudi inprimatuaren argazkia.



50. Laura Esteve, *Estudioa*. D/g. Olio-pintura. Gordailua.

Galen adibidera itzuliz gero, baieztatu dezakegu testuak margolariaren inguruan helarazten zuen irudi maskulinizatua argazkiaren bidez konpentsatua edo leundua geratzen zela. Geroago, berriro helduko diot ideia horri, baina esanguratsua da hain urte goiztiarrean jada, urteetan aurrera Menchu Galen errepresentazio publikoan mantenduko zen ezaugarrietako bat aurkitzen dela: ezaugarri maskulinoen eta femeninoen arteko tira-birako negoziaketa. Erreportajearekin jarraitzeko, honako aipu honek gogoratzen digu zein zen garaian emakumeen gaitasun artistikoari buruz zegoen iritzi orokorra eta horren aurrean artistak zein ikuspuntu zuen:

-Oye Menchu: ¿la mujer puede llegar a conseguir algo definitivo en pintura? - ¡Naturalmente! ¿Por qué va a ser la pintura exclusiva masculina? Apenas se establezca –y ya está establecida– una tradición de pintoras, se demostrará que la mujer puede pintar tan bien, de acuerdo con su sensibilidad como el sexo contrario. Lo que más sucede es que los hombres han madrugado más que ellas. [...] Uno, la verdad, no acaba de ver la posible relación entre la precocidad en el abandono del lecho y la manipulación del óleo, pero debe existir, Menchu Gal prosigue: -Ahí tienes, por ejemplo, el caso de Suzane Valadón. Suzane, en primer lugar, es la madre de Utrillo, gloria que ningún hombre hubiera podido alcanzar. [...] Uno empieza a preocuparse un poco. –En segundo, pinta maravillosamente. Tienes también otras pintoras completas, como Berthe Morisot, Marie Laurencin, y en España, Margarita Fran y Carmen Legísima. La mujer puede hacer tanto o más que el hombre (Pombo Angulo, 1948, 13. or.).

Elkarrizketaren zati honetatik ideia desberdinak atera ditzakegu. Lehenik eta behin, beste hainbat elkarrizketatan errepikatuko zen adierazpena izanik, adibideak baieztatzen du Menchu Galek bere ibilbide profesionalari begirada emantzipatzaile baten bidez egin ziola aurre; emakume gisa, bere lankide maskulinoen gaitasun sortzaile berberak zituela frogatzen saiatu baitzen. Hala ere, desberdintasun hori justifikatzeko, artistak gizartean errotuta zeuden estereotipo matxistak betikotu zituen; emakumeek arrakasta soziala ez bazuten, gizonak ez bezala, diziplinarekiko eta gainditze pertsonalarekiko joera ez zutelaren ustea babesten zuen. Topiko horiek berrestearekin, Menchu Gal gizarte-egituraren gizasemeen nolakotasunak bereganatzen zituen emakume gisa aurkezten zen: goi-mailako bikaintasunera iritsi bazen, bereizgarri maskulino horiek eskuratzearengatik izango zela. Artikuluan aintzat hartzeko azken ideia, betiere elkarrizketa kokatzen den garaia kontuan hartuta, historian eta garaiko arte eszenan emakume artista nabarmenak bazirela argudiatzeko margolariak erakutsi zuen enfasia da. Eta, era berean, Galek iraganeko emakume horiek ezagutu eta bere legatuen ikusgarritasuna aldarrikatzeak, aurrekari horiek erreferente izan zitzaizkiola baieztatzen narama; ama-leinu horren

existentzia baieztatzen baitu. Azkenik, esanguratsua da margolariak lehen historialari eta artista feministek babestuko zuten erresistentzia-estrategia bera erabili zuela bere erantzunean; hau da, Mendebaldeko artearen historian emakumeen izenik ez egotearen ideia orokortuari aurre egiteko, horiek izan zirela frogatzea (Mayayo, 2015).



51. Fotos aldizkariko erreportajea. 1951ko martxoaren 17a. Espainiako Liburutegi Nazionaleko hemeroteka.

Orain arte ikusitako argazkiak aldez aurreko argazki-saio prestatuen bidez ateratakoak ziren, orain datorrena, ordea, guztiz bestelako testuinguru batean hartutako irudi bat da (Anonimoa, 1951a) [51]. 1951koa da argazkia, *Madrilgo Eskola* taldeak Madrilgo Biosca galerian egin zuen erakusketa kolektiboaren inaugurazioan hartua. Hain zuzen, artista irundarra talde horren partaide izatea oso gertakari esanguratsua izan zen bere ibilbide profesionalean; gainera, orduko emakume artisten artean ez baitzen batere ohikoa. Irudia erreparatzerakoan konturatzen gara, aurreko argazkiak ez bezala, hura ospakizun sozial baten testuinguruan kokatzen zela, horrek suposatuko zuen giro azkar edo freskoa aintzat hartzeri garrantzitsua. Horregatik, dokumentuak beste ideia edo galdera batzuk ere jartzen ditu agerian; esaterako, artistak horrelako giro artistiko maskulinoan bere burua edo posizioa aurkeztu eta negoziatzeko zein bide hartu zituen.

Lehen begi-golpean, ikus dezakegu taldearen irudia osatzeko, salbuespeneko figura izateagatik²⁸¹, Menchu Gali egokitu zitzaion lekua erdigunea zela. Beste artisten janzkera ilunen aldean, bere altuera eta janzkera argiagoarekin are gehiago nabarmentzen zen zentralitatea. Modu horretan, antolaera bisualak emakume artisten inguruan ematen zen bi topiko errepikatzen zituen. Alde batetik, egiazko emakume artistak salbuespeneko kasuak zirela. Foko horrek, bestalde, beste topiko bat indartzen zuen, zera, emakume horiek esfera artistikoko eliteen aintzatestea lortu izana, beren kide edo bikote sentimentalen aldetik jasotako laguntza, sustapena edo faboritismotik zetorrela; Galen kasuan, Benjamin Palenciak bete zuen mentore figura hori²⁸². Modu horretan, Chadwickek (1997) ondorioztatu bezala, emakume artistak "aurkikuntza" izatera pasatzen ziren, gizon horien *object trouvé*-ak, eta, beraz, beraien errekonozimendua aurkitzaileei egokitzen zitzairen aurkitutakoei baino. Era berean, margolariaren gorputz-adierazpena erreparatzean –zurruntasuna, espresio hotza edo besoen posizioa–, ohartzen gara artistari egokitutako posizio zentral hura, egiaz, arriskuz betetakoa espazio deseroso bat zela, eta horri erantzuten ziola Galen gorputzak. Alegia, adibideak Butleren (2002) teoriak planteatzen zuena islatzen zuela; hau da, boterearen diskurtsoak errealitate horretan bizi diren gorputzei eragiten dietela.



52. Marca aldizkariko erreportajea. 1954ko apirilaren 20a. Espainiako Liburutegi Nazionaleko hemeroteka.

²⁸¹ Urteak aurrera, Delhy Tejero eta Juana Faure taldean sartu ziren (Muñoz López, 2003).

²⁸² Urte horietako elkarrizketetan, baita etorkizunetakoetan ere, etengabe aipatzen da Palencia izan zela Menchu Gali bidea ireki zion pertsona.

Laugarren adibidea 1954ko *Marca* aldizkarian argitaratutako erreportaje bat da (Sampelayo, 1954) [52]. Bertan, garaian Espainian ezagunak ziren emakume batzuei gizonen kirol-praktikari buruz galdetzen zitzairen. Menchu Gal gizonezkoei zuzendutako magazin mota horretan sartzeak aditzera ematen digu margolaria estatu mailako gizartean ospetsua izan zela eta hedabide ezagunenetan emakume erreferente bezala ere aurkeztu izan zela. Orrialdearen diseinuko ardatz diagonalak garaiko gustu-estandarrekin bat zetorren, dinamismoa eta irakurketa arintzen saiatzen ziren tresnak baitziren (Rosón, 2016). Margolariaren argazkiari dagokionez, eskuinaldeko angelu altuan kokatua, Gal Hollywoodeko aktoreen estiloan erretratatzeko zen; bat zetorren berrogeita hamarreko hamarkadako *glamour*-ez betetako edertasun femeninoaren kanonarekin. Argazki-estudioko hondo lauari eta aurpegiaren lehen planoaren errekurtsioei esker, margolariaren orrazkera dotorea, makillaje nabarmena eta begirada zuzena gailentzen zen; bereizgarri horiek feminitate modernoaren itxura ematen ziotela artistari. Gainera, estudioan tratatutako argiztapenarekin, ezaugarri horiek azpimarratu egiten ziren.

Horregatik guztiatik, eta irudia zein aldizkaritan argitaratu zen kontuan hartuta, ohar gaitzke emakume ospetsu horiek andre inozo edo tuntunaren estereotipoaren bidez irudikatzen zirela. Bere unibertso femenino eta sinplearekin zerikusirik ez zuten gaiak buruz galdetzen zitzairen, kirola bezala²⁸³. Hain zuzen, artikulua interesatzen edo entretenimendua horretan zetzan: itxura inozentearen azpian, emakumeak "beste" maskulinoaren iruditegira zeharkatzean tentatzea edo bekatu egitea²⁸⁴. Alabaina, mekanismo horrek behar bezala funtzionatzeko, ezinbestekoa zen gizonen eta emakumeen arteko dikotomia argi eta garbi bereiztea. Beraz, hortik etorriko litzateke Menchu Galen erretratuan aurkitzen dugun muturreko feminizazioa.

Bigarrenik, adibide horretan Gal erreferente femenino gisa aurkezteak honako dilema planteatzera narama; zera, ea garaian emakume artisten figura gizarteko emakumeentzat jomuga egoki gisa ulertzen zen edo, kontrara, horrek feminitatearen onespren esparrua gaitzesten zuen eta, beraz, gaitzesgarria ote zen. Erantzuna ez da bakarria eta biribila. Generoa eta horren irakurketak performatiboak direnez eta frankismoaren gizarte barruan etengabe kontraesanak eman zirenez, kontu horren

²⁸³ Emakume infantilizatu eta tuntunaren figura Ipar Amerikako zinema mundutik zetorren. Figura horren inguruan informazio gehiagorako, irakurri: (Haskell, 2016).

²⁸⁴ Jo Labanyik (2009) "perbertsio" kontzeptua hobetsi zuen.

aurrean nire ondorioa honakoa da: emakume artisten figurak izan zuten zehaztugabetasunak, batzuetan, horien alde ere jokatu zuela. Hau da, profesio horrek aukerak eman zizkiela emakume errespetagarriaren eta mespretxagarriaren artean zegoen margenean mugitzeko.

Aurreko adibidea kontrajarriz, 1957an, *La Hora* aldizkarian honako erreportaje luze hau argitaratu zen (Báez, 1957) [53]. Ikusizko eduki zabala zuten bi orri horietan, agerikoa zen begi kolpe hutsez margolariaren erretratatzeko forma desberdina. Angelu eta plano pikatu ezberdinen bidez, argazkilariak Menchu Gal akzioan harrapatzen zuen: hizketan, begirada zuzenarekin, keinuak egiten edo erretzen. Hortaz, nahiz eta margolariaren itxura fisikoak feminitatearen modelo normatiboari erantzun, aurkezten ziren keinu adierazpenek margolariaren irudikapenari zantzu maskulinoak gehitzen zizkion. Bestalde, artikulua idatziak aurretik aipatu ditudan iruzkinak errepikatzen zituen; hala nola, margolariaren fisiko "indartsua" nabarmentzea, euskal emakumearen arketipo gisa²⁸⁵, edo emakumeak "bikaintasunera" iritsi ahal izateko ahalmenak ote zuteneko galdera²⁸⁶. Margolariari egiten zitzaion beste galdera bat pinturak ekonomikoki mantentzen zutenaren ingurukoa zen; izan ere, ia ezinezkoa zirudien emakume bat bere arteaz bititzea. Kontrara, Menchu Galek baiezkorekin erantzuten zuen.



53. *La Hora* aldizkariako erreportajea. 1957ko maiatzaren 9a. Espainiako Liburutegi Nazionaleko hemeroteka.

²⁸⁵ "Menchu Gal es una mujer alta, muy identificada con la raza de su tierra" (Báez, 1957, 14. or.).

²⁸⁶ "-¿Cree usted que la mujer puede llegar a lo genial? -Exactamente igual que el hombre - responde con resolución" (Báez, 1957, 14. or.).

Ikusitako adibide ezberdinetatik atera beharreko lehen ondorioa honakoa da: lehen frankismoko prentsan margolariari buruz zabaldu zen irudia oso heterogeneoa izan zela. Egia da irudi bakoitzaren atzean argazkilariaren begirada subjektiboa zegoela, baina argazkilari anonimoen lanak direnez, eta orduko kontrol eta zentsura-neurriak kontuan hartuz gero, iturri bisual horiek lehen frankismoko ikusizko kultura ofizialaren adibide gisa irakurri daitezke. Edo begirada zehatz bat inposatzeko autoritatea zuenaren obra kolektibo gisa.

Beraz, ikusi ditugun adibide guztiak premisa horri lotuta egongo ziren, eta, hain zuzen, argazki batzuek ezin hobe erakusten zuten zein zen garaiko bisualitate kanonikotik espero zen feminitatearen irudia. Hori argi antzematen zen janzkera eta eszenografia prestakuntza gehien behar zuten argazkietan. Esate baterako, lehen eta bigarren adibideetan margolaria garai bakoitzeko estereotipo femeninoen arabera agertzen zen: lehenengoan, ideal femenino gogorragoa edo serioagoarekin, eta bigarreanean, emakume etxetiar eta otzanaren idealaren antzera. Aldaketa hori, 1945etik aurrera, nazionalkatolizismoak Falangearen presentzia nagusitasuna ordezkatu izanarekin lotu behar dugu; emakumeen iruditegian guztiz eragin baitzuen. Beste aldetik, bederatzi urte beranduago kokatzen den laugarren adibideko erretratua momentuko edertasun femeninoaren idealarekin lotzen zen, zeinak Hollywoodeko imajinarioaren eragin handia zuen. Hala eta guztiz ere, proiektio bisualez gain, Gali buruz hedabideetan plazaratzen ziren testu-deskribapen gehienetan, esan bezala, artistaren jarrera edo ezaugarri "ez femeninoak" azpimarratzen ziren. Ikusizko adibideen artean, azken kasua zetorren bat joera horrekin. Aipatu moduan, lehen frankismoaren urteetan Menchu Galen irudi publikoan aurkitzen dugun bereizgarri nagusia ezaugarri maskulinoen eta femeninoen arteko etengabeko negoziazioa izan baitzen. Bada, nola interpretatu dezakegu zenbait kasutan haren *decoro* falta kritikatzeko eta beste batzuetan margolaria emakumeen erreferente gisa aurkeztea?

Hain zuzen, balio patriarkal absolutuenen itzulera eman zen testuinguruan, Menchu Galen ausardia edo "perbertsioa" nabarmendu eta gutxiesten zuten adibideek erakusten digute gizarte frankistak mekanismo desberdinak garatu zituela genero-jokabide desegokiak "zuzentzeko". Kritika esplizituek gain, karga maskulinoa proiektio bisualaren bidez gutxitu nahi zuen adibidea prozedura horren etsenplu argiak dira. Hala ere, nioen bezala, irudi maskulinizatu hori aurkeztuta ere, garaiko prentsak Menchu Gal erreferente

edo eredu femenino gisa ere aurkeztu zuen²⁸⁷. Horrek honako ondoriora narama: lehen frankismoko ikusizko komunikabideetan emakume indartsu eta aktiboaren irudia hasieran pentsa genezakeena baino askoz ere ohikoagoa izan zela. Hala erakutsi zuen Jo Labanyik (2002) orduko zinema industrian emakumeek zuten paperari inguruko azterketan, edo María Rosónek (2012) Emakume Sekzioaren eta bere buruen inguruan eraiki zen bisualitatea aztertu zuenean. Beraz, margolari ospetsuaren paperean, Menchu Gal emakume kategoria berean txertatu litzateke. Analogia horren erakusgarri da 1961ean *La Nueva España* egunkarian argitaratutako prentsa-oharra:

Son llamadas las mujeres más célebres de nuestras mujeres y responden todas muy unánimemente, desde Pilar Primo de Rivera, tan responsabilizada con su Sección Femenina, obra totalmente suya, hasta Menchu Gal, que es de Irún. En la encuesta desfilan la mayoría de las mujeres importantes de la vida española en el momento actual (Alberti, 1961, 24. or.).

Emakume maskulinizatuaren eredu horren irakurketa posible bat Estrella de Diegok (2018) androginoaren, hau da, bi sexuen osotasuna lortzen duen irudiaren inguruan egin zuen irakurketarekin erlazionatu dezakegu. Izan ere, emakume bat gizontasunarekin, hots, botereari lotutako elementuez jabetzen zenean, subjektibotasun femeninoari baztertzen zitzaizkion pribilegioez jabetzen zen. Butleren teoriak berreskuratuz, De Diegok (2018) proposatzen zuen androginiaren figurak gizon-emakume, femenino-maskulinoaren dikotomia soziala birpentsatzeko aukera berriak eskaintzen zituela, edo oreka bilatzeko modelo berriak pentsarazteko irtenbide izan zitekeela. Kasu honetan, esan dezakegu genero transgresio edo negoziazio "androgino" horri esker, Menchu Galek bere gizarteko emakumeen artean ezohizko karrera profesional bat garatzeko eta gizonezkoen unibertsoari lotutako pribilegioak eskuratu zituela nolabait. Hala ere, jarraian azalduko dudan bezala, horrek zekarren arriskuak eta ondorioak ez ziren makalak.

Esan bezala, egunerokotasuneko ikusizko material horiek –baita haren gabeziak ere, jendaurrean agertzen ez zen hori– margolariak sistema horretan bere posizioa kokatzeko garatu zituen estrategiak eta negoziazio-moduak ezagutzeko iturri ere badira. Artistaren proiektio sozialari dagokionez, argazkiek erakusten digute janzteko eta bere burua apaintzeko moduan, Gal garai bakoitzeko moda femeninoarekin bat etorri zela.

²⁸⁷ Prentsako erreferentzia gehienak ongi hitz egiten zuten Menchu Galen lanei buruz, adibidez: (Anonimoa, 1948b; Anonimoa, 1954; Anonimoa, 1957; Báez, 1957; De Andía, 1945; Seisdedos, 1957; Tachín, 1954).

Hortaz, margolariaren irudia gaitzesten zuena beste esparru batekin zegoen erlazionatua; zehazki, haren jokabidearekin eta ekintzekin: bere artearen alde apustua egitean, profesionalizatzean eta ekonomikoki independizatzean. Edo, argiago esanda; nazionalkatolizismoak bilatzen zuen "etxeko aingeruaren" ideal femeninoaren aurka egiten zion bizitza bat izatean. Beraz, aukera horien artean murgildu zen artistaren negoziazioa: onarpen sozialarekin lotzen zen "arte femeninoa" burutzea, baina praktika hori gauzatzeko moduan sozialki hobesten ziren arauak ez jarraitzea. Azken ideia horren adibideak dira margolaria *Madrilgo Eskola* kolektiboaren parte izatea, bere pinturarekiko konpromiso sendoa adieraztea, emakumeen gaitasun artistikoa aldarrikatzea, lanbide femeninoagoengan ez interesatzea edo bere bizimodu pertsonala; izan ere, ezkongabetasuna emakume errespetatuarentzat aukera bat ez zen garai hartan, Gal ez zen ezkondu eta ez zituen seme-alabarik izan. Justuki, Isabel Tejedak (2013) bere analisisian Galek bere bizitza pertsonala babesteko erakutsi zuen mesfidantza nabarmendu zuen; bere posizioa babesteko beste erresistentzia-modu gisa interpretatu daitekeena²⁸⁸. Hain zuzen, emakumeen bizitza pertsonalak interes handia pizten zuen eszena artistikoan. Adibidez, Kaperotxipik (1954) *Arte Vasco* liburuan horrela komentatzen zuen artistak Ramón Faraldo arte kritikariarekin zuen maitasun historia:

Tiene talento de sobra. Y no si no lo supiésemos, se encargarían de contárnoslo sus admiradores, entre los que figura, con verdadero entusiasmo, el crítico del diario "Ya" de Madrid (115. or.).

Era berean, negoziazio hori bere ekoizpen artistikoan ere igarri zen. Aurretik esan dut Menchu Galen ekoizpena garaian emakume artista batengandik espero zitekeenarekin bat zetorrela: olio-pinturazko erretratuak egiten zituen –emakumezkoenak gehienak–, baita lore eszenak eta, batez ere, paisaiak. Baina lan horiek irakurketa ideologizaturik ez zutela dioen argudioak berrikusi beharra dagoelakoan nago. Esaterako, argumentu desberdinek agerian uzten dute euskal pintorearen hurbilketa artistikoa, baita *Madrilgo Eskola* bera, aurreko *Vallecasko Eskolako* espirituarekin eta irizpide artistikoekin lotzen zela: adibidez, paisaia adierazpide gisa erabiltzea, Madrilera iritsi zenetik margolariak Benjamín Palenciarekin lotura estua izatea, edo beraien kolektiboa "eskola" terminoaz izendatzea (Cabañas, 1996). Aitzitik, landa-tradizioa garai politiko berriaren bertute-iturri gisa identifikatu eta mitifikatu zenez (Jiménez Blanco, 2016), paisaiaren generoak berrogeiko eta berrogeita hamarreko hamarkadetan babes ofiziala jaso zuen eta, beraz,

²⁸⁸ Ezaugarri desberdinak bazituen ere, Galen irakasle izandako Marisa Roësset margolariak ere bere bizitza pertsonala babesteko antzeko estrategia erabili zuen. Informazio gehiagorako, begiratu: (Capdevila-Argüelles, 2013).

Gal irakurketa horietaz baliatu zen. Izan ere, margolari euskalduna, taldearen ordezkari paperean, urte horietan estatuko sistema artistikoak bideratu zituen nazioarteko plataformei probetxua atera zion²⁸⁹.

Laburbilduz, Menchu Galek lehen frankismoan izan zuen irudi publikoaren azterketak erakutsi digu nola, emakume frankistaren irudi kanonikotik espero zitekeenaren kontra, errealitatea askoz ere anbiguoagoa izan zela. Horrek gizarteko genero kontraesan eta normaren mekanismoak identifikatzera eraman gaitu, baina baita Menchu Galek bere posizioa negoziatzeko garatu zituen bideak ezagutzera ere. Alegia, sozialki onartutako eredu femeninoa gorpuztearen eta ekintza ezberdinen bidez muga horiek urratzearen arteko erresistentzia moduak aurkezten dizkigute irudiek. Era berean, gogoratu behar dugu "negoziatio tarte" deitu diodan hori kontu arriskutsua eta aldakorra ere bazela. Adibidez, gizonen mundu batean profesionalizatzeko edo feminitatearen arau tradizionaletatik kanpo bizitzeagatik, Galek kritika matxista gogorak jaso zituen. Gerora egindako elkarrizketetan ohikoa izan zen artistak berrogeiko hamarkadan Madrilerantz itzultzea zein gogorra eta bakartia izan zen azpimarratzea: "fue muy dura en Madrid, muy dura. Porque yo iba de provincias, yo era, pues eso, una provinciana y he luchado con hombres. Y los hombres son muy hombres ellos" (Menchu Gal Fundazioa, 2013). Aldi berean, artistak arrisku horiei aurre egitea gaztetatik izan zituen aukera material eta sinbolikoekin, jasotako hezkuntzarekin, baita maila pertsonalean artistak erakutsi zuen errebindikazio-jarrerarekin ere erlazionatu behar dugu.

Esan moduan, ekintza-tarte hori, gizartea eta horren genero-auren antzera, aldakorra zen. Margolaria artearen sisteman legitimatzen joan zen heinean, hirurogeiko hamarkadatik aurrera oso modu desberdinean proiektatu zen hedabideetan Galen figura²⁹⁰. Orduetik aurrera, artista bisualki irudikatzeko modurik ohikoena bere lanekin batera bakarka aurkeztea izan zen [54]. Era berean, orduetik aurrerako idatzizko kritiketan ere gutxitu egin zen gizonezkoen eta emakumezkoen ezaugarriei buruzko aipamenak, nahiz eta ez desagertu.

²⁸⁹ Adibidez, 1947an Buenos Aireseko Arte Ederren Museoa ospatutako Espainiako Arte Garaikidearen erakusketa, Veneziako XXV. Nazioarteko Bienala eta I., II. eta III. *Bienal Hispanoamericana*-k 1951, 1954 eta 1955ean.

²⁹⁰ Aurrerago ikusiko dugun bezala, hirurogeiko hamarkadan oraindik ez zen aldaketa nabaririk sumatu hedabideek emakumea irudikatzeko zuten moduan, horregatik Galen kasua artistak lortu zuen legitimazioaren emaitzat hartu dezakegu.



54. Fotos aldizkariko erreportajea. 1961eko apirilaren 29a. Espainiako Liburutegi Nazionaleko hemeroteka.

11.2.4.2. Nola aurkeztu ziren “emakume artistak” prentsan?

Menchu Galen azterketan argudiatu nahi izan dudan moduan, frankismoko prentsan ez zen “emakume artistaren” irudi edo ideal bakarra plazaratu. Batzuetan, horien inguruan helarazten zen irudia hain zen ona, ezen emakume irakurleentzako erreferente gisa aurkezten ziren. Beste batzuetan, ordea, emakume horien aurkezpen soziala gaitzetsi nahi izaten zen; adibidez, artistak gizarteko genero-arauak gainditzen zituztenean. Atal honetan, aurreko begirada berdina erabilia, Euskal Herriko eta bertan izan ziren artista batzuek prentsan izan zuten aurkezpen bisuala aztertuko dut. Baliabide horrek garaian artistek izan zuten aurkezpen hurbiltzen laguntzen digutelako, eta emakume horiek beren posizioa negoziatzeko bideak ezagutzera garamatzalako.



55. Fotos aldizkario erreportajea. 1943ko otsailaren 27a. Espainiako Liburutegi Nazionaleko hemeroteka.

Lehenengo kasua 1943 urtean *Fotos aldizkarian* aurkeztu zen María Teresa Gazteluren erreportaje zabala da [55]. Nahiz eta urte goiztiarra izan, adibideak aukera ematen digu Gerra Zibilaren aurretik aktibo izan ziren artista horien belaunaldiak hurrengo hamarkadetan hartu zuten bidearen inguruan hausnartzeko (Fundación Miguel Echauri, 2019). Badakigu margolaria Nafarroako familia noble batean jaio zela eta garaiko andereño askoren antzera, Iruñeko Ciga margolariaren estudioan hasi zela zela marrazkigintza ikasten. Gerra Zibileko testuinguruan erizain ibili zen, baina,aldi berean, karlisten aldeko propaganda lanean marrazkilari modura lan ere egin zuen, bere anaia zen Alfonso Gaztelumendiren antzera²⁹¹. Lan horiek aurretik erreparatu ditugun eta urte berdinetoakoak ziren Pitti Bartolozzen marrazkiekin alderatzu gero, argi antzematen da lanen arteko desberdintasuna. Gainera, apagarri da urtean aurrera bi emakumeek elkar ezagutuko zutela Iruñean. Hain zuzen, Gazteluren lanak helburu propagandistiko argia zuten. Erreketean ausardia, diziplina, erlijiotasuna, leialtasuna eta familiaren eredu katolikoaren balioak azaltzen ziren bere marrazkietan eta, horretarako, lerro soil

²⁹¹ Alfonso Gaztelu anaia ere margolaria izan zen eta karlisten aldeko kartelak ere egin zituen.

garbiaren eta kolore gorriaren adierazgarritasunaz baliatzen zen (Tradición Viva, 2011). Irudiaren mezu ideologikoa zen garrantzitsuenak [56, 57].



56. María Teresa Gaztelu. *Izenburu gabea*. 1937. Marrazkia. *Tradición Vive* web orrialdea.



57. María Teresa Gaztelu. *Izenburu gabea*. 1937. Marrazkia. *Tradición Vive* web orrialdea.

Hortaz, 1943an, egoera politiko berrian, estatu-mailako aldizkari ezagun batek María Teresa Gazteluri orrialde osoko erreportajea eskaintzeak adierazten digu artistak margolari gisa errekonozimendua lortu zuela²⁹². Gerrako lanetatik urrunduta, ordutik aurrera margolariaren ekoizpen plastikoa haur eta emakumeen erretratuetan zentratu zen (Requena Zaratiegui, 2019), eta bakarkako zein taldeko erakusketak egin zituen²⁹³. Erreportajearen adierazten zen bezala, bereziki egokitzen jotzen zen garaian emakume artistek haurren gaiak lantzea. Izan ere, feminitatearekiko diskurtso biologistan oinarrituta, amatasun senaren indarrak nolabait gaitasun berezia ematen ziela uste zen. Honelaxe zioen irudia laguntzen zuen testuak: “aquella mirada infantil que solo una feminidad delicada puede comprender” (Puente, 1943, 5. or.). Alabaina, emakume artistentzat horrelako “arte femeninoa” burutzea egokitzen hartzen bazen ere, aldi berean gai horiek ez ziren arte serioztat jotzen eta, beraz, goi eta behe mailako arte hierarkiaren ordena sexista indartzean laguntzen zuten. Bestalde, margolaria irudikatzearen enkoadraketa Madrilgo Prado Museoko Velázquezaren atean kokatzea ere, artistaren

²⁹² Horren berri ematen du ere Marrodán-ek (1989).

²⁹³ Adibidez, 1957an Iruñeko Udal Aurrezki Kutxako Aretoan, José Vilá Cañellasekin batera.

inguruan eman nahi zen irudi baikorraren lekuko da. Bere lan artistikoak transmititzen zuen irudi lasaia eta baketsuaren aldean, Gazteluren gorputzak goi-mailako emakume modernoaren irudia antzezten zuen; janzkera eta apainketaz gain, gorputz espresioak ere hori adierazten zuela. Beraz, adibideak beste behin gogorarazten digu desberdintasunean oinarritzen zen genero-sistema guztiz zorrotzeko gizartean, ez zela bakarrik emakume otzanaren irudikapen femeninoa eman. Aukera izan zutenek –kasu honetan pribilegio ekonomiko eta prestigio soziala izan zutenek– lizentzia gehiago izan zituzten gizarteko norma horiek gainditzeko (Ofer, 2009).

Bigarren adibidea *Diario Vasco* egunkarian 1946an argitaratu zen María Rosario Campsen erretratu bat da. Adibideak berriro ere gogora dakarkigu zelako garrantzia zuen andrazko artista baten onarpen sozialean bere gorputz-irudiak [58]. Izan ere, María Rosario Campsen²⁹⁴ eta bere aita José Campsen pinturak Donostiako Udal Arte Aretoetan ikusgai zeudela informatzeko, alaba gaztearen erretratua idealizatu hautatzen zen. Irudi horretan artista zinema eta ikuskizuneko aktoreen antzera aurkezten zen, aurretik Menchu Galen adibidean ikusi bezala: hiru laureneko profilarekin, argi kontrastatuarekin, begirada galduarekin eta orrazkera dotorearekin.



58. *Diario Vasco*
egunkariko erreportajea.
1946ko abenduaren 27a.
Eusko Ikaskuntzaren
Dokumentazio Zentroa.

²⁹⁴ Mary Rosario Camps edo Rosario Camps izenekin ere ezagutzen da.

Artistaren ibilbidea gogoratzearen, Campsen kasua etxeko herentzia artistikoa jarraitu zuen artistarena da. Izan ere, bere aita José Camps margolaria izan zen eta Gipuzkoako gazte askoren antzera, alabak ere aitarengandik jaso zituen pintura-eskolak. Hain zuzen, Rosario Campsen estilo piktorikoan eta hautatzen zituen gaietan bazegoen aitarekiko ildo jarraipen bat: detailez jositako natura-hilak egiten zituen, baita inguruko paisaiak eta erretratuak ere. Modu horretan, berrogeiko hamarkadatik hirurogeita hamarrerako bitartean, María Rosario Campsek aukera asko izan zituen hiriko areto nagusietan erakusketak egiteko²⁹⁵; bere aitarekin batera, betiere. Orduko kronika batek zioen modura: “No sabemos si son subvencionados o no por el Municipio donostiarra [...] cuando llega septiembre, en San Sebastián, maquinalmente se piensa en la Exposición de las pinturas de José y María Rosario Camps” (Hombrados Oñativia, 1949, 8. or.). Baina teoriarik guztiz lagungarria zitzaien aitaren babesa, prentsaren aldetik bien arteko alderaketak ematera bultzatzen zuen, honako adibide honek erakusten digun bezala: “María Rosario Camps, de sensibilidad completamente diferente y aún no muy hecha en técnica, avanza en la construcción” (Hombrados Oñativia, 1949, 8. or.). Keinu paternalista horren beste adibide bat medioek artista aurkezteko momentuan igartzen zen. Rosario Camps betiere José Camps margolariaren alaba gisa aurkeztu zen, inoiz ez modu autonomo batean. Aipatu bezala, horrelako aipamenek emakume artistak bigarren maila batera eramaten zituzten; sormenez beteriko artista izatetik, jarraitzaile bilakatzera.

²⁹⁵ Hala nola, Gipuzkoako Aurrezki Kutxako Aretoan, Udal Aretoetan edo San Telmo Museoa.



59. Paco Marí, Rosario eta José Camps. 1965. Argazkia. Kutxateka.

Idea hori margolariaren hurrengo irudikapenarekin lotu dezakegu. Argazkia aitarekin batera Donostian ospatu zen erakusketa baten testuinguruan kokatzen da, 1965 urtean [59]. Rosario Campsek ekitaldi hori baino aurreragoko azken bost urteak Brasilen pasa zituen, margotzen eta erakusketak egiten. Atzealdean aurkitzen zen koadroak eta katalogoan agertzen ziren izenburuek igarri bezala, margolariak erakusketa horretan Brasileko paisaia, flora eta bertako eszena herrikoiak aurkeztu zituen. Argazkiari begira, bertan aurretik aipatzen nuen ezaugarri bat errepikatzen zen: alaba ez zen era independentean aurkeztu, baizik eta bere aitaren fruitua zen artista jarraitzaile gisa. Bi protagonisten gorputz espresioa guztiz desberdina zen, eta horrek harremana du gorputz horiek egoera berdinean sentituko zuten emozioekin. Aitak begirada zuzena eta segurua zuen bitartean, alabaren aurpegi eta gorputz espresioak lotsaren gorpuzkera transmititzen zuen. Sara Ahmedek (2017) lotsaren sentsazioa honela deskribatzen zuen: ikusgarriegi egoteagatik ezkutatzeko desira bizi gisa. Eta horrek “etxekotzera” bultzatzen zuela zioen, alegia, itxidurara. Hala, argazki horrek aukera ematen dit emozioen gorpuzkeraren ikuspuntuarekin iritsi nahi dudana plazaratzeko: zera, herentzia historikoengatik, baina baita momentuko gizarte egitura fisiko eta sinboliko

ezberdinengatik, gorputz ezberdinek desberdin sentitzen dutela, eta sentimendu edo emozio horietatik datozen ekintzak –edo sormenak– desberdinak izango direla beraien artean; azken batean, pisu horien herentzia barneratzen dutelako. Begirada horrek aukera ematen digu identifikatzeko nola, gizarte berean elkar bizi ziren gorputz desberdinek artista figura mitifikatura iristeko bide eta zailtasun ezberdinak izan zituztela.

Komentatuko dudan hurrengo kasua Elena Goicoechea margolari nafarrarena da, berrogeiko hamarkadako Iruñeko giroan arrakasta nabaria lortu zuen artista. Goicoechearen inguruan aurkitutako prentsa irudiek aurretik Galekin aipatutako joera bat errepikatzen dute; zera, margolariak ekoizten zituen emakumezko erretratu piktorikoak bere irudi publikoaren osagarri gisa funtzionatzen zutela hedabideetan. Gainera, bere erretratuen edertasuna azpimarratzeaz gain, prentsa eta kritikek behin eta berriro egin zioten erreferentzia artistaren itxura ederrari²⁹⁶. Halaber, errepresentazioen arteko elkarrizketa hori bisualki ere transmititzen zen. Adibidez, hori ikus dezakegu 1950 urteko artistaren erakusketa baten inguruan argitaratu ziren prentsa ohar desberdinetan **[60, 61]**. Kontu horrek aurretik errepikatutako ideia batera narama berriro: zera, gizartean hezitako begirada patriarkala maila oso desberdinetan agertzen zela. Ez bakarrik prentsako idatzi edo irudietan, edota irakurleak jasotzen zuen mezuan **[62]**; egile beren subjektibotasunera ere iristen zela. Ondorioz, emakumearen gorputza edertasunaren irudi gisa erabiltzea, garai honetan izan ziren emakume artisten produkzio artistikoan oso ohiko errekurtsoa izan zen. Kontu hori bereziki ikusgarria zen Goicoechearen antzera, erretratuen generoan murgildu ziren artistengan. Dena dela, irakurketa horrek ez luke lan horien balioa gutxituko.

²⁹⁶ “Elena Goicoechea, esta bellísima y distinguida pamplonesa, es un pintor formidable [...] Porque eso es esta bellísima muchacha que ven ustedes aquí estropeada por la mala tinta y el mal papel” (Anonimoa, 1947, 1. or.); “Elena Goicoechea es una chica menuda, simpática, de ojos vivos, y alma de artista” (Astiz, M. A., 1950, o.g.).

ELENA GOICOEHEA



tan para realizar el cuadro con la espesidad de la pintura.

Hay otros retratos más "de público", por ejemplo el de Carmen Ruiz Falcó, sirviente por la simpatía del modelo, bien reflejada en el dibujo y en el de Mercedes Lizarraga, quien demostró amplitud pero expresivo y bien hecho, el de Mariña San Juan, plástica pura, muy conseguido en cuanto a la representación cubretera de la ropa.


Parado al "sero fee" es cuando tenemos que pasar algún retrato: Mariña San Juan está bien pintado, pero la luz, impropia, quizá no aconsejada, hace el retrato en el lugar de la casa en el que se hizo. Y Miguel Goicoechea, interpretado quizá en el fondo del alma femenina e inquieto, de Elena que ha rebosado a su pintora con una intensidad plástica que resume el gesto y el espíritu del señor que va de casa. Pero a este retrato, tan logrado por lo que dice, tal vez más que por el dibujo, el paisaje le hace perder mucha parte de su valor.

Como ya hemos perdido el hilo natural de cualquier crítica, y va esto seguramente un poco desahogado, escribámoslo ahora dos líneas, aunque se merezca más, de los dibujos y las obras de Elena Goicoechea: dos cuadros de dibujo, además muy usado por los pintores y bastante difícil de imitar bien—han sido conseguidos con maestría. Y otros dos lienzos: "Paloma y perdiz" y "Falcones" demuestran que Elena, además de saber pintar muy bien, ha estudiado el tema, y lo conoce perfectamente.

Resumiendo, y a pesar de que la "Copie de Zurbarán" la haya logrado perfectamente, creemos que Elena Goicoechea, como escribimos al principio, ha estado las amaras escolares, y va libre, sin prejuicios, con conocimiento, hasta su propia mente.

Que no será, seguramente, la que se refleje en el estilo Zurbarán. Que ha de tener—creemos—un ambiente más amplio y moderno, que ya se ve apuntar triunfador en "Elena Madariaga" y en "Mariña San Juan" por distintos motivos, como se ve un intento—mucho logrado—en sus "aboceros".

MIGUEL ANGEL ASTIZ



Retrato de Elena Madariaga, del que se ve el crítico de esta Exposición de pintura. (Foto ZUBISTA)

El País 28 de mayo 1950

Aquí no está perfectamente Elena Goicoechea a Mariña San Juan.—(Foto ZUBISTA)

Elena Goicoechea es una chica menuda, simpática, de ojos vivos, y abra de artista: así la conocimos ustedes.

Ella, un día hace ya unos años, decidió que tenía vocación de pintora. Y así se lanzó, después de sus primeros cursos, a Madrid, a estudiar, a convivir en ambientes artísticos, a hacerse artista.

Sin ninguna pretensión, le gustaba pintar y quería pintar lo mejor posible.

De pronto salió del aislamiento de su aldea, conocida sólo en el círculo de sus mejores amigos, para exponer sus cuadros.

Después, siguió su itinerario artístico.

Hasta que ha vuelto a volver los lienzos que ahora se exponen en nuestra Diputación Foral, y de los que tendremos que escribir a punto y regular, cuidadosos—difícil, pero necesario—de quién es la autora, para ver sólo lo que ha pintado, lo que nos dicen sus últimos lienzos.

La primera impresión, cierta, al recorrer la sala, es la de que Elena Goicoechea ha avanzado mucho. En técnica, y hasta en concepto.

Quizá sea difícil para un artista, en sus primeros pasos, ser audaz. Y Elena Goicoechea se nos antoja tímida. Con posibilidades, pero tímida.

En los cuadros que ahora nos ofrece, hay restos de su antigua timidez. Y no diremos de su anterior espíritu, porque el espíritu es casi imposible de cambiar.

Pero aun así, a pesar del orden por el que ha pintado sus obras la artista, pensamos que "Quién" por ejemplo, no es de los últimos.

Ella, hecho, con objeto, carnos—como éste algunos otros "bodegones" de espíritu creador, de esa intropiedad artística que comienza cuando ya se comienza a vivir en pleno y propio ambiente.

La expresión más acabada de la personalidad artística del momento actual de Elena Goicoechea, nos parecen dos retratos: el de Elena Madariaga y el de Mariña San Juan.

No conocemos a Elena Madariaga pero es fácil, para cualquiera, interpretar cómo es el modelo a través de como lo ha pintado nuestra artista.

Conocemos a Mariña San Juan, y vemos en este retrato reflejada plenamente su personalidad, con una aguda vista femenina y de artista, que se jun-

Del "Diario de Navarra" 20-12-1950

La Exposición de pinturas de esta tarde



Esta tarde, a las siete, inaugurará su Exposición de cuadros la valerosa Elena Goicoechea. El acto será en el comedor de la Diputación Foral. Agradecemos la invitación.

61. Diario de Navarra egunkariko erreportajea. 1950eko abenduaren 20a. Nafarroako Museoko artxiboa.

62. Pensamiento Navarro egunkariko erreportajea. 1950eko abenduaren 23a. Nafarroako Museoko artxiboa.



62. La Codorniz aldizkari bineta. 1948ko ekainaren 6a. Espainiako Liburutegi Nazionaleko hemeroteka.

Orain arte ikusi ditugun adibideetan, margolariak ez ziren bere praktika lanean, ekintzan aurkezten. M^a del Carmen Muñozek (2003) ikertu bezala, joera hori ohikoa izan zen garaian artista, idazle edo bestelako eginkizun liberalagoak zituzten emakumeek jaso zuten proiektioetan. Modu horretan, artista horiek garaiko feminitate idealaren irudikapenarekin lotzea indartzen zen; hau da, bestelako eginkizunen gainetik, edertasun pasiboa edo etxeoandarearen irudia gailentzea. Ideia horren harira, esanguratsua da hurrengo adibidea. 1962 urtean *ABC* egunkarian Socorro Oyarzun margolari donostiarraren inguruan egindako erreportaje luzeaz ari naiz (Anonimoa, 1962d) [63, 64]. Oyarzun Donostian jaio zen baina Madrilen hazi zen. Bere aita eta aitona kontsulak izan ziren, horregatik, Gera Zibileko urteetan Perpignanen izan zuten egoitza eta bertan hasi zen Oyarzun margotzen, familiaren laguna zen Joaquín Sunyer margolari katalanak animatuta (Azqueta, 2019). Bueltan, Donostian finkatu zen familia, eta bertan, Ascensio Martiarenaren pintura eskolak jaso zituen eta hiriko lehiaketa desberdinean parte hartzen hasi zen²⁹⁷. Beranduago, berrogeita hamarreko hamarkada erdialde aldera, Zaragozara lekualdatu zen eta hiriko artista abangoardista desberdinen eraginak jasotzeagatik, bere aurreko pintura figuratibo eta akademikoa pixkanaka aldatuz joan zen. Dena den, aurreragoko kapitulu batean, bere ekoizpen artistikoa komentatzera bueltatuko naiz.

²⁹⁷ Besteak beste 1952, 1954, 1955 eta 1957an Gipuzkoako artisten Gabonetako lehiaketan, 1949ko Gipuzkoako artista nobelen erakusketan, 1952ko *Salón de Pintura Femenina*-n, 1955ean Aranaz Darras aretoan edo 1960an Ascensio Martiarenari egindako erakusketa-omenaldian.



63, 64. Blanco y Negro aldizkariko erreportajea. 1962ko martxoaren 17a. Espainiako Liburutegi Nazionaleko hemeroteka.

Oraingoan, ordea, prentsan kaleratutako erreportajea dugu aztergai, zeinak garaiko emakume artisten irudiaz informazio zabala eskaintzen duen. Hain zuzen, nionaren kontra, kasu honetan Oyarzun margo praktikan aurkezten zen. Baina, irudian azpimarratu nahi zena ez zen bere lan artistikoa, baizik eta margolariaren amatasun gaitasuna. Erreportajeko argazkiak ez ziren bat-batekoak, denbora eta prestakuntza behar zuen argazki sesio baten emaitza ziren; alegia, ez zen kasualitatearen fruitua. Argazkiak bilatzen zuen figura honakoa zen: etxeoandre eta amaren rola betetzeaz gain, margotzeko ere denbora aurkitzen zuen emakumearen irudia zabaltzea. Hori baitzen, oro har, sozialki ongi jasotzen zen emakume artistaren irudia: bere generoaren betebeharrak atseginez betetzen zituen andrea eta, gainera, bere denbora libre gutxian, bere intimitatean margotzeko denbora aurkitzen zuena.

Muñozek zioen bezala, nahiz eta hirurogeiko hamarkadan emakumeen eskubideen alde aurrerapauso txiki batzuk eman, horien inguruan prentsan zabaltzen ziren errepresentazioak oso berdintsua izaten jarraitu zuten. Kasu honetan, artikuluan jakinarazten zen Socorro Oyarzun alargun geratu zela eta ordutik, buru-belarri zentratu zela pinturan (Anonimoa, 1962d). Hortaz, Oyarzun familiaren enbor gisa aurkezten zen,

ama eta aitaren papera bereganatzen zuen figura moduan. Haurren heziketa, etxeko ekonomia edota bere burua apain egoteaz arduratzen zen andrea eta, gainera, sormen femeninoarako denbora ateratzen zuena. Bada, irudikapenak emakumeen ekintza-esparrua irekitzen zela zirudien arren, horiek guztiak etxeko eta lantegiko espazio pribatura mugatzen zituen.

Artisten prentsa irudiaren analisisa amaitzeko, kronologiaren mugan kokatzen den *La Nueva España* egunkarian, 1972an, argitaratutako Irene Laffiteren erreportaje zabala komentatuko dut [65]. Bertan artistaren inguruan eransten ziren bi irudiek emakume modernoaren ideia proiektatzen zuten; hau da, ez zen aurretik ikusi ditugun bezala, estudio-lan batean egindako argazki prestatuak, baizik eta artistaren erakusketa bertan burututakoak ziren. Horrela, argazkian agertzen zen espazio berak eta margolariaren soinak –galtza-trajea, alkandora koloretsua eta orrazkera eta makillaje zaindua– emakume artista modernoaren irudia helarazten zuten. Kasu horretan, berriro ere, azpimarragarriena irudia eta testuaren arteko lotura liteke.



65. *La Nueva España* egunkariako erreportajea. 1972ko azaroaren 27a. Espainiako Liburutegi Nazionaleko hemeroteka.

Beste artista gazte gehiagorekin ematen zen bezala, Irene Laffiteren kasuan oso nabarmena zen artistak jasotzen zituen iruzkin sexisten kopuru altua. Oso ohikoa izan zen artistaren irudi ederra gailentzea, baita ere bere ustezko kutsu kosmopolita izendatzea; izan ere, artistak Parisen aldizkako egonaldiak egiten zituen²⁹⁸. Halaber, Laffite eta bere lanekiko arrunta izan zen beste iruzkin mota bat bere lanek feminitate eta maskulinitatearen arteko oreka gordetzen zutela baieztatzea izan zen. Hau da, “sentsibilitate femeninoa” neurri egokian mantentzen zuen aldi berean, ukitu maskulinoen indarra ere bereganatzen zuela esan ohi zuten. Esaterako, bigarren ideia hori artistak bere koadroetan askotan irudikatu zituen oilarrekin lotu zen **[66]**²⁹⁹:

[...] pintura muy personal, que huye de cualquier amaneramiento intelectualoide. También se escapa con una asombrosa facilidad de cualquier sofisticación feminista o femeninoide. Por eso, merece la pena, porque es una de las pocas españolas que sabe pintar con auténtico temperamento, poniendo ganas, garra y coraje en el empeño (Iglesias, 1973, 30. or.)

²⁹⁸ “Es una joven de bella presencia, de aire cosmopolita, de manera elegantes” (Fernández, J. L., 1972, 5. or.). “De entrada, nos suelta esta parrafada Irene Laffite, una pintora vasca guapa y personalísima [...] Es alta, rubia, de ojos claritos, peinada con un moño hacia atrás y traje de chaqueta con pantalones, discreto, sobrio. Poco maquillada, apenas. Habla segura. [...] mientras oprime el cigarrillo con dos dedos de la otra mano y nos deja ver el tobillo estilizado, fino, fuerte, bajo los bordes inferiores de sus pantalones con vueltas, un poco acampanado” (Iglesia, 1973, 30. or.); “Irene es joven, bella y con una gran penetración en la mirada” (Anonimoa, 1976a, 20. or.).

²⁹⁹ “Irene Laffite, la mujer que es bohemia, de la que han dicho que su pintura es masculina [...] la fuerza, la firmeza casi viril nos muestra en un tema muy repetido, como es el gallo” (Anonimoa, 1973a, 6. or.).



66. Irene Laffite. *Oilar zuria*. 1971.
Oihal gaineko olio-pintura. Kutxa bilduma.

Iruzkin horietan aurretik Galekin izendatutako kontu bat errepikatzen dela konturatu gaitzke: garrantzitsuena obraren “gizontasun” marka ez gainditzea zela, bestela, “neurrigabekeria” hori margolariaren irudira pasatzen zelako eta, ondorioz, gizarteak bilatzen zuen prototipo femeninoaren kontra joango zelako. Iruzkin horien aurrean honela erantzuten zuen Laffitek:

-Alquien ha dicho que es una pintura masculina. -Yo diría que no hay pintura masculina o femenina. Hay pintura recia o pintura débil, blandengue. La mía parece que es fuertecita (Iglesias, 1973, 30. or.)

Garrantzitsuena oreka bat bilatzea zen, eta hori lortzeko estrategien artean, pisu handia izan zuen artistek jendartean erakusten zuten itxura fisikoak. Hala, Galen antzera, margolari donostiarrak ere adierazten zuen bere obrak gizontasunarekin lotzen ziren balioak bereganatzen zituela, baina betiere gorputz femeninoetatik espero zen mugetan. Hortaz, bere burua oreka puntu horretan kokatzean, “salbuespeneko” emakume artistaren lekua bereganatzen zuen, garaian arrakasta lortzeko guztiz eragingarria zena; baina, aldiz ez historiaren oroimen kolektiboan mantentzeko. Halaber, artistak zioen bere margoetan aurkitzen ziren indarrak, bere identitatean ere islatzen zirela:

Presumo que mis gallos no son simplemente gallos, sino gente disfrazada de gallo, vestida de gallo para pasar desapercibida, pero sus ojos, el gesto, la expresión, la tristeza, la alegría y el orgullo de la gente está presente en mis gallos [...] los gallos son seguros, fuertes, orgullosos, después de pintarlos, yo también me siento fuerte y segura, quizá por eso (Anonimoa, 1976a, 20. or.).

Beraz, artistaren esapideak aurretik planteatu dudana hipotesia berretsiko luke. Zera, komunitatearen begietan edo arte sistema bertan, harreman estua zegoela emakume horiek burutzen zuten errepresentazioaren eta beraien buruaren aurkezte sozialaren artean. Hori dela eta, Laffitek bere oilar eszenetan helarazten zuen “ausardiarengatik”, bestelako gai “femeninoagoak” burutzen zituzten emakume artistek baino iruzkin gaitzesgarriagoak jaso zituen; besteak beste, bere bizimodu pertsonalari lotutako epaiketa moralak³⁰⁰.

Artisten proiektzio bisualaren azterketa amaitzeko, berretsi dezakegu frankismoaren hamarkada desberdinetan ez zela “emakume artistaren” irudi bakarra helarazi hedabideetan. Aitzitik, urteak aurrera joan ahala, tipologia ezberdinak identifikatu daitezkeen arren, horietan guztietan nolabaiteko ezaugarri komun bat aurkitzen dut: guztiak “emakume indartsu”³⁰¹ giza aurkeztu zirela. Kasu batzuetan, nazioarteko aktore elegante eta moderno moduan aurkeztu ziren [67], beste batzuetan, zantzu maskulinoak gehitzen zizkieten, edota etxeko andre bikainaren irudiarekin presentatzen zituzten ere. Hau da, tipologia ezberdinak erabili ziren arren, eta beti ez oso era positiboan, artista horiek guztiak feminitate-eredu ahaldundu gisa aurkeztu ziren. Azken finean, adituek ondorioztatu bezala, gisa horretako emakumeen irudikapenak garaiko kultur bisualean oso ohikoak izan ziren, besteak beste, moda, ikuskizun eta zinema munduko irudikapen femeninoak jarraitzen zituztelako³⁰². Beraz, analisiarekin honakoa ondorioztatu dezakegu: emakume artisten inguruan gizarteko hedabideetan idatziz eta ikusiz ematen zen informazioa, kasu askotan kontraesankorra edo anibalentea izan zela. Eta,aldi berean, zehaztugabetasun horrek batzuetan aukerak ireki zizkiela emakumeei beren bide, negoziaketa eta erresistentzia estrategiak garatu ahal izateko.

³⁰⁰ Besteak beste, honelako galderak: “¿Estás casada? [...] ¿Vives de lo que pintas? [...] ¿Tu marido vive de la pintura? [...] ¿Vendes algo alguna vez? ¿Esto lo haces por snobismo únicamente o también para sacar unas perras?” (Iglesias, 1973, 30. or).

³⁰¹ Kategoria hori erabiltzen du María Rosónek (2016).

³⁰² Esaterako: (Labanyi, 2002; Muñoz López, 2003; Muñoz Ruiz, 2006; Rosón, 2016).



67. Fotos aldizkariko erreportajea. 1947ko irailaren 27a. Espainiako Liburutegi Nazionaleko hemeroteka.

12.2.4.3. Autoerretatuei galdetu

Arte historialariak emakume artistenganako interesa erakusten hasi ziren momentutik, emakume artisten autoerretatuen generoak arreta berezia jaso du. Horren zergati nagusia, emakume artisten obrak beraien bizitza pertsonalarekin erlazionatzen dituen joera estereotipatuarekin erlazionatu behar dugu, besteak beste, Artemisa Gentileschi edo Frida Kahlo margolariak artearen historiak gogoratzen dituen moduan erabat bistakoa dena. Hala ere, egia da ikuspuntu feminista barneratzen duten ikerketentzako ere, emakume artisten autoerretatuen kontua oso erakargarria izan dela. Azken batean, lan horiek artistek gizartearen aurrean aurkeztu nahi zuten irudiaren testigu diren heinean, horien pentsamenduetara baita beraien mundu artistikora iristeko bitartekariak ere badira. Hurrengo orrialdeetan burutuko dugun hurbilpen hau bigarren ildo horretan kokatzen da.

Oraingo kapituluaren helburua artearen historia tradizionalak handietsi duen artistaren figura mitifikatua deseraikitzea denez, gure protagonisten autoerretatuek emakumeek artistaren posizioarekiko izan zuten negoziazioaren inguruan hausnartzeko aukera eskaintzen digute. Baina beste kontu batzuk jorrazteko okasioa ere bada. Shearer

Westek (2004) zioen moduan, artista baten autoerretratu ezin da soilik egilearen pertsonalitate artistikoaren isla bezala interpretatu, horrek sormen eta lanaren harreran eragina duten beste faktore batzuk baztertzea suposatuko lukeelako. Bestelako lanen antzera, autoerretratuak artista inguratu zuen historia, ideologia eta gizartea baldintzekin erlazionatuz interpretatu behar ditugu.

Gaian barneratzearen aipatu beharreko aurreneko ideia zera liteke: XIX. mendeko herentziaren oinordeko, erretratuaren generoa emakumeentzat arlo "egokitza" jaso zela oraingo kronologian ere. Alde batetik, gizon eta emakume ikasleei bideratzen zitzairen heziketa artistikoak funtsezko papera izan zuen horien ekoizpenean. Emakume ikasleen kasuan, bai irakasle pribatuen akademietan bai goi-mailako arte eskoletan, beraien sexuari aproposa zitzairen genero pikturikoak lantzerantz bideratu zitzairen; hots, paisaia, lore eszena, natura-hila eta erretratueta. Ez da harrizkoa beraz, murgiltzen garen epealdian makina bat andrazko giza irudien erretratueta espezializatu izana.

Andrazko artistek burututako erretratueta hurbiltzerakoan, konturatzen gara bertan irudikatzen ziren eszenak eta subjektuak garaian emakumeek bizi, sozializatu edo artea ekoizteko zuten espazioen lekukoak ere badirela. Ideia horrek, aurretik aipatutako Griselda Pollocken (2003) "Modernity and the Spaces of Femininity" lana berreskuratzerantz narama berriro. Esan bezala, emakume artista inpresionisten lanetatik abiatuta, XIX. mendeko Parisen feminitatearen marka soinean zuten gorputzek espazio sozialean bizi zuten mugimendu murrizketa analizatu zuen ikertzaileak. Hala, Pollocken ikuspuntua errepikatzen badugu, ohartzen gara gure testuinguruan eman ziren emakume artisten erretratueta gehien errepikatzen ziren figurak beraien familia kide edo hurbilekoak zirela: ahizpak, lagunak edo alaba-emeak; eta proportzioan, gehien, emakumeak. Hain zuzen, etxea zen emakumeen sozializazio espazioa eta, beraz, beraien harreman-sarea bertan sartu zintezketen pertsonetara murrizten zen. Testuinguru horretan kokatu behar ditugu, besteak beste, Elena Goicoecheak Madrilen ikasle zela lagunei egindakoak eta ondoren bere alaba-emeei egindako koadroak [68], Josefa Kareagak bere familia kideei egindako erretratu askoak [69], Menchu Galek bere amari margotutakoak [70], edo ahizpari egindako Aurora Bengoechearen lanak [71]. Erretratu lanak emakume artisten gizarte baldintzen lekuko ere badira, beraz; feminitateari zegokion espazio eta harremanen testigu.



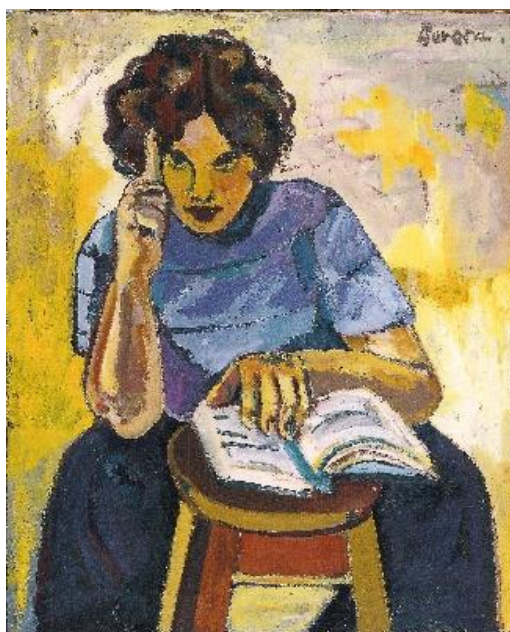
68. Elena Goicoechea. *Izenburu gabea*. 1950eko hamarkada. Oihal gaineko olio-pintura. Familiaren bilduma partikularra.



69. Josefa Kareaga. *Izenburu gabea*. 1960ko hamarkada. Familiaren bilduma partikularra.



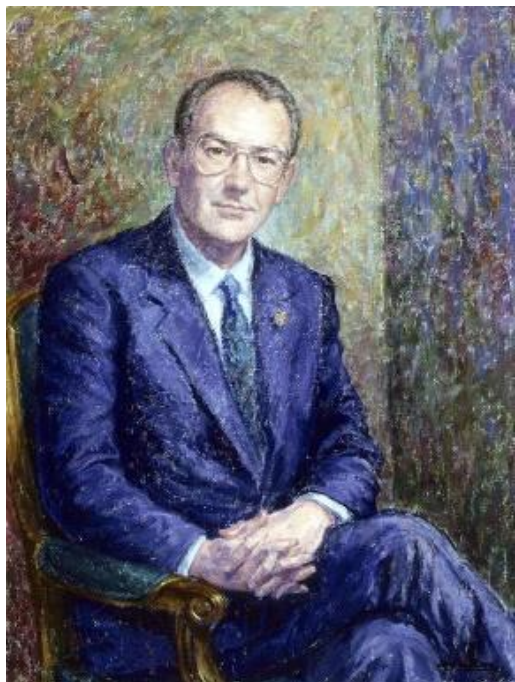
70. Menchu Gal. *Amona*. D/g. Olio-pintura. Gordailua.



71. Aurora Bengoechea. *Ahizpa irakurtzen*. 1970. Familiaren bilduma partikularra.

Gutxiago batzuen kasuan, erretratuetan espezializatzeak profesionaltasunaren atek ireki zizkien emakume artista batzuei. Antzinatek zetorren tradizioa izanik, nahiko ohikoa izan zen goi-klaseko pertsonak edota boterean zeudenek beren erretratuen enkarguak

egitea. Alderdi horretan errekonozimendua lortu zuten, besteak beste, María Victoria Aramendiak, Josefa Kareagak, Luisa Arregik edo Ana Mari Parrak [72].



72. Ana María Parra. *José Antonio Ardanzaren erretratua*. D/g. Oihal gaineko olio-pintura. Gordailua.

Dena dela, erretratuekiko ikuspegi berdina artista berek beren buruei egindako autoerretratuak aztertzeko erabili dezakegu. Esaterako, aurretik azpimarratu dut emakumeak beraien buruak artista gisara identifikatu eta gizarteratzerako bidean, beren lan artistikoak burutzeko izan zituzten estudioak –pribilegio hura izanez gero– garrantzia izan zutela. Kasu honetan azpimarratu nahi dudana ideia honakoa liteke: gela horrek garapen pertsonal zein artistikoa bideratzeko aukera eta askatasuna eman ziela eta, besteak beste, beren irudi propioarekin esperimentatzera ere bultzatu zituela zenbait kasutan. Ondorengo anekdotak gogoeta horretara narama. Socorro Oyarzunen alabak jakinarazi zidan margolariak bere *Emakume eseriaren* koadroa [73] ez zuela autoerretratutzat jotzen, nahiz eta ispiluaren laguntzaren bitartez bere buruaren errepresentazio bat izan. Erretratu femeninoak Socorroren errepertorioan gai aski ohikoa izanik, praktikotasunaren bila, artista bere irudiaz baliatzen zen [74]. Burujabetasunaren gunea zen estudioko bakardadeak, bestelako modelorik ez zela, ispiluaren aurrean norberaren silueta, bolumen edo mugimenduekin jolastera bultzatu zuen artista (Azqueta, 2019). Hain zuzen, iritsi zaigun artearen historiak gogorarazi bezala, autoerrepresentazioaren generoa artisten teknika eta estetika esperimentazioarekin hertsiki lotuta egon da.



73. Socorro Oyarzun. *Emakume eseria*. 1950. T/e. Familiaren bilduma partikularra.



74. Socorro Oyarzun. *Izenburu gabea*. 1954. T/e. Familiaren bilduma partikularra.

Hala ere, Shearer Westek (2004) zioen moduan, autoerretatuak artistak bere barne horrekin esploratzeko espazio gisa ulertzea XX. mendeko fenomeno da nagusiki. Alde batetik, egia da autoerretatuaren generoa artistaren norbanakoaren esploratzearekin eta kontzientzia hartzearekin lotua egon daitekeela, baina beste faktoreek ere badute eragina; esaterako, gizabanakoak gizartean duten estatusak ala genero arauak. Westen (2004) hitzetan:

In many instances the gender of the artist had an impact on the way in which he or she chose to portray themselves, with some roles being more commonly assigned to women than to men, and vice versa. Because the self-portrait is both an object of artistic creation and a self-exploration, ideas of gender and status are never far beneath the surface (172-173. orr.).

Idea hori buruan izanik, 1950-1972 urte inguruan euskal lurraldean izandako emakume artisten autoerretatuetara jotzen badugu, oro har, joera akademikoa jarraitu zuten irudikapen eta estetikarekin egiten dugu topo. Esate baterako, erretratuaren tradizio ikonografikoaren arauak jarraitu ziren normalean: gorputzaren goialdeak zuen eszenaren protagonismo handiena, pertsona hiru laurdeneko posean agertzen ziren eta fokua aurpegiko espresioak eta begirada zuzenak izan ohi zuten [75, 76, 77]. Gorputz osoko irudikapenak zirenean, figura eseritako posizioan aurkitzen ziren normalean,

eskuak eta gorputz jestua era natural batean beheratzen zirela [78, 79, 80]. Beste alde, figura horiek plano neutraleko agertoki batean kokatu zitezkeen edo, kontrara, espazio errealista batean. Labur esanda, emakume artista horiek beraien buruak orduko gizarteak bultzatzen zuen emakume eder eta errespetagarriaren paperean irudikatu zuten. Modan zeuden jantzi, orrazkera eta apaindurekin, eta garaiko begirune burgesak emakumeentzat bilatzen zuen jarrera serio, neurtu eta liraina proiektatuz.



75. María Teresa Aguirre.
Autoerreturua. 1940ko hamarkada.
Marratzkia. Irudi inprimatuaren argazkia.



76. Elena Goicoechea, *Autoerreturua*. D.g.
Oihal gaineko olio-pintura. Familiaren
bilduma partikularra.



77. María Franciska Dapena.
Autoerreturua. 1958. T/e. Familiaren
bilduma partikularra, Balmasedako
Enkarterri Museoaren eta Bizkaiko Batzar
Nagusiaren kortesia.



78. Karle Garmendia. *Autoerreturua*.
1920ko hamarkada. Marrazkia. Bilduma partikularra, Jose María Muruzabalen kortesia.



79. Esther Navaz. *Autoerreturua*. D/g.
Oihal gaineko olio pintura. Familiaren bilduma partikularra.



80. Elena Goicoechea. *Autoerreturua*.
D/g. Oihal gaineko olio-pintura.
Familiaren bilduma partikularra.

Aurretik aipatu bezala, emakume artistak eta bereziki horien autoerretatuak aztertzerako orduan, lan horiek beraien autobiografiarekin lotzen dira eta horren baitan

interpretatzen dira (Borzello, 2016). Kasu honetan, ordea, aipatutako artisten autoerretatuak ikerketa feministak plazaratutako beste eremu bat aztertzeko bitartekari gisa hartuko ditut; hau da, irudikapen horien atzean aurkitzen zen begiradaz eta horren ideologizazioaz hausnartzeko. John Bergerek (2016) bere liburu ikonikoan adierazi bezala, irudi guztiek dute barneratuta ikuspegi bat, begiratzeko modu bat.

Begiradaren autonomia ezaren gaira heltzeko, ezinbestekoa zaigu feminismoaren bigarren olatuan Hollywoodeko zinema aztertu zuen Laura Mulveyen (1999) "Visual Pleasure and Narrative Cinema" entsegu ikonikora jotzea. Bertan, Hollywoodeko zinema klasikoan oinarrituta, ikertzaileak ondorioztatu zuen eraikuntza bisual horiek ikuslea subjektu maskulinoaren posizioan kokatzen zituela halaberrez. Eta, horregatik, zinemako sala ilunean kokatzen zen ikuslearen begiradaren gozamina bi prozesu kontraesankorretatik zetorrela. Aurrenekoa, pantailaren aurrean zegoen beste pertsona hori objektu erotiko gisa begiratzeko sortzen zen –eskopofiliaren ideia–. Bigarrena, nartzisismoan oinarritzen zen: ikusitako irudi edo subjektuekin identifikatzean. Beraz, gizarte patriarkalaren ikusizko arauen arabera, ikuslearen aurreneko gozamina emakumea, pasiboa eta edertasunaren irudian, objektu gisa ikustatzean ematen zen, eta bigarrena, ikuslea gizon aktibo eta ahaltsuarekin identifikatzean.

Begiradaren planteamendu hori gure oraingo gaiarekin lotzen badugu, honako gogoeta proposatzen dut: artistek beraien buruak *decoroz* beteriko feminitatearen irudi edertu gisa irudikatzean, prozesu horretan Mulveyek izendatzen zituen bi plazer motak aurkitzen zirela. Emakumeak ere gizartearen parte izateagatik begirada maskulinizatua zuten eta, ondorioz, beren generoaz espero zen irudi eta objektibazioaz goza zezaketen; eskopofiliaren ideia, alegia³⁰³. Bigarren gozamenari dagokionez, ondorioztatu dezakegu artistek irudikatzen zituzten gorputz ideal eta edertu horienganako identifikazioak ere eztituko zuela horien begirada. Nahiz eta gorputz femenino horiek objektibatuak egon eta sexuen dikotomiaren egituran gizonen bigarren maila batean aurkitu, gizartearen balio sistemaren arabera, boterea sinbolikoa zuten gorputzak ere baziren nolabait. Horregatik, besteak beste, Kaja Silvermanek (1992) proposatzen zuen teoria jarraituz, emakume margolari askok beraien buruen horrelako irudikapen femenino idealizatuak burutzerakoan, errepresentazio horiek helarazten zuten boterea bere egin zezaketen. Margolariak irudikatzen zuten horren balioak bere egiten zituen: sedukzioa, gorputzaren

³⁰³ Urteak aurrera, besteak beste, Ann Doane edo Jackie Stacey teorialariek Mulveyren planteamenduek emakumeen esentzialismora eramaten zuela eta horiek biktimaren paperean kokatzen zituela kritikatu zuten. Kontrara, ikertzaile horiek subjektu horien agentzia edo erresistentzia ahalmena aldarrikatu zuten (Doane, 1982; Stacey, 1987).

adierazpena edo feminitateaz espero zen hori. Horrek esan nahi zuen artistak beraien buruak gisa horretan proiektatzeak, kontzienteki ala ez, bere posizio soziala ahalduntzeko aukera ematen ziela. Alegia, irudikapen femeninoa objektu eta subjektu bihurtzen zen aldi berean. Bada, jakina, begirada hori sistemak ezartzen zuena izaten jarraitzen zuen eta, beraz, sistemaren boterea mantentzen jarraitzen zen. Begiradaren agentziaren kontu horrekin erlazionatu dezakegu emakumeen sormen artistikoari iseka egiten zuen *La Codorniz* aldizkariko bineta hau (Anonimoa, 1948a) [62]. Azken finean, gizarteko bestelako arauen antzera, begirada ere performatiboa da, aldatuz doa denboran. Horregatik da garrantzitsua emakume artistak eta beraien lanak bizitu ziren testuinguru zehatzean aztertzea. Modu horretan balioztatu diezagukeelako artistek beren bideak garatzeko erabili zituzten agentzia modu edo estrategia ezberdinak.

Artisten autoerretatuak irakurketa ezberdinekin erlazionatu behar direla baieztatu dudan arren, egia da lan horiek artistek beren buruei begiratzeko jakin-minaren adibide ere badirela. Zera, norberaren esplorazioarekin, prozesu horren kontzientziazioarekin eta legitimazio prozesuarekin ere baduela lotura. Adibidez, Borzellorentzat (2016) XX. mendean emakume artisten artean autoerretatuen generoak bizitu zuen loraldiak psikoanaliaren agerpen eta garapenarekin zuen zerikusia. Nolanahi ere, oraingoan autoerrepresentazioen alderdi subjektibo horretara hurbiltzeko, protagonista zaizkigun emakume artisten lan ezberdinak komentatuko ditut; besteak beste, emakume horiek beren autoretzarekiko, artistaren figurarekiko edota begirada maskulinizatuarekiko izan zuten negoziazioaren inguruan ideia desberdinak plazaratzen dituztelako.

Aurreneko adibidea María Paz Jiménezek 1950 hamarkada hasieran margotutako autoerretatua da [81]. Inguruko beste artista batzuek ez bezala, hasiera-hasieratik, Jiménezek ekoizpena ez zen estilo akademikoan murgildu eta, halaber, erretratuen generoa ez zen ohikoa izan bere ordura arteko ibilaldian. Beranduago ere komentatuko dudan moduan, artistaren garai surrealistan artistaren eremu pertsonalarekin lotzen ziren erreferentziak konstanteak izan ziren; Whitney Chadwickek (1997) andrazko emakume surrealisten irudikapenetan ohiko ezaugarritzat jo zuena. Bada, dakigula, aurkezten dugun lan horretara arte Jiménezek ez zuen halako autoerretatu agerikorik egin.



81. María Paz Jiménez. *Autoerreturua*, 1950-1952. Oihal gaineko olio-pintura. San Telmo Museoa.

Eszenan sartzerakoan, begi kolpez konturatzen gara eskuinaldean kokatzen zen mihisearen erreferentziarekin Jiménezek bere burua margolari bezala aurkezten zuela. Mendebaldeko artearen historiak finkatua zuen autoerreturuen ikonografia bereganatzen zuen: aurpegia eta gorputzaren zeharkako posearekin eta bere egiteko artistikoan. Besteak beste, Madrilgo Prado Museoko Dureroren autoerreturatuko edo Velázquezek *Meninas* lanean bere burua irudikatzeko erabiltzen zuen mihisearen baliabideak errepikatzen zituen Jiménezek. Artistak erreferentzia horiek kontzienteki ala inkontzienteki erabili ote zituen ez dakigun arren, egia da margolaria autoerreturaren tradizio ikonografikoaz baliatzearekin, bere burua artearen historia tradizionaleko sortzaile handien leinuan kokatzen zuela. Bazen bere egiletasun eta auto-legitimazioaren aitormen publikoa. Hain zuzen, obra berrogeita hamarreko hamarkada hasieran kokatzen zen. Esan bezala, Argentinan hasi zuen Jiménezek bere ibilaldi artistikoa eta bertan bizitutako esperientziak eragin zuzena izan zuen bere burua artista identifikatzeko orduan. Hala, behin penintsulara iristean, garaiko eszena artistikoan

txertatu behar zuen artistak eta, beraz, identifikazio eta auto-legitimazio prozesu horrekin lotu daiteke koadroa.

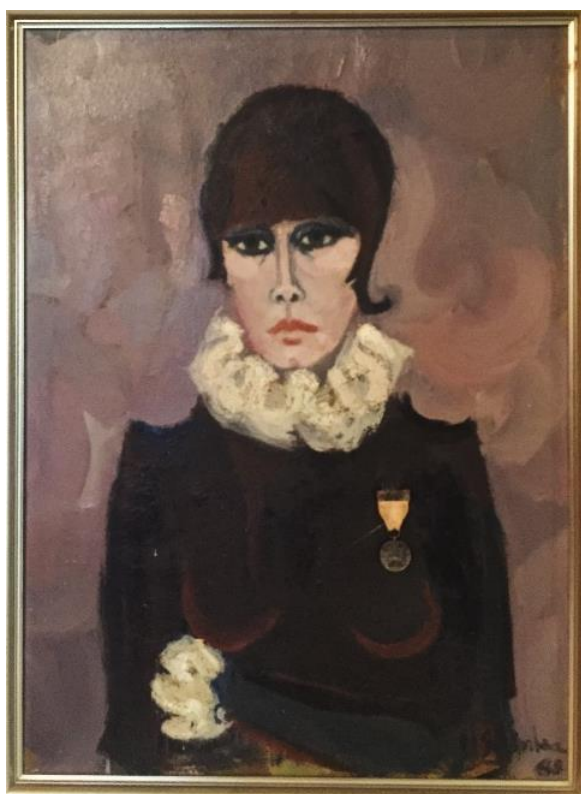
Alabaina, aurretik ikusi ditugun autoerretatuekin alderatuta, konturatzen gara Jiménez-en lana ez zela garaiko gizarteak hobesten zuen emakume idealaren posiziora ailegatzeko saiakera bat. Surrealismoak eskaintzen zizkion baliabide plastikoekin, lehen planoko aurpegiaren atzean, mamu izaera zuten aurpegi samintsuak agertzen ziren dantzan. Artistaren barne mundutik zetozen beldur, gogo edo itolarriak bezala interpretatu behar ditugun izate horiek gehitzearekin, artistak dimentsio psikologikoa gehitzen zion bere irudi publikoari. Hortaz, autoerretatua tresna izan zitzaion Jiménez-i, alde batetik, artista gisa jendarteratzeko, baina baita bere barne mundu hori esploratu, kontzientzia hartu eta errealitate ikusgarri bihurtzeko ere.



82. Isabel Baquedano. *Autoerretatua*. 1960ko hamarkada erdialdea. Argazkia. Bilboko Arte Ederren Museoaren kortesia.

Kronologian aurrera aipa dezakegun hurrengo autoerretatua Isabel Baquedanok hirurogeiko hamarkada erdialdean bere buruari ateratako argazkia da [82]. Ez dakigu margolariak argazki hori bere sormen artistikoaren parte bezala ulertu zuen ala ez, azken batez, Baquedano margolaria izan zen nagusiki eta, aldiz, argazkilaritza ekoizpen horretarako lan-tresna izan zitzaion (Moya, 2020). Dena dela, orain dagokigun gaiaren harira, interesgarria da bere irudiaren esplorazio plastikoak sormen artistikoan erabiltzeko erremintak eman zizkiola. Aski ezaguna den moduan, hirurogeiko

hamarkadatik aurrera Baquedanok izan zuen ibilbide artistikoan badago autoerrepresentazioarekiko interes garbi bat, ikerketaren mugetatik at geratzeagatik, gehiago komentatuko ez dudana. Bada, aipatutako argazkia esploratze artistiko horren hastapenekin lotu dezakegu. Simone de Beauvoirek (2015) *Bigarren sexuan* idatzitako hitzak jarraiki, ispiluaren aurrean agertzen zen irudiaz jabetzea feminitatearen kondizioaz jabetzeko funtsezko tresna zen. Prozesu horrekin lotu genezake Baquedanoren argazkia. Norberaren irudiarekiko kuriositateak gorputz presentziaren potentzialtasunaren gainean kontzientzia garatzera daramalako eta, ondorioz, irudikapen berriak bilatzeko estrategia berriak garatzera bultzatzen dezake. Azken batean, atal honetan izendatuko ditudan autoerretatu guztiek hori dute komunean: artista horiek irudi femeninoen "bestelako" errepresentazioak proposatu zituztela. Emakumea objektu edo ideia abstraktu gisa irudikatzearen aurka, gizarte arauak kolokan jartzen zituzten gorputz-irudi berriak plazaratu zituztela artista horiek.



83. Sol Gorbea. *Autoerretatua*. 1968. Oihal gaineko olio pintura. Familiaren bilduma partikularra.

Komentatuko dudana hurrengo lana 1968 urteko Sol Gorbearen autoerretatua da [83]. Gorbea margolari bilbotarra izan zen. Gaztarotik izan zuen marrazketarako bokazioa eta inpulso horri erantzun nahian, José Lorenzo Solís margolariaren estudioan eskolak jasotzen hasi zen bere belaunaldiko beste andrazko batzuen antzera. Urteak aurrera, klase horietan ezagutu zuen Irene Linares margolariarekin eta beste artista lagun

batekin, estudio bat alokatu zuten eta geroztik buru-belarri ibili zen Gorbea bere lan artistikoan (Maizkurrena, 1996). Hirurogeita hamarreko hamarkadan euskal panorama artistikoan sumatzen hasi zen emakumeen presentzia gorakada horretan txertatu behar dugu Gorbea, baita Linares ere. Ordutik aurrera, bere lanak lurraldeko eta nazioarteko erakusketa dezentetan egon ziren ikusgai. Aurkeztutako autoerreturua 1968koa da, Gorbeak bere karrera artistikoan zentratzeko bulegoko lana utzi zuen urte berekoa. Izan ere, orduan ospatu zuen ere bere aurreneko bakarkako erakusketa (Cabrero, 1982). Urteak aurrera, honelaxe gogoratzen zuen artistak garai hura:

Recuerdo como uno de los momentos más interesantes de mi vida cuando me compraron la primera obra. Yo nunca había pensado vivir de la pintura y, te digo sinceramente, pintaba por gusto, porque era algo que sentía, que me venía de dentro. [...] Siento ese romanticismo de artista y por eso me he entregado totalmente (López Echevarrieta, d.g., o.g.).

Hitz horiek helarazten duten emozio eta konpromiso hartzea testuinguru horretan kokatu behar ditugu eta, beraz, baita ere aipatutako koadroa. Gainera, informazio hori jakinda, autoerreturak beste kontu baten inguruan hausnartzeko aukera ematen digula esango nuke. Irudikapen honen bidez Gorbeak artistaren irudi publiko bat eraikitzen ari zela. Atalaren hasieran komentatu dudan moduan, artistaren figura historikoki gorputz maskulinoarekin, eta genero horrekin lotzen diren bertuteekin lotuta egon denez, garaian garai, emakume artistak "beste" izanik, konparaketa-posizioaren baitan eraiki dira, negoziaketan. Hori dela eta, iraganeko andrazko artista askoren autoerreturak norbanako horien autoretzaren auto-legitimazio ikur bezala izan dira ulertuak; beren buruak gizartearen begietan artista kanonikoaren posizioan identifikatuak izateko nahiaren adibide gisa³⁰⁴. Kasu honetan, ordea, Gorbeak ez zuen bere ogibide artistikoari erreferentziarik egiten. Jarrera serio eta begirada erronkaria zuen emakume indartsu baten irudia azaltzen zuen, ez nazionalkatolizismoak sustraitu zuen feminitatearen rol otzana. Margolariak bere burua intelektual gisa aurkezten zuen, etxetik kanpo bizitza publikoa zuen emakume baten posturarekin, baina, aldi berean, feminitatearen marka ziren bularrak nabarmenduz. Gainera, zeraman jantziak El Grecoren Miguel de Cervantesen ustezko erretratu gogoratzen zuen, garai hartako enkajezko eskumutur eta gola edo letxugillak baita dominak ere bere soinera eramaten zituela. Hortaz, lanak gogoraraziko luke Gorbea gizonezko sistema artistikoan onartua izateko, artista gisa identitate publiko bat eraikitzen ari zela. Baina horretarako erabilitako estrategia ez zen

³⁰⁴ Esaterako, ildo horretan Frida Kahlo eta Maruja Malloren kasuak aztertu zituen Patricia Mayayok (2008; 2017).

izan zeregin artistikoari zuzeneko erreferentzia egitea edo hedabideek emakume margolarien inguruan proiektatzen zuten irudi sumin eta infantilizatua bereganatzea. Bestelako identitate femenino bat gorpuzten zuen Gorbeak bere autoerretrotuan: emakume moderno, intelektual eta sortzailearena. Hain zuzen, ideia hori baieztatu zidan bere ilobak, Gorbea bere garairako guztiz emakume aurrerakoia eta bizimodu askatzailea izan zuela (Gorbea, 2020).

Azkeneko lana Aurora Bengoechearen 1972ko autoerretrotua da [84]. Gorbearen antzera, Bengoecheak ere bere karrera artistikoa hirurogeita hamarreko hamarkadatik aurrera garatu zuen batez ere. Donostiarra izanik, bertan jaso zuen formakuntza artistikoa, José Campsen eskoletan. Hastapeneko urte horietako lanak etxe barrualdea zuten kokagunea, adibidez, ikusi dugun ahizparen erretratu [72]. Hala, bere lengoaia piktoriko pertsonala bilatzen ari zen testuinguru berdinean kokatu behar dugu 1972ko autoerretrotu hau. Jiménezen lanean bezala, artisten autoerretrotuaren ikonografia tradizionalerako errekurtsoak errepikatzen zituen, postura edo mihisearen atzealdea agertzea, esaterako. Margolariak atentzioa aurpegiaren espresioan zentratzen zuen, eta, horretarako, espresionismoaren lizentziaz baliatu zen. Koloreen adierazpen-ahalmenarekin, Bengoecheak sakontasuna eta introspektzioa gehitzen zion irudikapenari.



84. Aurora Bengoechea. *Autoerretrotua*. 1972. Oihal gaineko olio pintura. Familiaren bilduma partikularra.

Autoerreturuen ataletik ondorioak ateratzearren, esan bezala, artisten autoerrepresentazioek irakurketa ezberdinak izan ditzakete. Batzuentzat, norberaren irudikapen piktoriko horiek feminitate kanonikoak garaiko begiradan zuen potentzialitateaz baliatzeko tresna izan zitzairen; irudiak helarazten zuen boterea bere egiteko. Beste emakume batzuentzat, ordea, autoerreturak beren egiletasuna azpimarratzeko baliabide izan zitzairen, beraien buruak artearen historiak erakutsitako artista kanonikoarekin identifikatzeko, posizio hori jendaurrean helarazteko, edota kategoria bera deseraikitzeke. Azken batzuentzat, beraien irudien errepresentazioekin jolasteak, hazi eta bizi ziren gizarteak gutxien zituen identitate eta irudikapen femenino berriak garatzeko aukerak eman zizkien edo norberaren subjektibotasun mundua egia bihurtzeko espazioa izan zitzairen.

2.5. Ondorioak

Mendebaldeko artearen historiaren diziplinan, artistaren figurak erabateko garrantzia duela badakigu. Esaterako, estilo baten sorrera edo kontaktaren gertaera giltzarriak artista zehatzekin lotzen dira. Beraz, artearen historiaren irudi itxi eta objektiboa lortzeko baliabide garrantzitsua da artista-jeinuaren kategoria. Egitura berdina aurkitzen dugu deseraiki nahi dugun Euskal Herriko artearen historian. Artista batzuk dira kontaktaren protagonistak, eta garatutako estiloak edo izandako gertaerak horiekin lotzen jarraitzen dira. Adibidez, 1950-1972 urteetako Euskal Herriko artearen historia izen gutxi batzuen sormen artistikoan zentratu da: Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Agustín Ibarrola, Nestor Basterretxea, Amable Arias eta horien inguruko artistengan, besteak beste. Artearen historiak artisten inguruan eraikitzen dira beraz, baina horrek txanponaren beste alde bat dauka: artista-jeinu horien inguruan zeuden bestelako artistak ahaztera kondenatzen direla. Hori izan da testuinguruko emakume artisten kasua.

Bada, bi ideia azpimarratu daitezke kontu horretan. Alde batetik, legitimatutako historiografiak emakume artisten ahaztean izan duen garrantzia dago, aurreko kapituluan aztertu dugun kontua. Baina horri, beste alderdi garrantzitsuak gehitu behar zaizkio, besteak beste, 1950-1972 bitartean emakumeak artista kategoriarekin nola identifikatu ziren, nola gizarteratu eta zein harrera edo oztopo izan zituzten bide horretan. Izan ere, esan bezala, jaso dugun historian emakumerik ez izatean, urteetan aurrera funtzionatu duten geruza matxista ezberdinen errepikapen sistematikoa dago. Horregatik, interbentzio feminista honetan garrantzitsua deritzot erro androzentrikoa duen artistaren kategoria berrikustea, jasotako historia itxiak deseraikitzen lagun gaitzakeelako.

Besteak beste, ikusi dugu oso modu heterogeneoan garatu zutela emakumeek beren egiletasuna edo artistaren figurarekiko identifikazioa. Hasteko, ibilbide horretan ikasleek jasotzen zuten heziketa artistikoak erabateko garrantzia zuen; ez bakarrik lantzeko lehenesten zituzten genero edo tekniketan, baizik eta horiek beren buruenganako zuten konfiantzan eta pretentsioetan ere. Gune horietan emakume ikasleek beren desira berdinak zituzten ikaskide andreak ezagutzeko aukera lortzen zuten, eta horrela kasu "arraroak" ez zirela barneratu. "Sare" kontzientzia horren eraikuntzan, heziketa esparruaz gain, bestelako espazioak ere garrantzitsuak izan ziren, besteak beste, probintzien hiriburuetan sortu ziren elkarte artistikoak. Bestetik, urteak aurrera emakumeen eskubideen alde irabaziz joan ziren aurrera pausoei esker, andrazkoak artistaren kategoria tradizionalarekin identifikatu ahal izateko aldaketa batzuk eman zirela ikusi dugu; esaterako, atzerrian bidaiatzea eta beste lurraldeetako eragin artistikoak eta irabazitako esperientziak bere egitea.

Hala ere, autoretzaren prozesua ezin da norberaren subjektibotasunarekin bakarrik lotu, kanpoko eragileek erabateko pisua dutelako. Esan bezala, artistaren kategoria, norbera hala izendatzea baino, nagusiki, kanpotik datorrelako. Horregatik da garrantzitsua emakume horien testuinguru zehatza ezagutzea, inguru horrek beren artista identifikazioan nola eragin zuen ulertzeko. Garaiko kritika idatziak eta ikusizko proiektzioak aztertzearekin ikusi dugu oztopo sinboliko asko izan zituztela emakume artistek 1950-1972 bitartean. Funtsean, artistaren figura ez zetorrelako bat ideologia frankistak emakumeei zehazten zien idealekin. Horren ondorioz, emakume artistek estrategia ezberdinak garatu zituzten, alde batetik, artista gisa errekonozituak izateko eta, bestetik, beren ibilbide artistikoan aurrera egiteko. Ideia hori autoerreturatu azterketan ere ikusi dugu. Adibidez, argia da artista batzuk gizarteak bideratzen zien ideal hori jarraitu zutela eta hala irudikatu zituztela beren buruak obretan. Beste batzuk, ordea, entzute handia lortu zuten garaian edo apurtzaileak izan ziren beren proposamen artistikoetan, baina ordainetan, mespretxuak jaso zituzten kritikaren aldetik edo maila pertsonalean apustu edo estrategia zehatzak garatu behar izan zituzten bere posizioa mantentzeko.

Azken finean, autoretzaren esparrua aztertzea eta bertan parte hartzen duten eragile ezberdinak kontuan hartzearekin, ohar gaitzke jaso dugun artearen historiak erakutsi digun artistaren kategoria eraikuntza kultural itxi bat dela. Horregatik, etiketa potolo hori deseraikitzeak aukera ematen digu ezagutza, bizi-esperientzia, ekoizpen berriak eta

autoretza posizio desberdinak ezagutu eta ulertzeko. Alegia, beste artearen historiak idazteko ateak irekitzeko.

3 MARGENAK IKERTZEN: IHESLARIAK, IKUSEZINAK ETA JOAN ZIRENAK

Historiografia berrikusi dugun atalean azaldu moduan, edozein kontaketa historikok bere zilegitasuna, kohesioa edo autoritatea mantentzeko, beharrezkoa zaio barne logika batzuk mantentzea. Muga kronologiko eta geografikoak edo gertaera mugarriak adostuak izatea ezinbestekoa da horretarako, adibidez (Balibrea, 2017). Oraingo honetan, XX. mendeko bigarren erdialdeko Euskal Herriko artearen historiaren kontaketa marko geografikoak izan duen garrantzia erreparatuko dugu. Azken finean, egun, Euskal Herriaren iragan artistikoa irudikatzeko erabiltzen dugun eskema geografikoa Hego Euskal Herria izatea, bereziki azken mendean eman diren indarkeria eta norabide politiko eta ekonomikoen ondorioa dela esan daiteke. Edo, beste modu batean esanda, "euskalduntasunari" interesatu behar zaiona bere muga politiko barruan gertatzen dena baino ez dakiola, herrialdearen historia politikoaren ondorioa da, bereziki, frankismoaren diskurtsoaren indarkeriaren herentzia³⁰⁵.

Lehen kapituluan landu bezala, trantsizio urteetatik aurrera iragan hurbileko oroimen kulturala zehazterako orduan, diktadurarekiko jarrera borrokalaria izan zuten gertaera eta artistak balioztatu ziren gehien. Logika horren ondorioz, eta idazkera sortu zen testuinguru, zentro geografiko eta agenteen ezaugarriengatik, diasporan edota muga politiko horietatik kanpo izandako artea, baita horri lotutako artistak, bizitzak, gertaerak eta epistemologiak ere, "egiazko" historiaren gehigarri modura izan dira ulertuak. Kontu interesgarri bezala bai³⁰⁶, baina bigarren mailakotzat.

Gauzak horrela, kapitulu honetan aurretik aipatutako bi helburuekin jarraituko dut. Alde batetik, Hego Euskal Herriatik kanpo izandako beste testuinguruak aztertzeak aukera emango digu jasotako kontaketa historikoaren kanona ageriagoa egiteko eta, beraz, bere partzialtasuna azpimarratzeko. Beste aldetik, begirada margen horietara luzatzeak okasioa ematen digu beste artista batzuen izenak, praktika artistikoak eta bizipenak berreskuratu eta hurbiltzeko.

3.1. Erbeste politikoa

Lehenengo kapituluan ikusi bezala, iritsi zaigun historian presentzia izateko ezinbesteko lehen urratsa artista horiek garaiko arte sisteman barneratzea zen. Hori dela eta, Espainiako Gerra Zibilarengatik edo Francoren erregimenaren testuinguru

³⁰⁵ Espainiako oroimen kulturalaren inguruan (Balibrea, 2018).

³⁰⁶ Esaterako, Ipar Euskal Herriko artea edo estatu frantsesean izandako euskal diasporaren artea aztertu izan da. Eta, bestetik, Ameriketako euskal kolonietan izandako arte eta artisten gaiak azken urteetan garrantzia irabazten hasi dira, hor txertatu daiteke abian dagoen Alfonsina Lekarozen tesia. Bestetik, esan bezala, Elixabete Ansa Goicoecheak (2019) Jorge Oteizaren pentsamendu eta artean Latinoamerikako eraginak aztertu ditu.

politikoarengatik bizia galdu zutenak³⁰⁷ edo atzerrirako bidea hartu zuten horiek, zuzenean, kontaktetik baztertuak geratu ziren. Beste batzuek, ordea, erbestetik itzultzerakoan ibilbide artistiko oparoa izan zuten eta, beraz, lurraldeko historiara pasatzeko lehen oztopoa gainditu egin zuten, behintzat.

Euskal Herriko artearen historia bakarra idaztea ezinezkoa den modu berean, ezin dugu erbestealdi artistikoaren narrazio bakarra babestu, pertsona erbesteratu bezainbeste historia izan baitziren (Faber, 2005). Horregatik, artista zehatzen kasuetan zentratuko naiz, eta horietako bakoitzak izan zituen baldintza soziopolitiko, ekonomiko, kulturalak edo geografikoak kontuan hartuta beraien atzerriratzearen esperientziara hurbiltzen saiatuko gara. Azken finean, testuinguru sozialez gain, lan artistikoek bere sortzailearen unibertso intimoarekin edo bere bizi-egoerarekin harreman zuzena baitute. Orokorrean, gehien interesatuko zaizkidan kontuak emakume horiek herrialde berrian egite artistikoa aurrera eramateko aurkitu zituzten oztopo, aukera eta negoziaketa bideak izango dira, baita ere bizimodu eta testuinguru artistiko berriak beraien obran nola eragin zuten.

13.3.1.1. Lehen parada: Frantzia

Gerra Zibileko testuinguruan, Frantzia izan zen Espainiatik ihesi joan ziren pertsona gehien jaso zituen herrialdea (Marzo eta Mayayo, 2015). Gainera, Euskal Herriak muga frantsesarekin duen hurbiltasunarengatik inertzia hori are azpimarragarriagoa izan zen. Datu zehatzak jakitea ezinezkoa den arren, adituek diote 150.000 bat euskaldun babestu zirela gerraren ostean estatu frantseseko puntu desberdinetan. Euskal kolonia handienak Bordele, Akize, Finisterre, Marseilla, Mont de Marsan, Paris, Paue edo Tolosa hirietan eman ziren. Eta Ipar Euskal Herriko testuinguruan, batez ere, Baiona eta Biarritzen, eta ehuneko txikiago batean Angelu, Donibane Lohizune, Hendaia edo Kanbonen (Egaña, 2015). Horietatik asko behin gerra amaitzean bueltatu ziren Hegoaldera, edota Bigarren Mundu Gerrak Frantzia astindu zuenean. Beste askok, ordea, ezin izan zuten beraien jatorrizko herrialdera bueltatu, itzultzeak errepresioa, zigorra edo heriotza suposatzen zuelako. Bestalde, horietako askok Frantziatik Ameriketara egin zuten salto. Beste hainbatek, Frantzia bertan edo Europako beste herrialde batzuetan jarraitu zuten euren bidea.

Erbestealdi artistikoa aztertzen duten ikertzaileek azpimarratu izan duten moduan, Espainiako Gerra Zibilean eta segidan izandako gerraostearen testuinguruan,

³⁰⁷ Horren adibidea da María Vallejo margolariaren kasua. Hogeita hamarreko hamarkadako Hego Euskal Herriko giro artistikoan biziki parte hartu zuen, besteak beste, Bizkaiko Elkarte Artistikoko partaide modura, baina badakigu 1937an hil zela. Era berean, Ignacia Zabalo, *Nor-Nai* ezizenez sinatzen zuen ilustratzaile donostiarra, 1939an hil zen bonbardaketa baten ondorioz.

intelektuala edo artista izatea, zuzenean komunismoa, judaismoa, masoneria, separatismoa, homosexualitatea edo atzerriko joeren aldeko irudiarekin lotu zen (Marzo eta Mayayo, 2015). Bada, egiaztapen horrek ez dit balio orain aldarrikatu nahi dudan erbestearen historiara hurbiltzeko. Izan ere, nahiz eta izan ziren artistaren iruditegi horrekin bat zetozen emakumeak, eta horietako askok modu aktiboan Errepublikaren defentsaren aldeko aktibismoan lan egin³⁰⁸, orokorrean, komentatuko ditugun euskal emakume artista erbesteratuek ez zuten profil hori izan. Aurreko kapituluan ikusi bezala, nahiz eta hogeita hamarreko hamarkadan izan ziren estatuko sistema artistikoan parte hartu zuten euskal emakume artistak, oro har, horiek bigarren mailako posizio batean kokatu ziren. Alde batetik, gorpuzten zuten generoari egokitzen zitzaion oztopo sinboliko eta praktikoengatik, eta, bestetik, euskal sistema artistikoak estatu mailan nahiko posizio periferikoa zuelako.

Hori dela eta, hurrengo orrialdeetan ikusiko ditugun emakumeen atzerriratzearen arrazoi nagusia ez zen beraien ogibide artistikoa izan, ezta beraien parte hartze politiko zuzena ere. Beraien bikotekide edo familia kideen inklinazio politikoarengatik edo, sinpleki, gerra eta gerraoste giro gogorretik ihes egiteko behararengatik utzi zuten gehienek Hego Euskal Herria. Hau da, gure protagonistek, beste behin, jasotako historiografiaren oinarriak kolokan jartzera garamatzate. Frantzian, adibidez, honako emakume artistek bizitu zuten erbestea: Dolores Salís, Josefa Kareaga, Maritxu Urreta, Menchu Gal, Ana María Marín eta Carmen Fischer-ek. Ikusiko dugun moduan, batzuentzat Frantzian izandako atzerrialdia beraien bizitza pertsonalean izan zuen gehienbat eragina, eta ez beraien ibilaldi artistikoan. Eta beste hainbatentzat, aldiz, lekualdatzeak maila artistikoan eragin zuzena izan zuen.

Artisten berrikustea jaiotze dataren bidez ordenatzen baditugu, atala Dolores Salís Martínez-ekin hasiko dugu. Salís irungo familia dirudun batean jaio zen eta, bere ama Clotilde Martínezen bidea jarraiki, Madrilgo Kontserbatorioan piano karrera egin zuen. Alabaina, bere egiazko interes artistikoa plastika mundura zuzentzen zen. Bere aita José Salís margolaria zen eta hari esker, alabak aukera izan zuen aitaren lantegiaren espazioa eskura izateko eta era askean bere jakin-nahi sortzailearekin jolasteko. Hurrengo kapitulu batean ideia honetara bueltatuko naiz, baina deigarria da Salísek, hasieratik, teknika eskultorikoarekiko izan zuela lehentasuna, eta ez emakumeen artean ohikoagoa zen pintura edo beste teknika batekiko. Orduetik aurrera, eskultoreak euskal hiri

³⁰⁸ Informazio gehiagorako, kontsultatu: (De Diego, E. eta Huici, 1999; Gaitán, 2019).

ezberdinetan erakusketak egin zituen hogei eta hogeita hamarreko hamarkadan eta premio ezberdinak jaso zituen.

1936an tropa frankistak Irunen sartzera joan ziren, bere senarra eta beraien bost seme-alabak alde frantsesera jo zuten, familiaren joera errepublikanoak arriskuan jartzen baitzituen. Lehenengo Biarritzera joan ziren eta, ondoren, senar-emazte bikotea Parisera. Beste artista batzuekin alderatuz gero, egia da Salísen erbestealdia motza izan zela denboran, Naziak Frantzia okupatu zutenean bueltatu baitzen Irunera, baina bertan aurkitu zuten egoera behartsuarengatik, bikotea segidan Andaluziara joan zen, lan baldintza hobeen bila. Beraz, nahiz eta estatu espainiarrean kokatu, erbestealdiak bigarren atal bat izan zuela ere esan genezake. Horrela kontatu zuen artistak bere bizitzako azken garaian idatzi zuen *Exilios (1936-1945)* liburuan (2002).

Bere oroitzapen liburuan azaldu zuen moduan, etxetik kanpo pasatako urteak gutxi izan ziren arren, erbestealdia bere bizitzako funtsezko esperientzia bat izan zen. Obra literarioa autobiografikoa den heinean, artistak bertan aditzera ematen zituen kontuak subjektibotasunaren eremuan kokatu behar ditugu, baina horrek ez dio testigantzari edo ikerketa historikoari balioa kenduko (Passerini, 2008). Azken batean, metodologiaren atalean aipatu bezala, gorputzen oroimen eta sentimenduekin harremana izan dituzten materialak, artxiboak edo bestelako hondarrak bereziki interesgarriak zaizkigu oraingoan, horiek "beste" ezagutza bideetara eraman gaitzakatelako.

Gainera, artistaren bizi esperientzia pertsonalaren iturri diren aldi berean, testuak emakumeen erbestealdiaren inguruko informazioa ere ematen digu. Adibidez, artistak kontatzen zuen Biarritzen, bere egoera berdinean zeuden emakumeek puntuzko jertsetxoak josten zituztela, horiek ondoren saldu eta, horrela, diru apur bat lortzeko. Dolores Salísek (2002), ordea, ez zituen jertsetxoak josten, baizik eta panpinatxoak egiten zituela gogoratzen zuen; atal batzuk josiz, baina burua eta eskuaren atalak gaztaina zizelatuaren bidez egiten zituela zioen. Azken finean, artistak ordura arte egiten zituen harrizko eskulturengatik, zizelketa teknikarako trebetasun tekniko handia zuen, garaian inguruko emakumeen artean ohikoa ez zen praktika. Ordura arte artearen eremu estetikoan balioztatu zen esku-praktika, orain, artisautzaren eremuan ulertu eta jaso zen.

Biarritzetik bikotea Parisera lekualdatu zen, egoera ekonomikoa hobetzeko esperantzarekin. Ezaguna zuten bikote eibartar batek jatetxe bat ireki zuen hirian, eta bertan lan egiteko proposatu zien. Liburuan Dolores Salísek hirian ezagutu zuen giro kulturala ematen zuen aditzera. Esaterako, 1937ko Erakusketa Unibertsalaren berri

ematen zuen, izan ere, bikoteak Espainiako pabiloiaren barruan ematen zen zerbitzuan egin zuen lan. Bertan, Salísek kontatzen zuen pabiloia publikora ireki aurretik Pablo Picassoren *Gernika* ezagutzeko aukera izan zuela eta, hasiera batean obrak ez zuela liluratu. Era berean, pabiloiaren inaugurazioaren berri ematen zuen, bere kasuan zerbitzuan lan egiten zuen emakume baten ikuspuntutik. Berdina gertatzen zen jatetxean, izan ere, hura Parisen zeuden errepublikano erbesteratuen elkargunea izan zen. Bertara hurbildu ohi ziren Espainiako II Errepublikako panorama publikoan garrantzia politikoa izan zuten Gregorio Marañón eta Juan Negrín doktoreak, Indalecio Prieto edota mundu mailako pertsonaia ezagunak, La Argentinista dantzaria edo Josephine Baker artista, kasu. Azken horren inguruan, Salísek gogoratzen zuen oso harrigarria egin zitzaiola artistak galtzak jantzi arren, oso eder aurkitzen zuela, zera, garaiko genero arauen barneratzearen berri ematen digun anekdota. Jatetxera ere euskal artistak joaten zirela zioen Salísek. Adibidez, Julián Tellaeche Juan de Aranoa margolariaren berri ematen zuen eta nola azken horrek irekitzear zegoen euskal jatetxe baten paretak margoez apaindu zituela.

Liburuan erbeste urteen inguruan informazio zabala eskaintzeaz gain, gure interesari dagokionez, Dolores Salísek ez zuen bere ekoizpen artistikoaren berri ematen. Azken finean, erbestearen egoeran ezinezkoa zitaion Irunen ordura arte egiten zituen eskultura eta esmalteekin jarraitzea, bai espazio eta materialen faltarengatik, baita denbora libre eskasiarengatik ere. Dena den, denbora librea zuenean hiriko museo eta arte erakusketak bisitatzen zituela gogoratzen zuen artistak. Behin Frantziatik estatu espainiarrera bueltatzerakoan, familiaren etxea suntsiturik aurkitu zuten, horregatik, denboraldi bat Donostia eta Pasaian eman ondoren, bikotea Jaén aldera joan zen, hegoaldean bizi baldintza hobetoak aurkituko zituztelakoan. Hain zuzen, aipagarria da bertan Salísek bere praktika artistikora bueltatzeko aukera izan zuela. Harrizko zizelketa teknikarekin eskulturak egiten hasi zen berriro, baita ere zeramikazko figuratxoak modelatu eta egosten (Retana, 1975). Aitzitik, liburuan hegoaldean pasa zituzten bi urte horiez mintzatzean, Salísek ez zuen bere lan artistikoari erreferentziarik egiten. Isiltasun hori Dolores Salísek artistaren kategoriarekin zuen identifikazioarekin lotu daiteke. Ondorioztatu dezakegu egilearentzat bere lan artistikoa bestelako betekizunen bigarren maila batean kokatu zela; zera, bere interes pertsonalen eremuan eta ez arlo profesionalean.

Gogora ekartzeko hurrengo artista Josefa Kareaga Larrea donostiarra da³⁰⁹. Margolariak hogeita hamarreko hamarkadako Gipuzkoako giro artistikoan gogotsu parte hartu zuen³¹⁰ eta kritika eta prentsa ohar mesedegarriak jaso zituen³¹¹, besteak beste, Kaperotxipik *Arte Vasco* liburuan erreferentzia egin zion artistari³¹². Bada, Molaren armada Donostiara sartu zenean, Josefa, guraso eta bi ahizpak estatu frantsesera pasa ziren, familiak ildo politiko abertzalea baitzuen. Beraien osaba EAJren diputatu izan zen II. Errepublikako Gobernuan, baita ELA sindikatuaren antolamenduaren kide ere. Muga pasatzerakoan, Hazparnen kokatu ziren, herria euskal pilotarekin zuen harremanarekin ezagutzen zutelako. Hau da, finkatuko ziren herriak giro euskalduna izatea garrantzitsua izan zen familiarentzat, horrela, etxean ez bazeuden arren, erabat atzerrian ere ez zeudela sentitzeko.

Bertan, margolaria eta bere familia kideak harreman estua izan zuten Hegoaldetik zetozen euskaldunekin, baita euskal kulturaren sustapenaren alde Iparraldean zegoen komunitatearekin ere. Gauzak horrela, Pepa Kareaga Hazparnen ezkondu eta bertan bizitu zen ordutik aurrera. Erbestean ibili ziren beste emakume artista batzuek ez bezala, Kareagak aukera izan zuen Hazparnera iritsi bezain laster margotzen jarraitzeko. Are gehiago, bere margoek herrian finkatzeko prozesuaren berri ematen digute: familiarekin hasieran bizitu izan zen hoteleko edo bizi zen etxe desberdinetako bistak **[86]** edota Iparraldean aurkitu zuen giro euskaldunen koadroak artistaren egokitzapen prozesuaren testigu dira (Larre, 2020). Hain zuzen, José Ángel Ascunce ikertzaileak euskal erbestearen inguruan identifikatu zuen bereizgarri bat gogoratzen didate Kareagaren lanek. Hau da, euskaldun sentitzen ziren horiek espainiar estatutik Ipar Euskal Herrira lekualdatzean, ez zirela beren komunitate kulturaletik kanpo sentitu, alegia, herrimina ez zutela pairatu beste ideologietako erbesteratuen antzera. Azken finean, bertan bere aberriaren parte senti zitezkeen eta beraien komunitateetan giro kultural hori mantentzeko aukera izan zuten (Ascunce Arrieta, 2017). Ideia hori Kareagaren lanekin konektatu daiteke, izan ere, bere koadroetan bazegoen euskal kulturaren iruditegi zehatz

³⁰⁹ Pepa Careaga edo María Josefa Careaga bezala ere idatzi izan da bere izena.

³¹⁰ Rogelio Gordon eta Jesús Olasagasti izan zituen irakasle eta, besteak beste, 1925eko *VI Exposición de Artistas Noveles Guipuzcoanos* lehiaketan bigarren saria lortu zuen eta 1935eko lehiaketan hirugarren saria. 1936 urtean Donostiako "Euzko Pizkunde" elkartean egin zuen erakusketa.

³¹¹ Esaterako, Axari Beltx (1936) kronikalariak zioen *Diccionario Espasa*-k "euskal artearen" inguruan enkargatu zion lan berrirako, margolari donostiarra sartuko zuela. Alabaina, eman ziren gertaera politikoengatik proiektua bertan behera geratu zen.

³¹² "Últimamente ha surgido la figura de la Kareaga, que en 1936 ha hecho su primera presentación con una docena de trabajos excelentes en 'Euzko Pizkunde' de San Sebastián, revelándose como retratista" (Kaperotxipi, 1954, 108. or.).

bat mantentzeko desira. Arrantza giroko langileak, euskal pilota, bertako jai edo ikuskizunak, Iparraldeko herrien paisaiak edo erlijiosotasuna, besteak beste, artistaren errepertorio piktoriko nagusia izan ziren, estilo figuratibo naturalista bidez irudikatuta, oro har [86, 87, 88]. Esan dezakegu gerra baino lehen Hego Euskal Herrian izandako joera artistikoaren mantentzea ageri zela Kareagaren iruditegian, Ismael Manterolak (2017) erbestearen testuinguruan eman zen ezaugarritzat identifikatu zuena.



86. Josefa Kareaga. *Izenburu gabea*. 1937 inguruan. Oihal gaineko olio-pintura. Familiaren bilduma partikularra.



87. Josefa Kareaga. *Izenburu gabea*. D/g. Oihal gaineko olio-pintura. Familiaren bilduma partikularra.



88. Josefa Kareaga. *Izenburu gabea*. D/g. Oihal gaineko olio-pintura. Familiaren bilduma partikularra.

Halako euskal gaiez gain, Pepa Kareagak interes berezia izan zuen erretratugintzan. Erbestea baino lehen Donostiako alkatea bezalako figura publikoak erretratatzeko aukera izan bazuen ere, testuinguru berrian inguruan zituen horiek erretratatu zituen: familia kideak [70] edota bere burua. Aurreko kapituluan esan bezala, irudikapen horiek emakumeek zuten bizi-espazio eta harreman-sareen berri ematen digute, gainera, jakinda Kareagak zuzenean burutzen zituela bere olio-pinturak. Kontuan hartzeko beste datu bat Kareagak zortzi seme-alaba izan zituela da, horrek guztiz eragin baitzuen bere lan erritmoan. Hau da, nahiz eta bere konpromiso artistikoa handia izan, 1945 eta 1962 urte bitartean bere sormen artistikoa etxeko zaintza eta ama zaintzarengatik ordezkatu behar izan zuen. Ordutik aurrera modu konstanteagoan bueltatu zen margotzera, eta ohiko olio-pinturak margotzeaz gain, bestelako teknika artistikoekin probatzen hasi zen: egurrez egin eta margotzen zituen jolasak, panpinak edo altzarien dekorazioa, kasu [89]. Pentsa genezake, arte sistema araututik aldentzeak sormen artistiko askeagoa burutzeko aukerak ere ekarri zizkiola.



89. Josefa Kareaga. *Izenburu gabea*. D/g. T/e. Familiaren bilduma partikularra.

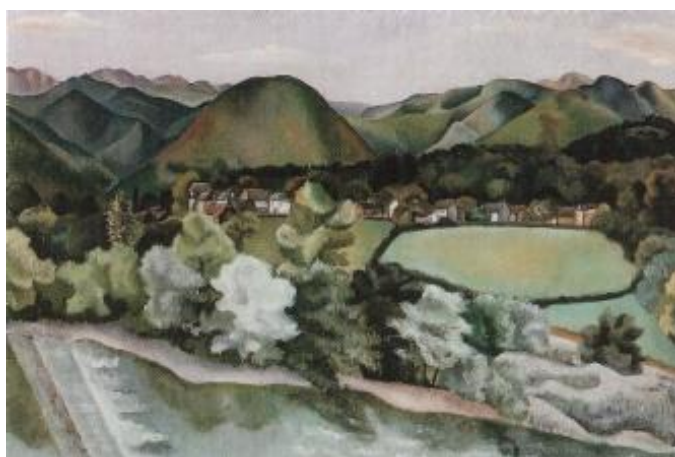
Halaber, bere etxean modu isilean praktika artistikoarekin jarraitu zuten beste emakume askoren eskema berdina aurkitzen dut Kareagaren kasuan. Hain zuzen ere, nahiz eta ibilbide artistiko oparoa izan eta bere lan artistikoarekiko konpromiso handia eduki, margolariak arte merkatuarekiko izan zuen harremana hutsala izan zen, ez baitzuen ia lanik saldu. Hala ere, beste datu batzuek Kareagak bere burua artistatzat jotzen zuela ematen digute aditzera. Adibidez, margo lanari eskaintzen zion denbora eta interes irmoaz haratago, margolariak harreman estua izan zuen inguruko artista ezberdinekin, baita pinturan hasten ari ziren belaunaldi gazteagoko artistekin ere, azken horiek bere etxera aholku bila etortzen zitzaizkiola. Inguruan antolatzen ziren lehiaketa ezberdinetan ohiko partaidea izan zen, Baionako Euskal Herriko artisten elkarteko kidea izan zen eta bertako artistekin harreman estua izan zuen, horien artean, Thérèse Lerembourerekin (Larre, 2020).

Beraz, Kareagaren kasuan XX. mendeko Euskal Herriko artearen historian errepikatu diren zenbait ezaugarri aurkitzen dira, esaterako, euskal kulturaren inguruan iruditegi zehatz bat mantentzeko kezka. Izan ere, artista oso abertzalea izan zen eta Iparraldean burutu zituen lanetan ardura hori oso agerikoa izan zen³¹³. Bestetik, interesgarria da hirurogeita hamarreko hamarkada amaieratik aurrera, pixkanaka, Kareaga Hego Euskal Herriko eszena artistikora hurbildu zela, hau da, izaera euskalduna aldarrikatzen zuten topaketa artistikoak hasi zen garaian. Adibidez, 1970ean *Pintoras de Guipúzcoa* ekitaldian hartu zuen parte, 1971n *Arte Vasco* Barakaldoko erakusketan eta 1988an, Tolosan, Iparraldeko euskal artistek antolatu zuten erakusketa kolektibo batean.

³¹³ Esate baterako, hitzaldiak eman zituen euskal kulturaren inguruan edota gose greba bat egin zuen euskal presoengatik. Era berean, bere seme-alabek gogoratzen zuten estatu espainiarreko muga zeharkatzen zutenean, amak bertan ez zuela gaztelaniaz egiten, baizik eta frantsesera pasatzen zela, nahiz eta bere egunerokotasunean gazteleraz hitz egin (Larre, 2020).

Gerra Zibilarengatik Iparraldera jo zuen beste emakume artista bat Maritxu Urreta donostiarra izan zen. Bere ibilbide artistikoa hurrengo kapitulu batean gehiago ikusiko dugun arren, Kareagaren kasuan ikusi berri dugun ezaugarri baten errepikapena antzematen dut Urretaren erbesteratzean. Zera, artistak Paue-n eta ondoren Azkainen bizitu zuela erbestea eta bertan jaso zuen giro euskaldunak erbeste-esperientzia gozoagoa egin zuela. Hala ere, bertan izandako urteetan ez dakigu lan artistikorik egin zuen ala ez (De Murgia, 2020).

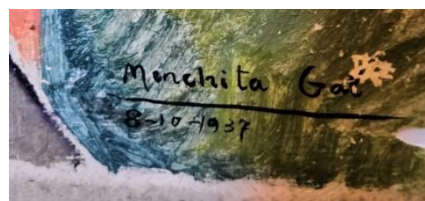
Aurreko kapituluan aipatu dugu ere Menchu Galek Madril utzi eta Iparraldera jo zuela familiarekin Gerra Zibila piztu zenean, gainera, aita orduan hil zitzaien. Gerrak iraun zuen urteetan Paue eta Biarritz artean kokatzen diren Tardets eta Salis-de-Bearne herrietan gorde zen familia, eta behin gerra amaitzean bueltatu ziren Euskal Herrira. Urte horien inguruan, Galek gogoratzen zuen ahal zuten modura lortzen zutela dirua, adibidez, jertseak josten edo zapalgailu modura saltzen zituzten ibaiko harriak pintatzen (Zubiaur Carreño, 2011). Hala ere, testuinguru horretan margotzen jarraitzeko aukera txiki batzuk ere izan zituen. Esate baterako, urte horietako paisaia koadro bat gordetzen da [90] eta, bestetik, Tardetseko alkateak enkargua egin zion Gali udalbatza-aretoko horma-pinturarekin dekoratzeko [91]. Artistak ondoren izango zuen bilakaera profesionala ezagututa, interesgarria da garai goiztiar horretan Galek "Menchita Gal" bezala sinatzen zuela [92]. Lehenago ikusi dugun moduan, garaiko prentsak ere horrela egiten zion erreferentzia. Hortaz, estrategia gisa ulertu behar dugu artistak urteak aurrera bere izenari zantzu txikigarri hori kendu izana; seguruenik, sistema artistikoan artista serio moduan aurkeztu nahi izateko baliabidea izango zitzaion.



90. Menchu Gal. *Tardets*. 1938. Oihal gaineko olio-pintura. Bilduma partikularra, Javier Zubiaur Carreñoren kortesia.



91, 92. Menchu Gal. *Tardetseko udaleko horma-pintura*. 1937.
T/e. Tardetsko udala.



Carmen Fischer artistaren kasua aurrekoekiko desberdina da, izan ere, haur zela bizitu zuen erbestearen bidaia. Bere aita Pedro García de Diego zeramikaria izan zen, eta hogeigarren hamarkadatik Hendaia eta Ziburun egin zuen lan, nahiz eta familia Irunen bizi. Horregatik, gerraren etorrerarekin, familia Frantziara pasa zen eta bertan familiak zituen harremanengatik, erbestearen esperientzia ez zen beste batzuentzat bezain gogorra izan³¹⁴. Frantzian, bi urtez Ziburuko Mr. Vilotte-en zeramika tailer ondoko etxe batean bizitu zen familia. Beraz, Carmen Fischerrek txikitatik ezagutu zuen zeramikaren mundua eta, horregatik, hamazazpi urtez gero zeramika diseinatzaile bihurtu zen.

Lantegiko jabeak ziren Vilotte familia jubilatzerakoan, Fischertarrek erosi zuten tailerra eta gure artista horien seme batekin ezkondu zenez, ordutik aurrera negozioaren kudeaketarekin eta zeramikaren produkzioan jarraituko zuen. Interesgarria deritzot Carmen Fischeren kasua, besteak beste, artista Frantziara erbestearen behararengatik hazi zelako zeramika giroan eta testuinguru horregatik profesionalizatu zelako arte ekoizpenean (Fischer, 2020). Era berean, zeramika lanez gain, beste teknika artistikoak ere landu izan ditu eta bere lanak Ipar Euskal Herriko galeria desberdinetan erakusten jarraitu du artistak egunera arte. Bere zeramika piezek oso dekorazio motibo ezberdinak dituzten arren, badago aurretik aipatu dugun ezaugarri bat, hots, euskal kulturaren inguruko iruditegi topikoaren mantentzea, baserri munduari lotutakoa, kasu [93, 94].

³¹⁴ Familia kideen artean bera izan zen Hendaiara pasatzen lehena, bere izeba eta amonarekin. Baionara iritsi ziren eta orduan etorri ziren bere ama eta beste izeba; aita beranduago iritsi zen (Fischer, 2020).



93, 94. Carmen Fischer. *Izenburu gabea*. D/g. Zeramika. Artistaren bilduma partikularra.

Hortaz, belaunaldi, jatorri, bizimodu eta ibilaldi artistiko ezberdina izan zuten emakume horiek erbeste esperientzia desberdinen berri ematen dizkigute. Batzuentzat, Frantziara pasatzea bizimodu berri baten hasiera izan zen eta beste batzuentzat, aldiz, etorkizunean gogoratuko zuten emozio biziz betetako bizi-esperientzia garaia. Era berean, egoera horretan bideratu zituzten emaitza artistikoak ere testuinguruaren eta erbesteratuen egoera, aukera edota beharren berri ematen dizkigute. Hau da, garaiko baliabide material eta ekonomikoekin lotzen dira, baina baita ere lekualdatzearen traumak bideratzen dituen behar emozionalekin.

14.3.1.2. Beste kostaldera: Mexiko eta Argentina

Esan bezala, Gerra Zibilaren eztagarengatik Euskal Herria utzi zuten pertsona gehienek Frantziara egin zuten ihes. Beste batzuentzat, aldiz, ondorengo bidai luzeagoaren lehen parada izan zen bakarrik. Itsasontziz Hego Amerikara joan zirenen kasua izan zen hori, orain gogoratuko ditugun Karle Garmendia, María Paz Jiménez eta Regina Raullena, adibidez.

Karle Garmendiaren erbestealdiaren arrazoia bere familia boteretsuaren inklinazio abertzalea izan zen. Bere aita, Leopoldo Garmendia, Nafarroako EAJren fundazioan figura garrantzitsua izan zen eta baita Iratiko alkatea ere. Familiaren esku-hartze politikoan, bere anaia Miguel José Gamendia ere figura inportantea izan zen; adibidez, Largo Caballeroren gobernantzan espetxeen ikuskatzaile nagusia izan zen eta, ondoren, Eusko Jaurlaritzaren emigrazio ordezkaria (Rojas, Losadas eta Fernández, 2017). Gerra

Zibilak eztanda egin zuenean, Karle Garmendia ordurako bere senarra zen Higinio Blat margolari valentziarrarekin Pauen zegoen, izan ere, aurreko atalean esan bezala, Garmendiak Frantzian ikasteko aukera izan zuen. Hori dela eta, 1936-1940 urte artean, gerra eta errepresiotik ihesi, bere guraso eta familia kideak beraiekin babestu ziren (Muruzábal del Solar, 2013).

Alabaina, nazien okupazioarengatik, familiako kide batzuk Ameriketara joan behar izan zuten, Espainiara bueltatzea ezinezkoa zitzaielako. Miguel José anaia Argentinara joan zen eta, ondoren, Mexikon finkatu zen (Rojas, Losadas eta Fernández, 2017). Bestek beste, EAJ taldearen ordezkari zela, Miguel Garmendiak 1939 urtean idatzitako gutunak Hego Amerikan eman zen erbesteratze euskaldunaren testuingurura hurbiltzen gaitu. Izan ere, bertan azaltzen zen alderdiak zein pertsona edo talde sozial lehenesten zituen Ameriketara atzerriratzeko. Horiek EAJ-ko kideak, katolikoak eta izaera demokratiko eta abertzalearen aldekoak ziren, gehienak, lanpostu liberalak zituzten familiak (Egaña, 2015). Beraz, iturriak gogoratzen digu gizarte klase eta jatorriak ezinbesteko papera izan zuela erbesteratuen etorkizunerako aukeretan.

Bestalde, arrisku gutxiago zuten familia Garmendiatar kideak penintsulara bueltatu ziren, jatorrizko Oroz Betelura; hala ere, bertara iristerakoan aita aurkaritza politikoarengatik epaitu eta kartzelatu egin zuten³¹⁵. Nafarroan ezkutupean urte batzuek igaro ondoren, 1946an, margolariaren bikoteak baita euren bi alabek ere Frantziara bueltatzea lortu zuten eta urte baten buruan, Mexikora pasatzeko baimena lortu zuten. Herrialde desberdinetatik igaro ondoren, azkenik, 1947an Nuevo Laredora, Tamaulipasera iritsi ziren³¹⁶.

Mexikoko erbesteari dagokionez, kontuan hartu behar dugu Lázaro Cárdenas presidentearen politikari esker, Mexikora iritsi ziren iheslariak gainerako herrialdeetan baina ongietorri atseginagoa izan zutela. Nahiz eta margolaria eta bere familia herrialdera iristerakoan jada CTARE –*Comité Técnico de Ayuda a los Republicanos Españoles*–, JARE –*Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles*– edo Euskaldunen

³¹⁵ Leopoldo Garmendia Goicoecheari kondena. Erantzukizun politikoen Nafarroako auzitegia (1940ko urriaren 9a). Nafarroako artxibo irekia.
http://www.navarra.es/appsext/ArchivoDeNavarra/Ficheros/Descargar.ashx?Fichero=3f0\099\ a8d\32d\9c2\1ca\c2b\4b2\0cc\ a4b\04\TRP_SENTENCIAS_Lb.2_N.614.pdf&Nombre=TRP_SEN TENCIAS_Lb.2_N.614.pdf helbidetik berreskuratua.

³¹⁶ Familia kideen migrazio-fitxetatik ateratako informazioa. Iberoamerikako Migrazio- Mugimenduen Ataria.
<http://pares.mcu.es/MovimientosMigratorios/viewer2Controller.form?nid=327&accion=4&pila=true> helbidetik berreskuratua.

Batzordearen laguntzak bukatu (San Sebastián, 2014), espainiar eta euskaldun sare antolatuearekin zituen harremanei esker, Garmendia-Blat familiak nahiko ongi-etorri goxoa izan zuten. Hau da, beste erbesteratu batzuek izan ez zituzten pribilegioez disfrutatu zuten. Esate baterako, baldintza onuragarri horiengatik, bi margolariek ez zuten beraien praktika artistikoa alboratu eta erakusketak egiten jarraitzeko aukera izan zuten hasieratik. 1948 urtean bertan, Mexiko Hirian finkatu eta gutxira, Errepublikako presidentearen idazkari pribatua zen Jorge Viescari esker, badakigu hiriko Espainiako Kasinoan erakusketa bat egin zutela (Pilato, 1997). Bestalde, Miren Itziar alaba gazteenak 1949an hiriko Euskal Etxean erakusketa bat egin zuela jakiteak familiak euskal komunitatearekin izan zuten harremanaren berri ematen digu (Anonimoa, 1950).

1951 urtean Higinio Blatek lan aukera bat jaso zuen eta, ondorioz, familia Mexiko Hiritik Sonora estatuko hiriburura lekualdatu ziren, Hermosillora (Ruiz García, 2019); bertan izan ziren 1959an Nafarroara bueltatu arte. Lan eskaintza Sonorako Unibertsitate berriak arte eskola irekitzean zetzan, horregatik, Karle Garmendia eta Higinio Blat bertako Arte Plastikoen Akademiaren fundatzaile bihurtu ziren. Dena den, akademia bat irekitzeko asmoa ez zen kontu berria. 1946ko gutun-truke baten ezagutzari esker, badakigu Higinio Blatek Eusko Jaurilaritzako kargu inportanteen babesak zuela³¹⁷ Parisen Pintura Espainiarraren Akademia bat irekitzeko. Proiektuak II Errepublikaren espiritua ondo islatzen zuen, izan ere, helburua Espainiako pinturaren maila altua eta zonalde desberdinetako izaera, ohitura eta janzkera tipikoak ezagutzera ematea zen. Hala ere, entitate publikoek ez zuten proiektua onartu, ezin baitzen eraikin ofizial bat erakunde pribatu bati eman (Franziako Hezkuntza Ministerioa, 2014).

Hortaz, nolabait, Hermosillon gorpuztu zen iraganeko proiektua. Higinio Blat akademiaren lehen zuzendari bihurtu zen eta Karle Garmendia pintura irakaslea. Hain zuzen, Hego Amerikan erbesteratu ziren emakume artisten artean ohikoa izan zen profesionalki irakaskuntza artistikoan jardutea. Era berean, arrunta izan zen unibertsitate erakunde eta espainiar komunitatearekin zuzeneko loturak izatea³¹⁸. Hori izan zen Blat-Garmendia senar-emazteen kasua, Sonorako Unibertsitatean eta Hermosillo hirian zeuden iheslari espainiarren sare sendoa guztiz lagungarria izan baitzitzaien. Aipagarria da, adibidez, erakunde horretan hiru emakume euskaldunek kointziditu zutela. Unibertsitateira iristen lehena Emiliana Zubeldia musikagilea izan zen, 1947an unibertsitateko musika-hezkuntzaren kargua hartu baitzuen, ondoren, Karle Garmendia

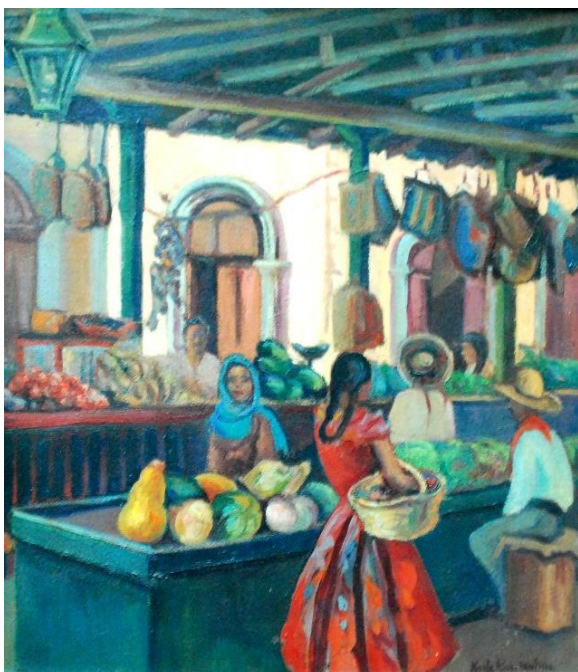
³¹⁷ Zehazki, Manuel Irujo, Jesús María Leizaola eta José Antonio Aguirre lehendakariarena.

³¹⁸ Adibidez, Elena Verdel, Elvira Gascón edo Carmen Cortés i Lladó (Gaitán, 2019).

iritsi zen berrogeita hamarreko hamarkada hasieran, eta gutxira, Cecilia G. de Guilarte kazetari eta idazlea. Azken hori arte eta antzerkiaren historiaren irakasle izan zen, baita unibertsitateko aldizkariaren zuzendaria ere. Harrezkero, Hermostilloko egonaldian, hiru emakumeen harremana oso sendoa izan zen (Ruiz García, 2019).

Hermostillon lortutako egonkortasun ekonomikori esker, eta ordurako bere bi alabak helduak izatearekin³¹⁹, Garmendiak bere praktika artistikoarekin jarraitzeko baldintza aproposak izan zituen. Bere ekoizpenari begira, ordura arte margolaria estilo akademikoan murgildu zen, XIX. mende erdialdeko naturalismo frantsesaren estiloaren antzera eta, betiere, emakumeentzako aurreko mendetik apropos modura ulertzen ziren generoetan: paisaia, natura hila, lore eszena edo erretratuetan, nagusiki. Beraz, Mexikon pintatutako obrak aurrekoekin alderatuz gero, aldaketak bistakoak ziren, nahiz eta aurreko ezaugarri batzuk ere mantendu. Adibidez, koloreen adierazkortasunaren aldeko interes berria antzematen zen, Mexikar Eskola errealista baita muralismoaren mugimenduaren eraginaren ondorio interpretatu dezakeguna. Gaiak ere berriak ziren: gai popular mexikarrak, eszena folklorikoak, erlijiosoak edo jai girokoak ziren errepikatuenak, interes etnografiko berritzat interpretatu ditzakegunak [95, 96, 97]. Bada, artistaren ibilaldian Mexikon igarotako urteak oso garai aberasgarria diren arren, gutxi dira kontserbatzen diren obrak, gehienak, Hermostilloko bilduma pribatuetan aurkitzen direlako. Ezagutzen direnak Garmendiak Nafarroarako bueltako bidaiari berarekin ekarri zituen lanak dira bakarrik (Ruiz García, 2019).

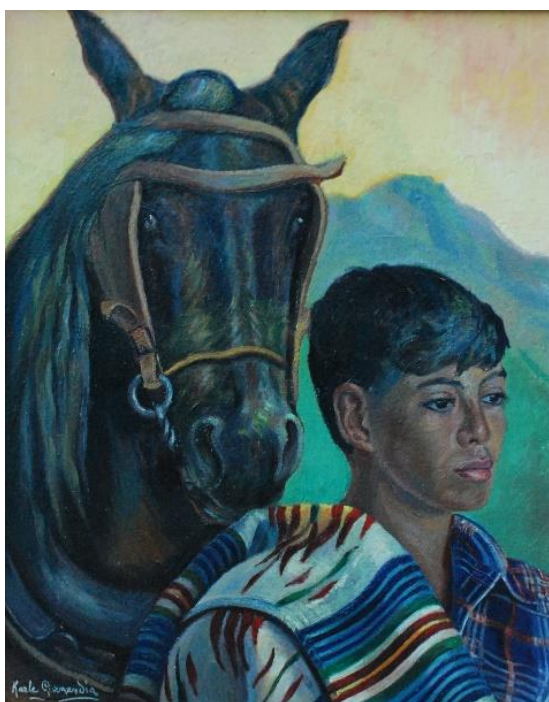
³¹⁹ Migrazio fitxen arabera, María Estrella –Miren Itziar– 1927an jaio zen, eta María Isabel 1929an.



95. Karle Garmendia. *Merkatua*. 1955. Ohol gaineko olio-pintura. Bilduma partikularra, José María Muruzábalen kortesia.



96. Karle Garmendia. *Merkatu mexikarra*. 1955. Ohol gaineko olio-pintura. Bilduma partikularra, José María Muruzábalen kortesia.



97. Karle Garmendia. *Azokarako bidea*. 1950-1955. Ohol gaineko olio-pintura. Bilduma partikularra, José María Muruzábalen kortesia.

Hego Amerikan erbesteratu zen beste artista bat María Paz Jiménez izan zen. Bere atzerrirako bidaia 1936an hasi zen. Donostia hiriaren eroraldiarekin, Jiménez, bere

senarra zen Alfredo Bizcarrondo eta euren seme ia jaioberria Frantziara pasa ziren oinez eta bertatik, Argentinara. 1938an iritsi ziren Buenos Airesera, 1945 urtera arte beren bizilekua izan zitzaien hiria. Gainera bada ere, gogoratu beharra dugu Hego Konoko erbesteratuek Mexikon baino harrera garratzagoa izan zutela orokorrean (Gaitán, 2019). Hala eta guztiz ere, Gerra Zibilarengatik Hego Amerikara joan ziren euskal iheslari gehienak Argentinara joan ziren, besteak beste, bertan aspaldiko euskal komunitatea zegoelako eta Eusko Jaurlaritzaren eta Argentinako gobernuaren artean akordioak eman zirelako (San Sebastián, 2014). Esaterako, *Acción Vasca*, EAJ, Emakume Abertzale Batzak edo Euskal Etxeek, Gerra Zibilaren aurretik emigrazioaren politikak antolatuz zituzten, eta, beraz, altxamenduaren berri izatean laguntza ekintzak sustatu ziren (Egaña, 2015).

Familia Buenos Airesera iristerakoan, Alfredo Bizcarrondok *Ferrocarriles del Sur* enpresan lana lortu zuen eta, horrela, familiak egoera ekonomiko larriari aurre egin zion. Gainera, finkatu eta bigarren urtean Argentinako Loteria Nazionaleko bigarren saria lortu zuten, guztiz lagungarri izan zitzaientza³²⁰. María Paz Jiménez-en erbestealdi kasua interesgarria zait, besteak beste, margolariak testuinguru horretan hasi zuelako bere ibilaldi artistikoa. Nahiz eta gaztetatik modu autodidakta batean marrazketa eta margolaritzarako zaletasuna garatu eta ondoren, Donostian, John Zabaloren eskola batzuk jaso, Buenos Airesen hasi zen bere praktika artistikoa era konprometituagoan ulertzen. Hain zuzen, erbestera batzuentzat atzerrialdia nortasun eta bizitza berri bat hasteko okasioa izan zen; zera, jatorrizko probintzia-giroetatik askatu eta hiri kosmopolitek ematen zizkien aukera berrietan barneratu ahal izateko momentua (Faber, 2017). Jiménez-ek Buenos Airesen izan zuen jarrerak hori erakutsiko liguke. Adibidez, Eskola Libreko ikastaroetara joaten hasi zen eta, beranduago, Mercedes Rodríguez-en³²¹ eskola partikularrak jaso zituen, eskola horietan betiere bere semeak laguntzen zuela (Bizcarrondo, 2019). Horrela gogoratzen zuen margolariak 1975 urtean bere ibilaldi artistikoaren hasiera:

Entre 1938 y 1945 resido en Buenos Aires, donde intensifico mi aprendizaje, dibujando y pintando en las Escuelas Libres y tomando parte muy activa en la vida artística

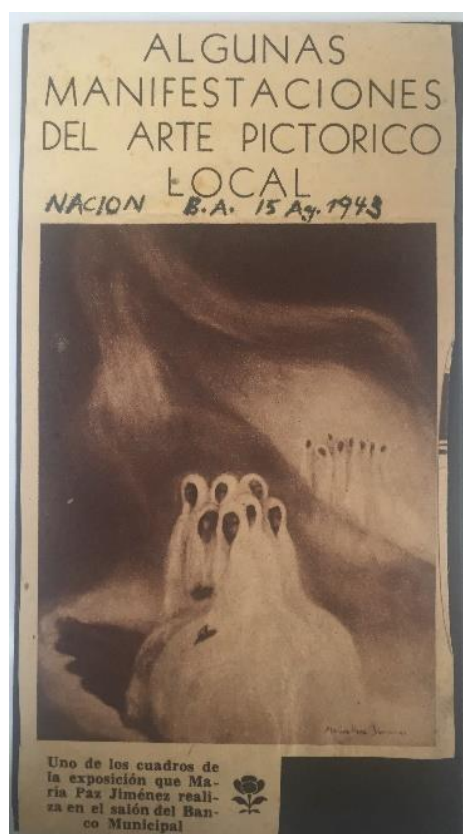
³²⁰ Semeak gogoratzen zuen aitak Nicolas Avellaneda zubi ospetsua eraiki zuen enpresan egin zuela lan. Alfredo Bizcarrondo berez ingeniaria zen, baina lanpostu horretan ez zuen paper hori bete (Bizcarrondo, 2019).

³²¹ Mercedes Rodríguez XX. mende hasieran Buenos Aireseko eszena artistikoan parte hartu zuen margolaria izan zen. Bertako erakusketa nazionaletan izan zen eta hiriko espazio publikoetan ere horma-pinturak egin zituen. Gai erlijiosoak egin izan ohi zituen, eta bere figurek izaera arina, onirikoak izaten zituzten. Eskerrak eman nahi dizkiot Georgina Gluzmani informazio horren berri emateagatik.

argentina, participando en numerosas exposiciones y concursos. En 1943 realizo mi primera exposición individual, con crítica excelente que califica mi pintura de "surrealismo esotérico" (Anonimoa, 1975a, 7. or.).

Aipua 1943an Udal Banketxeko Udal Arte Aretoetan eginiko erakusketari egiten zion erreferentzia, artistaren lehen bakarkako erakusketa izan zena [98]³²². Garaian argitaratu ziren aipamenen artean, *La Razón* egunkari ezagunean honako kritika kaleratu zen:

[...] 21 óleos de extraordinario interés, en los que pone de manifiesto su vigorosa personalidad artística, sus originales medios de expresión y el exquisito sentido del color. Los contornos difusos y algunas sinfonías de color recuerdan vagamente a María Laurencin, pero Mari Paz huye de la objetividad de la gran pintora francesa y realiza un arte sugestivo fuera de toda escuela y dentro de las tendencias más auténticas de los más modernos cenáculos (Anonimoa, 1944, o.g., apud Retana, 1976, 32. or.).



98. La Nación egunkariako erreportajea. 1943. Familiaren bilduma partikularra.

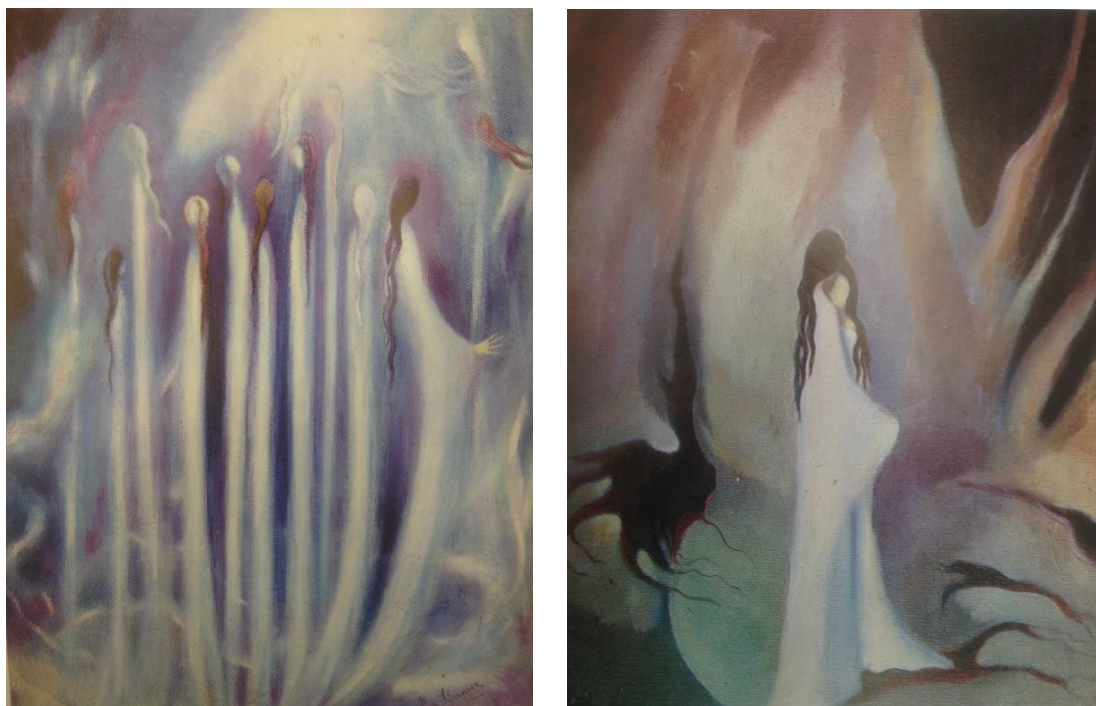
Aurretik ikusi bezala, garaiko prentsa kulturean ohiko baliabidea izan zen emakume artistak beraien artean alderatzea, beren genero markarengatik kategoria isolatu bat

³²² Beste erakusketa eta lehiaketetan ere parte hartu zuen, adibidez, *Tout Petit* aretoan, Zilarrezko Erakusketa Nazionalan, Arte Ederren Erakusketa Nazionalan edo Pintura Espontaneo eta irudimenezko lehiaketan.

osatuko balute bezala. Kasu honetan, Marie Laurencinenganako erreferentzia Jiménez-ek garai horretan margolari frantsesarenganako erakutsi zuen interes publikoan egongo zen oinarritua (Bizcarrondo, 2019). Adibidez, jakina da Jiménez-ek bere Donostiako etxean margolari honen argazkia kontserbatzen zuela, baita ere bere irakasle argentinarra izandako Mercedes Rodriguérena, eta Maruja Mallorena ere (Moya eta Olaizola, 2000). Margolari galiziarrari dagokionez, María Paz Jiménez-ek aukera izan zuen Argentinara joan baino lehen bere lanak ezagutzeko, adibidez, 1931n Donostian ospatu zen *Exposición de Artistas Ibéricos* erakusketan, eta, dirudienez, artista estilo surrealistarekin hunkituta geratu zen orduan (Anonimoa, 1975b). Beraz, artistaren argazkia kontserbatu izana testigu da nolabait Jiménez-ek Buenos Aireseko eszena artistikoan Maruja Malloren arrastoa jarraitu izanarena, eta, beraz, erreferentea izango zitzaionarena. Izan ere, nahiz eta Maruja Mallo 1965ean bueltatu Madrilera, laurogeita hamarreko hamarkadara arte ez zen berriro eszena publikora atera eta fama lortu (Gaitán eta Murga, 2019). Horregatik, María Paz Jiménez-ek kontserbatu zuen argazkiak eta haren ezagutzak gure artistaren hastapen garaiarekin izango zuen zerikusia, surrealismoan interesatu zen garaiarekin.

Hain zuzen ere, Jiménez-ek erbestean burutu zituen koadroak aztertzean bistakoa da margolariak estilo surrealistaren eragin zuzena jaso zuela. Esan bezala, atzerrira joan aurretik estiloa jada ezagutzen zuen Donostian ikusitako erakusketari esker, baita Madrilen bizitako urteengatik ere³²³; baina kontuan hartu behar da berrogeiko hamarkadan Río de la Platako eszena artistiko zein literarioan, estiloak oraindik indar handia zuela. Ondorioz, Jiménez hiriko giro artistiko horretan guztiz murgildu zen. Ezagutzen diren lehen koadro horietan artistak kolore hotzezko giro onirikoak irudikatzen zituen, izaki organiko eta silueta femeninoak zituzten izakiak protagonistak ziren irudikapen surrealistak [99, 100]. Hala ere, Karle Garmendiaren antzera, tamalez, gutxi dira urte horietatik kontserbatzen diren obrak. Kasu honetan badakigu horietako hainbat pieza Stockholmeko Biurland bildumak eskuratu zituela, eta ezagutzen ditugunak artistak Euskal Herrirako bueltan berekin ekarri zituenak dira (Bizcarrondo, 2019).

³²³ 1933tik 1935era.



99, 100. María Paz Jiménez. *Izenburu gabea*. 1943 inguruan. Familiaren bilduma partikularra. Irudi inprimatuaren argazkia.

Hego Amerikan erbesteratu zen euskal jatorriko beste artista bat Regina Raul Martín izan zen. Aurretik esan dugu erbesteraldi errepublikanoaren berezitasun bat bere luzapen kronologikoa zabala dela. Beraz, atzerrirako bidaia haur zirela burutu zutenen bizipenak ere oroimen kolektibo horren parte dira, nahiz eta, erbesteraren lantzen duten ikerketetan bigarren maila batean kokatu izan diren, oro har (García, S., 2010). Hori izan zen Regina Raulen kasua, Mexikora sei urte besterik ez zituela iritsi baitzen eta, beraz, harrerako herrialdean hazi zen. Horregatik, ihesaldiaren bigarren belaunaldiaren edo “belaunaldi hispanomexikar” bezala definitu den kategorian txertatu dezakegu (Cabañas, 2001).

Gerra Zibiletik eskapu, Raul-Martín familiak 1936an utzi zuen Bilbo eta Frantziara pasa ziren Pirinioak oinez igarota. Bertatik, Dominikar Errepublikara joan ziren, eta herrialde desberdinetatik igaro ondoren, 1941ean, Mexikon finkatu ziren azkenik (Bueno, 2015). Mexiko Hirira iristerakoan, familia López kalean ezarri zen, hiriko guneko historikoan, bertan elkartzen baitzen metropoliko espainiar komunitatea. Hain zuzen, margolariak hasierako urte zail eta pobre horiek gogora ekartzean, erbesteratuen komunitatearen elkartzasuna azpimarratu zuen. Bestetik, gogoratzen zuen etxeko egoera ekonomikoa laguntzearen, txiki-txikitatik, bere ama laguntzen zuela josteta lanetan edota eskuzapiak margotzen zituela ondoren horiek saltzeko (Congreso Arte y Exilio, 2014a).

Alegia, egoera kritikoetan ere feminitatearen gorputzei esparru, ekintza eta teknika zehatzak zegozkiela gogoratzen digu datu horrek.

Hortaz, Regina Raull eta bere anai-arrebak espainiar erbesteratuen giro kulturean hazi ziren; adibidez, espainiarrek fundatutako eskoletan ikasi zuten, lehenengo Colegio Madrid-en eta ondoren Luis Vives institutuan (Gaitán, 2019). Hala, Raullek azaltzen zuen beretzat egiazko kontrastea edo errealitate berrirako saltoa, erbesteratuen giroa utzi eta unibertsitatean sartzerakoan bizitu zuela (Congreso Arte y Exilio, 2014a). Mexikoko Unibertsitate Autonomoko Arte Plastikoetako Eskola Nazionalean sartu zen eta, beraz, bertan hasi zen Raull espainiar girokoak ez ziren pertsonekin harremana izaten eta eszena artistiko mexikarrean murgiltzen. Bide horretan, mundu indigenarekiko interes handia hasi zen garatzen eta, zehazki, haurren errepresentazio piktorikoan espezializatu zen. Gainera, muralismoaren mugimenduan barneratu zen, izan ere, hirurogeiko hamarkadarako mugimendua malguagoa eta parte-hartzaileagoa bihurtu zen eta, beraz, gero eta emakume margolari gehiago hurbildu ziren haren praktikara (Gaitán, 2019) [101]. Ordutik aurrera, Adolfo López Mateos presidentearen enkarguei esker, Mexiko Hirirako horma-pintura garrantzitsuak egin zituen Raullek: Antropologia eta Historia Museo Nazionalerako [102] edo Haurren Ospitale Psikiatrikorako edo Osasun eta asistentzia Ospitalerakoa, adibidez³²⁴. Paraleluki, olio-pintura eta akrilikoa lantzen jarraitu zuen eta, oro har, ibilaldi profesional ospetsua izan zuen. Besteak beste, nazio zein nazioarteko eremuan erakusketa garrantzitsuak burutu zituen, baita arte merkatuan arrakasta lortu ere³²⁵.



101. Anonimoa. *Regina Raull horma-pinturan lanean*. 1960ko hamarkada. Argazkia. Mexikoko Antropologia Museo Nazionaleko artxiboa.

³²⁴ Antropologia Museo Nazionalean dagoen horma-irudiaren [102] ikonografiaren azterketa sakona kontsultatzeko, ikus: (Comisarenco, 2019; Gaitán, 2018).

³²⁵ Adibidez, Los Angeleseko Alexander Art Studio-an (1962), Mexiko Hiriko Misrachi galerian (1963) edo Madrilgo Kristalezko Jauregian (1975) erakusketak izan zituen. Eta, besteak beste, Mexikoko Gobernuak bere lanak erosi zituen eta, adibidez, Japoniako Hirohito enperadoreari, Indiako Jawarhal Nehru lehen ministroari eta Frantziako Charles de Gaulle presidenteei oparitu zizkieten (Comisarenco, 2019).



102. Regina Raull. *Haurrentzako hezkuntza Mexika garaian*. 1966. Olio-pintura oihal gainean, egurrezko bastidoreen gainean. Mexikoko Antropologia Museo Nazionalea.

Regina Raulen lan artistikoa garaiko mexikar testuinguruaren adibide zaigun aldi berean, datu interesgarria da artistak maila pertsonalean espainiar erbesteratuen giroarekin harreman estua izaten jarraitu zuela (Congreso Arte y Exilio, 2014a). Artista gisa zirkulu horrek antolatu zituen ekintza kultural desberdinetan hartu parte zuen, 1975ean CRECED-ek –*Comisión Republicana Españolas pro Centro de Desarrollo*– antolatu zuen enkantean, esaterako³²⁶ [103], edo 1989an Luis Vives Eskolako 50 urteurrena ospatzeko egin zen arte erakusketan (Gaitán, 2019). Guzti horregatik, Regina Raulen figura eta bere produkzio artistikoa adibide esanguratsua zait erbestealdiak ekarri zuen belaunaldi berrien aldaketak bistaratzeko³²⁷. Alde batetik, bere lan artistikoa heziketa jaso zuen testuinguru soziokulturalaren isla zen baina, beste aldetik, identitate mailan, artistak bere burua margolari euskalduna, espainiarra eta mexikar gisa aurkezten zuen (Congreso Arte y Exilio, 2014b).



103. Elvira Gascón. *Enkantearako kartela*. 1975. Marrazkia. Mexiko Eskolako artxibo instituzionala.

³²⁶ Mexiko Eskolako artxiboa. Elvira Gascón karpeta. 5. Kutxa, 11. Karpeta.

³²⁷ Artista hispano-mexikarren bigarren belaunaldiaren inguruan informazio gehiago eskuratzeko, irakurri: (Cabañas, 2001).

Hego Amerikako testuingurua amaitzeko, aztertutako figurek elkarbanatu zituzten zenbait elementu identifikatzen saia gaitzeko, esan bezala, ezinezkoa delako Hego Amerikan izandako erbeste artistikoaren inguruko kontaketa bakarra planteatzea. Abiapuntu horretatik, aintzat hartzeko lehen kontua zera liteke: zelako eragina izan zuen gure artisten praktika artistikoan beste gorputz, bizimodu, kolore eta kulturekin kontaktuan egoteak. Gai garrantzitsua delakoan nago, Euskal Herriko kulturarekin hurbilagokoak ziren lekuetan atzerriratu zirenek ez baitzuten horrelako inpaktu kultural handirik bizitu. Ideia hori Gloria Anzaldúak (1987) “gorputzen arteko topaketak” bezala izendatu zuenarekin erlazionatu dezakegu. Idazleak zioen jatorri eta kultura ezberdinetatik datozen gorputzen elkarketak, topagune edo bidegurutze horrek herentzia kulturalen mugak behera botatzen lagun dezaketela; alegia, topagunea gune positibo eta birsortzailea dela. Egilearen hitzetan:

For only through the body, through the pulling of flesh, can the human soul be transformed. And for images, words, stories to have this transformative power, they must arise from the human body—flesh and bone—and from the Earth’s body—stone, sky, liquid, soil (97. or.).

Gure aztergaietan, esango nuke “bestearekiko” bizikidetzara horrek bultzatu zituela Karle Garmendia eta Regina Raullek beste errealitate eta ezagutze bideekiko interesa piztera; bere lanetan beste forma, kolore, subjektuak edo errealitateetara hurbiltzera. Integrazio prozesu horren inguruan, zera zioen Raullek:

Casi sin darme cuenta, porque era una niña y me acostumbré a la diferencia de costumbres, hasta que me sentí integrada con el paseo del tiempo, pero sin olvidar a España (Bueno, 2015, 133. or.).

Ikuspuntu soziologikoago batetik azpimarratu genitzaken beste ezaugarri komun batzuk honakoak dira. Lehenik eta behin, emakume horiek zeregin artistikora dedikatu ahal izateko, edo horren heziketa jasotzeko, ezinbestekoa izan zela, lehenik eta behin, beraien familiek nolabaiteko egonkortasun ekonomikoa izatea. Adibidez, Karle Garmendiak Herosillon lortutako egoerari esker, bere ekoizpen artistikoan jarraitzeko aukera izan zuen, eta María Paz Jiménezek eta Regina Raullek, etxeko babesari esker, heziketa artistikoa jasotzeko okasioa izan zuten. Halaber, beste testuinguru patriarkaletan bezala, garrantzitsua izan zen artistek praktika artistikoa bere generoari zegokien eginkizun kulturekin bateragarria izatea, alegia, arteak etxe eta familiaren zaintza betebeharrak ez oztokatzea (Gaitán, 2019). Garmendiaren kasuan, Mexikora iristerakoan bere bi alabak ordurako nagusiak ziren, kontrara, María Paz Jiménezek seme bakarrak bi urte

eskas zituen Buenos Airesera iristean, baina nolabait moldatu zen pintura klaseekin jarraitzeko. Belaunaldi gazteagokoa izateagatik, bere heziketa urteetan Regina Raullek ez zuen seme-alaben kargari aurre egin behar izan. Azken ezaugarri komun bat zera liteke: hasiera batean pentsa genezakeenaren kontra, testuinguru soziokultural berriak jatorrizko herrialdeetan pentsaezinak ziren aukera batzuk eskaini zizkiela hiru artistei. Karle Garmendia unibertsitate mailako irakasle bihurtu zen, garaiko Euskal Herriko testuinguruan ezinezkoa zena horrelako entitate parekiderik ez egoteagatik. María Paz Jiménezek giro abangoardista batean hasi zuen bere ibilaldi artistikoa, urte berdinetan Gipuzkoan emakumeek jasotzen zuten heziketa artistikoarekiko guztiz giro desberdinean. Eta Regina Raullek goi-mailako heziketa artistikoa jaso zuen, Euskal Herrian familia dirudunek bakarrik bideratu zezaketen aukera. Azken horrek, gainera, Mexikon espazio publikorako lan garrantzitsuak egin zituen, Espainia eta Euskal Herriko eszenan fenomeno horretarako hamarkada batzuk itxaron behar izan ziren bitartean.

3.2. Lurraldetik kanpo, baina sistema barruan?

Horago aipatu dugu Gerra Zibilarengatik edo gerraostearengatik atzerrira joan ziren emakume artistak, zuzenean, estatuko sistema artistikotik kanpo geratu zirela. Horregatik, artista horiek atzerritik bueltatu ziren garaiak eta diktadorearekiko zuten posizio "moralak" erabat baldintzatu zuen artista horiek berriro sare artistikoan barneratzeko aukerak. Adibidez, María Paz Jiménez, Menchu Gal, Maritxu Urretak edo Ana María Marinek erbestearen ostean estatu mailako sistema artistikoan edo tokiko giro kulturean sartzea lortu zuten eta, beraz, Euskal Herriko artearen historiaren kontaketa barneratzeko lehen urratsa, behintzat, gainditu zutela esan dezakegu. Dena den, izan ziren alderantzizko kasuak ere. Alegia, estatuko arte sisteman errekonozimendua lortu zuten emakume artistak eta, itxurazko arrazoi politikoen bultzadarik gabe, atzerrira joan zirenak. Horietariko batzuek atzerrian ibilaldi artistiko arrakastatsua izan zuten eta, gainera, estatu barruko prentsa eta egitura artistikoaren babesa izaten jarraitu zuten, baldintza politikoengatik erbesteratu ziren horiek ez bezala.

Komentatuko dudan lehen artista Adela Bazo Cunchillos margolari nafarra da. 1925ean Madrilera joan zen Unibertsitate Zentralean zientzia zehatzak ikastera³²⁸, alabaina, bere bokazio artistikoa jarraitu zuen eta, hala, hogeigarren hamarkadatik aurrera, euskal eszena artistikoan modu aktiboan parte hartu zuen artista bihurtu zen³²⁹. Ondoren

³²⁸ 1925-1926 urteen ikasketa-espeditentea gordetzen da. PARES artxibo digitala. <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/4363730?nm> helbidetik berreskuratua.

³²⁹ 1931an Euskal Artisten Erakusketan parte hartu zuen, Donostian.

Madrilera bueltatu zen, San Fernando Akademian ikasten jarraitzeko³³⁰. Garaiko prentsa jarraituz gero, antzeman dezakegu hogeita hamarreko hamarkada amaieratik aurrera margolari nafarra figura errespetatua izan zela³³¹. Bestek beste, arrakasta horren adibidea da *Mi Revista* aldizkariak 1938an kronika oso bat eskaini izana (De C., 1938) [104] edota, 1944an, Conde Cartagena diru laguntza irabazi izana (Zubiaur Carreño, 2007).



104. *Mi Revista* aldizkariako erreportajea. 1938ko urriko 10a. Espainiako Liburutegi Nazionaleko hemeroteka.

1948 urtean Argentinara bueltatu zen berriro, bertan familia zuelako. Herentzia kontu batengatik abiatu bazen ere, hantxe finkatu zen artista; bertan karrera artistiko oparoa izatea lortu zuen³³², eta marrazkigintzan eta horren eskolak ematen jardun zuen bere ibilbide profesionala. Bere obrari begira, ibilaldi osoan zehar paisaia eta erretratu naturalistetan zentratu zen Bazo. Baina erbesteratu politikoekin gertatzen ez zen bezala, Espainiako prentsak Bazoren Argentinako erakusketa askoren informazioa eman zuen aditzera³³³, gehienbat, artistak Argentinako Espainiako Enbaxadarekin mantendu zuen harreman onarengatik. Bestek beste, aipagarria da nola estatu mailako arte kronikan

³³⁰ 1984an Espainiara bueltatzen saiatu zen, baina gutxira berriro bueltatu zen Argentinara (Zubiaur Carreño, 2007).

³³¹ Esate baterako, deigarria da Arte Ederren Erakusketa Nazionalean errefusatuak izan ziren artista batzuk elkartu eta beren kabuz erakusketa egin zutela Alcazar Antzerkiko Aretoetan. Taldeko emakume bakarra izan zen (Anonimoa, 1930). 1945ean, lehiaketa berdinean hirugarren medailarekin saritua izan zen.

³³² Francisco Zubiaurrek (2007) Amerikan egin zituen erakusketak izendatzen ditu. Gaur egun bere obrak herrialde desberdinetako bildumetan daude.

³³³ Adibidez: (Lobato, 1970; Massa, 1968; Massa, 1978; Puente, 1949).

oso ohikoa zela atzerrian zeuden artisten esentzia espainiarra azpimarratzea eta artelanak irakurketa nazionalista horren baitan interpretatzea. Horren adibidea dugu hau:

Española en la más honda raíz de su arte, hay en Adela Bazo muchos y muy valiosos aciertos en los que aflora lo más auténtico y fuerte de su influjo telúrico. Lleva a España en la sangre y en su paleta, y cuando vuelve los ojos a nuestra Patria, todo es gracia en sus lienzos, fidelidad y espíritu (Massa, 1968, 75. or.).

Azken finean, aurreko kapituluan ikusi bezala, Francoren diktadurapean eman zen arte kronika gizarteko parametro nazional-katolikoena izan zen, baita bere muga geografikoetatik at begiratzen zuenean ere.

Bigarren adibidea, aurretik ere izendatu dudana María Victoria Aramendía Azanza margolari irundarra da. Jatorriko hirian formakuntza jaso ondoren³³⁴, berrogeita hamarreko hamarkada hasieratik Madrilgo eszena artistikoan gogoz hartu zuen parte, lehiaketa desberdinetan izan zen, baita sari ezberdinak lortu ere³³⁵. Eremu pertsonalean, badakigu bere gurasoek behartuta oso gazte ezkondu zela, eta, gutxira, banandu egin zela, garaian ohikoa ez zena³³⁶. Hain zuzen ere, orduan joan zen Kolonbiara, berrogeita hamarreko hamarkada erdialdean. Aurreratu moduan, María Victoria Aramendíaren atzerriratzeak ez zuen erbestealdi errepublikanoarekin zerikusirik izan, kontrara, baizik. Gerra Zibilean Francoren alde jo zuten kolpista berek 1953an Kolonbian estatu-kolpea eman zuten (Ayala Diago, 2011). Lotura horiengatik Aramendíak hasieratik harreman sarea oparoa izan zuen eta, horrela, iritsi bezain laster, herrialdeko museo garrantzitsuenetan taldeka zein bakarkako erakusketetan bere lanak aurkezteko aukera izan zuen eta kritika onuragarriak jaso zituen prentsan³³⁷.

³³⁴ Irungo Arte eta Lanbide Eskolan jaso zuen bere lehen hezkuntza artistikoa, eta Gaspar Montes Iturrioz izan zuen bertan irakasle (Madariaga, 1971). 1932an Batxilergoko ikasketak jarraitzeko diru laguntza bat lortu zuen, garaian emakumeen artean batere ohikoa ez zena. Irungo Udal Artxiboa. 1932 urteko Hezkuntza Saileko Memoria.

³³⁵ 1950 eta 1952 urteetan Arte Ederren Erakusketa Nazionalean parte hartu zuen eta Arte Ederren Zirkuluko ohorezko saria nagusia lortu zuen, baita Natura-hilen urteko lehiaketa irabazi ere 1950ean. Hurrengo urtean lehen medaila irabazi zuen "Emakumezko arte garaikideko erakusketan", eta urte berean *I Bienal Hispanoamericana* erakusketan parte hartzeko hautatua izan zen. Era berean, Parisera, Guinard Institutura joateko diru laguntza lortu zuen (De Retana, 1980).

³³⁶ "Mis padres me obligaron a casarme con aquel hombre, pero los dos coincidimos en que no nos queríamos y solicitamos el divorcio ante las autoridades" (Álvarez, 2014).

³³⁷ Adibidez, Bogotako Museo Nazionalean 1956an erakusketa egin zuen (De Retana, 1980).

Orokorrean, artistak bere pinturetan natura-hil eta erretratuen gaiak landu ohi zituen, emakumeenak batez ere³³⁸. Lehenago Regina Raull eta Karle Garmendiaren kasuak azaltzerakoan, esan dugu berain obretan bistaratzen zela beste kultura, errealitate eta gorputzekin topo egitearen bizi-esperientzia. Aramendíaren kasuan ezaugarri desberdinak aurkitzen ditut. Egia da artistak Kolonbian margotutako lanetan aurrekoek baino kolore gama biziagoa zutela: lehenengo garaian berde eta arrosa gamaren presentzia, okre eta kolore horixken protagonismoarengatik aldatu zen. Baina, erretratatu zituen pertsonaiak, errealitateak edo horiengana hurbiltzeko moduan ez zen aldaketa deigarririk antzematen. Oro har, gizarteko goi-mailako pertsonen irudikapen idealizatuetan interesatu zenez, pentsa dezakegu bere obretan ez zela islatu herrialde berriak eskaintzen zituen bestelako errealitateak. Lan horietako batzuk, gaur egun, Kolonbiako Museo Nazionaleko bilduman gordetzen dira **[105]** eta gehienak, bilduma partikularretan³³⁹.



105. María Victoria Aramendía. *Teresa Cuervoren erretratua*. D/g. Oihal gaineko olio-pintura. Kolonbiako Museo Nazionalea.

³³⁸ *La merienda de la ciega; Marta; Norma; Maternidad; Marisa Lilly de Salvador; La mujer de los naipes; Mi madre; María Elvira; Caracola; Madre gitana; Niña enferma; Niña lituana, etc* dira ezagutzen diren obrak. Ilustrazioak ikusteko, begiratu: (De Retana, 1980).

³³⁹ Lagun izan zituen goi-klaseko pertsonen erretratuak egin zituela badakigu, adibidez Alejandro Obregón, Negret edo Fernando Boterorena, edo beste ministro edo enbaxadoreenak. Laurogeita hamarreko hamarkada amaieran Aramendía bahitu egin zuten eta etxean zituen ondasun guztiak lapurtu zizkioten, besteak beste, bere arte bilduma (Álvarez, 2014).

Urteak aurrera, Aramendiaren ibilbide profesionala kultur kudeaketara zuzendu zen. Besteak beste, Javeriana Pontifitze Unibertsitatearekin, baita Los Andeseko Unibertsitatearekin ere izan zuen harremana eta horietan, arte saila sortzeko proiektuan parte hartu zuen. Ostera, 1969an hiriburuko Santa Clara Museoko lehen zuzendaria bihurtu zen eta, gutxira, Kolonbiako Museoen Elkartekoa. Halaber, aurreratu bezala, arte kritikari ezaguna izan zen Kolonbian³⁴⁰. Kultur kudeaketaren esparruan gero eta ibilaldi profesional garrantzitsuagoa izaten joan zen heinean, bere margolari papera bigarren maila batean geratu zen. Bestalde, Aramendiak ez zuen espainiar estatuko panorama kulturalarekin harremana eten³⁴¹, baina, aldiz, laneko artista askoren antzera, figura guztiz ezezaguna da Euskal Herriko artearen historian.

Egoera politikoa alde edo kontra izan zuten emakume artista horiek historiografiarekin duten harremanaren inguruan, zera esan dezakegu. Aurretik komentatu moduan, iritsi zaigun Euskal Herriko artearen historian sartzeko aurreneko baldintza arte sistema espainiarrean barneratua egotea zen. Egitura hori izan baitzen abiapuntua ondoren idatziko zen historiarentzat. Arrazoi horregatik, Gerra Zibilarengatik eta Francoren altxamenduarekin atzerrira joan ziren horiek, zuzenean, ekintza-aukera horretatik kanpo geratu ziren, sorterrira bueltatu eta orduko sistema artistikoan berriz sartu ezean. Atzerrian erregimenaren babesa jaso zuten horientzat errazagoa izan zen narrazioa pasatzeko lehen urrats hori gainditzea. Hala ere, maila praktikokoan, konturatzen gara bi kasuetan –frankismotik ihesi egin zuten horiek, baita erregimenaren babesa jaso zuten gehiengoak ere–, modu berdinean izan zirela ahaztuak. Azken finean, Euskal Herriko artearen historiari forma emateko orduan lehenetsi ziren irizpideek erabat baldintzatu zuten zein arte mota eta zein artista izango ziren oroigarriak eta zeintzuk ez.

3.3. Ipar Euskal Herria

Lanean errepikatu dugun modura, aztertzen ari garen Euskal Herriko artearen historiak Hego Euskal Herriaren lurraldea izan du erdigune. Trantsizio urteetatik aurrera kontaketa horretan Nafarroa eta artista nafarrak barneratzen hasi ziren bitartean, historiaren idazkerak Iparraldearekin izan duen harremana bestelakoa izan da. Ondorioa, Espainiako muga politikotik at izandako sormen plastikoa oroimen kolektibotik kanpo geratzea izan da. Fenomeno horren zergatia, alde batetik, XX. mendean zehar lurralde bakoitzak izan

³⁴⁰ Adibidez, Kolonbiako Artista Nazionalen Aretoetan komentaria izan zen eta *El Tiempo* egunkariko kultur kazetaria izan zen hamazazpi urte baina gehiagoz.

³⁴¹ Adibidez, 1971n, Leonera gonbidatu zuten "Espainiaren eragina XVII eta XVIII. mendeetako Kolonbiako pinturan" konferentzia ematera (Anonimoa, 1971b). 1972an, Madrilgo Amerikako museora ere gonbidatu zuten hitzaldi bat emateko (Anonimoa, 1972b).

duen sistema artistikoarekin –edo horren falta edo ahuleziarekin– lotu behar da eta, bestalde, estatu frantses eta espainiarrak izan duten bilakaera soziopolitikoarekin.

Hala ere, Iparraldean izandako kultura, artea eta horren historia bermatzeko lanean ezin dugu ahaztu hamarkadetan aurrera, besteak beste, Baionako Euskal Museoak izan duen ibilbide luzea, eta Euskal Kultur Erakundeak, Bilketa Euskal Funtsen atariak edo Jakintza erakunde eta inizatibek izan duten paper garrantzitsua. Ikerketa aldetik izan dira ere Ipar Euskal Herriko artea edo bertako artistak era nahiko autonomoan aztertu dituzten lanak, azken batean, aipatzen nuen bereizketaren testigu ere badirenak³⁴². Hala ere, oraingo aztergaiari dagokionez, esan dezakegu 1950-1972 urte inguruan Ipar Euskal Herrian izandako emakume artisten inguruan iritsi zaigun ezagutza hutsala dela. Isiltasun orokortu horretatik hurrengo orrialdeetan Iparraldean izandako artista batzuk bistaratzen saiatuko naiz. Gainera, abiapuntu horrek aukera emango dit marko geografikoaren bereizgarri izan ziren ezaugarri batzuen inguruan hausnartzeko, eta generoari dagokionez Hego eta Ipar Euskal Herrian diferentziak eman ote diren identifikatzeko.

Ipar Euskal Herriko emakume artisten inguruan aztertzeari ekin nionean sorpresa handia izan zen artista dezenteren erreferentziak aurkitzea. Ibilbide esanguratsuak izan zituzten Iparraldeko emakume artistak izan ziren XX. mendeko lehen erdialdean: estatu mailako lehiaketa eta erakusketa leku esanguratsuenetan parte hartu zuten³⁴³, espazio publiko eta pribatuak dekoratzeko enkarguak jaso zituzten³⁴⁴ edo, oro har, tokiko giro artistikoan biziki hartu zuten parte³⁴⁵. Azpimarragarria da, adibidez, Flores Kaperotxipi *Arte Vasco* liburuan Iparraldeko eszena artistikoaz hitz egiterakoan nabarmendu zituen bi artistak emakumezkoak zirela: Marixa eta Aussy Pintaud margolariak. Halaber, mendean zehar honakoak izendatu genitzake, besteak beste: Marie Garay, Marie Éleonore Salières, Marie Blanche Zo Laroque, Jeaninte Marie Camiade, Madeleine Joséphine Dominique, Suzanne Marie Carmen Labatut, Marie Gabrielle Crestin, Marichu Baignol, Philippe

³⁴² Adibidez, Baionako Euskal Museoko aldizkariko artikulua edo honako liburuak: (Desport, 2002; De Jaureguiberry eta Hurel, 2006).

³⁴³ Adibidez, askok estatu frantseseko *Salon des Artistes Français* lehiaketan hartu zuten parte, baita *Salon des Indépendantsen*, edo batzuk baita Parisen ospatzen ziren Erakusketa Unibertsaletan ere.

³⁴⁴ Suzanne Marie Carmen Labatut-ek, adibidez, Hossegorreko *Sporting Casino*-ko gela urdina dekoratzeko enkargua jaso zuen, edo Antoinette Marie Zoe Duvivier-Trébuchet-ek bere senarrarekin Saint-Bernard Eskolako kaperak dekoratu zuen.

³⁴⁵ Besteak beste, *Société des Amis de Arts-en*, *Société des Artistes Landais* edo *Société des Amis des Arts* edo Baionako Euskal Museoko erakusketa kolektiboetan.

Veyrin, Antoinette Marie Charlotte Lassarre, Hélène Dugau, Marie Anne Elgorriaga edo Mondrán anderea.

Aurreko kapituluan ikusi dugu zeintzuk ziren praktika artistikora sartu nahi zuten emakumeek har zitzaketen aukerak. Orduan ere aipatu dugu Iparraldeko neska ikasleek bazutela, arte ederretako goi-mailako eskoletara iritsi baino lehen, espezializazio artistikoan zehazki zentratzen zen heziketa ofiziala jasotzeko aukera, esaterako, Baionako Marrazketa eta Pintura Eskolan. Espazio horiez gain, eta Hegoaldean eman ohi zen moduan, andrazko ikasle gehienek bere formakuntza artistikoa belaunaldi zaharragoko artisten eskola pribatuekin hasi zuten. Puntu horretan, Hegoaldearekiko konparatuta ezberdintasun bat aurkitzen dut. Ipar Euskal Herriko testuinguruan, baita ondoren Frantziako hiri nagusietan aurkitzen ziren arte ederretako goi-eskoletan, neska ikasleek tarteka emakumezko irakasleak izan zituztela. Hegoaldean fenomeno parekidea gertatzeko hamarkada batzuk itxaron behar izan ziren, zehazki, gure belaunaldiko emakume artista askok profesionalizazio bide hori hartu zuten arte. Izan ere, hirurogeiko hamarkadatik aurrera ohikoagoa bihurtu zen emakumeak etxez kanpo lan egitea³⁴⁶ eta, gainera, emakume artista horietako askok zuten goi-mailako formakuntzari esker, titulazio ofiziala lortu zuten profesio horretan jarduteko.

Aitzitik, XX. mende hasieratik, Ipar Euskal Herriko hiri nagusietan batez ere, izan ziren irakasle lana bete zuten emakume artistak. Eta goi-mailako arte ederren eskoletan ere, emakume irakasleen barneratzea Espainian baino lehenago eman zen; adibidez, mende erdialdean eman ziren aldaketen ondoren, Madeleine Renaud margolaria Pariseko Arte Ederren Eskolan irakasle bihurtu zen (Verger, 2010). Desberdintasun horren zergatia emakume artistek estatu bakoitzeko sistema artistikoan zuten presentzia eta errekonozimendu mailaren aldaerarekin lotu behar da, aldi berean, gizarte bakoitzeko genero egiturekin eta horren historiarekin konektatzen dena. Esate baterako, XX. mende hasieratik emakumeek Pariseko eszena artistikoan izan zuten esku-hartzea azpimarragarria izan zen³⁴⁷. Horregatik, ulergarria da emakume horietako hainbatek irakaskuntza artistikoa bere profesio bihurtzea; azken batean, magisteritza edo erizaintza bezala, irakaskuntzaren ogibidea emakumeen ustezko zaintza trebetasunekin lotu izan delako. Esate baterako, Baionan Marrazketa eta Pinturako Udal Eskolan

³⁴⁶ Esate baterako, Carmen Maura, Begoña Izquierdo, Ana Izura, María Guinea, Carmen Galparsoro, Laura Esteve edo Isabel Baquedano irakasle izan ziren.

³⁴⁷ Horren lekuko da iritsi zaigun bibliografia zabala. Artista zehatzak ikasten dituzten ikerketez gain, honakoak aipatu ditzakegu: (Birnbaum, 2016; Bonnet, 2004; Foucher Zarmanian, 2015a; Perry, 1995).

Jeanine Marie Camiade eta Marie Garay izan ziren irakasle³⁴⁸, eta mende hasieran pintura irakasle modura lan egin zuten, besteak beste, Marie Réol eta Antoinette Duvivier-Trébuchet-ek (Kaperotxipi, 1954).

Bestalde, Hegoaldean gertatzen zen antzera, Iparraldeko emakumeek ere beraien ibilbide artistikoan gora egin nahi bazuten, beharrezkoa izaten zuten hiri nagusiago batera lekualdatzea. Bereziki Parisera, bertako akademia ospetsuetan edo arte ederretako eskolan formakuntza ofiziala jasotzeko, eta lehiaketa nazionaletan baita galeria garrantzitsuetan ere erakusketak egiten saiatzeko. Azken finean, Europako zentro artistikoa izaten jarraitzen zuen Parisek.

Esate baterako, Helene Elizagak bere formakuntza artistikoa sendotzeko joan zen 1917an Parisera eta, bertan, Julian Akademian ikasi zuen³⁴⁹. Andrazko ikasleen artean oso ezaguna zen akademia hori, izan ere, arte ederretako eskolek oraindik gizonezkoak bakarrik onartzen zituzten garaian³⁵⁰, Julian Akademia aitzindari izan zen emakumezko ikasleak onartzen; 1867 urtean izan zen. Berehala bi sexuetara ireki bazen ere, ohikoa izan zen emakume ikasleak gehiengoak izatea, azken finean, feminitatearen gorputzentzako espazio apropostzat ulertu baitzen hasieratik (Weisberg eta Becker, 1999). Iparraldekoak ziren Marichu Baignolek eta Suzanne Marie Carmen Labatutek bertan ikasi zuten, baita ere aurretik ikusi dugun Isabel Moralesek, Perutik Parisera mugitzerakoan.

Helene Elizaga eta bere belaunaldiko artisten ibilaldi artistikoa aztertzerakoan, aintzat hartu behar dugu Frantziaren historia soziala eta politikoa Hego Euskal Herrikoarekiko desberdina izan zela eta horrek eragin zuzena izan zuela emakumeen aukera eta ibilbideetan. Esate baterako, Espainiako kasuan Gerra Zibilak eta Francoren diktadurak guztiz eragin bazuen garaiko emakumeen kondizioan eta beraien ibilaldi artistikoetan, Frantziako testuingurura hurbiltzerakoan, Europako bi Mundu Gerrek izan zuten inpaktua

³⁴⁸ 1879tik 1933ra funtzionatu zuen eta ondoren, 1942tik 1944 urtera arte ere. Pierrefitte-sur-Seine-ko Artxibo Nazionala. F/21/8056. https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/consultationIR.action?irlId=FRAN_IR_000236&udId=d_77_1&details=true&gotoArchivesNums=false&auSeinIR=true&fullText=bayonne&optionFullText=ET helbidetik berreskuratua.

³⁴⁹ “En París me apunté en la Academia Julian, pero no me gustó nada. Eran muy académicos, muy antiguos [...] Me aburría. Querían que empezara con el dibujo, cuando yo ya había comenzado ya con el retrato en color. Enseñé uno de ellos a un profesor de la academia y me dijo que dibujaba como un calderero. Yo tenía un don de parecido automático para el retrato, lo cual me ayudaba y me ayudaría posteriormente mucho. No podía ser. Me fui de la Julian e ingresé en la Grand Chaumière, una academia mucho más libre. Aquello me gustaba mucho más. Había talleres de dibujo en tres y cinco minutos, escultura, pintura, [...]” (Estornés eta Kortadi, 1980, 96. or.).

³⁵⁰ Arte Ederretako Eskolak 1897an onartu zuen heziketa mistoa.

hartu behar dugu kontuan. Esate baterako, bi Mundu Gerren tartean Elizagak Paris utzi eta Frantzia hegoaldera joan zen, horregatik, hogeit eta hogeigarren hamarkadan Ipar Euskal Herri aldean aktiboki lan egin zuen artista dugu. Hain zuzen, nahiz eta artistak arrakasta, batez ere, Frantzia aldean lortu³⁵¹, harremana izan zuen ere hogeigarren hamarkadako Hego Euskal Herriko giro artistikoarekin, eta, adibidez, 1911n sortutako Euskal Elkarte Artistikoaren kide izan zen. Esate baterako, azpimarragarria da Hego Euskal Herrian harrera goxoagoa izateko, artistak hogeigarren hamarkadan bere abizenaren grafia euskaldundu egin zuela (Estornés eta Kortadi, 1980). Bere ibilbide profesionala aurrera eramateko estrategia moduan ulertu behar dugu anekdota baina, aldi berean, orduko Ipar-Hegoaldeko harremanaren berri ematen digu. Bi giro kultural ezberdin horien arteko zubi-lanean bereziki lagungarria izan zitzaion Elizagari Ramiro Arrueren laguntasuna **[106]**. Izan ere, berak aurkeztu zuen Euskal Elkarte Artistikoan eta horrela, besteak beste, 1932an San Telmo Museoan *Exposición de artistas vascos*en hartu zuen parte, baita Bilbon 1934an *Tercera Exposición de Artistas Vascongados*en ere, edo 1933an taldeak Bartzelonan antolatu zuen erakusketan³⁵². Margolariak Hego Euskal Herriarekin izan zuen harreman artistikoaren lekuko ere bada Montes Iturrioz margolariak 1989 eman zuen elkarrizketa³⁵³.



106. Anonimoa. *Helene Elizaga, Henry de la Tourrasse eta Ramiro Arrúe*. 1932. Argazkia. Irudi inprimatuaren argazkia.

³⁵¹ Egin zituen erakusketa eta jaso zituen sarien inguruan, kontsultatu: (Desport, 2002).

³⁵² Asunción García Asarta eta bera izan ziren emakume bakarrak (Manterola, I., 2014a).

³⁵³ Iparraldeko artistekin harremana izan zuen galderari, honelaxe erantzun zuen: "Pues tuve mucho contacto con Ramiro Arrúe cuando vivió en San Juan de Luz y con una señora apellidada Elissague" (Zubiaur Carreño, 1989).

Alabaina, Espainiako Gerra Zibilak errotik eten zituen Ipar-Hegoaldearen artean zeuden lotura gutxi horiek. Hala gogoratzen zuen Elizagak Edorta Kortadik eta Idoia Estornésesek (1980) egin zioten elkarrizketan:

La guerra, esta vez española, supuso un corte brutal. Para nosotros, aparte del horrible cuadro que supuso tenerla tan cerca –pudimos ver desde aquí el incendio de Irún, un auténtico muro de fuego–, la guerra acabó con aquellos maravillosos años, y no solo con la Asociación sino también con los viajes que hasta el otro lado de la frontera organizábamos con Arrúe –a los que me he referido anteriormente–, y en los que, junto a nosotros, también tomaban parte la mujer de Ramiro, Philippe Veyrin –una excelente crítico hacia la obra de su marido–, y Mlle. Orbegozo, hermana del médico de Bayona [...] Según he podido saber, es la única obra mía que se ha conocido en la zona de ustedes después de la guerra y hasta que la Editorial Auñamendi volviera a reproducirla (98. or.).

Artistak aipatzen zuen azken ideia hori azpimarratu nahiko nuke. Hau da, nahiz eta Helene Elizaga hogeitahogeita hamarreko Ipar eta Hego Euskal Herriko eszena artistikoan figura errespetatua izan, Gerra Zibilaren ostean bi giro artistikoen harreman guztiz zapaldua geratzeagatik, ordutik aurrera garatuko zen arte idazkeran margolari lapurtarra guztiz eklipsatua geratu zela. Berrero ere, salbuespen bakarra Kaperotxipiren (1954) liburua izan zen. Ordutik, Hego Euskal Herrian oso erakusketa gutxietan egon dira bere lanak ikusgai³⁵⁴; apur bat gehiago Iparraldean baina, berdin, oso era anekdotikoan³⁵⁵. Hala ere, bere lanak gordetzen dira Arabako Arte Ederretako Museoa eta Baionako Euskal Museoa **[107, 108]**.

³⁵⁴ Adibidez, erakusketa hauetan: (Anonimoa, 2004a; Unsain, 2010).

³⁵⁵ Adibidez, honako liburuetan: (De Jaureguiberry, 2009; De Jaureguiberry eta Hurel, 2006).



107. Helene Elizaga. *Pitxerrak daramatzaten andreak zubi baten aurrean*. D/g. Ohol gaineko olio-pintura. Baionako Euskal Museoa.



108. Helene Elizaga. *Kexiloako latsarria*. D/g. Ohol gaineko olio-pintura. Baionako Euskal Museoa.

Zehaztutako kronologian kokatzen da ere Louise D'Aussy Pintaud margolaria. Bordelen jaio zen eta M. A. Seysse eskultorearen tailerrean eskolak jasotzen hasi zuen bere heziketa, baliteke bere aitonaren zaletasun artistikoarengatik animatua. Ohikoa ez zen bezala, hasierako obrak eskulturak izan ziren, biluzizko eskulturak, zehazki, izan ere, bere irakaslea eskultorea zen. Pinturara beranduago pasatu zen eta horietan ere emakume biluzien irudikapenetan zentratu zen, baina eszena herrikoiak, paisaiak edo bestelako erretratuak ere egin ohi zituen (Desport, 2002). Bere ibilbide artistikoan aurrera egiteko helburuarekin Parisera joan zen D'Aussy Pintaud. Bertan, bi urtez Gustave Moreau eskolan izan zen, irakasle moduan Louis-François Biloul izan zuela eta, 1934tik aurrera, *Salon des Artists Français* lehiaketa nazionalen parte hartu zuen (Goikoetxea, 2008). Garaiko prentsan aurkitutako erreferentziak artistak lortu zuen errekonozimenduaren testigu dira³⁵⁶.

Catherine Gonnard eta Élisabeth Lebovici (2007) ikertzaileek zioten moduan, XX. mendearen lehen erdialdeko Mendebaldeko artearen historiak mugimendu abangoardisten alde jo izan du. Eta horren ondorioz, Bigarren Mundu Gerra baino lehen "Frantziako gustu ona" bezala izendatu zen figurazio mugimendua eta bertan izandako

³⁵⁶ Esate baterako: (Anonimoa, 1993b; Anonimoa, 1941b).

emakume artisten ezagutza eta lanak ezerezean geratu dira. Hala, Bigarren Mundu Gerraren testuinguruan Parisen aurkitzen ziren artista askoren antzera, D'Aussy Pintaudek bertatik ihes egin zuen eta nazien okupaziotik eskapu, hegoaldera jo zuen. Bere familiarekin batera Sokoan babestu zen eta ordutik aurrera bertan finkatu zuen bizimodua. Hain zuzen, harrezkero Iparraldeko giro artistikoan barneratu izanagatik sar dezakegu gure azterketan. Besteak beste, Baiona inguruko artistak bateratu zituen *L'Union Bayonnaise des arts* taldean sartu zen eta galeria eta areto ezberdinetan erakusketak egin zituen³⁵⁷. Aldi berean, nahiz eta bere egoitza Euskal Herrian finkatu, estatu-mailan bere lanak zabaltzen jarraitu zuen. Hiri desberdinetan egin zituen erakusketak (Goikoetxea, 2008), baita lehiaketa desberdinetan parte hartu ere: adibidez, 1949an Anguoulêmeko *Salon du Cercle Fémininen* (Desport, 2002) eta, esan bezala, baita Parisen *Salon des Artists Françaisen*, aurkeztu zen azken urtean urrezko medaila lortu zuen³⁵⁸.

Artistaren ibilaldiarekin bukatzeko, Hego eta Ipar Euskal Herriko emakume artisten ibilbide artistikoan aurkitzen dudak desberdintasun bat komentatu nahi dut. Zera, Iparraldeko emakume artista askok presentzia publikoa zuten enkarguak egin zituztela, bai erakunde publiko zein pribatuetarako. Esate baterako, Louise D'Aussy Pintaudek *Hegokoa, Itsasoko Langile Halako* kooperatibaren espazioan bi horma-pintura handi margotu zituen 1959 eta 1962 urteetan [109, 110]. Alabaina, 2007an espazioan sute bat izan zen eta, ondorioz, bi pinturak ia galdu egin ziren; ordutik, Ziburuko itsas ondarearen erakundea obra hauek salbatzen saiatzen ari da (Anonimoa, 2002b). Gaur egun, D'Aussy Pintauden lanak enkante-etxe desberdin askotan daude salgai, baina, aldiz, erakusketa espazioetan bere lanak ikusteko aukerak oso eskasak izan dira³⁵⁹.

³⁵⁷ 1950ean *Galeria Page-en*, *Galeria Arts et Lumières* eta Donibane Lohizuneko Kasinoan (Desport, 2002).

³⁵⁸ Aurretik zilar eta brontzezko sari bana lortu zituen (Goikoetxea, 2008).

³⁵⁹ Adibidez: (De Jaureguiberry, 2009; De Jaureguiberry eta Hurel, 2006).



109. Jakintza aldizkariko erreportajea. 2002. Baionako Euskal Museoko artxiboa.



110. Jakintza aldizkariko erreportajea. 2002. Baionako Euskal Museoko artxiboa.

Belaunaldi berdineko beste artista bat Berthe Grimard baionatarra dugu. Bere aita André Grimard akuarelista izan zen eta, hala, alabak zazpi urte zituela *Institution Jeanne d'Arc*-en arte eskolak jasotzen hasi zen Marie Garay margolariaren eskutik. Ondoren, George Bergèsen eskolak ere jaso zituen (Desport, 2002). Artista bilakatzeko ohiko bidea jarraituz, Parisera lekualdatu zen, Julian Akademia eta *Grande Chaumière* akademia ospetsuetan ikasteko³⁶⁰. Besteak beste, orduan ezagutu zuen urte batzuen buruan bere senarra izango zen Jean Baudet margolaria³⁶¹. Hain zuzen, aurretik aipatu ez dudan arren, etxetik kanpo formakuntza jasotzen zuten urteetan ikaskide batekin harreman sentimental bat hastea oso ohikoa izan zen, baita Hegoaldeko testuinguruan ere³⁶². Ordu ezkerro, Paris eta Angelu bitartean bizi izan zen artista, horrek Ipar Euskal Herriko giro artistikoaren parte izatera eraman zuela (Desport, 2002). Besteak beste, Biarritzeko eszena artistikoa animatu zuen *Les Saltinbanques* margolari taldeko fundatzaileetako bat izan zen³⁶³. Normalean, akuarela eta olio-pinturaz egindako erretratuak, paisaiak eta hiri eszenak lantzen zituen arren [111], espazio handietarako dekorazioak ere egin zituen. Adibidez, 1936an Angeluko Santa Maria elizako korua dekoratu zuen [112,

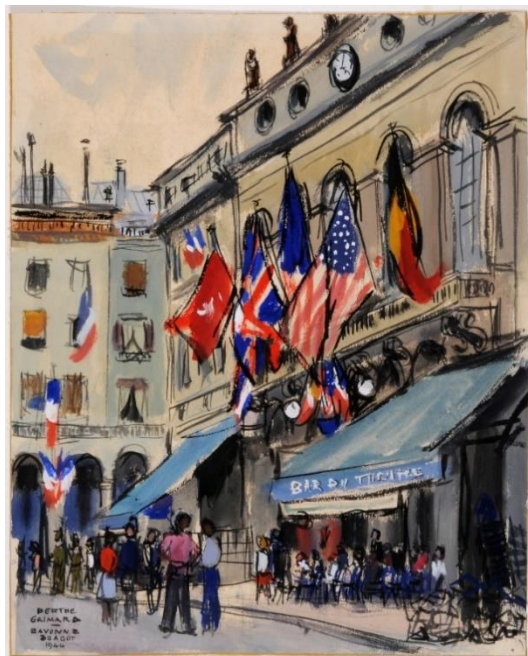
³⁶⁰ Eskerrak eman nahi dizkiot François Palangié-ri erreferentzia honen berri emateagatik.

³⁶¹ 1946an ezkondu ziren. Orduetik aurrera Berthe Baudet-Grimard gisa izan zen ezaguna.

³⁶² Adibidez, Pitti Bartolozzi, Carmen Galparsoro, Begoña Izquierdo edo Carmen Mauraren kasua izan zen hori.

³⁶³ Esaterako, Kaperotxipik (1954) zioen Frantziako okupazio alemanaren ondorioz, Iparraldean bildu ziren artista abangoardisten talde artistikoa izan zela *Les Saltinbanques*, eta bertan Berthe Grimard taldeko margolari onenetakoa zela.

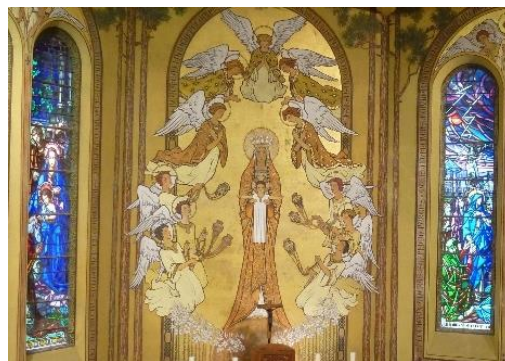
113]³⁶⁴, 1954an Mont-de-Marsan-eko Madeleine elizako dekorazioak egin zituen bere senarrarekin batera, eta hamarkada berdinean baita Bizkarrotzeko Santa Bernadette elizako dekorazioa³⁶⁵. Eszena erlijioso horietan, figuren tamaina handia zen artistaren estiloaren bereizgarri (Croizier Varillon, 2012).



111. Berthe Grimard. *Antzerkiko taberna*. 1944. T/e. Baionako Euskal Museoa.



112. Anonimoa . *Berthe Grimard horma-pinturan lanean*. 1936 inguruan. Argazkia. Mano Curutcharryren kortesia.



113. Berthe Grimard. *Angeluko Santa Maria elizako horma-pintura*. 1936 inguruan. T/e. Mano Curutcharryren kortesia.

Ikusiko dugun hurrengo artista, Mayi Verchère-Darizcuren, Uztaritzen jaio zen. Neskentzako barnetegi batean jaso zituen lehen diseinu eskolak eta ondoren, André

³⁶⁴ Berthe Grimard. Eglise Sainte-Marie d'Anglet (webgunea). <https://www.eglise-sainte-marie-anglet.fr/galerie-photo/berthe-grimard-2014/> helbidetik berreskuratua.

³⁶⁵ Eskerrak eman nahi dizkiot François Palangié-ri erreferentzia honen berri emateagatik.

Trébuchet eta Antoinette Trébuchet-Duvivier margolarien akademian (Desport, 2002). Hogeita hiru urte zituela Parisera joan zen, Grande Chaumière Akademian formatzen jarraituz; alabaina, 1937 urtean Baionako gizon batekin ezkondu zen eta Iparraldeko hirian finkatu zen. Emakume artista askoren antzera, seme-alaben zaintzak bere praktika oztopatu zuen. Horregatik, horiek behin hazi zirela hasi zen berriro bere lan artistikoan. Modu horretan, berrogeita hamarreko hamarkada erdialdetik aurrera Baionako giro artistikoan guztiz barneratu zen, baita ibilaldi arrakastatsua lortu ere (Espil, 1997). Besteak beste, Salon Ibaiaren eta Baionako Euskal Museoari lotutako Euskal Artisten Elkartearen fundatzaile-zuzendaria izan zen. Eta bere praktikari dagokionez, Frantziako hiri desberdinetan erakusketak egiten jarraitu zuen, baita sariak lortu ere: Pariseko *Salon des Artistes Français*, Paueko *Salon des Amis des Arts* edo Bordeleko *Exposition des Peintres du Sud-Ouesten*, besteak beste³⁶⁶. Gainera, ibilbide oparo horregatik estatu frantsesak sari ezberdinekin omendu zuen³⁶⁷. Hasierako pinturak estilo naturalistazko paisaiak, natura-hilak eta genero eszenak ziren, oro har, baina urteak aurrera egin ahala, erretratuetara pasa zen eta, bereziki, arrakasta handia lortu zuen espainiar folklore estereotipatua irudikatzen zituen lanekin: giro flamenkoko dantza, jantzi eta musika eszenekin [114, 115]. 1965ean tamalez, auto-istripu bat izan zuen eta, harrezkero, ezin izan zuen marrazten jarraitu.

³⁶⁶ Egindako erakusketa eta lortutako sarien inguruan, kontsultatu: (Gieure, 1966).

³⁶⁷ Adibidez, Sologneko Arte Sari Handia, Baionako Euskal Herriko Arte Sari Nagusia, Frantziako probintzietako Sari Nagusia, 1964ko Frantziako Artisten aretoan ohorezko aipamena, Kosta Urdineko Saria edo 1965ean Errepublikako Presidentearen Sari Nagusia (Gieure, 1966).



114. Mayi Darizcuren. *Dantzari valentziarra*. 1966 inguruan. T/e. Irudi inprimatuaren argazkia.



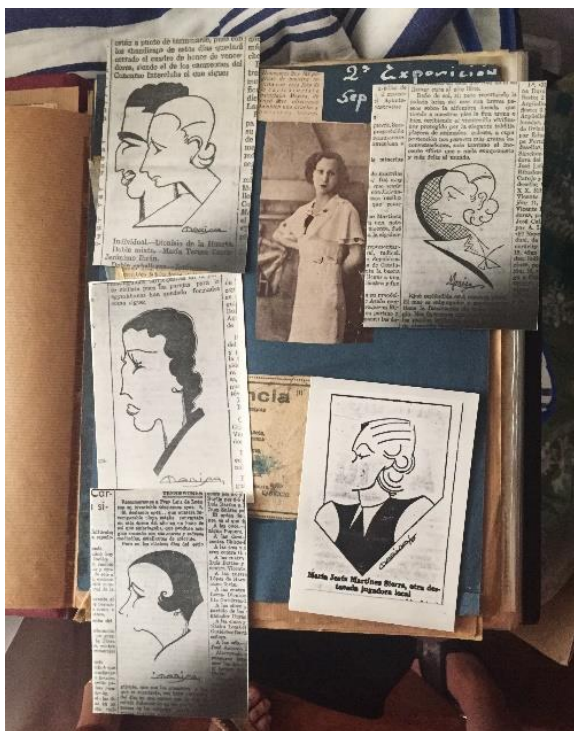
115. Mayi Darizcuren. *Gitarristak*. 1966 inguruan. T/e. Irudi inprimatuaren argazkia.

Aurrekoak ez bezala María Luisa Fernández Casielles, Marixa izenez ezagunagoa, Oviedon, Asturiasen jaio zen. Gaztetatik erakutsi zuen sormen artistikorako interesa eta asmo horretan etxeko giroa lagungarri izan zitzaion, gainera. Hasierako urteetan era autodidakta batean marrazkigintza eta karikaturan ibili zen, eta egite horretan hiriko prentsa ezberdinetarako egin zuen lan³⁶⁸ [116]. Gerra Zibileko testuinguruan, artistak irmoki egin zuen lan Errepublikaren alde, adibidez, *Milicias* astekari komunistan eta *Lar* aldizkari errepublikanoetan karikatura eta ilustrazio lanak egin zituen. Era berean, gudu-zelaiari erizain boluntario gisa ere ibili zen emakume askoren antzera. Bada, Errepublikaren gainbehera gero eta hurbilagoa zegoela ikustean, Marixak Baionara egin zuen ihes, bertan familiak hurbileko kideak zituelako. Dena den, artistak Errepublikaren babesarekiko izan zuen inplikazio handiarengatik, muga pare bat alditan pasa zuen, ahal zen moduan Errepublika laguntzen jarraitzeko. Saiakera horietako batean, nazionalek atxilotu egin zuten eta Donostiako Ondarretako kartzelara eraman zuten. Erabateko baldintza jasangaitzetan eman zuen hilabetea bertan³⁶⁹. Urte gordin horietan artistak margotu zituen pinturak gordetzen dira eta esan daiteke bizitutako emozio gogor horien

³⁶⁸ Bere lehen erakusketa Oviedoko Ateneo Obrero-an ospatu zen, 1933an, eta 1933-1934 bitartean *La Prensa* egunkari lokalerako egin zuen lan.

³⁶⁹ Familiako kide batek garaiko administrazioan zuen harremanari esker lortu zuen ateratzea. Bere ilobak gogoratzen zuen Marixak kontaktzen zuela kartzelan pasa zuen hilabetea nolabaiteko armairu batean giltzapetu zutela, ia ezin zuela mugitu (Dufourcet, 2020).

lekuko direla lanak: tristura, haserrea edo malenkoniarena. Ihesa zen koadroen gai nagusia eta, oro har, paleta iluna zen nabarmen [117].



116. Marixa. *Karikaturak*. 1930-1936. Familiaren bilduma partikularra.



117. Marixa. *Errefuxiatuak*. 1945. Ohol gaineko olio-pintura. Familiaren bilduma partikularra.

Bi herrialdeen artean joan etorriak eman ondoren³⁷⁰, 1947 inguruan, Frantzia aldean finkatzen hasi zen Marixa. Behin Biarritzen, kasualitatez, Vincent Scotto artista eta poeta ezagutu zuen eta horrek Parisera lekualdatzeko gomendatu zion, berak lana aurkitzen lagunduko ziola esanez. Hiriburuan, artista ilustratzaile moduan hasi zen lanean, *Lanvin* eta *Hermès* moda-etxe garrantzitsuentzako lan egiten zuen ilustrazio enpresa batean

³⁷⁰ Adibidez, 1941ean, nazien okupazioaren ondorioz Espainiara bueltatu zen. Bartzelonara eta Gijonera. Bertan zeramika diseinatzaile modura egin zuen lan. Alabaina, enpresako zuzendariaren sexu-erasoengatik lana utzi zuen (Dufourcet, 2020).

eta, hala, bizi kalitatean gora egin zuen³⁷¹. Era berean, Parisko zinema-estudio garrantzitsuetan atrezzo dekoratzaile moduan ibili zen. Beraz, Parisen pasa zituen urteak oso garrantzitsuak izan ziren Marixarentzat. Alde batetik, Espainiako artista erbesteratuekin harreman estua mantentzeko aukera izan zuen eta, bestetik, artista modura bere lanak espazio garrantzitsuetan aurkeztu zituen eta, horrela, emakume independentearen papera bereganatu zuen. Besteak beste, 1948an *Salon des Surindépendants*-en eta Madeleine Horts galerian egin zituen erakusketak Fernand Léger, Pablo Picasso, Henri Matisse edo Raoul Dufy-ren obrekin bat (Palomino Arjona, 2018).

Bestalde, aurretik aipatu bezala, garrantzitsua da aintzat hartzea Parisen ordurako bazegoela emakume artistei zuzentzen zitzaaien espazioak eta lehiaketak; hortaz, garaiko eszena artistikoan bere posizioa negoziatzeko Marixa horietaz baliatu zen, adibidez, *Femmes artistes* lehiaketetan parte hartu izan zuen [118]. Artistaren ekoizpen artistikoari begira, bere lanetan agerikoa da margolariak bere ibilaldian jaso zituen eragin estilistiko desberdinak. Alde batetik, bere hasierako karikaturen ildoan, marrazkiaren garrantzia konstante bat izan zen, bereziki figurak irudikatzeko orduan. Bestalde, antzerkiaren mundua eta pertsonaia bitxienganako interesa artistak bere lanpostu ezberdinetan zinema, moda eta antzerkiarekin izan zuen harremanarekin lotu daiteke [119] eta, bestetik, Parisen ezagutu zuen estilo kubista eta fauvistaren eragina ere bistakoa zen [120, 121].

³⁷¹ Adibidez, dirudienez, Marlene Dietrich-entzako modelo arrosa bat diseinatu zituen eta izugarritzko arrakasta izan zuen garaian (Dufourcet, 2020).



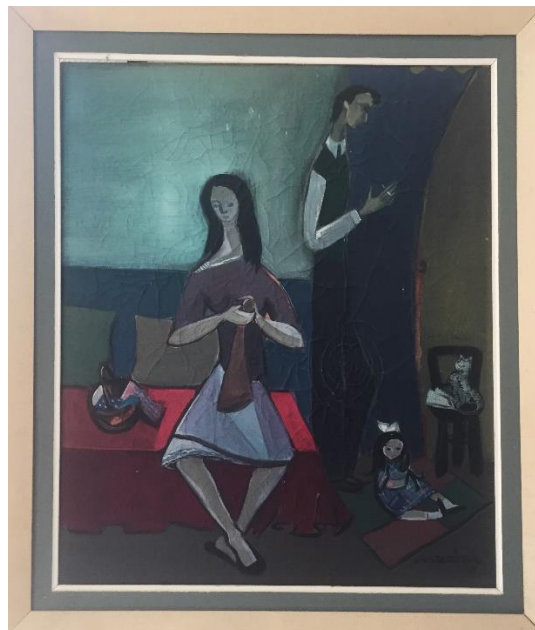
118. Prentsa erreportajeak. 1949 inguruakoak. Familiaren bilduma partikularra.



119. Marixa. Antzerkiko pertsonaiak. D/g. T/e. Familiaren bilduma partikularra.



120. Marixa. *Natura hila*. D/g. oihal gaineko olio-pintura. Familiaren bilduma partikularra.



121. Marixa. *Bikotea umearekin*. 1949. Oihal gaineko olio-pintura. Familiaren bilduma partikularra.

Berrogeita hamarretik aurrera, nahiz eta Parisekin harremana izaten jarraitu³⁷², Baionara bueltatu zen Marixa, familia hara bertaratu zelako. Bertan, olio-pinturak ekoizten segitzearekin batera, ikuskizunetarako dekorazioak egiten jarraitu zuen; esate baterako, 1953an Cuevas markesak antolatu zuen *Beltxargaren aintziraren* balleterako dekorazioa egin zuen Angelun [122]. Ordutik aurrera, Iparraldeko testuinguru artistikoan funtsezko figura bihurtu zen Marixa, ez bakarrik bere lanak saltzen eta erakusten jarraitu zirelako, baizik eta inguruko eszenan izan zuen eraginarengatik. Esan bezala, horrela gogorarazi zuen Kaperotxipik bere liburuan. Besteak beste, Baiona inguruko *Les Saltimbanques* talde artistikoaren eragilea izan zen, *L'union bayonnaise des arts* taldean partu hartu zuen eta inguruko artistek erakusketak burutzeko espazioak irekitzen saiatu zen, adibidez, *Sud Ouest* egunkariaren sotoan, eta, ondoren, *Le Granier du Ustaritz* deitu zuten espazioa ireki zuen.

³⁷² Bakarka eta taldeko erakusketak egiten jarraitu zuen, hortik dator gaur egun Pompidou mailako instituzio garrantzitsuek Marixaren lanak izatea.



122. Txanpon oroigarria. 1953.
Familiaren bilduma partikularra.

Parte hartze aktibo horren ondorioz, inguruko emakume sortzaileentzat erreferentziazko figura bihurtu zen Marixa. Adibidez, bere bilduma pribatuan María Paz Jiménez edo Thérèse Leremboure artisten lanak aurkitzeak aditzera ematen digu horien artean nolabaiteko kontaktua eman zela. Hala ere, Marixaren eragin artistikoa gehien jaso zuen figura bere ahizpa txikia izan zen, Berna Dufourcet. Gazte garaietan, hura ere ahizpa nagusiaren antzera karikaturetan ibili zen Oviedon, baina urteek aurrera egin ahala, zeramikako figurak egiten hasi zen. Eta Dufouceten lanetan agerikoa da Marixaren lanetan identifikagarria den antzerki giroa [123].



123. Berna Dufourcet.
Iruditxoak. D/g. Zeramika
pintatua. Familiaren
bilduma partikularra.

Beste artista interesgarri bat Biarritzen jaio zen Killy Beall dugu³⁷³. Txikitatik, hiru dimentsioetan materiala moldeatzerako interesa izan zuen (Castera, 2003), horregatik, aitak Sarrailh igeltseroaren tailerrera eraman zuen bertan materialekin esploratzeko. Hemeretzi urte zituela, Biarritzeko American University-n ikasketa artistikoak burutu zituen eta bertan, zeramika eta eskulturan espezializatzeko aukera izan zuen; artistak oso garai zoriontsu gisa gogoratzen zituen urte horiek (Beall, 2020). Alabaina, pixkanaka, jaso zuen formakuntza artistiko tradizioaletik askatzen joan zen, hala kontatzen zuen berak: "Je travaillais dans mon coin, butée, bloquée sur l'art figuratif, et totalement hermétique à l'enseignement divulgué. Jusqu'à ce voyage à Aix-en Provence, où j'ai commencé à m'ouvrir à l'art contemporain. A l'époque, ça me heurtait, je ne comprenais pas. Il a fallu du temps pour assimiler" (Castera, 2003, 2. or.). Norabide hori jarraituz, berrogeita hamarreko hamarkadan figurazio akademikotik abstrakziora pasa zen, hurrengo kapituluan ikusiko dugun kontua.

Berrogeita hamarreko hamarkadatik aurrera, Angelun finkatuta, inguruko eta estatuko hiri garrantzitsuetan bere lanak erakusten jarraitu zuen, bakarka edo taldeka, erakusketa edo lehiaketetan, Parisen, Bordelen, Baionan, Donibane Lohizunen edota nazioarteko hiri garrantzitsuetan. Elkarrizketa ezberdinetan Beallek komentatzen zuen urte gutxitan bost seme-alaba izan zituela eta, horrek, ezinbestean, eragin zuzena izan zuela bere ibilbide profesionalean (Castera, 2003; Beall, 2020). Beste behin, Germaine Greerek (2005) familiaren inguruan komentatzen zuen oztopo sistematikoa. Bestalde, aurretik esan bezala, Iparraldeko emakume artistek erakunde publiko eta pribatuen enkargu esanguratsu gehiago izan zituzten eta, beraz, beren ikusgarritasuna handiago izan zen publiko zabalarentzat. Adibidez, Killy Beallek hirurogeiko hamarkadatik aurrera eskultura eta dekorazio lan ugari egin zituen; besteak beste, Iparraldeko hiri desberdinetan bere eskulturak kokatu ziren³⁷⁴ eta, bereziki, haur eskoletan³⁷⁵.

³⁷³ Bere egiazko izena J. Balchet Beall da.

³⁷⁴ Gerrako biktimen monumentua Biarritzen (1952), Amabirjinaren eskultura Larceveau-n (1960) eta Armendaritzen (1961), *Institut National Recherche Agronomique*, Biarritzen (1968), San Aubingo harrizko estatua, Normandian (1975), *Poliet et Chausson Comasoren* horma-lana Baionan (1979), Jean Sebastian Bach-en bustoa Angelun (1985) edo Apainketa horma Getarian (1990).

³⁷⁵ Hendayako Collège féminin (1960), École Jules Ferry Baionan (1966), École du Reptou Biarritzen (1969), École de la Négrresse Biarritzen (1969), Villefrancque-ko Lehen Hezkuntzako eskolan (1971), eta Angeluko École Iribehere (1970), École Aristide Briand (1974), École Tivoli (1975), Collège Endarran (1976). Baita 1977 Bidarteko eta Bidaxuneko Haur Eskolan (1977 eta 1980), École Jules Ferry (1984), École Jean Jaurès (1985) Angelun, eta Getariko Lehen Eskolan (1990).

Aipatuko dugun azken artista Colette Trébuchet da. Artista familia batean hazi zen, bere gurasoak Antoinette Duvivier eta André Trébuchet margolariak baitziren. Gurasoen ogibidea zela eta, margolaria Uztaritze eta Paris bitartean hazi zen. Bere ibilbide artistikoan aurrera egitearren, bera ere Pariseko Arte Ederretako Eskolan sartu zen eta ondoren, *Grande Chaumière* Akademian ibili zen, alegia, garaian ustezko formakuntza artistiko aproposena jaso zuen. Ordutik aurrera, Uztaritze eta Paris bitartean bizitu zen, bere lanak Frantziako hiri garrantzitsu desberdinetan erakutsiz (Desport, 2002). Bere koadroak sinbolismoaren estiloan txertatzen dira. Adibidez, interesgarria da artistak bere jaioterrian jaso zuen euskal iruditegi estereotipatua abiapuntu artistiko gisa erabili izana [124].



124. Colette Trébuchet. *Euskaldunak eta Amerikarrak*. D/e. Oihal gaineko olio-pintura. Familia bilduma partikularra.

Hortaz, ikusi dugu jaso dugun Euskal Herriko artearen historiaren parte ez diren emakume artistak ere izan zirela Iparraldean. Era berean, erreparatu dugu genero ikuspuntu batetik, Ipar eta Hegoaldeko emakume artisten testuinguruetan diferentzia batzuk eman zirela. Hegoaldean bezala, ibilbide artistikoan aurrera egin nahi zuten emakumeek zentro artistiko nagusietara joateko premia izan zuten. Gehienak Parisera lekualdatu ziren, bertan formakuntza espezializatua jasotzeko eta estatu mailako arte sisteman barneratzeko apustuarekin. Eta bertan, sistemaren legitimazioa bilatzearren, lehiaketa nagusietan parte hartu ohi zuten, *Salon de Artistes Français*, *Salon d'Automne* edo *Salon des Indépendants* lehiaketetan. Bestalde, berrikusitako artista gehienak

naturalismo akademiko gisa izendatu dezakegun estilo artistikoa jarraitu zuten. Oro har, teknika lehenetsia pintura izan zen eta gai ohikoenak paisaiak, natura-hilak eta erretratu femeninoak. Hain zuzen, ezaugarri horiek gogorarazten digute bai Espainia, zein Frantziako sistema artistikoan, Akademiaren erakundeak pisu handia izan zuela emakume artisten formakuntza, proiektzio, ekintza-margen baita desiretan ere.

Alabaina, euskal lurraldea banatzen duen bi estatuetan emakume artisten testuinguruan diferentziak ere eman ziren. Horien artean aipagarria da Frantziako emakume artisten elkarte saiakerek historia luzeagoa zutela eta horrek, zeharka bazen ere, ondorengo belaunaldian eragina izan zuela. Adibidez, estatu mailako lehiaketa garrantzitsuenean, *Salon des Artistes Françaisen*, 1881ean jada *l'Union des femmes peintres et sculpteurs* taldea antolatu zen, zeinak emakumeek bizi zuten bazterketa eta horien eskubide profesionalen alde borrokatzeko helburua izan zuen. Taldeak urteko erakusketak egiten zituen, baita aldizkako argitalpenak ere (Garb, 1994). Hamarkadak aurrera, hasierako eskakizun gehienak lortzen joan zirenez, taldeak bere prestigioa eta eragin maila galtzen hasi zen. Horrela, hogeita hamarreko hamarkadan beste elkarte bat antolatu zen: *Société des Femmes Artistes Modernes*, FAM siglekin ezaguna egin zena. Paula Birnbaumek (2016) sakonki aztertu izan duen bezala, elkarteak 1938ra arte urtero erakusketak egin zituen eta garaiko prentsak ageri moduan, ekimenak difusio handia izan zuen gizarte mailan.

Hortaz, Iparraldeko emakume artisten gaia heltzerakoan, ezinbestekoa deritzot aurrekari horiek gogoan izatea. Lehenago aipatu dugu berebiziko garrantzia zuela emakume artistek batak besteen berri izatea, nahiz eta euren artean ez harreman zuzena izan. Hala, emakume taldekatze horiek gizarte mailan ezagunak izan zirenez, modu kontziente ala inkontzienteagoan, orain interesatzen zaizkigun belaunaldiko emakumeak erreferentzia horiek izango zituzten. Alde batetik, egia da Bigarren Mundu Gerrak emakumeen emantzipazioaren historiaren ezagutza desagerrarazi zuela (Capdevila-Agüelles, 2013), baina, nahiz eta ondorengo emakumeek elkarte horien erreferentzia zuzena ez izan, aurrekari horiek lortutako aurrerapausoek disfrutatzen aukera izan zuten orain ikusi ditugun artistek. Besteak beste, formakuntza artistiko eskuragarriagoa izan zuten eta, tarteka, andrazko irakasleak izan zituzten, edota espazio publiko edo zabaletan aurkezteko enkarguak jaso zituzten.

3.4. Ondorioak

Jaso dugun Euskal Herriko artearen historiaren marko geografikoak duen pisua berrikusi nahi izan dut atal honetan. Izan ere, historia irudikatzen orduan erabiltzen dugun

eskema geografikoak erabateko lotura dauka kontaktaren errotze prozesuarekin eta, beraz, horren kanonarekin. Adibidez, frankismoak iraun zituen ia berrogei urteek erabateko eragina izan zuten lurraldeko oroimen kulturala osatzeko orduan. Trantsizio urteetan iragan hurbileko arteaz eta kulturaz idazterakoan, diktadura aurkaritzaren logikan oinarritu zen, baina "egiazko borroka" lurralde barruan eman zelaren ustea babestu zen. Ondorioz, muga horietatik kanpo eman ziren ekintzak bigarren mailakotzat jo ziren, lurraldeko bilakaera historikoan eragin gutxiago izan zutelakoan.

Alde batetik, ikusi dugu Gerra Zibilak ondorio esanguratsuak izan zituela ondorengo hamarkadetako euskal eszena artistikoan. Artista askok beren jaioterria utzi behar izan zuten eta, ondorioz, estatu mailako sistema artistikotik kanpo geratu ziren eta, beraz, baita ondoren etorriko zen kontaketa historikotik. Beste batzuk, ordea, atzerritik bueltatzean sistema artistikoan barneratu ziren. Euskal erbesteratze artistikoa genero ikuspuntutik begiratzerakoan, bistakoa da emakume artista gehienak ez zirela beren parte hartze politikoarengatik edo ekintza artistikoarengatik atzerriratu, baizik eta familia kideen inplikazioa ideologikoarengatik edo, sinpleki, gerratik ihes egiteko beharrak bultzatu zituztela. Halaber, interesgarria da artista horiek atzerrian bizitu zuten bizi esperientzia desberdinak ezagutzea eta,aldi berean, horien ibilbideak Hego Euskal Herrian zeuden emakume artisten testuinguruarekin alderatzea.

Frantzian erbesteratu ziren emakume artisten kasuan deigarria da euskaldun abertzale sentitzen ziren horiek Iparraldean ez zutela halako herrimin sentimendurik pairatu eta, horietako hainbatek euskal kulturaren iruditegia mantentzeko bidea jarraitu zutela beren ekoizpen artistikoan. Bestetik, ikusi dugu Amerikako herrialdeetan bizitu ziren artistak, oro har, beren ibilbide artistikoan gora egiteko aukera izan zutela eta, bestalde, herrialde hartzaileko eragin artistikoak barneratu zituztela. Halaber, ikusi dugu desberdintasun garbiak eman zirela erbeste politikoa bizitu zuten eta Francoren gobernuaren laguntza jasota atzerrira joan ziren artisten artean. Azken horiek, Espainiako prentsan oihartzuna izaten jarraitu zutelako eta, beraz, ez zirelako guztiz sistematik kanpo geratu. Hala ere, Euskal Herriko artearen historia idazterako orduan, oro har, arte femeninotzat hartu ziren irudikapenak interes gabekotzat jo ziren eta, ondorioz, azken horiek ere baztertuak geratu ziren, lehen kapituluan ikusi bezala. Hain zuzen, historiografiaren irizpide subjektiboa agerikoa da ere erbeste artistikoaz hitz egiten denean. Kapitulu horren protagonistak euskal nazionalismoaren alde aktiboki lan egin zuten artistak izan ohi dira: Aurelio Arteta, Julián de Tellaheche edo José María de Ucelay, besteak beste; baina baita

ere erbestetik bueltan norabide politiko bera joko zuten figurak, Jorge Oteiza edo Nestor Basterretxea, kasu.

Bestalde, Euskal Herriko artearen historiaren margen geografikoetan pentsatzen dugunean, ezinbestekoa da begirada Iparraldera luzatzea. Izan ere, Frantzia eta Espainiak izan duten bilakaera politikoarengatik, Iparraldean izandako artista eta gertaera artistikoak herrialdeko oroimen kulturaletik kanpo geratu dira. Hala, bertan izan ziren emakume artisten kasuak berreskuratzean, berriro ere, lurraldeko oroimen artistikoaren heterogeneotasunaz jabetzen gara. Modu berean, interesgarria da genero ikuspuntu batetik Ipar eta Hegoaldeko testuinguruak alderatzea. Adibidez, ikusi dugu XX. mendeko sistema artistiko frantsesean emakumeek beren eskubideen alde luze borrokatu zutela eta, ondorioz, berdintasunerantz hurbiltzen ziren aurrerapauso batzuk lortu zituztela. Horiei esker, berrikusitako artista batzuek andrazko irakasleak izan zituzten edo, bestalde, espazio publiko edo ikusgarrietarako enkargu gehiago jaso zituzten, Hegoaldean garaian posible ez zena.

4 ABSTRAKZIOAREN GENEROA

1950-1972 urte inguruan iritsi zaigun Euskal Herriko artearen historia azaletik begiratu zergo, begi-bistakoa da arrakasta gorenena lortu zuten artistak gizonezkoak izateaz gain, abstrakzioaren bidea jarraitu zutela. Kontrara, testuinguru berdina partekatu zuten andrazko artistek, oro har, estilo figuratiboa jarraitu zuten. Ez zen kasualitatea, beraz, estilo aukeraketan artisten generoaren arabera horrelako diferentziak ematea. Galdera hori izan dute abiapuntu hurrengo orriek. Hau da, kapituluaren helburua Euskal Herriko artearen historian abstrakzioak genero markarekin izan duen harremana aztertzea da, modu horretan, lana zeharkatzen duen hipotesia argudiatzen jarraitzeko. Zera, jaso dugun XX. mende erdialdeko Euskal Herriko artearen kontaketa oinarri androzentriko garbia izan duela eta, horretarako, besteak beste, oso garrantzitsuak izan zirela abstrakzioaren inguruan eraiki ziren genero-loturak.

Historiografiaren berrikusketaren kapituluaren ikusi dugu 1950-1972 urte bitartean lan egin zuten artistek eta horien lanek irakurketa desberdinak jaso zituztela garaiko aukera, behar edo intentsitate emozionalen arabera. Estilo abstraktuarekin berdina gertatu zen, ideologia ezberdinei erantzuteko balio izan baitzuen. Ikusiko dugun moduan, berrogeita hamarreko hamarkadan abstrakzioak estatu mailan lortu zuen babes instituzionala autoritate frankisten interes politikoeekin egon zen lotua eta, hortaz, orduko euskal artista abstraktuak ere testuinguru horretako beharren baitan izan ziren interpretatuak. Aldi berean, euskal eszena artistikoan abstrakzioa garaiko sistema artistiko tradizionalarekiko haustura gisa aurkeztu zen eta, gainera, hirurogeiko hamarkadatik aurrera "euskal estetikaren" inguruko teorizazioak forma hartzearekin, lengoia berria euskal identitatearekin erlazionatzen hasi zen pixkanaka. Eta lehenengo kapituluaren ikusi dugun moduan, bigarren irakurketa horretan oinarritu zen kontaketa historikoa. Hala eta guztiz ere, urte horietan guztietan abstrakzioaren inguruan bideratu ziren irakurketetan hirugarren ideologia bat zegoela esan daiteke: patriarkatuarena. Izan ere, estilo abstraktua Mendebaldeko eszena artistikoan sartu zenetik, pentsamendu dikotomikoaren baitan izan zen interpretatua, eta, ondorioz, genero-markek presentzia handia izan zuten abstrakzioaren modernizazioaren paradigma bihurtzeko orduan.

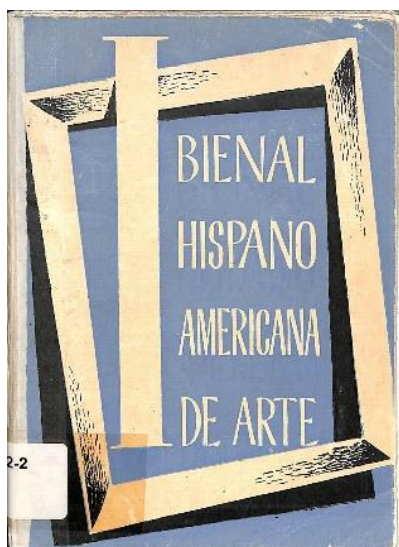
Horregatik guztiarengatik, Euskal Herriko artearen historia eta abstrakzioaren arteko loturari dagokionez galdera desberdinak plazaratu ditzakegu. Esate baterako, zer presentzia izan zuen generoak Euskal Herrian garatu zen arte abstraktuan? Eta horren inguruan idatzi zen kontaketa historikoan? nola eragin zuten abstrakzioari buruzko irakurketek garai hartako andrazko sortzaileen ahaztean? Eta, bestalde, zein oztopo

praktiko eta sinboliko izan zituzten orduko emakume artistek abstrakzioaren estiloan barneratzeko orduan? Eta zein estrategia garatu zituzten horretarako?

Idea horiek aztertzeko, kapitulua hiru zati nagusietan banatu dut. Lehenengoa abstrakzioa lurraldeko eszenara iritsi zen garaiari dagokio. Euskal testuinguruko artistak abstrakzioa erabiltzen hasi ziren momentua bistaratu, eta estiloak testuinguru horretan izan zituen funtzionalitate desberdinak ezagutuko ditugu. Era berean, maila teorikoan lengoaia artistikoak generoarekin zuen lotura ikusiko dugu eta atal horretan María Paz Jiménez artistaren kasua ezagutuko dugu. Bigarren atala diskurtsoen eraikuntzan zentratuko da. Abstrakzioaren inguruan gaurdaino iritsi den kontaketa berrikusiko da, diskurtso horretan sexu markaren presentzia nolakoa izan den identifikatzeko. Kapitulua bukatzeko testuinguru horretan emakume artistek abstrakzioarekiko beren posizioa nola negoziatu zuten aztertuko dugu eta urteak aurrera zelako aldaketak eman diren hausnartuko dugu.

4.1. Abstrakzioa modernizatze politikoaren ikur

Ibilbideari hasiera emateko berrogeita hamarreko hamarkadara egin behar dugu atzera. Izan ere, abstrakzioak estatu espainiarreko markoan izan zuen hedatzeak garaiko testuinguru soziopolitikoarekin du harremana. Sakon aztertu izan den moduan³⁷⁶, hamarkada horretan Francoren gobernuak nazioartekotzeko esparrura irekitzeko asmoa izan zuen eta, horretarako, arte plastikoa tresna diplomatiko gisa erabili zen. Pixkanaka, nazioartera zuzentzen ziren ekitaldietan, ordura arte babestutako arte kontserbadore eta akademizista baztertzeko hasi, eta horren ordez, mugimendu abangoardistak lehenetsi ziren, bereziki, estilo abstraktua.



125. *I Bienal Hispanoamericana de Arte* erakusketa katalogoaren azala. 1951. Bilboko Arte Ederren Museoko artxiboa.

³⁷⁶ Bereziki, Julián Díaz Sánchez, Miguel Carreño eta Jorge Luis Marzoren lanak azpimarratu ditzakegu.

Norabide aldaketa horren mugarrria 1951n ospatu zen *I Bienal Hispanoamericana de Arte* izan zen, ondoren beste bi edizio izan zituen ekitaldia **[125]**³⁷⁷. Lanaren hasieran esan bezala, Espainiako arte garaikidearen historian Madrilen antolatu zen jardunaldia mugarri modura ulertu izan da, arte abstraktuaren babespen instituzionala suposatu zuelako. Díaz Sánchezek (2013) azpimarratu bezala, ekitaldiaren bidez erregimen frankistak irudi katolikoa, nazioartekoa eta modernoa eskaini nahi izan zuen. Alegia, Espainia frankistaren kultura nazioarteko maila berean aurkitzen zela eman nahi izan zen aditzera eta, hala, arte plastikoen alorrean São Paulo edo Veneziako bienal garrantzitsuekin lehiatzeko asmo handinahia jarraitu zen.

Bienalekin bat, erregimenak beste erakusketa eta ekitaldiak bideratu zituen nazioarteko eszena politikoan lekua irabazteko asmoa jarraiki, baina, aldiz, estatu barruan oraindik figurazio eta estilo kontserbadoreagoko artelanak babesten jarraitu ziren kasu askotan, adibidez, Erakusketa Nazionaletan (Muñoz López, 2003). Hala ere, pixkanaka, Estatu Batuetako arte garaikidea estatu espainiarrera hurbiltzeko erakusketak antolatzeari ekin zen³⁷⁸ eta, bestalde, estatuko arte “modernoa” atzerrian erakusten hasi zen. Esate baterako, esanguratsua da 1955 eta 1962 urteen artean arte nazionala atzerrian erakusteko helburuarekin Harreman Kulturalen Zuzendaritza Nagusiak hogeita sei erakusketa bultzatu zituela gutxienez. Aldi berean, apurka, estatu barruan artista abstraktuen erakusketak hasi ziren ospatzen (Díaz Sánchez, J., 2010). Esaterako, fenomeno horren adibide dira Donostiako San Telmo Museoan 1961 eta 1962 urteetan antolatu ziren I eta II *Exposición de Arte Actual* erakusketak **[126]**.

³⁷⁷ 1954an ospatu zen bigarren edizioa, eta hurrengo urtean hirugarrena. Bertan, Hego Amerikako, Filipinetako, Portugaleko eta azken edizioan Estatu Batuetako artisten partaidetza izan zen.

³⁷⁸ Informazio gehiagorako: (Tusell García, 2003).



126. Exposición de arte actual San Sebastián 1961 *erakusketa katalogoaren portada*. 1961. San Telmo Museoko artxiboa.

Hortaz, nazioarteko sariak lortu eta erakusketa horietan parte hartu zuten euskal artistak, halaber, frankismoak bideratutako diskurtso nazionalkatolikoaren bitartekari bihurtu ziren. Horren adibide da 1960 urtean New York hiriko MoMa museoan antolatutako *New Spanish Painting and Sculpture* erakusketa, non abstrakzioa lantzen zuten artista errekonozituak hautatu zituzten Espainiako arte garaikidearen ordezkari izateko. Autoritate espainiarrak konforme geratu ziren Frank O'Hara komisarioak katalogorako idatzi zuen testuarekin, idazleak abstrakzioaren berrikuntza Espainiako tradizioa eta bere artearen historiaren eraginarekin justifikatu zuelako (Díaz Sánchez, J., 2010). Aurrerago ikusiko dugun bezala, berrikuntza estilistikoa hispanitatearen marka identitarioekin lotzea beharrezko baliabidea izan zen abstrakzioak erregimenaren babes instituzionala jasotzeko. Hartara, katalogoaren testuan euskal artistei erreferentzia egiten zitzaizkion horiek Espainiako tradizioarekin lotzen ziren eta ez, jakina, Euskal Herriko berezitasunekin. Adibidez:

Prizes awarded to Oteiza and Cuixart at Biennials in Sao Paulo, and to Chillida in Venice, have emphasized the emergence of strongly individual talents in the context of what was assumed to be a Spanish School (O'Hara, 1960, 7. or.).

Edo:

Chillida, in carrying on the great tradition of forged iron craftsmanship which is his birthright, is an exemplary figure in that he has also found in the Spanish past the inspiration for his own singular and highly metaphysical expression (O'Hara, 1960, 10. or.).

Hain zuzen, artista bakoitzaren ideologia baino, artea tresna diplomatiko gisa erabiltzearen eraginkortasuna hobetsi zuten autoritate frankistek. Esaterako, José Luis Marzo arte historialariak momentuan arte garaikidearen arduradun nagusia zen Luis González Roblesi egin zion elkarrizketan, elkarrizketatuak argi eta garbi azaldu zuen autoritateek aurrez planifikatutako posizio hura zutela. Adibidez, artista ezkertiarrekin zuen harremanaren inguruan, zera zioen Gonzálezek:

A mí me importó muy poco si alguien era rojo, homosexual o lo que fuera. [...] Oteiza, por ejemplo, el único premio que tuvo en su día se lo di yo en Sao Paulo en el 6 fui a su casa, me lo llevé a él para Brasil y ganó (Marzo, 2010a, 155. or.).

Beraz, gobernu frankistak abstrakzioaren bidez herrialdearen modernizazio irudia zabaltzea, esan dezakegu onuragarria izan zela pintore eta eskultore askorentzat, plataforma horiei esker iritsi baitziren asko Europa eta Ipar Amerikako punta-puntako arte zirkuituetara; horien artean artista euskaldun batzuk. Bada, horrek txanponaren beste alde ere bazuen: artista horiek Francoren diktadurak atzerrian zabaldu nahi zuen diskurtso eta irudiaren antzezle bihurtzen ziren ezinbestean. Jorge Oteizak 1957an Sao Pauloko IV. Bienaleko Nazioarteko Eskultura Saria irabazi zuenean, Eduardo Chillidak 1958an Veneziako Bienaleko Eskultura Sari Nagusia jasotzean, bi horiek 1960an MoMan antolatu zen *New Spanish Painting and Sculpture* erakusketan parte-hartzean edo Nestor Basterretxea 1961ean Sao Pauloko VI. Bienalerako hautatua izatea, horiek guztiak fenomeno berdinen adibideak dira. Beste aldetik, egoera horrek artistengan nola eragin zuen ere galde genezake. Adibidez, González Roblesek elkarrizketa berdinean honakoa zioen:

-Pero usted sería consciente de los textos políticos que él [Oteiza] escribía.

-Pero a mí eso me traía sin cuidado. En todo caso, cuando yo le pedía un texto para la bienal él nunca me escribía esas cosas, todo lo contrario, y no es porque yo le dijera que no las escribiera (Marzo, 2010a, 155. or.).

Aipua gogorarazten digu gizonezko artistek ere beren posizioa negoziatu behar izan zutela diktaduraren sisteman, esaterako, autozentsura moduko mekanismoak erabilita. Bada, negoziazio posizio horretan, berriro ere, artisten generoak pisu handia zuen, besteak beste, konpromiso soziala eta aurkaritza politiko publikoaren ezaugarriak historikoki gorputz zehatz batekin lotzen zirelako: abangoardietako artista maskulinoaren figurarekin. Gure aztergaietan esan dezakegu identitate hori gorputzu zuela, esaterako, Jorge Oteizak, hasieratik diktadorearekiko posizio irmoa eta borrokalaria erakutsi zuelako, horrek ekar litzakeen arriskuen kontziente izanik. Adibidez, Espainiar

autoritateek atzerrirako politika artistikoetan hartu zuten norabide berriaren inguruan zera zioen artista oriotarrak 1951n:

He sido seleccionado para la Trienal de Milán, junto con Ferrant, Serra y Ferreiro, y al primero y a mi nos ha destacado la crítica extranjera. Primera vez que en un certamen internacional de este tipo España es mirada con respeto, porque hasta ahora, [...] sólo habíamos cosechado fracasos, no porque los españoles no seamos artistas, sino por una desacertada orientación que hacía enviar al exterior, no lo más nuevo, sino lo más pasadista y atrofiado de nuestro arte. El marqués de Vellisca, desde la Dirección General de Relaciones Culturales, ha dado una nueva pauta, que está triunfando. Ya véis, los Sanchos se quedan en casa, ganando, y a los Quijotes nos envían fuera a reñir batallas (Clavería, 1951, o.g., apud Cabañas, 1996, 76. or.).

Azken batean, adibide horiek guztiak erregimenak bideratu zuen apustu diplomatikoaren testuinguruan txertatu behar ditugu, baita nazionalkatolizismoak bideratu zuen gizarte egitura zurrunean ere. Aitzitik, estatuko autoritateen eta artisten hasierako harreman "leiala" urteak aurrera, pixkanaka, zapuzten hasi zen. Eta behin artista horiek nolabaiteko egonkortasuna irabazi zutenean eta, apurka, gizarte mugimenduak eta aldaketak ematen hasi zirenean, horietako askok diktadurarekiko jarrera kritikoagoa erakusten hasi ziren (Marzo, 2006).

Abstrakzioaren hedatzearen kontura bueltatuz, aipatu bezala estiloa atzerrira proiektatzeaz gain, estatu barruan ere bere bide propioa eraikitzen hasi zen, baita sistema artistiko probintzialagoetan ere. Esate baterako, Hego Euskal Herrian erakunde ofizialetan abstrakzioaren behin betiko sartzea hirurogeiko hamarkadan eman zela esan dezakegu, artista bakoitzaren ekoizpena edo ekintza zehatzak alde batera utzita (Olaizola, 1995). Baieztapen horren lekuko liteke 1961eko Donostiako Gabonetako Lehiaketan sarituak lehen aldiz bi lan abstraktu izatea³⁷⁹, edota 1962an Arantzazuko Basilikaren inguruan emandako polemika konpondutzat jotzea, azken horrek Elizak arte abstraktua behin betiko onartzea adierazi baitzuen (Díaz Sánchez, J., 2002). Bizkaiko eszenan ere 1957an ospatu zen arte abstraktuaren lehen erakusketa, Bizkaiko Elkartea Artistikoko aretoetan (Sáenz de Gorbea, 1995).

Hala ere, lehen kapituluan ikusi dugun moduan, errotu zen Euskal Herriko artearen historiarentzat Arantzazuko Basilikaren proiektua izan zen modernitatera irudipean "euskal artearen" aro berriaren mugarria, eta modernitateranzko bilakaera horren beste

³⁷⁹ Amable Arias eta María Paz Jiménez izan ziren sarituak (Barandiarán eta Setién 1993; Martínez de Gorriarán, 2011).

puntu goren bat hamarkada bat beranduago sortu zen Euskal Eskolaren Mugimendua izan zen³⁸⁰. Diskurtso historikoan bi gertaera horiek leku pribilegiatua izateak aditzera ematen digu gure artearen historiak babestu zuen modernitatearen diskurtsoak lotura estua zuela abstrakzioarekin, eta, beraz, baita ere horren atzean aurkitzen zen genero loturekin.

15.4.1.1. Guztiontzat eskuragarria ez zen modernitatea

Esan bezala, berrogeita hamarreko hamarkadatik aurrera, Espainia zein Euskal Herri mailan abstrakzioak bizi zuen hedapen eta arrakasta ezinezkoa izango zen erregimenak estiloari aplikatu zizkion irakurketagatik izan ez balitz; hots, definitu nahi izan zen modernitatearen irudi bihurtu ez balute. Alabaina, gureari dagokionez fenomeno horri egin beharreko galdera zera litzateke: modernitatearen isla izan nahi zuen plastika nola konektatu zen gizarteko genero egiturekin? Azken finean, gizarte frankistak genero-sistema gogoan izanik, ez zen harritzekoa modernitate ideiarenekin atzean gizarte-eredu berdina errepikatzea: gizonezkoen pribilegioa emakumeen mendetasunean oinarritzea, alegia. Griselda Pollockek (2003) zioen moduan, modernitatearen diskurtsoak garai bakoitzeko sexu politiken baitan egituratu dira.

Lehenik eta behin, argitu behar dut Euskal Herriko artearen historian abstrakzioak izan duen presentzia eta garrantziaren inguruan hitz egitean, gehien bat, Chillida eta Oteizaren inguruko artean orokortu zen estilo geometrikoarekin erlazionatzen den iruditegi horri egiten diodala erreferentzia. Izan ere, zehaztutako kronologiako euskal eszena artistikoan bestelako joera abstraktuek presentzia handiagoa izan zuten arren, jaso dugun diskurtso historikoan abstrakzio geometrikoa nabarmendu izan da gehien. Lotura horren nondik norakoak ulertzeko beharrezkoa zait XX. mendeko abangoardista konstruktibistek abstrakzioa nola formulatu zuten gogoratzea, neoplastizismoa, suprematismoa, arrazionalismoa edo minimalismoaren mugimenduen antzera, horiek guztiak Errusiako konstruktibismoa izan zutelako abiapuntu³⁸¹. Hain zuzen, estilo horietan logika komun bat zegoen: mende hasieran Parisen abiatu ziren norabide estilistiko dekoratzaile, ornamentuzko eta efimeroaren kontrako erantzun gisa planteatu zirela guztiak. Hau da, bilatzen zen modernitate kontzeptua edo aurrerapausoaren ideia, ordena, arrazoia, zehaztasuna, kontrola eta klasikotasunarekin lotu zen (Batchelor, Fer eta Wood, 1999).

³⁸⁰ Adibidez, ikus: (Kortadi, 1978).

³⁸¹ Oteizaren abstrakzio geometrikorako ikerkuntzan eta Espainia mailan izan zuen eraginean sakontzeko, ikus: (Barreiro López, 2009).

Figurazioa eta abstrakzioa kontrajartzen zituen logika hori egungo begiradatik erreparatzean, konturatzen gara abstrakzioa goratzeko erabili ziren kontzeptu eta balioak Mendebaldeko pentsamendu dikotomikoan gizonezkoen ekintza eremuarekin lotzen ziren berberak zirela. Jakina, erreferentzia figuratibo gabeko lengoaia plastikoak asoziazio kultural hori barnerratzeko oso garrantzitsuak izan ziren genero-presentzia nabaria zuten diskurtsoak eraikitzea³⁸². Are gehiago, artelanak euskarri teoriko baten eskutik joatea estiloaren bereizgarrietako bat bihurtu zela esan daiteke. Hori zen Lluisa Faxedá (2013) historialariak azpimarratu zuena: Mendebaldeko artearen historiak artista abstraktu garrantzitsu bezala jaso zituen horiek, beraien obrez gain, lan horiek indartu edo arrazoitzen zituzten testu eta manifestu desberdinak plazaratu ohi zituztela.

Gure testuinguruko artistengan joera hori ere eman zen. Batzuetan, Eduardo Chillidarekin askotan gertatu zen bezala, bere obraren irakurketa sakonak edo filosofikoak kanpotik jaso ziren hasieratik, sisteman ondo kokatuta zeuden arte edo estetika pentsalari eta kritikarien aldetik³⁸³. Besteak beste, bere lanei irakurketa filosofikoa gehitu zizkioten Martin Heidegger filosofoak eta Santiago Amón arte kritikariak. Bestetik, gurean, artista teorikoaren ordezkari azpimarragarriena Jorge Oteiza izan zen. Baina azken horren eraginpean beste artista batzuek norako berbera jarraitu zuten, adibidez, Amable Arias³⁸⁴, Remigio Mendiburu³⁸⁵ edo Nestor Basterretxeak. Testu horietan agertzen ziren fundamentuei dagokienez, beraien adierazpide plastikoa adimena, espiritualtasuna, zientzia edo unibertsaltasunaren balioekin lotu zituzten; “garbiketa” edo “existentzia bilaketaren” kontzeptu potoloak behin eta berriro errepikatzen zirela. Idazkera estilo hori erakusten digu berrogeita hamarreko hamarkadako kritika honek:

Yo creo muy seriamente que el mundo sería distinto si el mundo gustase del arte abstracto; lo creo así. Si la Humanidad se elevase tanto, tanto que dejase de ser, las relaciones de los hombres serían otras, mejores, distintas, nuevas. Es necesario gozar de las cosas allí donde casi dejan de serlo, en el principio de ellas, donde desapareció tanto de su superficialidad que no queda más que ese escollo puro, lo noble que en toda cosa hay (De la Sota, 1956, 25. or.).

³⁸² Estatu Batuetako espresionismo abstraktuak gizon heteronormatiboaren gorputzarekin zuen harremanaren inguruan, kontsultatu: (Brennan, 2004).

³⁸³ Chillidaren testuak ezagutzeko, kontsultatu: (Chillida, 2016).

³⁸⁴ Bere idatzi asko kontsultatzeko: (Alonso Pimentel, 1997).

³⁸⁵ Esate baterako, Remigio Mendiburuk bere eskulturak Edmund Husserl fenomenologiarekin erlazionatu zituen, eta horren berri eman zuen garaiko aldizkari batean (Mendiburu, 1963, o.g., apud Rodríguez Salís, 2003, 192-193. orr.).

lido beretik honako esapidea. Artelana zer zen galderaren aurrean Jorge Oteizak (2007a) honakoa zioen:

Es algo que se cuenta, se dice o se muestra, pero que consiste, que existe con algo que es su interioridad, su organización, su esqueleto o estructura particular, del que le sube al tema su valor estético, su ser. La estructura, cuando se muestra sin tema, como puro problema, es lo abstracto (182. or.).

Modu horretan, artelan abstraktu geometrikoak esparru filosofiko eta intelektualarekin harremana zuten adierazpide kultu modura aurkeztu ziren eta, beraz, objektu horiek balio eta iruditegi horiek bereganatu zituzten. Bada, Judith Butler (2002) ikertzaile estatubatuarren performatibitatearen teoriak erakutsi bezala, ez dira lehenengo gorputzak existitzen eta, ondoren, horiei gehitzen zaizkien ideiak. Gorputzei atxikitzen zaizkien uste eta pentsamenduek ere horiek eraikitzen dituzte, bere izatearen parte dira. Hortaz, premisa hori arte plastikoaren analisisira eramanez gero, konturatzen gara artelanez, nahiz eta izatez ez inolako sexu markarik izan, horiei lotutako ideiek horrela eragiten badute, gorputz sexuatu gisa funtziona dezaketela.

Begirada horretatik abstrakzioa eta figurazioaren arteko dikotomiara hurbiltzerakoan agerikoa zaigu abstrakzio geometrikoa goraiatzeko erabili ohi ziren kontzeptu eta balioak Mendebaldeko pentsamenduan gizonezkoen ekintza-eremuarekin lotzen ziren berberak zirela. Are gehiago, figuraziotik abstrakziorako aldaketa "aurrerapauso" gisa ulertzen bazen, horrek esan nahi zuen haren balioa feminitatearekin lotzen ziren atributuen ezabatze edo gainditzean oinarritzen zela. Espiritualitatea/gorpuztasuna, purutasuna/nahasmendua, arrazoia/pasioa, esentzia/azalkeriaren dikotomiek, lehenak beti bigarrena gainditzen zuela, esangura ematen zion abstrakzioaren teoriari. Azken batean, Faxedak (2013) idatzi bezala, abstrakzioaren oinarri diskurtsiboan emakumezkoen iruditegiarekin lotzen zen guztia ez zen soilik baztertzen edo alboratzen, alderantziz baizik. Abstrakzioaren euskarri teorikoan feminitateak leku zentrala zuen: gainditu edo purifikatu beharreko "bestea" zen. Eta "bestearen" lekua gorpuzteagatik, bere aurka zihoanari forma ematen zion, hots, gizontasunaren eremu pribilegiatuari. Hori dela eta, esan daiteke 1950etik aurrera euskal eszena artistikoan garrantzia handia izan zuen estilo plastikoa ez zela soilik, historiako modernitate definizio guztien antzera, gizonezkoen begiradan oinarritu. Baizik eta bere fundamentua emakumezkoen iruditegiaren kontrolpean sustraitu zela. Sara Ahmedek (2017) zioen moduan, jaso dugun historia arrazoiaren garaipenean oinarritu baino gehiago, emozioak kontrolatzeko gaitasunean errotu da. Hortaz, gizateria osoari erreferentzia egin nahi zion

unibertsaltasun mozorro baten atzean, kontaketa historikoari forma eman zion modernitatearen diskurtsoa abstrakzioaren teoriarekin lotu zenez, gizotasunarekin lotzen ziren baloreak lehenetsi ziren eta feminitatearenak gaitzetsi. Hori dela eta, Euskal Herrian bultzatu zen modernizazio artistikoaren konfigurazioa guztiz parametro maskulinoengan eratu zela baieztatu dezakegu.

16.4.1.2. Abstrakzioaren berezitasunak euskal testuinguruan

Aurretik esan bezala, abstrakzioa gobernu frankistaren abangoardia lehenetsia bihurtzeko ezinbestekoa izan zen estiloa ideologia frankistarekin uztartzen zituen irakurketak bideratzea. Horietako bat plastika abstraktua Espainiako tradizio piktorikoarekin lotzea izan zen, horrela ez baitzen iraganarekiko haustura bezala kontsideratzen, baizik eta hispanitate eta kristautasunaren erroekiko begirada berri gisa (Díaz Sánchez, J., 2013). Jakina, atzera begiratze hori ez zen abangoardien legatura luzatu, hori Errepublika garaiko arriskuekin eta kristautasunaren aurkaritzarekin konektatzea zekarrelako (Díaz Sánchez, J., 2002). Kontrara, egiazko hispanitatea goresten zuelakoan, XVII. mendeko pintura lehenetsi zen gehien. Aldi berean, batez ere 1953ko Altamirako Eskolaren bileren ondoren, historiaurreko pinturak ere iraganeko erreferentzia egokitzat hartu ziren, klasizismoa, erlijiositatea eta hispanitatearen ordezkari apropostzat ulertu baitziren (Díaz Sánchez, J., 2013). Ikusiko dugun moduan, historiaurrearen erreferentzia baliotzea bereziki esanguratsua izan zen euskal testuingururako, horrek euskal identitatearen inguruan mintzatzeko ekintza-esparru berria ekarri baitzuen. Era berean, pixkanaka, Eliza katolikoak abstrakzioa onetsi zuen, figuraziotik askatzeak irudi erlijiosoaren erabilera hutsala gaindituko zuelakoan (Marzo eta Mayayo, 2015).

Testuinguru horretan abstrakzioak lurraldean izan zituen berezitasunak ulertzeko beharrezkoa zait, berriro ere, Jorge Oteizak hirurogeiko hamarkadatik aurrera garatu zuen teoretara bueltatzea. Komentatu moduan, lehen begiradan zentsuragarria zirudien *Quousque tandem* liburua nolatan publikatu zen galderaren aurrean hipotesi desberdinak proposatu daitezke. Esaterako, testuinguruko faktore batzuk lagungarriak izan zitzaizkiola pentsa genezake, besteak beste, gerraostetik babestu zen artearen autonomiarekin printzipioa, edota arte eta politikaren arteko disoziazioaren defentsa (Manterola, I., 2018). Bestalde, liburuak erregimenak babestu zituen printzipio batzuk barneratzen zituenez, horiek agian zentsura neurriak gainditzeko lagunduko zuten. Esate baterako, historiaurrearen erreferentziaz gain, erlijiosotasunaz mintzatzen zen, aurreko mendeetako Espainiako margolari ezagunenei erreferentzia egiten zitzaien, baita

horietako batzuekiko filiazio jarraipena babestu ere³⁸⁶, eta proposatzen zen teoria estetikoaren filosofiaren korrante existentzialistan kokatzen zen, garaian babes gehien zuten joera filosofikoan³⁸⁷.

Dena dela, hirurogeita hamarreko hamarkada baino lehen Oteizak (2007b; 2015) plastika abstraktuaren esperimentazioaren inguruan aski idatzi zuen, besteak beste, 1944ko *Carta a los artistas de América* edo 1951n *La investigación abstracta en la escultura actual* idatzietan. Baina, abstrakzioaren lengoia euskal munduarekin lotzeko joera berrogeita hamarreko hamarkada amaieran hasi zuen, euskal antropologiarekiko gero eta interes handiagoa izaten hasi zenean eta bere ikerketa eskultorikoa amaitutzat jo zuenean. Edo, beste era batean esanda, esan daiteke artistak Amerikan izandako urteetan garatu zuen herri-kultur tradizionalarekiko jakin-mina orduetik aurrera bere jaioterriko kulturara luzatzen hasi zela.

Lehen kapituluan komentatu moduan, hirurogeiko hamarkadan Francoren gobernuak politika kultural integratzaileago bat hasi zuen. Helburua Euskal Herriko indar abertzale separatisten kontrola bermatzea bazen ere, irekiera horrek emaitza azpimarragarriak ekarri zituen eskualdeko ondarearen berreskurapenerako. Esate baterako, ekintza-esparru horretan azpimarragarriak izan ziren lurraldeko gizarte eta kultura aztertzen hasi ziren antropologia ikerketak. Joseba Zulaika (2003) ikertzaileak zioen bezala, orduko antropologo euskaldunek ia modu militantean egin zuten lan eta, beraz, ikuspuntu horrek eragin handia izan zuen euskal identitate historikoa kultura zientifiko eta humanista modura aurkeztean. Kontu interesgarria da hori, izan ere, planteamendu eta jarrera horiek inguruko artista plastiko batzuegan eragin handia izan zuten, eta beren ikerketa esparrura lekualdatu zuten; hots, estetika eta arte plastikora. Alegia, beren artelanekin artista horiek garaiko antropologoaren helburu berbera lortu nahi izan zuten: bertako kultura eta tradizioak ezagutu, berreskuratu eta horiekiko gizartearen interesa piztea.

Puntu horretan euskal artista abstraktuen proposamena maskulinitatearekin lotzen duen beste lotura bat aurkitzen dut, zera, sormen plastikoa eta horien ekoizpen prozesuei izaera zientifiko gehitu zitzaiela. Artisten planteamenduak arrazoimena eta objektibotasunarekin erlazionatu nahi izan zirenez, objektu artistikoek, baita artisten

³⁸⁶ Esate baterako: "Velázquez había creado un sitio de habitable soledad para él en su pintura. Con el genio popular del alma vasca y con el genio de Velázquez en su pintura: hay una formidable y curiosa relación de identidad y al mismo tiempo de destino crítico paralelo"; eta: "Goya, al fin, expresión la más alta y completa del genio español, es la más viva y libre manifestación de nuestra secreta personalidad vasca" (Oteiza, 2007a, 130 eta 358. orr.).

³⁸⁷ Korrante existentzialistak arte irakurketan izan zuen eragina aztertzeko, ikus: (Díaz Sánchez, J., 2013); eta hirurogeiko hamarkadan eman ziren aldaketetarako: (Núñez, 2006).

irudi publikoak ere, zientziaren balioak bere egin zituzten. Esaterako, Donna Haraway (1997) ikertzaileak zientzia ikuspegi feminista batetik aztertu zuenean, argi identifikatu zuen zientziaren esparruak botere-eremu gisa funtzionatu duela antzinatek, objektibitate eta arrazoiaren balioak bere esku izan dituela; eta asoziazio errepikatu horientatik zientzia gizonezko gorputzarekin lotu izan dela, hura neutraltasunaren eta unibertsaltasunaren irudi bihurtuz. Asoziazio horren adibidea liteke Oteizak *Quousque tandem* liburuan estetikaren gaitasun zientifikoa azpimarratu izana, esanez euskal kultura ezagutzeko etnologia, arkeologia edo hizkuntza ikasketak ez zirela nahikoak³⁸⁸. Edo zientifismoaren aldeko beste ekintza bat 1961ean Oteiza, besteak beste, Julio Caro Baroja eta José Miguel de Barandiaránek batera *Academia Errante* fundatu izana liteke (Álvarez Martínez, S., 2003). Beraz, esan dezakegu prozesu artistikoarekiko begirada horrek abstrakzioaren eta artisten figuraren karga maskulinoa areagotu zuela.

Oteizaren teoretara bueltatuz gero, esan bezala, artistak hirurogeiko hamarkadan euskal kulturarekiko begirada eta konpromiso berria garatu zuen, eta horrek eskulturaren inguruko teoriak birpentsatzera eraman zuen, askotan errepikatu izan den *cromlech*aren “aurkikuntzaren” bidez (Oteiza, 1959, o.g., apud Rodríguez Salís, 2003, 114-115. orr.); hain zuzen, artistaren prozesu sortzailea zientziaren historiako aurkikuntza handien antzera azaldu zen. Modu horretan, eskultura kontzeptu erlijioso eta transzendentalekin erlazionatu zen, baina baita euskalduntasunarekin ere. Hau da, aurretik identifikatu dugun gizon-emakumearen logika dikotomikoa beste behin ageri zen, baina orain, iruditegi maskulinoarekin lotzen ziren ezaugarriak euskaldun kutsua gehitu zitzaizkien. Horrek esan nahi zuen gizontasunaren iruditegiarekin lotzen ziren atributuez hornitzen zela usteko “euskal estiloa” edo, hobe esan, bereizgarri horiek definitzen zutela euskalduntasuna. Alegia, euskaltasuna purutasunarekin, hutsarekin eta primitibismoarekin lotzerakoan, zuzenean, materialtasuna, gorputza, pasioa, nahasmendua edo arrazionaltasun ezaren ideien kontrakoa zela, edo horien aurkaritza berak definitzen zituela babestu zen. Artistaren honako adierazpenetan asoziazio horiek identifikagarria dira:

Ahora, desde lo abstracto, en este *cromlech* neolítico, inventa el artista, en el mismo espacio exterior de la realidad, la habitación para su raíz metafísica [...]. El hombre se ha

³⁸⁸ “[...] cuya explicación no aclara las ciencias que se dedican a estas investigaciones. Nosotros desde nuestra realidad creadora, desde la misma condición profesional que la de los autores de estos momentos, vamos a intentar dar una explicación”; edo: “Desde la etnología, la arqueología y la lingüística muy poco es lo que pueden decir y aunque estas ciencias son las únicas que han dicho algo de nosotros, no significa que (solos) puedan decirnos mucho más” (Oteiza, 2007a, 199 eta 220. orr.).

puesto fuera de sí mismo, fuera del tiempo. Solución estética –razón religiosa– de su suprema angustia existencial (Oteiza, 2007a, 202. or.).

Beste adibide bat: “En el estilo vasco, el aparente desorden exterior y natural, se ha transformado en el orden de su intimidad creadora y existencial” (103. or.), edo: “Ya hemos explicado que el vasco desde el cromlech tiene una sensibilidad receptiva, que no llena los espacios vacíos, que no es decorador” (242. or.). Edota 1953an, Arantzazurako proiektuan lanean zebiltzala, Oteizak berriki parte hartu zuen lehiaketa batean gainerako lanak “afeminadas, académicas e iguales” modura definititzeak (Echevarría Plazaola eta Mennekes, 2011, 161. or.)³⁸⁹ argi erakusten digu logika dikotomiko eta sexuatuak erabateko presentzia izan zuela artista oriotarraren planteamenduetan.

Azken finean, errepikatu bezala, pentsamendu mota hori erabat lotuta zegoen garaiko testuinguru sozialarekin eta bere genero egiturekin. Adibidez, Teresa del Vallek (1985) *Mujer Vasca. Imagen y realidad* liburu aitzindarian orduko euskal antropologia ikuspegi feminista batetik aztertu zuen, zehazki, Oteiza eta inguruko artistengan ere izugarritzko eragina izan zuten José Miguel Barandiaran edo Julio Caro Barojaren teoriak. Eta bertan bistaratu zuen antropologo horiek sexu diferentzia ulertzeko modu zehatz eta zurrun bat babestu zutela: emakumea landa eremuarekin, mitologiarekin eta amatasunarekin lotu zuten, azken hori familia, baina baita “herriaren” zaintzarekin ere erlazionatzen zela. Valleren hitzetan:

En las teorizaciones y escritos nacionalistas, la mujer aparece sistemáticamente asociada a las imágenes de madre, tierra, Virgen y Patria. Así, *ama* (la madre), *Amabirjiña* (la Virgen), *Ama Aberria* (la Patria), y *Ama Lur* (la Tierra), se identifican con la figura de la madre, lo más puro, lo más elevado, lo que está por encima de lo humano. A otro nivel, la mujer se considera un elemento fundamental como perpetuadora de la raza, transmisora de la lengua y mantenedora de la familia (229. or.).

Bazirudien ikerketa horietan emakumeei botere handia zegokiela eta, hain zuzen, abiapuntu horretatik hirurogeita hamarreko hamarkadan euskal matriarkatuaren teoretara iritsi ziren antropologoak³⁹⁰. Kontrara, Vallek (1985) zioen ustezko botere hori patriarkatuak sortutako mito bat zela, eta euskal emakumeen egiazko errealitate soziokulturala erabat desberdina zela. 1968tik aurrera, ikertzaile feministek

³⁸⁹ Eskerrak eman nahi dizkiot Ismael Manterolari erreferentzia honen berri emateagatik.

³⁹⁰ Del Vallek (1985) zioen teoria horren lehen ekarpena Julio Caro Barojaren 1977ko *Los pueblos del Norte* lanean eman zela.

antropologiaren izaera androzentrikoa kritikatzeko hasi ziren eta bistaratzeko nola ordura arteko ikerketetan gizonezko antropologoek sexu diferentziaren paperak betiere begirada patriarkaletik ulertarazi zituztela. Alegia, antropologo feministak ikertzaileen herentzia kulturala horien aztergaietan islatu zutela kritikatzeko hasi ziren (Fernández-Martorell, 2018).

Hortaz, Oteizak eta inguruko artistek euskal antropologoaren eragina jaso bazuten, logikoa liteke sexu diferentziarekiko ikuspuntu esentzialista bera horien teoria estetiko edo lan plastikoetan ere agertzea. Halaber, irakurketa horiek sortuak izan ziren testuinguruarekin ere bazuten harremana, alegia, frankismoaren genero ideologiarekin. Esan bezala, garaiko emakumeen posizioa "Estatu Berria" eraikitzea ahalbidetzen zuen enbor menderatua izatea zen. Horregatik, gizarte arau eta legedia aldaketak bideratzeaz gain, sistema bermatzeko garrantzitsua izan zen emakumeen gaitasun intelektuala gutxiarazten zuten XIX. mendeko teoria biologikak berreskuratzea; besteak beste, emakumeok sormenerako edo pentsamendu abstrakturako gaitasun eskasagoak genituela babesten zutenak. Logika hori bistaratzeko, Di Febo (2005) historiagile feministak orduko Espainiako Errege Akademiako zuzendariak 1962an eman zuen "Emakumearen hamabi ezaugarriak" izeneko hitzaldia gogorarazi zuen. Izan ere, zuzendariaren hitzetan emakumeok ez genuen gaitasunik arrazionaltasunerako, abstrakzioerako, sormenerako edo jokabide zehatzetarako, baina beste abilezia batzuk genituen ordainetan, adibidez, mimetismo eta intuizioerako joera, sakrifizio eta pazientziarako prestasuna edo haurren munduari hurbiltzeko ahalmena. Azken batean, adibide desberdinek gogorarazten digute murgiltzen garen testuinguruan argudiaketa dikotomiko eta sexuatuak presentzia handia izan zutela.

Hori guztia kontuan hartuta, eta Oteizaren hirurogeiko hamarkadatik aurrerako saiakera teorikoetara bueltatzen bagara, konturatzen gara dikotomiaren erabilera diskurtsiboak testuinguruan funtzionalitate zehatz bat zuela, zera, euskal identitateari forma edo iruditegi bat ematea. Bazterketaren logikaren bidez, euskal izate edo kulturaren irudia hispanitatearen iruditegi estereotipo koloretan, izaera barroko eta pasiotsuaren kontrakoa zela proiektatu zitekeen. Hala, logika horren baitan euskalduna eta bere adierazkortasuna pasio neurrigabearen edota feminitatearen aurkari gisa definitu zen, eta, aldiz, isiltasuna, espresio-eza, ordena, inklusio garbitasunaren bereizgarriak bere egin zituen. Logika horren adibide da euskal estiloaz mintzatzeko Oteizak (2007a) Aranzadiren proposamen hau berreskuratzea izana:

El vasco aísla su casa. Observa Telesforo de Aranzadi que no es por insociabilidad, que es por confianza en sí mismo. Y cuando en el bulevar de San Sebastián escuchando a la banda de música, dice el mismo Aranzadi, se distingue a la muchacha castellana que tiene el niño en brazos, en que lo mantiene abrazado en gesto de bailar, mientras que la ñiude vasca levanta el niño manteniéndole solo, en el aire, como un danzarín. Y cuando Humboldt en 1801 ve por vez primera en nuestro país bailar el fandango, afirma que con toda seguridad ese baile no es indígena, que el vasco danza solo (104-105. orr.).

Errepikatu moduan, eta Judith Butlerren teoriak gurera ekarriz, esan dezakegu euskalduntasuna gizontasunarekin lotzen zituen planteamendu teorikoak gorputz plastikoetara ere pasa zirela. Ideia hori bistaratzeko Nestor Basterretxearen *Euskal Serie Kosmogonikoa* eskultura seriea komentatuko dut, adibide ona baita proposatutako ideiak plastikoki nola funtzionatu zuten ikusteko. Hain justu ere, Basterretxeak euskal kultura birsortzeko kezka ikerketa plastiko bihurtu zuen eta, bere iritzian, kosmogonien eskultura seriea asmo horren goren puntua izan zen (Plazaola, 1975). Bertan, Jose Miguel de Barandiaránek *Diccionario de Mitología Vasca* lanean izendatutako hogeita bat figura mitologikoak irudi eguneratu baten bidez gorpuzten saiatu zen. Eta, berrikuntza plastiko horretarako, aipatu ditugun euskal adierazkortasunarekin lotu ziren ezaugarri formalak erabili zituen. Hau da, diseinatu zituen hamasei figurak eskultura abstraktuak ziren, nahiz eta erreferentzia antropomorfiko batzuk ere izan, nagusiki, haritz zizelatuz eginak zeuden, eta landa-munduko lanabesak edo piezak ere bazituzten, goldeak edo iltzeak, kasu.

Hala, eskultura horiek ikuspuntu feminista batetik begiratzen baditugu, lehenik eta behin konturatzen gara, antropologoaren interpretazioa jarraiki, burutu ziren figura guztietatik bi bakarrik zirela emakumezkoak: *Illargi Amandre* gauaren jainkosa eta *Mari*, figura mitologiko nagusia. Hau da, kuantitatiboki gutxi ziren, baina horien garrantzia sinbolikoa handia zen. Irudikapenari zegokionez, bi horiek gainerako piezen estetika sendo eta trinko bera zuten, alegia, abstrakzioak, eskulturak, materialek eta landa-munduaren erreferentziek zekartzaten balioak eta genero-marka gorpuzten zituzten. Hortaz, ondorioztatu daiteke indar femeninoak maskulinizatu egin zirela eta, hain zuzen, beren identitateari gehitutako genero-marka horri esker bermatzen zitzaizela euskal mitologian zuten paper garrantzitsua. Eskultura horiek ere ustezko euskal matriarkatuaren gaiarekin lotu genitzake, izan ere, Basterretxeak mitoarekiko interesa izan zuen, horren erakusle Fernando Larruquertekin batera 1968ko *Ama-Lur* film ezaguna dela, adibidez. Ondorioz, antropologo feministek euskal matriarkatuaren inguruan egin zuten kritika berbera maila plastikora ekar genezake. Zera, gizarte patriarkalak emakumeen inguruan sortzen dituen

irudikapenak aztertzerakoan, euskal matriarkatuaren ilusio historikoa ezerezean geratzen dela. Kasu honetan, Basterretxearen interpretazioak hori erakutsiko ligukete: jainkosa femeninoen irudikapenak begirada patriarkalaren emaitzak zirela.

17.4.1.3. María Paz Jiménez-en negoziazioa

Aurretik esan bezala, euskal abstrakzioaren inguruan hausnartzeko ezinbesteko da garaiko testuinguru soziokulturala aintzat hartzea, besteak beste, gorputz ezberdinek orduko errealitatea nola jaso zuten ulertzeko eta garatutako lan artistikoa interpretatu ahal izateko. Abiapuntu horretatik María Paz Jiménez artistaren kasuan pausatuko gara orain. Aurretik ere hitz egin dugu Jiménez-eri buruz, bai autoerretratuez hitz egitean, baita atzerriratze esperientziak aztertu ditugunean ere. Esan bezala, margolariak Buenos Airesen jaso zuen heziketa, garaian euskal lurraldean edo estatuko akademia esanguratsuenetan emakume ikasleek jaso zutenarekiko desberdina izan zena. Gainera, bertako eszena artistiko abangoardistan murgiltzeko aukera izan zuen eta horrek bere burua artista gisa identifikatzeko orduan garrantzia izan zezakeela esan dugu.

Erbestetik bueltan, bere senarraren negozio bidaiengatik Bilbo eta Madril-en artean ibili zen, eta, horregatik, margolariak hiri horietako eszena artistikoak ezagutzeko aukera izan zuen. Esate baterako, euskal giro artistikoan zebiltzan intelektual aurrerakoiekin harremana izaten hasi zen, adibidez, Jorge Oteiza edo Gabriel Celayarekin³⁹¹. Horrela, Euskal Herriko eszena artistikoan errekonozimendu nabaria lortu zuen figura bihurtzen hasi zen pixkanaka Jiménez. Besteak beste, inguruko lehiaketa garrantzitsuenetan sari ezberdinak irabazi zituen³⁹², hurbileko hirietako gunee berritzaileenetan bere lanak aurkeztu zituen³⁹³, baita Madril edo Parisen ere. Besteak beste, artistak urte gutxitan lortu zuen errekonozimenduaren testigu da Kaperotxipik (1954) *Arte Vasco* liburuan artistari erreferentzia egitea. Esanguratsua da aipamena:

Pero al preguntar yo al escultor Jorge Oteiza, en 1952, por carta su impresión sobre el arte en Guipúzcoa, me contestó: "¿El arte en Guipúzcoa? Empieza a despertar. Un gran valor nuevo, el pintor donostiarra, franciscano Fray Javier de Eulate. Otro tremendo valor, Agustín Ibarrola, de Bilbao. Dos pintoras guipuzcoanas, María Paz Jiménez de Bizcarrondo y Menchu Gal. Los dos hermanos, pintor y escultor, Chillida [...] (247. or.).

³⁹¹ Adibidez, Koldo Mitxelena Liburutegian artista eta Gabriel Celayaren arteko korrespondentzia gordetzen da, eta Oteiza Fundazioan Jiménez eta artista oriotarraren artekoa.

³⁹² Hala nola, Gipuzkoako Ateneoaren Saria 1954an, edo Donostiako Gabonetako Lehiaketaren Ohorezko Saria 1955 eta 1960an.

³⁹³ Bilboko Stvdio galerian 1949an, eta Donostiako Udal Artoetan 1949 eta 1969an, adibidez.

Orain interesatzen zaigunaren harira, eta orain arte abstrakzioa eta generoaren arteko lotura horiek guztiak hankaz gora jarrita, aldarrikatu behar dugu euskal eszena artistikoan María Paz Jiménez izan zela, dirudenez, estilo abstrakzio informalista praktikatu zuen lehen artista (Anonimoa, 2011). Azken finean, arteren historia tradizionalan berrikuntza estilistikoak “garapen” gisa ulertzen diren heinean, kontu erabakigarria da aurrerapauso horiek nork ematen dituen, besteak beste, horrek artista-jeinuen esangura historikoa indartzen duelako eta, beraz, diziplinaren ohiko irizpide balioak eta barne-logika mantentzen duelako. Esaterako, Euskal Herriko artearen historiaren kasuan, abstrakzioa Oteiza edo Chillidaren eskutik etorri ote zen galderak gatazka handiak piztu ditu, ez protagonista horien artean bakarrik, baizik eta artista horien inguruan idatzi duten adituen artean ere. Hortaz, tirabira berak izandako garrantziak erakusten digu diskurtso historikoen eraikuntzan “artista-jeinu-berritzailearen” figurak erabateko pisua izaten jarraitzen duela egun.

María Paz Jiménezek 1948an Parisera bidaiatu ondoren hasi zuen abstrakziorako esperimentazioa, urte horietan Frantziako hiriburuan norabide artistiko ezberdinak aurkitzen baitziren (Marzo eta Mayo, 2015). Modu berean, Jiménezek bidaiak helburu artistikoa izateak artistaren jakin-minaz eta bere konpromiso artistikoaz ere hitz egiten digu. Aurretik aipatu dugun moduan, XX. mendeko korrante abstraktuek estiloa kontu filosofiko metafisiko eta zientifikoarekin erlazionatu zuten eta, hain zuzen, abiapuntu berbera izan zuen Jiménezek. Artista berak azaldu bezala, Argentinan igarotako urteetatik aurrera, filosofia liburu asko irakurtzen hasi zen eta erabat liluratuta geratu zen astronomia, zientzia edo politika kontuekin (Kortadi, 1975; Bizcarrondo, 2019). Hortaz, artistaren abstrakzioarekiko interesa ere hortik zetorren. Aldi berean, konturatzen gara mota horretako interesak ez zetozeela bat frankismoak bultzatu zuen ideal femeninoarekin. Hain justu ere, gisa horretako adibideek erakusten digute Jiménezek bere ibilaldi artistikoan garaiko genero-rolak gainditu zituela [127].



127. Mari Paz Jiménez. *Izenburu gabea*. 1949-1952. Paper gaineko gouachea. Michel Mejuto galeria.



128. Exposición de los 10 ekitaldiaren kartela. 1959. San Telmo Museoko artxiboa.

Azken ideia horri tiraka, azpimarragarria da Jiménezek, garaiko emakume artisten artean ohikoa ez zen moduan, talde proiektuetan hartu zuela parte. Zehazki, 1959ko Gabonetan ospatu zen "10en Erakusketa" ekintzari egin nahi diot erreferentzia, lurraldeko sistema artistiko tradizionalari modu kritikoa erantzuteko saiakera independentea izan baitzen (Anonimoa, 2011) [128]. Ekitaldia Amable Arias margolariaren estudioan antolatu zen,

eta, oro har, Gipuzkoako eszena artistikoan garrantzi handia zuen Gabonetako Lehiaketaren kontra-erakusketa modura planteatu zuten (Aramburu, 2014). Honako margolari abstraktuek hartu zuten parte: Miguel Ángel Álvarez, Amable Arias, Néstor Basterretxea, Carlos Bizcarrondo –María Paz Jiménez-en semea–, Gonzalo Chillida, María Paz Jiménez, José M. Ortíz, José Antonio Sistiaga, J. F. Villagarcía eta Vicente Ameztoy. Zera zioen Ariasek erakusketa gogoratzera:

Aquí nos juntamos por primera vez en la inauguración no sólo artistas, sino que estuvo “la izquierda de entonces”. Fue un éxito. Está todo lleno. M.^a Paz Jiménez contentísima comentaba que había venido Luis Martín Santos. Fue la gran ruptura (Alonso Pimentel, 1997, 197-198. orr.).

Adibideak igartzen digu abstrakzioaren sarrera norma artistiko instituzionalen aurkaritzatzat jaso zela garaian. Aurretik esan bezala, gobernu frankistak berrogeita hamarreko hamarkadatik aurrera abstrakzioa nazioarteko erakustokietara zabaldu zuen bitartean, estatu barruan oraindik egoera ezberdina zen. Izaera periferikoa zuen euskal eszena artistikoan abstrakzioaren behin-behineko harrera hirurogeita hamarreko hamarkadan eman zen eta hura ordura arteko sistema artistiko tradizionalaren erantzun gisa jaso zen. Gainera, hura praktikatzeko zuten artistak frankismoaren aurkako teoriekin lotzen ziren berdinak ziren, eta urteak aurrera Oteizaren inguruko zirkulu artistikoan abstrakzioa euskal erresistentziarekin erlazionatzen hasi zen, beraz, estiloa disidentzia politikoaren ordezkari modura ulertu zen³⁹⁴. Eta, esan modura, ondoren errotuko zen kontaketa irakurketa horietan oinarritu zen.

Jiménezera bueltatuz, artistak *10en Erakusketan* parte hartzeak gogoratzen digu margolariak orduko eszena artistikoan parte hartzeko izan zuen jarrera ez zetorrela bat garaiko gizartean emakume artistengandik espero zenarekin. Joera horren beste adibide bat liteke 1962an, *Bizkaiko Estampa Popular* taldeak Gipuzkoako Elkartearen erakusketa ospatzeko bitartekaritza lana Jiménezek burutu izana, taldeak izaera antifrankista garbia baitzuen³⁹⁵. Era berean, artista garaiko intelektual aurrerakoien giroan murgildu zen eta, hain zuzen, bere etxea izan ohi zen bilerak egiteko elkargunea (Bizcarrondo, 2019).

³⁹⁴ Ana Olaizolak (1995) honela azaldu zuen: “Mientras que en el contexto internacional, una nueva coyuntura favorable a las nuevas manifestaciones artísticas permite que el arte de vanguardia relaje su tensión utópica a favor de actitudes más autónomas o formalistas, en el País Vasco, la voluntad de innovación entrará en conflicto con un contexto político y social hostil que agudizará la conciencia utópica de los artistas, produciéndose una identificación ética entre vanguardia artística y política” (123. or.).

³⁹⁵ “Montamos todo en combinación con Mari Paz Jiménez, a la que estábamos animando para que hiciesen allí la Asociación Artística de Guipúzcoa, una cosa parecida a la Asociación Artística Vizcaína” (Angulo Barturen, 1987, 136-137. orr.).

Datuak gogora ekartzen digu etxea emakumeentzako ekintza-espazio inportantea izan zela [129].



129. Anonimoa. Lagunak María Paz Jiménez en etxean. Blas de Otero, Sabina de la Cruz edota María Antonia ageri dira. D/g. Argazkia. Irudi inprimatuaren argazkia.

Aitzitik, ibilbide hori aurrera eramateko garrantzitsua izan zen Jiménezek bere generoari zegozkion baldintza batzuk betetzea eta hala-nolako oreka bat lortzea; negoziazioaren ideia berriro ere. Esate baterako, lan artistikoarekin konpromisoa izateko edo zirkulu sozial zehatzetan barneratzeko oso lagungarria izan zitzaion bere senarraren babes, horrela, garaiko familia egitura tradizionala mantentzeaz gain espazio horietan barneratzeko okasioa lor zezakeelako. Jiménez-Bizcarrondo bikotekideek pentsa dezakegu Europako beste herrialde batzuetan aurreko mendean jada garatu zen *companionate marriage* harreman modua gorpuztu zutela. Horrelako bikoteetan senarrak emaztearen sentsibilitate artistiko eta intelektuala sustatzen baitzuen, eta horien artean enpatia intelektualean oinarritzen zen nolabaiteko adiskidetasun harremana ematen zen. Beraz, rol ezberdinak mantentzen ziren arren, baieztatu daiteke emakumeen berdintasunaren alde bideratzen ziren erlazio aurrerakoiak izan zirela horiek³⁹⁶. Donostiako bikotekideen kasuan, esaterako, Bizcarrondok animatu zuen Jiménez arte eskolak jasotzera (Moya eta Olaizola, 2000), senar-emazteak lagun zirkulu bera konpartitzen zuten³⁹⁷, edota nahiz eta senarraren ibilbide profesionalak artearekin zerikusirik ez izan, bere emaztearen karrera artistikoa kontu serio gisa ulertu zuen eta

³⁹⁶ Nuria Capdevila eta Carmen Gaitánek beren ikasketetan ere erabili duten kontzeptua da. Informazio gehiagorako: (Simmons, 2009).

³⁹⁷ Hori ageri da kontsultatu den korrespondentzia pribatuetan.

Gipuzkoako Elkarte Artistikoaren antolamenduan lan egin zuen (Bizcarrondo, 2019). Margolariak Edorta Kortadik (1975) egindako elkarrizketan honakoa zioen:

Senarra zoragarria dut; beti errespetatu izan dit bai lana bai neure izaera. Ez nauzu etxeoandre ona, ez dut atsegin sukaldea. Seme bat izan dut eta margolari da hau ere; eta pozik naiz nire bizitzan margotzen egin dudana lanaz (o.g.).

Gainera, aukera horiek disfrutatzearekin batera, esan bezala, bikoteak publikoki nolabaiteko ordena soziala gorpuztu zuen³⁹⁸. Hau da, Alfredo Bizcarrondo zen familiaren sostengu ekonomikoaren papera zeramana eta María Paz Jiménez bere ibilbide artistikoaz gain, semea eta etxearen zainketa lanean ibili zen. Hortaz, Menchu Galen kasuan aipatzen nuen kontrako adibidetzat hartu dezakegu Jiménezena; alegia, modu desberdinean negoziatu zuen bere "ekintza-margena". Galen kasuan, transgresioa eremu pertsonaletik zetorren, feminitateari zegokion betebeharren ordez bere ibilbide artistikoa lehenetsi zuelako eta gizarte horretan emakumeei egokitzen zitzaien bizimodua ez zuelako jarraitu. Jiménezek, ordea, jendaurrean bere generoaz espero zitekeen oinarrizko arauak bete zituen, baina, aldiz, bere praktika artistikoa guztiz apurtzailea izan zen.

Bestalde, indarrean dagoen Euskal Herriko artearen historia kontuan hartuz gero, María Paz Jiménezek kasuan interes gehien pizten duen kontuetako bat zera da: margolaria zergatik ez zen Euskal Eskola Mugimenduko *Gaur* taldeko partaide izan. Izan ere, Jiménezek harreman estua zuen bertako kideekin, eta mugimenduak diskurtso historikoan izan duen garrantzia ezagututa, pentsa genezake parte hartze horrek margolariaren errekonozimendua aldatuko lukeela agian. Bada, galdera hipotesi desberdinekin erantzun daiteke. Alde batetik, *Gaur* taldearen partaide gehienak –Oteiza izan ezik– hogeitahogeita hamarrek hamarkadan jaiotako gizonezko artista gazteagoak ziren. Aldiz, taldeak forma hartu zuenerako María Paz Jiménezek ia hirurogei urte zituen eta 1968an *Neure buruarentzako gutuna* testuan adierazi zuenez, indarrak gutxitzen ari zitzaizkion³⁹⁹. Hala ere, baztertze boluntarioan oinarritzen den hipotesia Agustín Ibarrolaren ondorengo adierazpenarekin ezeztatu ere egin daiteke. Talde gipuzkoarraren egituratzearen inguruan grabatzaile bizkaitarrak zioen María Paz

³⁹⁸ Hala ere, Jiménezek ijito jatorria zuen, beraz, batez ere hasieran, Bizcarrondo-Jiménezena bikote apurtzailea izan zen gizartearen begietan.

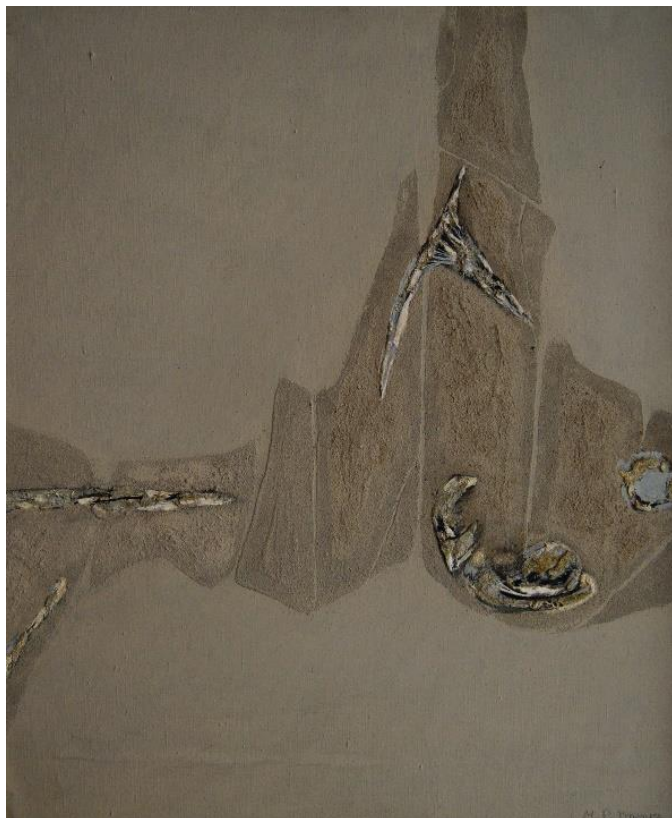
³⁹⁹ "La vida para mí es una carga pesada. [...] he llegado a una edad en que lo único que sé de cierto es que voy a morir" (Moya eta Olaizola, 2009, 9. or.).

Jiménez, baina baita inguruan zeuden beste artista esanguratsu batzuk ere, ez zirela *Gauren* taldekide izan bertako fundatzaileek izan zuten jarrera itxiarengatik:

Mira, GAUR era un grupo cerrado y restringido desde el punto de vista estético. Ellos tenían mucha familiaridad y la enorme influencia estética de Oteiza y Chillida. Estéticamente estaban unidos, incluso desde su propia formación como artistas. Estaban situados todos ellos en el campo no figurativo, en un campo auspiciado por los dos artistas citados y Basterrechea. Recuerdo que cuando expuso en San Sebastián, a mí me llegaban gentes jóvenes, entre ellos Coro Mendiola, la mujer de Ramos Uranga, Carlos Sanz, M^a Paz Jiménez, Gracena, Javier Arocena, Tapia y Bizcarrondo que querían entrar en GAUR. La misma intención tenía pintores de treinta y tantos años. A unos y a otros los rechazamos a aquellos porque los consideraban “aprendices” y a los otros porque no estaban en las coordenadas de lo que ellos consideraban la vanguardia estética del arte (Angulo Barturen, 1987, 181-182. orr.).

Beranduago, Amable Ariasek Ibarrolaren hitz horiek falaziatzat jo zituen arren (Alonso Pimentel, 1997), egia da Gipuzkoako taldeak, Bizkaiko *Emenek* ez bezala, izaera baztertzalea izan zuela. Ana María Guasch (2018) historialariak ere azpimarratu zuen kontraesan bat ageri zela Euskal Eskolaren Mugimenduaren printzipioen eta talde gipuzkoarraren funtzionamenduaren artean. Taldearen manifestuan estilo bereizketa gabeko euskal artisten atxikimendua eskatu zuten bitartean, bateratzerako orduan garrantzitsua izan zen partaideak Jorge Oteizaren teoria estetikoekin bat egotea eta joera plastiko abangoardistekin lerrokatzea.

Premisa horiek pentsatzera naramate taldeko kideentzat Jiménezzen lanak ez zihoazela bat bilatzen zuten helburuekin. Adibidez, maila estetikoari zegokionez, hirurogeita hamarreko hamarkadan Oteizak *El Paso* talde informalistako Lucio Muñoz, Manuel Viola edo Juana Francésen lanak “hábil pero demasiado superficial juego matérico” gisa izendatu zituen (Dorfles, 1979, 78. or.). Beraz, nahiz eta maila pertsonalean *Gaur* taldearen ideologoak eta María Paz Jiménezek oso harreman estua izan, espekulatu dezakegu plano artistikoan Oteizak Jiménezzen obrekiko antzeko ikuspuntua izan zezakeela. Hain justu ere, hirurogeiko hamarkadaren hasieran Jiménezek harea, lurra edo zaku-oihala moduko materialek eskaini zezaketen adierazkortasunari arreta berezia jarri zion, Espainiako beste zonalde batzuetan garatu zen estilo informalistan ohikoa izan zen moduan [130].



130. Mari Paz Jiménez,
Izenburu gabea. 1959-1962.
Teknika mistoa. Michel Majuto
galeria.

Talde artistikoan parte hartu ez izatearen beste arrazoi posible bat partaideek konpartitzen zuten premia abertzalea izan zitekeen⁴⁰⁰. Izan ere, Jiménez jatorriz ez zen euskalduna, eta, beraz, interes ideologiko horrekin bat ez zetorrela pentsa genezake. Jakina, hipotesi horiek nekez egiaztatu daitezke. Dena dela, beharrezkoa da aipatzea historian zehar talde homosozialen erabilerak garrantzia handia izan duela gizontasun hegemonikoen praktikak bideratzeko orduan. Gizonen *status quo*a, eta gizarteko genero orden diferentzia mantentzeko estrategia eraginkorrak izan dira antzinatik, eta, beraz, nahiz eta gizonen praktikara mugatu, horiek emakumeen espazio-hartzean ere erabateko eragina dute (Bird, 1996).

Amaitzeko, María Paz Jiménez-en kasuak aukera ematen dit kapitulu honetan landu nahi ditudan bi alderdiak gurutzatzeko. Alde batetik, ikusi dugu abstrakzioaren teoria eta euskal testuinguruak hari gehitu zizkion berezitasunak gizon markarekin lotu zirela, eta horrek eragina izan zuela emakumeak praktika horretara ez hurbiltzean. Bestalde, ikusi

⁴⁰⁰ Esate baterako, *Gaur* taldeko manifestuaren zirriborroak ondoren plazaratu zenak baino kutsu abertzaleagoa zuen, baina zentsura neurriengatik ezabatu egin zuten. Honako esapidean tonua ageri da: “no somos Escuela de Madrid, no aceptamos que dos de los artistas guipuzcoanos que suscriben esta declaración, que por haber alcanzado los únicos grandes premios internacionales de España en estos años, se les siga haciendo figurar como de la Escuela de Madrid” (Alonso Pimentel, 1997, 205. or.).

dugu ondoren etorri zen diskurtso historikoak are gehiago indartu zuela kontaktaren genero marka maskulinoa. Beraz, baldintza ezberdin horiek eragin zuzena izan zuten Euskal Herriko artearen historiak kanon androzentrikoa izatean eta, ondorioz, emakume artistak historiatik kanpo geratzean. Jiménezzen kasua erreparatzerakoan, artistak lehen baldintza hori “gainditu” zuela esan genezake, izan ere, berrogeita hamar eta hirurogeiko hamarkadetako sistema artistikoan errekonozimendu handia lortu zuen, garaiko lehiaketa instituzionaletan sariak lortu zituen, informalismoaren aitzindarietako bat izan zen lurraldean, eta orduko sare intelektualeko gizonezko artista berritzaile eta ospetsuenen estimu osoa izan zuen. Baina, aldiz, ondoan zituen artistekin alderatuz gero, Euskal Herriko artearen historian guztiz pertsonaia zokoratua izan da Jiménez.

Fenomeno horren zergatia geruza ezberdinen ondorioa izan daitekeen arren, fenomeno horretan artista zendu zen urtea gako delakoan nago. 1975 urtean hil zen María Paz Jiménez. Urte inguru horretan bere omenez erakusketa esanguratsuak antolatu ziren⁴⁰¹, baina, ondoren, bere legatua ahaztu egin zen. Lehenengo kapituluan ikusi dugun bezala, Euskal Herriko artearen historia Francoren heriotzatik aurrera hasi zen batez ere finkatzen, horregatik, urte horietan beraien praktika artistikoarekin jarraitu zuten artistek⁴⁰² errotzen zihoan diskurtsoan bere posizioa legitimatzeko aukera handiak izan zituzten⁴⁰³. Bestek beste, erakusketa garrantzitsuak egiten jarraitu zituzten, kultur erakundeen babesak izan zuten eta beraien lanak bilduma garrantzitsuetan sartzen hasi ziren. Hortaz, bilakaera horrek esplikatu luke Jiménezzen lanak eta bere figura, egun oraindik, justifikaezina den bigarren maila batean kokatzea narrazio historiko ezagunean. Artistaren ekarpenak garaiko eta belaunaldi gazteagoko artistengan izan zuen eragina ez da aintzat hartu eta, askotan, diskurtsoaren ildo genealogikotik kanpo kokatu izan dute. Ideia horren adibide garbia da aurretik aipatu den *Ezezagunak. Euskal Herriko arte garaikidearen kartografiak* erakusketa (Moraza, 2007), edo Bilboko Arte Ederretako Museoak argitaratu zen *Euskal artearen historia. Gerra Zibiletik, gaur egunera (1926-2016)* liburua (2017b). Azken horretan honela aurkeztu baitzen margolaria: “María Paz Jiménez Jorge Oteizaren garaikidea zen, eta, daten arabera, ezin da sartu orain aipatzen ari naizen artista gipuzkoar abstraktu hauen taldean, nahiz eta adiskidetasunez harreman handia izan” (167. or.).

⁴⁰¹ Adibidez, 1975ean Donostiako San Telmo Museoa eta 1978an Bilboko Arte Ederren Museoa.

⁴⁰² Ez bakarrik Euskal Eskolaren parte izan zirenak. Giro berdinean ibili ziren Gonzalo Chillida edo Bonifacio Alfonsoren legatuak, esaterako, anitz ezagunagoak dira.

⁴⁰³ Aurretik aipatu moduan, Jorge Oteizaren kasuan, hurrengo belaunaldiko artistek bere figura berreskuratzea gako izan zen eskultorearen figura mitifikatzeko.

4.2. Abstrakzioaren lekua euskal artearen historian

Berrogeita hamarreko hamarkadan Oteiza eta Chillidak jaso zuten nazioarteko arrakastaz gain, euskal lurraldean abstrakzioaren babes instituzionala hirurogeigarren hamarkadan eman zela esan dugu lehenago. Aipatu dugu ere estiloa garaiko euskal eszena artistikoan lengoaia apurtzailatzat jo zela. Besteak beste, hamarkada horretan gorpuztu zen Euskal Eskolaren Mugimenduan abstrakzioak presentzia handia izan zuen, hura nazioarteko hizkuntza plastiko eta ideologikora irekitzea suposatzen zuelako. Adibidez, *Gaur* eta *Orain* azpitalde gipuzkoar eta arabarrear abstrakzioaren lehentasuna irizpide garrantzitsua bihurtu zen talde horien parte-hartzerako (Guasch, 2018). Ondorioz, hirurogeiko hamarkadan figurazio eta abstrakzioaren arteko gatazka bat eman zela esan daiteke. Xabier Sáenz de Gorbearen (1995) hitzetan:

Entre figuración y abstracción hay una confrontación continua a lo largo de toda la década. Esta situación que es especialmente virulenta y protagonista en la primera mitad de los sesenta, esconde en el fondo el debate entre continuismo conservador e inconformismo y cambio, entre tradición y vanguardia, actividades artísticas de actitudes y valores tan remarcadamente separados. La riá no sólo alcanza al mundo artístico, sino que se extiende a la vida cotidiana, gracias a los medios de comunicación que dispersan gran atención a esta problemática (174. or).

Hortaz, aurreko hamarkadan frankismoaren autoritateek ulertu zuten bezala, euskal lurraldean ere abstrakzioa modernotasunaren konfigurazio plastiko modura jaso zen, eta hurrengo hamarkadetan garatuko zen narrazio historikoak ideia berbera indartu zuen. Hori dela eta, atal honetan 1950-1972 urteetako Euskal Herriko artearen historiaren eraikuntzan abstrakzioak izan zuen garrantzia aztertuko dugu, eta prozesu hori generoarekin nola jarri zen harremanetan. Izan ere, nahiz eta abstrakzioaren marka maskulinoa jada bere sustraietan aurkitu, estiloaren inguruan erroto ziren interpretazioek, baita eraikuntza bisualek ere, paper garrantzitsua izan zuten lurraldeko diskurtso historikoak izaera androzentrikoa indartzean.

18.4.2.1. Abstrakzioa begirada abertzalearentzat

Historiografiaren berrikusketan errepikatu bezala, narrazio historikoak historiagileen lana bete zuten horien giro kulturalaren, filosofia-korronteen edota beraien subjektibotasunaren emaitzak ere badira (Iggers, 2012). Euskal Herriko artearen historia hirurogeita hamarreko hamarkada amaieratik aurrera egituratzen hasi zenez, orduko pentsamolde eta pultsio sozialak presente egon ziren iragana aurkeztu eta interpretatzeko lana bete zuten horien hitzetan. Esaterako, aurreko hamarkadetakoa Euskal Herriko artearen inguruko narrazioa zehazterakoan, lehentasuna eman zitzaien

Francoren erregimenaren aurkari gisa edota euskal nazionalismoaren aldeko jarrera adierazi zuten artista eta proposamen artistikoei, ordurako horietako batzuk nazioarteko arrakasta zutela gainera kontuan izanda. Gauzak horrela, gaur egunera arte, XX. mendearen bigarren erdialdeko Euskal Herriko artearen narrazioaren mugarriak, besteak beste, Arantzazuko Basilikaren proiektua eta talde ekimenak izan dira: *Equipo 57*, *Bizkaiko Estampa Popular* eta, nagusiki, Euskal Eskolaren Mugimendua. Eta bertan protagonista nagusiak Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Agustín Ibarrola eta inguruko artistak.

Hori dela eta, abstrakzioak leku pribilegiatua izan zuen narrazioan, eta, beraz, estiloaren inguruan egindako irakurketek presentzia eta garrantzia handia izan zuten kontaktak bermea eta egiazkotasuna irabazteko orduan. Alde batetik, orduan ere figuraziotik abstrakziorako aldaketa “aurrerapen” ideiarekin lotu zen⁴⁰⁴, ikusi bezala, Europako XX. mendeko abangoardietan eta Espainia frankistan modernotasun ideia zabaltzeko erabili izan zen bezala⁴⁰⁵. Hain zuzen, “aurrerapauso” edo “mugen gainditzearen” argudio hori oso presente egon zen artista horien lanak goraiatu nahi zituzten idatzietan. Esate baterako, Nestor Basterretxearen ikerketa plastikoaren inguruan honakoa zioen Juan Plazaolak (1975):

El campo de la investigación analítica estaba siempre ahí a mano, para “tocar tierra” cuando hiciera falta, es decir para mantenerse indemne frente al riesgo de lo epidémico y lo sentimental. Volviendo frecuentemente al análisis estructural, Néstor se inmunizará contra posibles intoxicaciones de la tendencia a lo fácil, a lo superficialmente descriptivo. Su nueva aspiración será la conjugación de la pureza formal con la profundidad de la significación étnico-social, del constructivismo formal con una técnica popular (29-30. orr.).

Baina euskal lurraldean abstrakzioari beste balio gako bat gehitu zitzaion: hura disidentzia politikoaren ideiarekin lotu zen. Esan bezala, garaiko eszena probintzialean babes instituzionala zuen arte akademikoaren aurkari modura aurkeztu zen abstrakzioa,

⁴⁰⁴ Adibidez: “Y es que los tiempos del uniformismo y el totalitarismo ya pasaron y los pintores, escultores, artistas, comienzan a expresarse en vasco con lenguaje internacional. [...] Yo creo que cuando todo el mundo se expresa y trata de encontrar desde lo universal la diferencia (al menos ha habido un lapso considerable en la cultura moderna), nosotros no podemos ser distintos. Lo malo es que hay mucha gente en nuestro país que no quiere darse cuenta ni tampoco parece enterarse de que lo más abstracto es lo más concreto [...] y que por lo concreto alcanzamos lo universal” (Kortadi, 1978, 323. or.).

⁴⁰⁵ Esaterako: “Pero que no satisfacía en absoluto las ansias de modernidad y de ruptura de los Oteiza, Chillida, Jiménez y Ruiz Balardi. [...] Euskadi era más Europa que el resto de la península, y allí acudieron una vez más nuestros escultores y pintores a formarse y cultivarse” (Kortadi, 1995, 89. or.).

horren testigu *10en Erakusketa* dela, esaterako. Eta urte batzuen buruan, *Gaur* talde gipuzkoarreko manifestuan igarri daitekeenez, berrikuntza plastikoa frankismoaren ezarpen politiko eta identitarioaren aurka zihoan ikerketa plastikotzat jaso zen. Horrek ez du esan nahi urte horietan Euskal Herrian abstrakzioa landu zuten artista guztien lanak parametro horien barruan sartu ditzakegula, baizik eta errotu zen diskurtso historikoa irakurketa horietan zentratu zela bereziki, eta, beraz, abstrakzioa “euskal artearen” paradigmatiko bat bihurtu zutela.

Aurretik adierazi bezala, trantsizio urteetatik aurrera gorpuztu zen arte literatura eta historialarien saiakeretan kutsu abertzaleak pisu handia izan zuen. Hori dela eta, begirada horrek are gehiago indartu zituen euskal artisten abstrakzioak identitate euskaldunarekin zerikusia zutela zioten iruzkinak. Esate baterako, babestu izan zen artista euskaldunek abstrakzioa erabili zutela erregimen frankistaren zentsura saihesteko eta, era ezkutuan, euskal identitate eta kulturari erreferentzia egin ahal egiteko. Alegia, argudio horrek artisten irudi ausarta edo gogorra areagotu egiten zuen, horren adibide honako adierazpena dela⁴⁰⁶: “La situación política ha ayudado a la indagación en el campo abstracto, que, como tal, era de difícil comprensión para los arcontes y a la vez aséptico” (De Barañano, González de Durana eta Juaristi, 1987, 362. or.). Halaber, ikuspuntu marxistarekin lerrotatzen ziren egileek argudiatu zuten lengoaiab abstraktua arte burges eta elitistatik askatzeko planteamendua zela (Sáenz de Gorbea, 1995); aurkaritza politikoaren ideiarekin oso lotua zegoena⁴⁰⁷. Era berean, ikuspuntu abertzalearen idatzietan behin eta berriro errepikatu zen abstrakzioak euskaldunen identitatearekin “berezko” harremana zuela, eta iritzi hori argudiatzeko zantzu esentzialista eta supremazistak zituzten justifikazioak ere erabili ziren. Adibidez, 1978ko aipu honetan argi antzematen da euskal artistek abstrakzioa hobestearen zergatia espainiarrarekiko kontrakoa zen esentzia edo biologiarekin argudiatu zela:

Mi explicación es la siguiente: El temperamento vasco ancestral, contrariamente al temperamento latino mediterráneo, es, por decirlo así, receloso y casi alérgico a la imaginería táctil. Hay en las raíces de su cultura (ignoro si esto tiene algo que ver con la biología) una prevención enorme contra la figuración plástica (Plazaola, 1978, 348. or.).

Edo:

⁴⁰⁶ Adibide horrez gain, ikus: (Bozal, 2006).

⁴⁰⁷ Adibidez: “Esa nueva generación de artistas [hirurogeita hamarreko hamarkadan agertuko zirenez ari da] con la fuerza que proporciona una determinada situación de lucha y malestar, ofrecen verdaderas alternativas plásticas al arte vasco” (Guasch, 1977b, 57. or.).

Tal vez el cerebro del vasco está muy cerca de sus ojos. El hecho es que la superación de lo aparential y la búsqueda de estructuras invisibles pero radicales caracteriza también al artista vasco contemporáneo (Plazaola, 1978, 354. or.).

Puntu honetan gehi genitzake ere "euskal estiloaren" konstante historikoak identifikatzen saiatu ziren arte kritikari eta historialarien aipuak. Dena den, komentatu bezala, abstrakzioa euskal izatearekin lotu nahi zuten irakurketa horiek abstrakzio geometrikoan zentratu ziren gehien bat. Babestu nahi izan zen euskalduntasunaren irudia hobe baitzihoan seriotasuna, arrazoia eta gogortasunarekin lotzen zen irudikapen angelutsu edo hieratikoeekin, bestelako abstrakzio motekin baino; eta estilo hori landu zutenak ziren artista ezagunenak. Bada, asoziazio horiek egiazkotasuna lortzeko artisten planteamenduetan igarri zen ikuspuntu antropologikoa arte kritikari eta bestelako idazleen begiradan ere identifikagarria izan zen. Ikus:

Es curioso consignar que el vasco en general, gusta de estas repeticiones rítmicas en el dibujo (sin llegar al abuso), pero no parece haber amado tanto las combinaciones de distintos colores como otros pueblos de la península. Los colores usados son opacos y ajados. ¿Por qué se usan tan pocos colores y tan bajos? ¿Por qué en la música predomina tanto el tono menor? (Kortadi, 1978, 326. or.).

Edo:

Mi opinión es que el pueblo vasco, que no se dejó romanizar fácilmente, es de este tipo de pueblos (que muestran una clara preferencia por los símbolos y una resistencia a la imaginería plástica). Si observamos nuestra arquitectura, nuestra artesanía, nuestras costumbres, nuestras estructuras mentales y expresivas, creo que podemos hablar de un puritanismo y austeridad que se concilia mejor con un lenguaje de signos que de imágenes (Plazaola, 1978, 349. or.).

Honako esapidean antzemangarria den moduan, Agustín Ibarrolarentzat garai hartako Euskal Herriko artean ezaugarri arrazionalistak nabarmendu izana joera horien gidari ziren artisten pertsonalitatetik zetorren. Era berean, testigantza honek gogoratzen digu kontaketa historikoan protagonista bihurtzen ari ziren artisten irudi eta gorpuzkera publikoak irakurketa historikoan garrantzia handia izan zuela:

Cuaja muy poco en Euskadi el informalismo. No cuaja y es porque en cabeza del arte figurativo estamos hombres racionalistas y en cabeza del arte abstracto hay hombres también racionalistas. Incluso gentes como yo, estamos un poco en los dos campos. Oteiza, concretamente en Aránzazu, está situado en los dos campos, como racionalista y como figurativo. Así pues, las formas del arte como muy descompuesto y caligráfico,

como muy poco racionalizado, no se hacen fuertes en Euskadi. Es un dato muy importante para los historiadores del arte y un rasgo o canon que define las características del arte vasco o el de la Escuela Vasca de después de la guerra (Angulo Barturen, 1987, 343. or.).

Abstrakzioaren arrakastaren inguruan orokortuz zihoan beste irakurketa bat zera izan zen: estilo berria Gerra Zibil aurretik izandako bestelako proposamen abangoardisten jarraipen gisa interpretatu zela⁴⁰⁸. Planteamendu indartsua zen hori, modu horretan, frankismoak suposatu zuen haustura erreparatu, eta Euskal Herriko artearen historian hari jarraitzaile bat josteko aukera irekitzen zelako. Aurretik komentatu modura, hirurogeiko hamarkadako euskal artista ezagunen planteamenduetan bazegoen lurraldeko iraganera begiratzearen errekurtsoa. Hortaz, arte historialarien lana bete zuten horiek irakurketa berdina indartu zuten, eta, askotan, zantzu esentzialistez apaindu zituzten beren argudioak.

Esate baterako, euskal lurraldeko artearen historian ikertzaile aitzindarietako izan zen Juan Plazaolak garrantzia handia eman zion abstrakzioari. Bere lanetan "irakurketa abertzalearen" ezaugarriak identifikagarriak ziren, besteak beste, "euskal artearen" historiako ezaugarri konstanteak aurkitzea⁴⁰⁹, edota euskal kultura eta bere adierazkortasuna kutsu misteriotsu baten bidez goraiatu eta erromantizatzea⁴¹⁰. Norabide horretan, Plazaolak abstrakzioaren berrikuntza euskaldunak bere baitan zuen adierazpidearen aurkikuntza modura esplikatu zuen, modernotasunaren egarri, euskal artistak berezkoa zuen adiera bidea topatu zuelakoan⁴¹¹. Adibidez, ikertzailearen ustez,

⁴⁰⁸ Adibidez: "El movimiento artístico que surge durante estos años y en torno a estas figuras, no sólo tratará de recuperar la perdida tradición vanguardista de preguerra, sino que también pretenderá enfrentarse con la realidad del país y del mundo occidental del que el país formaba parte, pese a la opresión política y a la retórica estatal de la autarquía" (Kortadi, 1995, 89. or.). Edo: "60ko hamarkadako artean eta euskal artistengan abangoardia historikoen izaerak biziraun zuela esan genezake" (Olaizola, 1995, 123. or.).

⁴⁰⁹ Besteak beste: "Si se concibe la cultura de un pueblo como un conjunto de elementos dinámicos, creo que podría resultar fecundo [...] intentar espumar los rasgos que podrían caracterizar el arte vasco en cada época. [...] Hacer verdadera historia del arte de un pueblo exige desvelar sus sentidos haciendo ver su correspondencia con caracteres, más o menos constantes y profundos, aunque siempre históricos, que se revelen en otros sectores de su vida: en sus hábitos familiares, en sus costumbres sociales, en sus ritos religiosos [...]" (Plazaola, 2002, 1. or.).

⁴¹⁰ Esate baterako: "Resulta así problemático el estudio de un pueblo tan enigmático, si pretendemos abordarlo con los conceptos y métodos utilizados hasta ahora para el estudio de otras culturas estéticas" (Plazaola, 2002, 1. or.).

⁴¹¹ Esaterako: "El historiador del arte, y concretamente del arte cristiano, puede comprobar que siempre que en las diversas épocas se ha producido un abandono o distanciamiento del arte naturalista para ser sustituido por un arte simbólico, esquemático y tendente a la abstracción, tal impulso innovador ha procedido de personas y grupos sociales que se sienten apremiadas por una visión radicalmente trascendente de la vida" (Plazaola, 1999, 377. or.).

berezko zituen ezaugarriengatik euskaldunak zeinura jotzen zuen irudietara baino⁴¹². Eta, modu horretan, abstrakzioak zuen presentzia garaikidea euskal kultura eta identitatearen historia justifikatzeko argudio bilakatzen zen:

Casi podría decirse que los cultivadores del arte abstracto geométrico del siglo XX podrían sentirse, a una distancia de casi 2.500 años, vástagos lejanos de aquellas gentes de la Edad del Hierro (Plazaola, 1999, 279. or.).

Edo:

A propósito de las formas que se ven en las estelas prehistóricas –el lauburu, la svástica, la vírgula, el corazón, la rosa de seis radios, el rosetón helicoidal, etc. – y de su adscripción al arte céltico, se ha observado justamente que esa misma geometrización sobre la morfología natural distingue al arte de nuestro país. En principio, no se podría hablar de un carácter específico del arte vasco. Pero cuando se observa la fidelidad milenaria que, desde la edad del Bronce hasta nuestros días, el vasco ha mantenido a este tipo de decoración labrada en sus estelas discoidales de los cementerios y en las tallas de sus mesas, sus kutxas y sus muebles cotidianos, no puede uno evitar la idea de que el alma vasca ha encontrado en ese género de decoración abstracta la más natural y necesaria salida para su imaginación creadora (Plazaola, 1999, 389. or.).

Azken finean, finkatzen zihoan historiaren idazketan ikuspuntu abertzaleak izan zuen presentziarengatik, “euskal artearen” existentzia baieztatzeko argudiaketa desberdinak garatu ziren, eta horietako asko abstrakzioarekin lotu ziren. Alabaina, ikusi dugun bezala, abstrakzioaren eta euskaltasunaren artean bideratu ziren asoziazioak gizontasunarekin erlazionatzen ziren berberak ziren. Horregatik, abstrakzioa eta Euskal Herrikoa artearen historiaren androzentrismoaren artean lotura zuzena badagoela ondorioztatu daiteke.

19.4.2.2. Abstrakzio lirikoa eta genero kontraesanak

Komentatu bezala, abstrakzioa ustezko euskal izate edo adierazpenarekin lotu nahi izan zenean, batez ere, abstrakzio geometrikoari egin zitzaion aipamena. Hala ere, hirurogeiko hamarkadako euskal eszena artistikoan presentzia gehien izan zuen estilo abstraktua “abstrakzio lirikoa” edo espresionistatzat izendatu daitekeen hori izan zen, artisten kopurua kontuan hartzen badugu. Hala, lehen bistan pentsa genezake abstrakzioa euskalduntasunarekin lotzeko erabili ziren ezaugarriak –zurruntasuna, arrazoa, hutsa edo dekorazio ezak– ez zutela balio bigarren estilo hori herrialdeko irudikapenarekin erlazionatzeko. Izan ere, Mendebaldeko artearen historia

⁴¹² Hala nola: “Nuestra arquitectura, nuestra artesanía, nuestras costumbres, nuestras estructuras mentales y expresivas revelan un puritanismo y austeridad que se concilia mejor con el lenguaje de signos que de imágenes” (Plazaola, 1978, 349. or.).

tradizionalaren arabera⁴¹³, abstrakzio lirikoa Vasili Kandinskyrekin hasi zen eta bere berrikuntza egilearen emozioen munduarekin lan egitean zetzan eta begirada eraikitik askatzean.

Hortaz, hirurogeita hamarreko hamarkadatik aurrera euskal adierazpen eta iruditegiaren inguruan zabaldu ziren irakurketak ez zetozen bat abstrakzio lirikoaren izatearekin. Kontraesan horretan zentratuko gara orain, izan ere, izan ziren bi aldaerak batzen saiatu ziren interpretazioak, eta horietan ere genero markak presentzia handia izan zuen. Adibidez, lehen bistan pentsa genezake *Gaur* azpitalde ezagunean partaide izan ziren Rafael Balerdi edo Amable Ariasen margolan askotan tradizionalki mundu femeninoarekin lotu izan diren zenbait ezaugarri formal aurkitzen zirela, esate baterako, lerro kurboen nagusitasuna edo kolore apalen erabilera. Alabaina, beraien lanek ez zuten horrelako irakurketarik jaso, alderantziz baizik. Ohikoa izan zen, egun oraindik, artista horien lanak ezaugarri maskulinoen bitartez goraiatzea, esanez artistek akziorako grina zutelara, edo pintzelkadek keinu ahaltsu eta ausartak zituztela. Alegia, oso ohikoa izan zen obraren atzean gizonezko gorputz heteronormatibo bat aurkitzen zela ezagutaraztea, horrek artista eta lan horiek uztartu eta goraiatu egiten zituelako⁴¹⁴. Bestetik, artista horiek jaso zituzten irakurketetan ere arrunta izan zen horiek “euskal artista” tipifikatuaren irudi eta balioekin lotzea. Esaterako, nahiz eta artista horien lan gehienak esku keinuaren askatasunarekin, eta inkontziente edo subjektibotasunaren munduarekin konektatu, ohikoa izan zen irudikapen horietan, besteak beste, ordena eta arrazoiaren ezaugarri “euskaldunak” zeudela argudiatzea. Adibidez, Carmen Alonso Pimentelen (2006) ustez, *Gaur* taldeko partaide guztietan Chillida eta Oteizaren printzipio konstruktibisten aldeko joera aurkitzen zen⁴¹⁵. Eta artista bakoitzaren lanak komentatzerakoan, aurretik aipatutako irakurketa berdinak errepikatzen zituen; hala nola, artisten pintzelada seguruak laudatzea, edo arrazoa eta ordenaren markak

⁴¹³ *Gaur* egun badakigu Hilma af Klint artista izan zela lengoia abstraktuaren aintzindaria, baina, Mendebaldeko artearen historia tradizionalerentzat oraindik Vasili Kandinskyrekin hasten da abstrakzioaren kapitulua.

⁴¹⁴ Adibidez: “Grafismoek hondo orbanduaren gainean erasotzeko moduak, energia neurridunez beteriko keinu-trazuen konfigurazioak [...] *Los gigantes* margolariak ordura arte eginiko margolanik landuena izan zen, kromatismo benetan aberats eta agresiboz beteta” (Viar, 2017a, 20 eta 26. orr.).

⁴¹⁵ “En todo ello puede rastrearse la influencia que ejercieron Oteiza y Chillida, que frente al caos del informalismo se inclinaron hacia una abstracción más constructivista” (133. or.).

identifikatzea eta horiek handiestea⁴¹⁶. Dena den, gisa horretako irakurketak ez ziren kasu isolatuak izan⁴¹⁷, hona beste adibide bat:

Dentro del campo de la abstracción lírica creemos nosotros que ha habido y que hay en el País Vasco un amplio margen para la creatividad y la fantasía. Fantasía todo lo irracional y violenta que se quiera pero que respondía a una situación socio-cultural opresora y represiva. Aquí y entre nosotros, no cabía la palabra ni la vida, el gesto, quizá solo, duro y violento, era la única salida (Kortadi, 1995, 92. or.).

Beste irakurketa batzuek ere abstrakzio lirikoa jarraitu zuten artisten lanetan “euskalduntasuna” edo bertako esentzia islatzen zela babestu zuten, nahiz eta horien ezaugarriak eraikitzen zihoan euskal iruditegiaren aurkakoak izan. Esate baterako, Espainiako informalismoan nagusi zen kolore gama ilunaren kontra, euskal artistek kolore bizienganako joera zutela argudiatu zuten egile batzuek, eta bereizketa hori bertako ezaugarritzat hartu zuten:

Va a ser un informalismo muy alejado de las tendencias predominante en el resto de los pintores abstractos españoles, adscritos a una gama de colores sombría acorde con la tradicional pintura negra española. En el grupo guipuzcoano la relación que se establece entre las manchas y el fondo y, sobre todo, la preferencia por colores alegres y la ausencia de ese contenido trascendente más bien dramático de otros grupos, revelan un vitalismo conectado con las tendencias más cosmopolitas (Alonso Pimentel, 2006, 135. or.).

Edo:

Gaur taldearen pintura informalistak koadroaren izaera piktorikoa adierazten duen koloreari antzematen zaion indar askatzaile du ezaugarritzat, Espainiako informalismoaren karga sinboliko gailenetik aldentuz (Olaizola, 1995, 132. or.).

⁴¹⁶ Amable Ariasen inguruan zera zioen: “Realiza una pintura muy equilibrada, basada en la valoración del gesto, la eliminación de lo superfluo, la relación medida entre la forma y el espacio, la contraposición de lo vacío y lo lleno, todo ello en un cromatismo limpio y luminoso muy alejado de los tonos sombríos de la pintura abstracta cultivada en España”; Rafael Ruiz Balerdiren inguruan: “en Balerdi la impremeditación no excluye un cierto orden compositivo que subyace bajo el aparente caos”; edo José Antonio Sistiagari buruz: “Los brochazos rápidos y enérgicos que recorren el lienzo de una sola vez, son el fruto de una intensa concentración mental” (Alonso Pimentel, 2006, 135. or.).

⁴¹⁷ “Rafael Ruiz Balerdi [...] ha realizado una exuberante obra informalista en la que forma y color, gesto y razón, han ido fuerte y exquisitamente entretnejidos. [...] Y es que por debajo y en el fondo de esta sinfonía de colores, realizados al óleo en grandes formatos o sobre papel de embalar con tizas, existe una gran mente inconscientemente ordenadora y poética, racional y gestual [...]” (Kortadi, 1995, 90. or.).

Beraz, nahiz eta “euskal artearen” inguruan eraiki zen iruditegia lehen bistan ez bat etorri abstrakzio lirikoaren joerarekin, azken horri gehitu zitzaizkion irakurketak lagungarriak izan ziren artelan eta artista horiek Euskal Herriko artearen historiaren moldean txertatu ahal izateko eta, horrela, “euskal estiloaren” aldagarritzat hartzeko.

20.4.2.3. Artisten genero performatibitatearen garrantzia

Bigarren kapituluaren emakume artistak eta beraien lanak garaiko prentsan zuten harrera aztertzerakoan, ikusi dugu haien gorputzek atentzio handia jaso zutela. Kasu honetan, begirada berdina gizon artistengana jotzea proposatzen dut, konturatzeko gizarteratzeko formak beren obren irakurketetan nola eragin zezakeen. Horretarako, maskulinitateen ikasketek eskainitako teoriak erabiliko ditut, zehazki, Raewyn Connellen teoriak. Aztergaia ez da berria, esaterako, Fiona Barber-ek (2004) Estatu Batuetako espressionismo abstraktua aztertzerakoan, identifikatu zuen mugimendua iruditegi maskulinoarekin erlazionatzearren arrazoi handi bat bertako artistek gorputzu zuten irudiarekin eta horiek jasotako irakurketekin zuela zerikusia. Besteak beste, artista horiek Estatu Batuen sorrerarekin, hartako kontu mitologikoekiko eta bertako arte primitiboarekiko interes handia izan zuten. Hartatik, ikertzaileak zioen garaiko eszena artistikoan artista horiek iraganeko adierazpenen interprete gaurkotu antzera jokatu zutela, artista “xamanaren” irudia bereganatuz. Antzeko irakurketa egin genezake euskal eszena artistikoan errekonozimendu handia lortu zuten artistengan, eta, horretarako, ikerketa bisualeko materialetan oinarrituko naiz. Izan ere, esan bezala, pixkanaka “euskal artistaren” tipologia bat joan zen eratzen, oro har, euskal iragana era zientifikoan ulertzen zuten eta antropologiarekiko interesa zuen gizaseme adimentsu, serio, hotzarekin lotzen zena. Bukatzeko, ikusiko dugu gisa horretako eraikuntzek ez zutela bakarrik gizonezko artistengan izan eragina.

Kontaktetan garrantzia berezia izan zuen *Gaur* taldeko partaideek garaiko prentsan edo erakusketen katalogoetan izan zuten irudikapenak begiratuz gero, bi jarrera edo estereotipo desberdinen errepikapena antzematen dut. Lehena, artista intelektualaren irudikapena zen: beren lantegiko bakardadean, esku eta buru abileziarekin murgilduta zegoen sortzailearen irudi erromantikoarena. Bigarrena, euskal artisau-errementari herrikoien tipifikazioa zen, burdinola lantegietan edo material sendoak “menderatzen” zuenarena. Garaian entzute gehien izan zuten artistak Oteiza eta Chillida izan zirenez, kuantitatiboki argazki gehiago ditugu eskura eta, ondorioz, horiengan errazagoa da bi modelo horiek identifikatzea, baina ondoko artistengan ere antzeman daitezkeen patroiak dira. Hala, bi aldaera horiekiko proposatzen dudana ideia zera da: eraikitzen

zihoan “euskal artistaren” figuran bi maskulinitate hegemoniko desberdin barneratzen zirela, eta bateratze horrek garrantzia handia izan zuela figura horien legitimazioan. “Maskulinitate hegemonikoaz” mintzatzen garenean, Connellek (2015) zioen moduan, garrantzitsua da kontuan izatea Antonio Gramscik hegemoniaren kategorian identifikatzen zuen dinamika eta aldaketa bereizgarria. Zera, performatibitatearen teoriak ere aldarrikatu bezala, generoa izatez malgua eta aldagarria da, eta horregatik ez da maskulinitate bakarra existitzen, gizarte patriarkaletan maila pribilegiatuan dauden horietan ere mailaketak ematen dira klase, identitate, etnia, lurralde edo bestelako aldaeren arabera.

Lehen eredu bisualari begira, ohikoa izan zen artistak beren estudioetan pentsatzen zebiltzala erretratatzeari, horien ogibidea adimenarekin zerikusia zutela azpimarratuz [131]. Gisa horretako proiektioek aurrekariak zituzten: Europako abangoardietako gizon artisten irudikapenak gogorarazten zituzten. Aurretik komentatu bezala, zehazki Errusiako konstruktibisten planteamenduek eragin handia izan zuten euskal artista batzuegan eta, beraz, artista horiek gizarteratzerako orduan bazegoen aurrekari horien performatibitatearekiko lerrokatze bat [132]. Nazioarteko artista tipologiarekiko jarraipen berdina identifikatu zuen, esaterako, Ayelen Pagnanelli-k (2019) Argentinan mende erdialdeko mugimendu abstraktuko gizon artistengan. Ikertzaileak zioen ezaugarri eta praktika komun batzuk eman zirela artista horiengan, besteak beste, artelanez gain beren testuei garrantzia handia ematea, ezker ideologiakoak izatea zein politikoki konprometituak egotea, eta taldekatzeko joera babestea baina, aldi berean, artisten artean eztabaidatzea. Justuki, lanean zehar gure garaiko euskal artista errekonozituenengan identifikatu ditugun ezaugarriak dira horiek. Hori dela eta, gisa horretako eszenaratzeak artista-jeinuaren tipologia horren helaraztearekin lotu behar ditugu eta, beraz, gorpuzkera horren eraikuntza bisualak izan zirela esan dezakegu.



131. Anonimoa. *Jorge Oteiza Madrilgo tailerlean lanean*. 1956. Argazkia. Jorge Oteiza Fundazio Museoaren kortesia.



132. Blanco y Negro *aldizkariako erreportajea*. 1959ko apirilaren 11. Espainiako Liburutegi Nazionaleko hemeroteka.

Joera horren beste adibide bat Amable Arias margolariaren hirurogeiko hamarkadako argazki erretratu serie hau liteke [133, 134, 135]. Erretratuen argazkilaria Arturo Delgado izan zen, besteak beste, *Gaur* taldearen inaugurazioa bere kamerarekin harrapatu zuen egile berbera⁴¹⁸. Argazki sesioaren inguruan informaziorik lortu ez dudan arren, oso material baliagarria da oraingo proposamena garatzeko. Hau da, argazki sesioaren inizatiba nork izan zuen ez jakin arren, bistakoa da biak, erretratatuak zein argazkilaria, kontziente zirela bertan irudikatu nahi zen horrek zekarren potentzialitateaz. Hemen ere estudioaren bakardadea zen agertokia, baina aurrekoetan ez bezala, kasu horretan angelu, enkoadraketa, plano eta argi jolas desberdinen bidez, argazkilaria sortzaile intelektual eta aldi berean ekintzailearen imajina proiektatzen zuen. Bazirudien artistak denbora erretzen eta pentsatzen pasatzen zuela, eta behin pintzelak hartzerakoan

⁴¹⁸ Arturo Delgado era autodidakta batean hasi zen 1950eko hamarkadan *La Voz de España* aldizkarian zutabe bat idazten. Argazkilaria moduan lan egin zuen eta hirurogeiko hamarkadako arte eszenan eman ziren ekitaldi garrantzitsu asko bere argazki-kamerarekin erretratatu zituen. Esaterako, *Gaur* taldeak Barandiaran galerian egin zuen erakusketa ekitaldiaz gordetzen diren argazkiak berak atera zituen eta artista horiek bere kamerarekin ere erretratatu zituen, bestalde. 1974tik aurrera *Zeruko Argia* aldizkariarekin kolaboratzen hasi zen eta, besteak beste, Nestor Basterretxea eta Fernando Larruquerten *Ama Lur* pelikulan agertu zen. Kutxatekak eskaintako informazioa.

barruan eta buruan zuen hori askatzen zuela. Abstrakzio geometriko eta lirikoaren arteko diferentzia identifikatu daiteke inkluso argazki horietan, azken hori Estatu Batuetako espresionismo abstraktuko artisten erretratuekin lotu zitekeela (Barber, 2004). Hortaz, ikusi dugu garaiko euskal artisten praktika performatiboetan bazegoela abangoardia europarretatik zetorren artista tipologiarekiko lerrokatze bat. Horrek, Connell eta Messerschmidten (2005) teorien arabera “maskulinitate hegemoniko globalarekin” bat egitea suposatzen zuen eta, beraz, horrek zekarren pribilegioak bereganatzearekin.



133. Arturo Delgado.
Amable Ariasen erretratua.
1960ko hamarkada.
Argazkia.
Kutxateka.



134. Arturo Delgado.
Amable Ariasen erretratua.
1960ko hamarkada.
Argazkia.
Kutxateka.



135. Arturo Delgado.
Amable Ariasen erretratua.
1960ko hamarkada.
Argazkia.
Kutxateka.

Baina Europako abangoardietako artista tipologia bertaratzeaz gain, esan daiteke garaiko euskal artistek beren maskulinitatea gorpuztu eta praktikara eramateko orduan beste aldagarri batzuk ere bazeudela, zeinak Connell eta Messerschmidtek (2005) “maskulinitate erregionalaren” kategoriarekin egiten zuten bat. Berezitasun horiek 1950-1972 urteetako gizartean euskal gizaseme idealak barneratzen zituen balio eta iruditegiarekin zuten zerikusia. Gurean, maskulinitate hegemonia horrekin bat zetozen ezaugarriak honakoak ziren, besteak beste: gizon zuri eta heterosexuala izatea, gizarteko joera katolikoekin bat zetozen familia burua izatea, gogortasun fisiko zein mentala gorpuztea edo ideologia abertzalearekin bat egitea. Hain zuzen, artistak erretratatzeko erabili izan zen bigarren aldaera bat zetorren ezaugarri horiekin; zera, errementari edo arotzen antzera beren gorputz indarrarekin lan egiten zuten artista-artisau euskaldunaren irudikapenak [136]. Connellek (2015) zioen modura, maskulinitate hegemonikoaren irudiak beti ez datoz bat botere politiko edo ekonomikoarekin –kasu honetan, diktadurarekiko lotura zuten gizonak izango ziren horiek–, nolabaiteko eragina sortzeko gaitasuna dutenak ere hegemoniaren partaide dira. Beraz, bigarren horrekin konektatuko zen “maskulinitate erregionalaren” aldaera. Gizontasun mota horren beste praktika bat txapelaren erabilera izan zitekeen, Jorge Oteiza eta Agustín Ibarrolaren kasuan ohikoa izan zen osagarria. Beraz, iturri bisualetan oinarrituta, ondorioztatu dezakegu aztergaiko testuinguruko euskal artistek bi maskulinitate hegemoniko uztartu zituztela: globala eta erregionala. Praktika horiek garrantzia handia izan zuten artista horiek genero diferentziaren gizartean maila pribilegiatuan kokatzeko eta, batez ere, garaiko eszena artistikoan beren buruak legitimatzeko. Era berean, botere dinamika

horien funtzionamendu egokirako oso garrantzitsuak izan ziren artistek beraien artean harreman-sareak jostea eta giro homosoziala nagusitzea, modu horretan, talde pribilegiatuen *status quo*-a mantentzen zelako, besteak beste.



136. Anonimoa. ABC egunkariko erreportaje argazkia. 1950eko abenduaren 31. Argazkia. ABC egunkariko artxiboa.

Alabaina, aurreratu moduan, maskulinitate praktika horiek ez zuten bakarrik gizonengan eragina. Generoa beti erlazionala denez, gizotasun markak feminitatearen praktika, iruditegi edo performatibitatean ere badu inpaktua (Connell eta Messerschmidt, 2005). Ideia hori kasu praktiko batean ikusarazteko, berriro ere María Paz Jiménezengana joko dut, iturri bisualetan genero diferentzia nola garatu zen antzemateko eta artistak bere posizioa negoziatzeko garatu zituen bideak aztertzeko aukera eskainiko baitizkigute. Ikusiko dugun lehenengo adibidea 1954ko ekainean Teresa aldizkari femeninoan María Paz Jiménez egindako erreportajea da. José María Moreno Galván arte kritikariak margolariaren inguruko kronika bat zen, eta testua artistaren irudi eta obra baten irudiarekin laguntzen zen. Artistaren erretratuaren egilea Sigfrido Koch Bengoechea argazkilari donostiarra zen⁴¹⁹ [137, 138]. Irudia begiratu gero, agerikoa da hura ez zela bat-bateko momentu batean hartu, prestakuntza eta intentzio zehatza zuen erretratua zen: Jiménez bere estudioan bakarka aurkezten zen, lanean, era soilean jantzita, eta orokorra zen atmosfera ilun eta mistikoan artistaren espresio kontzentratu baina lasaia bereganatzen zuen ikuslearen begirada. Erreportajea plazaratu zen hedabidea kontuan hartzen badugu, eta aurretik emakumeen proiektio bisualaren inguruan esandakoa gogora ekarrita, jabetu gaitezke hemen ere ideologia frankistak babestu zuen ideal

⁴¹⁹ San Telmo Museoak eskainitako informazioa.

femenino bat ageri zela: birjintasunarena. Zehazki, estilo barroko Ama Birjinen errepresentazioa gogorarazten zuen eszenaratzeak: burua beratua, espresio otzan eta jantzi umilekin, bere baitan biltzen zen emakume errespetagarriarena [139]. Gainera, erreportajeko testuak irudiaren mezua indartzen zuen, izan ere, idazlearen arabera margolariari ez zitzaion interesatzen inguruan zuen giro donostiar edo frantsesa, baizik eta begirada Espainia "jondora" luzatzen zuen⁴²⁰. Urte berdinean Ramón Faraldo arte kritikariak ere margolariaren izaeran ustezko jatorri barroko bera igarri zuen⁴²¹, eta Manuel Llano Gorostizak ere hispanitateari lotuta irakurri zuen bere lana⁴²². *Teresako* erreportajera bueltatuz, bertan ez zen artistak ordurako egiten zituen koadro abstrakturik agertzen, baizik eta emakume artistaren idealarentzat aproposagoa zen koadro bat gehitzen zen; bere gelaren bakardadean, lore sorta baten alboan aurkitzen zen andrazko baten pintura. Lehen ikusi dugun bezala, emakume artisten gizarteratzean ohiko baliabidea izan zen artisten irudia eta horien obren arteko loturak egitea.

⁴²⁰ "María Paz Jiménez abre la ventana de su estudio donostiarra para que pase esa luz europea que a San Sebastián le fueron civilizando [...] Pinta. Se olvida, si es verano, de que ahí justo, en la playa de La Concha, se establece un codo a codo de elegancias internacionales; se olvida del sutil vientecillo que sopla desde San Juan de Luz y de Biarritz [...]. Se olvida de todo eso, porque está presente en su recuerdo una visión "jonda" recogida en sus caminos de España" (Moreno Galván, 1954, 27. or.).

⁴²¹ "Es barroca por biología, pero con una voluntad interior de orden y de equilibrio" (Faraldo, 1954, o.g., apud De Retana, 1976, 185. or.).

⁴²² "María Paz Jiménez juega las variaciones rítmicas con verdadero acierto y un mucho de intuición hispana. Todo lo contrario que su colega Néstor Basterrechea [...] abstracto capaz de desintegrar en vigorosos muros todo el simbolismo funerario y la cartografía portuaria de estelas y archivos utilizando obsesiones de materia que le vienen de casta bermeana" (Llano Gorostiza, 1965, 219. or.).



137. Sigfido Koch Bengoechea. *María Paz Jiménez*en erretratua. 1954. Argazkia. Familiaren bilduma partikularra.



138. Teresa aldizkariko erreportajea. 1954. Familiaren bilduma partikularra.



139. Claudio Coello. *Ama Birjinaren Sortze Garbia*. XVII. mendea. Oihalgaineko olio-pintura. Prado Museoa.

Jiménezen bigarren argazkia ez zen garaiko prentsan publikatu, baizik eta erakusketa katalogo batean txertatzeko helburua izango zuen seguruenik [140]. Lehen planoan erretzen agertzen zen artista, beltzez eta era soilean apaindua, eta ez zuen kamera begiratzen, burua beste kontu batean zuela zirudien. Hirurogeita hamarreko hamarkada hasierako argazkia liteke seguruenik. Hala, orain arte esandako guztiarekin konektatzen badugu, ohartzen gara argazki horretan Jiménez abangoardietako artista tipologia maskulinoarekin lerrokatzeko tentaldia egiten zuela, kontuan hartzen badugu Henry M. Sayrek (1989) zioena. Zera, argazki erretratu guztiek badutela zantzu performatiko bat, eszenaratze jakin bat eskatzean, momentua nolabaiteko emanaldia bihurtzen delako. Kasu honetan, irudikapena Estrella de Diegok (2018) androginiaren gorpuzkeraren baitan egin zuen irakurketekin ere lotu daiteke, alegia, ulertzea artistak gizon markak txikiak bereganatzea genero maskulinora hurbiltzeko estrategia kontziente edo inkontzientea zela. Besteak beste, mugimendu abangoardistetan parte hartu zuten emakumeek beren gorputz performatibitatea uste baino erreminta garrantzitsuagoa izan zitzaiela ikasi da⁴²³. Hain zuzen ere, Connell eta Messerschmidtek (2005) zioten moduan, gizarte hierarkia maila desberdinetako subjektu guztiek dute agentzia genero dinamikak aldatzen saiatzeko. Beraz, agentzia hartze horren lekukotzat uler daiteke Jiménezen azken erretratua.



140. Anonimoa. *María Paz Jiménez*. 1970eko hamarkada. Argazkia. Irudi inprimatuaren argazkia.

⁴²³ Informazio gehiagorako, ikus: (Dimitrieva, 2016).

Esandako guztia borobiltzeko, ondorioztatu daiteke gizon eta emakume artisten gorpuzkerak garrantzia handia izan zuela horien legitimazio bidean, baina baita horien baztertzear ere. Emakume artistek prentsan izan zuten harreraren inguruan komentatu dugu oso garrantzitsua zela irakurleari jakinaraztea komentatzen ari ziren artelanak gorputz femenino batek sortu zituela. Hori ere gertatu zen batzuetan María Paz Jiménez koadro abstraktuak komentatzerakoan. Hau da, inguruko gizon abstraktuen antzera, María Paz Jiménez lanek ere interes metafisikoekin, zientifikoekin eta astrologiarekin zerikusia zuten, baina tarteka koadro intimista, femenino edo delikatutzat aurkeztu izan ziren⁴²⁴. Ondoko gizon abstraktuen lanak, aldiz, gai izan ziren beren genero-marka neutralizatu eta unibertsaltasunaren adierazle gisa funtzionatzeko⁴²⁵.

Kontuan hartzeko beste kontu bat, genero marka garbia zuten irakurketa horiek kasu honetan María Paz Jiménez praktika artistikoan nola eragin zuen kontuan hartzea da. Azken finean, abstrakzioaren oinarri teoriko androzentrikoaz gain, andrazko artista abstraktuek garaiko gizarte patriarkalean eraiki ziren aurreiritzi eta irakurketen testuinguruan bizitu ziren eta bertan negoziatu behar izan zuten beren posizioa. Hala ere, zaila da hori neurtzea. Ideia horren baitan, interesgarria deritzot Jiménez koadroen tamainari begiratzea. Izan ere, margolariaren koadro abstraktu gehienak ez ziren oso handiak⁴²⁶, hirurogeiko hamarkadako gipuzkoar gizon abstraktuenak baina txikiagoak izan ziren normalean⁴²⁷. Hala, dimentsioaren datu hori gizon eta emakumezkoak artista kategoriaren nola identifikatzen ziren ideiarekin lotu daiteke, Germaine Greerek (2005) egin zuen antzera. Adibidez, Amable Ariasen irudikapenean argi antzeman zitekeen margolariak gorpuztu zuen identitatea bat zetorrela Europako abangoardietako artista berritzaile, ausart, intelektual eta gizon maskulino heteronormatiboaren irudiarekin, eta, beraz, horrek izango zuen eragina egileak bere lan artistikora hurbiltzerako orduan⁴²⁸.

⁴²⁴ Esate baterako: "Definida por José Luis Merino como 'una tejedora de la pintura' por su labor 'calladita y suave', María Paz Jiménez fue una artista intimista, 'no poderosa'; edo: "Etapas fáciles de desentrañar por su originalidad y por ese toque lírico, muy femenino, que concede primacías totales al color"; edo: "Esas delicadas y condimentadas manchas de arena y óleo que María Paz Jiménez presenta en la Sala Biosca" (Anonimoa, 1995b, 42. or.; Llano Gorostiza, 1970, o.g.; Anonimoa, 1962e, 3. or., apud De Retana, 1976, 185-186. orr.).

⁴²⁵ Helen Frankenthaler artista abstraktu estatubatuarren inguruan irakurketa antzekoa egin zuen Marcia Brennan-ek (2004).

⁴²⁶ Aurkitu dudana tamaina handieneko lan abstraktua, 130 x 100 cm-koa da, 1966-1968 urtekoa.

⁴²⁷ Adibidez, Amable Ariasen hirurogeiko hamarkadako obra gehienak metroa pasatzen zuten.

⁴²⁸ Esaterako, artistak modu ironikoak idatzi zuen artista-jeinuak zein jarrera izan behar zuten: "El genio es el foco del mundo. [...] Si, los genios tienen que ser revolucionarios hoy. Pero, ojo, un poquito nada más. [...] El genio tiene la voz de cobre. Ha de fotografiarse [...] sobre fondo negro y con mucha sombra, dando al retrato-foto un aire serio y duro. Sí, como los duros del cine". Beste

Garaiko gizartean Jiménezek zuen posizioa eta ekintza-esparrua, ordea, erabat desberdina zen, nahiz eta kontu askotan figura apurtzailea izan, esan moduan. Normarekiko negoziazio horrekin erlazionatu dezakegu koadroen tamainaren kontua, izan ere, ondorengo kapitulu batean ikusiko dugun bezala, artearen historia ikuspuntu feminista batetik aztertzen dugunean artelaren tamainak garrantzia badu.

4.3. Emakume artistak eta abstrakzioa

María Paz Jiménezek kasuan ikusi bezala, lantzen ari garen testuinguruan izan ziren abstrakzioa landu zuten emakume artistak, nahiz eta horien ezagutza apenas ez izan. Gainera, 1950-1972 urteen epealdia bereziki da interesgarria, izan ere, 1970etik aurrera abstrakzioa lantzen zuten emakume artisten kopuruak gora egin zuen. Horregatik, gure historiako "beste" genealogia horiek ehundu nahi badugu, ezinbestekoa da aldaketa momentuaren zergatiak generoa ikuspuntu batetik ulertzen saiatzea eta, era berean, izan ziren artista aurrekariak ezagutzea.

Errepaso honetan ikusiko dugun lehen artista Teresa Peña Echeveste da, aurretik ere izendatu dugun margolaria. Madrilen jaio zen Peña, baina ama donostiarra zuenez, Gerra Zibilaren ostean familia bertan finkatu zen eta beranduago Oña herrian, Burgosen⁴²⁹; hala ere, Donostiara bueltatu behar izan zuen ikasketak jarraitzeko. Hain zuzen, urte horietan hasi zen hiriko Arte eta Lanbide Eskolan arte formakuntza jasotzen, baita José Campsen eskoletan ere (Apaztegui, 2006). Hemezortzi urte zituela San Fernando Akademian sartzeko intentzioarekin Madrilera lekualdatu zen, eta bertan ikasi zuen 1959an ikasketak amaitu zituen arte. Peña Echevesteren ibilaldian azpimarratu beharreko ezinbesteko datua zera da: 1965 urtean, aurretariko emakumeetako bat izan zela oposizio bidez Erromako Arte Ederretako Espainiako Akademiako sari garrantzitsua irabazten⁴³⁰. Guztiz aparteko okasioa izan zitzaion, eta bere ibilbide artistikoan buru-belarri jarraitzeko ezinbesteko esperientzia izan zen hura. Artistaren estilo piktorikoari dagokionez, bere margoak, oro har, figurazioaren esparruan murgildu ziren, baina askotan abstrakziora hurbildu zen. Azken batean, Madrilen ikasi zuen urteetako testuinguru artistikoak eta Europako herrialdeetan ezagutu zituen estilo ezberdinak eragin handia izan zuten artistaren esperimentazio plastikoan (Ayo, 2020). Estilo eta gai desberdinak erabili zituen arren, artistari interesatzen zitzaizkion gaiak

idatzi batzuetan ere, artisten izaera lehiakorra eta nartzisistaz idatzi zuen (Alonso Pimentel, 1997, 213-214. orr.).

⁴²⁹ Aita medikua zen eta Oñatira destinatu zuten, baina errore linguistiko baten ondorioz, Burgoseko Oña herrira bidali zuten (Ayo, 2020).

⁴³⁰ Aurrekariak Inocencia Arangoa, Carlota Rosales eta María de Pablos Cerezo izan ziren. Informazio gehiagorako, ikus: (Tejeda, 1998).

gizatasunarekin zuten zerikusia, eta, denboran aurrera, kontu erlijiosoetan zentratu zen gehien. Hain izan zen pertsona erlijiosoa Teresa Peña Echeveste, ezen bizitzako momentu ezberdinetan bizitza erlijioso batera erretiratzeko saialdiak egin zituen. Baina orain interesatzen zaidanaren harira, interesgarria da Peña Echevestek abstrakzioarekiko egin zuen bidea emozioen garrantziaren arrazoiketarekin justifikatu zuela. Bere pintura ekintza erlijioso gisa ulertu zuen, bere barne munduko adierazpideei bizia emateko bitartekari moduan. Hala zioen artistak: “la mayor preocupación de mi pintura es lograr dar vida expresiva a las facetas de mi mundo interior. Para mí es sobre todo una necesidad de expresión” (Apaztegui, 2006, 12. or.).

Euskal lurraldean hirurogeiko hamarkadan abstrakzioa landu zuen beste artista bat Astrid Balinska-Jundzill poloniarra izan zen. Oso informazio gutxi aurkitu dut margolariaren inguruan, baina aipagarria da artistak Bilbo hirian horma-pintura abstraktu dezente egin zituela. Bigarren Mundu Gerrarengatik, familiarekin Poloniatik Britania Handira pasa zen, eta bertan Londreseko *Royal College of Art*en ikasteko aukera izan zuen 1956-1959 urte bitartean. Ostera, Bilbora hurbildu zen, hiriko enpresa handi batzuen sail artistikoan lan egitera⁴³¹. Bertan, garaiko itsasontzi transatlantikoetako dekorazioak egin zituen, baita hiriko saltoki eta bestelako espazioetako garrantzitsuetako horma-pintura abstraktuak ere, adibidez, Lemoizko Aurrezki Kutxakoa (Sáenz de Gorbea, 1995). Artistaren abstrakziorako joera, berriro ere, atzerrian izan zuen formakuntzarekin eta eraginekin lotu behar dugu, garaian estatu espainiarrean jasotzen zen formakuntza baino berritzaileagoa izan baitzen. Irakurketa berdina egin daiteke margolariak “emakume artistaren” figura gorpuzteko moduarekin. Hau da, pentsa genezake atzerrian izandako bizi esperientzien ondorioz, garaian penintsulan ematen ziren genero egiturek ez zutela artista horrenbeste baldintzatu. Azken finean, herrialde ezberdinetan bizitu eta ekonomikoki independentea izan zen emakume artista izan baitzen Balinska. Bilbo inguruan egondako urteen ondoren margolariak ibilaldi oparotsua izan zuen Madrilen eta Europako beste hirietan.

Hurrengo artistaren inguruan aurretik ere hitz egin dugu. Ana Izura margolari irundarra, esan bezala, bere jaioterrian hasi zen margotzen Gaspar Montes irakaslearekin, eta ondoren, Madrilgo San Fernando Akademian ikasi zuen. Madrilen bizitutako urteen inguruan, artistak zioen garai horretan *El Paso* talde abstraktuak eta bertako artistek

⁴³¹ *Ceplastic, Formica* eta *Policloro Industriales* enpresetan.

erakusketa asko egiten zituztela hiriburuan eta eskolatik kanpo jaso zuen estimulu horrek eragin handia izan zuela bere abstrakziorako jakin-minean (Izura, 2019) **[141]**.



141. Ana Izura.
Izenburu gabea.
Oihal gaineko olio-
pintura. 1970eko
hamarkada.
Artistaren bilduma
partikularra.

Artistaren ikuspuntutik, figuraziotik abstrakziorako aldaketak esperimentazioarekin zuen zerikusia eta ez figurazioaren “aurrerapauso” ideiarekin. Esaterako, abstrakzioa margolariaren gailurra ote zenaren galderari hala erantzun zuen Izurak hirurogeita hamarrek hamarkadan:

No, no es la culminación, pero sí una etapa lógica. Yo he hecho algunas cosas. Mira, en la escuela te obligan a hacer una pintura figurativa y por eso la reacción personal es hacer abstracto para provocar la propia evolución, después se puede seguir ahí o volver de nuevo a la figuración (Gastaminza, d.g., o.g.).

Izuraren iritzi hori garrantzitsua iruditzen zait figurazio-abstrakzioaren kontua genero ikuspuntutik hurbiltzeko. Margolariak zioen moduan, San Fernando Akademiak, baita ordu arte iristeko bestelako akademiek ere, figuraziora bideratzen zituzten ikasleak, hots, estilo eta gaien irudikapen tradizionaletara. Beraz, ikasleek abstrakzioaren esperimentazioa esparru horretatik kanpo garatu behar zuten. Datua, beste behin, Ahmeden (2017) emozioen politikotasunaren teoriarekin lotu daiteke. Esan moduan, gizarteko arauz eta horien herentziaz desberdinki kodifikatuta dauden gorputzek modu ezberdinean ere sentitzen dute, eta, beraz, horrek eragin zuzena du beren jokabideetan. Esate baterako, testuinguru zehatz batean figuraziotik abstrakziora pasatzea gizarteko normatik ateratzea suposatzen bazuen, horrek esan nahiko zuen ekintza horrekin bat zetozen emozioak –beldurra edo lotsa, kasu– intentsitate desberdinean sentituko

zituztela gorputz ezberdinek. Horregatik, besteak beste, emozioen herentzia sozialarengatik ondorioztatu dezakegu gizon ikasleentzat formakuntza artistikotik jasotako arauekin haustea errazagoa izan ohi zela emakume ikasleentzat baino.

Emozioen sozializazioaz gain, beste begirada soziologikotik ere azaldu daiteke gizarteko genero egiturek gorputzengan ekintza eta jarrera ezberdinak bultzatzen dituztela; esaterako, lehenago ere aipatu dudan Pierre Bourdieuren (2000) "indarkeria sinbolikoaren" kontzeptuarekin. Filosofo frantsesak zioen moduan, biolentzia mota hori ez zen ekintza fisikoan oinarritzen, baizik eta gizabanakoen maila inkontzientean aurkitzen ziren forma sinbolikoak ziren. Forma horiek gizartearen egituraren isla direnez, horiek bereganatzearekin gizarteko botere estruktura zurrinak eta balio sistema arautuak gure egiten ditugu, eta horien baitan gorputzu eta jokatzeko dugu. Horregatik, genero diferentziaren hierarkiek erabat eragiten dute gure identitatean, baita gure portaeretan ere. Beraz, bi ikuspuntu horiek lagungarriak dira figurazio-abstrakzioaren kontuan gizarteko genero egiturek izan zezaketen parte hartzea identifikatzeko.

Hala ere, orain arte esan dugun guztiarengatik ez balitz, lehen bistan pentsa genezake abstrakzioak nolabait emakume artistei askatasun gehiago eman zekiokoela. Adibidez, uste genezake figurazioaren erreferentzia bisualak desagertzearekin arte kritikariek, adituek edo bestelako iritzi emaileek obra bat "femeninotzat" hartzeko eta, beraz, gutxiesteko baliabide diskurtsiboak galtzen zituztela. Aurretik esan bezala, historian zehar "feminitatearen" kategoria pribilegio maskulinoa mantentzeko baliabide diskurtsibo garrantzitsua izan baita. Aitzitik, orduko emakume artista abstraktu batzuek jaso zituzten iruzkinak erreparatzearekin, konturatzen gara aipatu ditugun indarkeria sinboliko desberdinez gain, esplizituki emakume abstraktuen lanak mespretxatzeko beste bideak ere izan zirela. Esaterako:

[...] y las que de pronto, sin otra preparación que el creérselo ellas mismas, se hacen lo más difícil: pintoras abstractas, y aquí ese sentido mimético que tiene la mujer es donde adquiere mayor relieve y significación, pues sus cuadros no son sino copias de otros cuadros. El número actual de las pintoras "abstractas" es muy crecido; [...] En lo abstracto es donde la mujer demuestra mejor su incapacidad creadora –salvo excepciones– ya que al quedarse con la pintura a solas –y con ella misma– tiene que acudir a sus recuerdos para apoyarse en algo. Una exposición abstracta femenina es la mejor definición para que veamos lo difícil que es pintar por los senderos del abstractismo (Anonimoa, 1963b, o.g., apud Olaizola, 1995, 142. or.).

Orain arte antzeman dugu abstrakzioaren gizarteratzean gizotasun marka oso presente egon zela eta horrek, inkontzienteki bazen ere, emakumeak abstrakziotik urrunduzituela, horrek sinbolikoki gizotasunaren pribilegiara hurbiltzeko jokabide mehatxagarria suposa zezakeelako⁴³².

1950-1972 urte bitartean Euskal Herrian ziharduten edo bertakoak ziren emakume artista abstraktuen errepasoa jarraitzeko, Ana Izuraren kasuarekin konektatu daitekeen artista bat mahaigaineratu behar dugu: Marta Cárdenas. Izan ere, garai batean bi margolariak espazio berdintsuak elkarbanatu zituzten. Adibidez, urte berdintsuetan jaso zuten formakuntza Madrilgo San Fernando Akademian eta, beraz, inguruko eszena artistikoa ezagutzeko aukera berdintsuak izan zituzten. Zera zioen artistak garai hartaz: “por aquel entonces Juana Mordó abrió su galería, que desde el primer día se nos convirtió en gran templo de la sabiduría” (Matxinbarrena, 2004, 21. or.). Era berean, Cárdenasen ibilbidean aipagarria da Madrilgo urteetan Rafael Balerdirekin eta Eduardo Chillidarekin harremana izaten hasi zela, eta lehenagotik baita Jorge Oteizarekin ere. Horiek ordurako izen handiko artistak ziren eta, beraz, erreferentzia garrantzitsuak izan ziren margolariaren hasierako bide artistikoan. Hala kontatu zuen artistak:

Esto creo, coincidió con mi encuentro y amistad con Rafa Ruiz Balerdi y Eduardo Chillida. Hasta entonces yo había sentido poco interés por la composición; y aunque ellos no me hablaban al respecto de manera directa, algo se me transfundía y crecía dentro de mí en el contacto con su obra –sobre todo la de Eduardo, y más su gráfica y collage, donde ésta, a mi entender, es el más importante (Matxinbarrena, 2004, 21. or.).

Bigarren kapituluan aipatu bezala, 1969an, karrera amaitzerakoan Cárdenasek aukera izan zuen Parisera joateko. Hortaz, pentsatu behar dugu hastapeneko bizi esperientzia horiek garrantzia handia izan zutela artistaren esperientzio artistikoan eta bere praktikarekiko konpromisoan. Bere ibilbide artistikoaren parte handiena gure kronologiatik kanpo garatu bazuen ere, kasu interesgarria da Cárdenas, besteak beste, antzemateko urteak aurrera egin ahala aldaketak ematen hasi zirela emakume artisten norabide eta esku-hartze artistikoetan, adibidez, abstrakziara hurbiltzean [142].

⁴³² Gisa horretako irakurpena egin zuen Sybil E. Gohari-k (2014) Helen Frankenthaler margolari abstraktuaren harrera publikoa aztertzerakoan.



142. Marta Cárdenas. *Makal batetik zehar igarotzen diren eguzki-izpiek horman sortzen dituzten zirkuluak II.* 1966. Marrazkia. Bilboko Arte Ederren Museoa.

Iparraldera jotzen badugu, bertan ere aurkitzen ditugu abstrakzioaren ikerketan ibili ziren artistak. Esate baterako, aurretik luze hitz egin dugun Marixa margolariak, nahiz eta bere ibilaldian zehar garatu zuen estilo piktorikoa guztiz eremu figuratiboan kokatu, Parisen izan zen garaiko lan abstraktu batzuk gordetzen dira (Dufourcet, 2020). Ezagutu eta bizitu zituen giro eta aukera artistikoez bere norabide plastikoan erabat eragin zutela agerikoa da. Artistaren sortze-prozesuaren inguruan informazioa ematen digun datu bat zera da: lan horiek tamaina txikikoak zirela, Marixak normalean burutzen zituen koadroak baino xumeagoak. Kontu hori, Germaine Greeren (2005) ikerketa jarraituz gero, artistak lengoia plastiko berriarekiko izan zezakeen hasierako segurtasun faltarekin konektatu genezake.

Iparraldean kronologia honen barruan aurkitzen dugun bigarren artista abstraktua Killy Beall da, aurretik ere izendatu dugun eskultore lapurtarra. Oraingoan, artistaren produktioetik gehien interesatzen zaidana zera da: figuraziotik abstrakzioarako aldaketa nola eman zuen. Elkarrizketa desberdinetan Beallek zioen, alde batetik, Constantin Brancusi eskultorearen ideiek eragin handia izan zutela bere planteamenduetan: materiaren, bolumenaren eta erritmoen sinplifikazio bilatzearen ikerketan, batez ere [143]. Baina egiazko momentu gakoa bere azken haurdunaldian oso gaixo egon zen momentu bat izan zela identifikatu zuen artistak. Heriotzatik hurbil sentitzen zela, artistak zioen inguruan zuena erreala ez zela sentitzen hasi zela, ezerk deus esaten ez ziola. Orduetik aurrera, barne begirada edo barruko mundura abiatu zuen bere ekoizpen artistikoa, eta horrek abstrakzioarekin zuen zerikusia (Beall, 2020). Alegia, artistaren hitzetan ez zen aurretik ikusi ditugun argudio intelektual eta arrazionalik igartzen,

alderantziz baizik. Abstrakziorako bultzada, interesa eta konpromisoa gorputz esperientziatik azaldu zuen, modu horretan, aurretik ikusitako adimen/gorputz dikotomiarekin hautsiz [144].



143. Beall Killy. *Izenburu gabea*. 1940ko hamarkada. Harri tailatua. Artistaren bilduma partikularra.



144. Killy Beall. *Izenburu gabea*. 1960ko hamarkada. Teknika mistoa. Artistaren bilduma partikularra.

Aurreratu dugun bezala, hirurogeita hamarreko hamarkadatik aurrera hasi zen emakume artista abstraktuen presentzia nabariagoa izaten euskal lurraldean. Jakina, aldaketa hori ez dugu modu isolatuan ulertu behar. Formakuntza artistikoaren atalean aipatu bezala, diktaduraren amaierarekin eta mugimendu sozialen altxatzearekin, genero egituren kritika eta printzipio feministen aldarrikapenak pixkanaka loratzen hasi ziren eta horrek eragin zuzena izan zuen: emakumeak gero eta espazio gehiagoetara iristen ari ziren. Joera artistiko tradizioaletatik askatzea eta berrikuntza plastikoekin lerrokatzen zen eszena artistikoan sartzea horrekin bat zetorren. Gainera, ikusi dugu hirurogeiko hamarkadatik aurrera, emakume ikasleek aukera gehiago izan zituztela atzerrian beraien formakuntza artistikoa jarraitzeko, eta horrek ere erabat eragin zuen artista horiek atzerriko joera artistikoak bereganatzean.

Beraz, testuinguru horri lotuta ulertu behar dugu hamarkada horretatik aurrera abstrakzioan mugitu ziren emakume artisten kopuruak gora egitea. Oro har, eszena artistiko osoan hasi zuten emakumeek presentzia nabariagoa izaten, eta lengoia plastikoaren artean ez zen aurreko diferentzia nabarmena igartzen. Aldaketa momentu

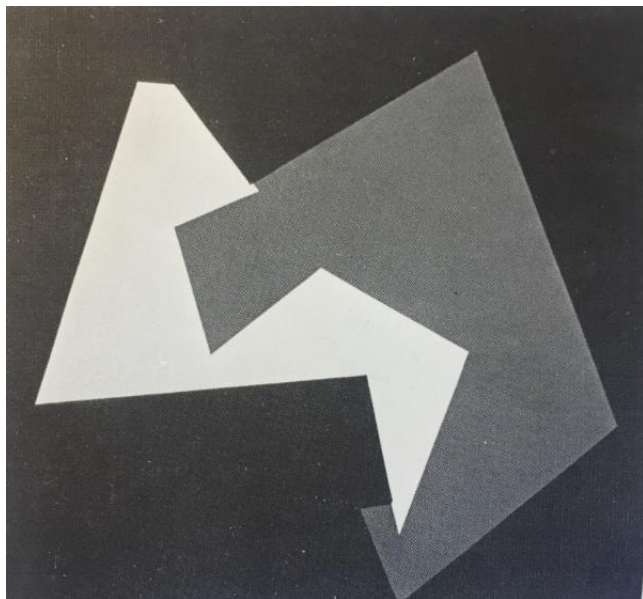
horren adibide liteke Bilbo inguruan 1969 urtean sortu ziren *Nueva Abstracción* eta *Zue* taldeak, izan ere, abstrakzioa ardatz izan zuten taldeak ziren eta horietan emakume dezente hartu zuten parte. Esaterako, sei urte iraun zuen *Nueva Abstracción* taldean María Victoria Bilbao, Concha Grifé, Paz Delgado eta Begoña del Vallek hartu zuten parte⁴³³ [145]. Eta *Zue* taldean Marta Brancas, María Jesús Uriarte, Mayalen Urrutikoetxea, Marisa Ozaita, Araceli Rebollo eta Ofelia Riberok⁴³⁴. Esate baterako, Barakaldon ospatu zen *La indiscriminada* erakusketan, azpimarragarria da bertan andrazko dezente lan abstraktuak aurkeztu zituztela [146, 147]. Hortaz, hamarkada batzuek lehentxeago abstrakziora jo zuten emakume artistek era isolatuan funtzionatu bazuten, hamarkada gutxitan horretan ere aldaketak eman ziren. Beste behin, aldaketa sintoma bezala ulertu behar dugu, hirurogeita hamarreko hamarkadako euskal eszena artistikoan emakumeen berdintasunaren alde aurrerapauso txikiak irabazten ari zirela esan nahi zuen.



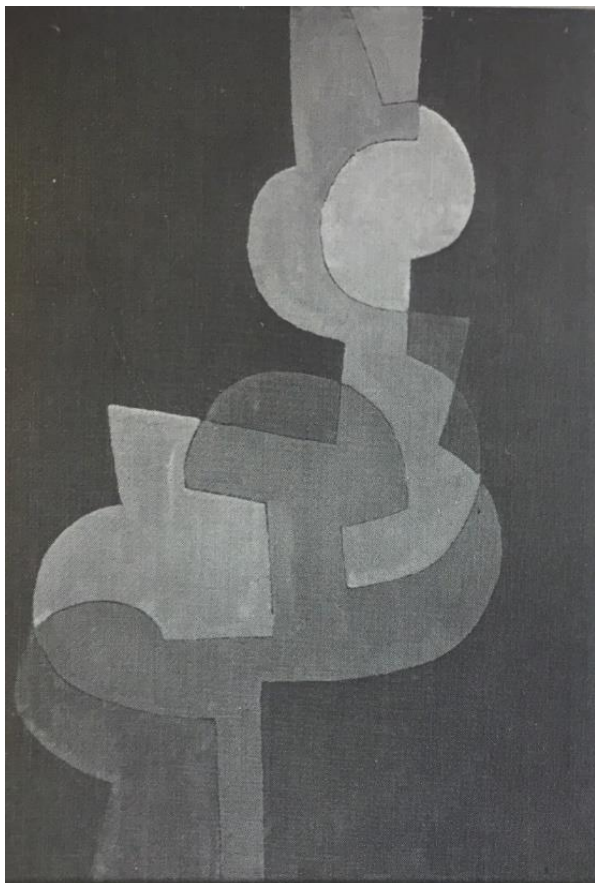
145. Begoña del Valle. *Izenburu gabea*. 1970eko hamarkada. T/e. EHUko liburutegia.

⁴³³ Urte desberdinetan jendea gehituz joan zen, parte hartu zuten beste kideak honakoak ziren: Javier Urquijo, Juan de Gil, Carlos Castillo, José Luis Zorrilla Pizarro eta Angel Palacio (Guasch, 2018).

⁴³⁴ *Zue* ondoren, *Sue*, *Zue-2* eta *Zue-3* taldeak berrantolatu ziren, taldekideak aldatuz joan zirela. Gainerako kideak honakoak izan ziren: Pau Dol, Alberto López, Fernando Mirantes, José Ramón Sainz Morquillas, Eduardo López, Javier Rebollo, José Manuel García eta Jesús Luis Jimeno (Guasch, 2018).



146. Araceli Rebollo. *Izenburu gabea*. 1971. Teknika mistoa. Irudi inprimatuaren argazkia.



147. Blanca de Oraa. *Konposaketa*. 1971. Olio-pintura. Irudi inprimatuaren argazkia.

4.4. Ondorioak

Atalean ikusi dugu abstrakzioaren jatorriko teoria Mendebaldeko pentsamendu dikotomikoan oinarritu zela: arrazoa pasioaren gaintik jartzean, edo, hobe esan, hura gaintitzean. Logika hori ikuspegi feminista batetik aztertzean konturatzen gara irakurketa bitar horretan genero eraikuntzek parte hartze handia zutela; gaintitu

beharreko hori feminitatearen esparruari zegokion pasioa, sentimendua, subjektibotasuna edo fantasiaren iruditegia zelako. Gainera, euskal testuinguruan hirurogeiko hamarkadatik aurrera, Oteiza eta inguruko artistek lengoia plastikoaren eta euskalduntasunaren arteko loturak josten hasi ziren, eta aurreragoko arte kritikari eta historialariek estilo plastikoaren eta euskal identitatearen arteko identifikazioa areagotu egin zuten. Adibidez, askotan argudio esentzialista zein supremazisten bidez abstrakzioa modernitatearen paradigmatzat hartu zuten edota "euskal artearen" bereizgarri estilistikotzat. Urteak aurrera, nahiz eta lotura horien argumentuak lausotu, horiekin zetozen barne-logika sexuatuak irmo mantendu dute gaurdaino kontaketa tradizionalan. Alegia, eraikiz zihoan Euskal Herriko artearen historiak erabat barneratu eta naturalizatu zuen abstrakzioaren eskutik zetorren modernitatearen teoria, eta horrekin, bere erro andozentrikoa. Gainera, lehen kapituluan ikusi bezala, demokraziaren iristearekin, EAEn kultur identitate berri bat josteko beharra zela eta, lengoia abstraktuak jarraipen handia izan zuen, eta horrek are gehiago neutralizatu zuen iruditegi hartan barneratzen ziren genero loturak.

Bestalde, ikusi dugu XX. mendean zehar abstrakzioa gizarteratu zen moduak eragina izan zuela estiloa eta iruditegi maskulinoaren arteko konexioa indartzean, besteak beste, praktika intelektual, zientifiko edo seriotzat hartu zelako. Lotura hori agerikoa izan da euskal gizon artistek jaso zuten proiektio bisuala erreparatzerakoan eta, ondorioz, esan dezakegu gizarteratze mota horrek eragin nabaria izan zuela artistan legitimazioan. Baina genero performatibitate horiek emakumeengan ere ondorioak ekarri zituztela ikusi dugu. María Paz Jiménez-en kasua aztertzearekin, antzeman dugu emakumeek abstrakzioa hurbiltzeko eta garaiko eszena artistikoan bere posizioa negoziatzeko estrategia desberdinak garatu behar izan zituztela. Halaber, aztertu dugu abstrakzioaren oinarritzeko teoria androzentrikoaz gain, izan zirela emakumeak estilotik urruntzen zituzten bestelako oztopo sinboliko eta kulturalak, eta, horregatik, garaiko emakume artistek figurazioa lehenetsi zutela. Adibidez, jasotako formakuntza artistikoan barneratutako arauekin haustea errazagoa izan zen oro har gizonentzat, beren genero identitatea, sozializazio moduak eta emozioen gorpuzkera ausardia eta berrikuntza publikoaren iruditegiarekiko atxikimendu historiko luzea zutelako.

Dena dela, ikusi dugu garaian ere izan zirela abstrakzioa landu zuten emakume artistak. Horiengan aipagarria da gehiengoek figuraziotik abstrakzioarenganako aldaketa ez zutela garaiko gizonezko artista askok bezala ikerketa plastiko arrazoitu eta garapen modura azaldu, baizik eta barne inpultsu gisa, gorputzak, barneak eskatzen zien behar

modura esplikatu zuten. Kontua anekdota gisa jaso beharrean, gizarteko genero egitura diferentziatuaren emaitza gisa ulertu daiteke. “¿Será, acaso, que a una mujer se le permite ser bailarina, ‘surrealista’, inconsciente, pero no ser matemática, precisa, incorruptible?” zioen Estrella de Diegok (2009b, 18. or.). Aipuak ongi borobiltzen du ideia hori. Hau da, abstrakzioa emakumeen sormenarekin bat ez zetorren estilozat hartu zen eta, horregatik, hara hurbiltzeko emakumeek errekurtso propioak garatu behar izan zituzten; esaterako, beraien lan abstraktuak emozioen adierazpenarekin justifikatzea, arrazoimena ez bezala, emozioen esfera hurbilago baitzegoen feminitatearen iruditegiarekin. Hain zuzen, genero ezberdintasunean oinarritutako kultur eraikuntza horrek azalduko luke hirurogeita hamarreko hamarkadatik aurrera abstrakzioa emakumeentzat eskuragarriagoa izaten hastea. Pixkanaka, asoziazio sexuatu horiek baztertzen hasi ziren, eta emakumeek espazioak irabazten hasi ziren.

5 **TEKNIKA ETA MATERIALEN ZERESANAK**

Eskultura da 1950-1972 urteetako Euskal Herriko artea gehien identifikatzen duen teknika artistikoa. Horrekin ez dut esan nahi eskultura izan zenik orduko teknika lehenetsia, baizik eta urte horien inguruko kontaketa eskulturak leku pribilegiatua izan duela, ondoko teknika batzuekin alderatuz gero. Hori dela eta, abstrakzioarekin ikusi dugun modura, lotura zuzena igarri daiteke jaso dugun historiaren izaera androzentrikoaren eta horretan eskulturak duen garrantziaren artean. Horregatik, ikuspuntu feminista batetik narrazio historikoaren eta eskulturaren arteko lotura aztertuko dugu kapitulu honetan, eta nagusitasun horren atzean emakume artistek eskulturarekin zelako harremana izan zuten eta zelako beste teknika artistikoak landu zituzten ere erreparatuko dugu.

Horretarako, kapituluak lau zatitan banatu dut. Lehenengo atalean eskulturak Euskal Herriko artearen historian duen protagonismoa nondik datorren berrikusiko dugu; eraikuntza hori nola sortu zen eta haren atzean zelako balio sistema antzematen zen ikusiko dugu, baita ere generoarekin zelako loturak zituen. Hala, antzemango dugu kontaketa eskultura lehenetsi izanaren eta emakume artisten ahaztearen artean konexioak badaudela. Bigarren atalean eskulturaren praktikaren eta generoaren artean zelako konexioak aurkitzen ziren identifikatuko dugu eta emakumeek teknika horrekiko zelako harremana izan zuten. Hari berdinetik tiraka, hurrengo partean garaiko Euskal Herriko emakume eskultoreak ezagutuko ditugu, teknikarekin nola erlazionatu ziren eta zelako errekursoak garatu zituzten ezagutzeko. Modu berean, hirurogeita hamarreko hamarkadan eskultura eta emakume artisten joeraren artean aldaketak eman ote ziren hausnartuko dugu. Azkeneko atalean testuinguruko emakume artistek eskultura eta pinturaz gain landu zituzten beste tekniketara hurbilduko gara. Izan ere, oro har, garaiko sistema artistikoak eta ondorengo historiak praktika horiek bigarren mailakotzat jo izan zituen, eta, ondorioz, erabat ezezagunak zaizkigu artelan eta artista horiek. Margen horretara begiratzea aukera aparta da, alde batetik, jaso dugun kanona desartikulatzen saiatzeko eta, bestetik, lurraldeko iragan artistikoa ezagutarazi gaituztena baina aberatsagoa eta heterogeneoagoa izan dela ezagutu eta bistaratzeko.

5.1. Eskultura Euskal Herriko artearen historian

Esan bezala, 1950-1972 bitarteko Euskal Herriko artearen historiako teknika goraiatuena ez zen pintura, ez grabatua ezta marrazkia ere izan, eskultura izan zen. Hala eta guztiz ere, pintura izan zen garaiko eszena artistikoko teknika erabiliena. Diferentzia horrek gogoratzen digu kontaketa baten aurrean gaudela. "Se hizo mucha historia del arte vasco relacionando madera, piedra y hierro con territorio, cultura y

tradición”, horrela laburbildu zuen Nekane Aramburuk (2014, 1. or.) ideia hori. Gertaeren testuingurura salto eginez gero, jakina da eskulturak Euskal Herriko artearen historian duen garrantzia bi artista euskaldunek berrogeita hamarreko hamarkadatik aurrera nazioarte mailan lortu zuten aintzatespenarekin hasi zela. Oteiza eta Chillidaz ari naiz, zehazki. Baina, horien eraginpean errekonozimendu maila handia lortu zuten eskultoreak ere izan ziren, Nestor Basterretxea eta Remigio Mendiburu, kasu.

Hasiera batean, artista abstraktu horiek Espainiako ordezkari paperean iritsi ziren nazioarteko eszena eta merkatu artistikora. Horren adibidetzat hartu dugu lehen 1960an MoMan ospatu zen *New Spanish Painting and Sculpture* erakusketa, bertan Jorge Oteiza eta Eduardo Chillidak Espainiako eskultura garaikidearen ordezkari gisa funtzionatu baitzuten, Martín Chirino edo Pablo Serranorekin batera. Era berean, garaiko arte kritikariek ere modu berean interpretatu zituzten: estatuko eszena artistikoan paper garrantzitsua zuten jatorri euskalduneko eskultore gisa⁴³⁵, baina, betiere, Espainiar arte garaikidearen testuinguruan txertatuta. Izan ere, kontatu bezala, hirurogeiko hamarkada erdialdera arte behintzat, orduko artista ezagunak askotan erregimenaren kultur politiken “peoi” modura izan ziren erabiliak. Ordutik aurrera, pixkanaka, artista horiek publikoki Francoren diktadurarekiko kritikagoak izaten hasi ziren, eta eraikiko zen Euskal Herriko artearen historia bigarren irakurketa horretan oinarritu zen. Hirurogeita hamarreko hamarkadatik aurrera “euskal artearen” historiaren idazkera-saiakera berreskuratzen eta definitzen hasi zenean, oro har, gehien balioztatu ziren praktika artistikoak eta artistak kutsu sozial eta abertzalea barneratzen zutenak izan ziren, gainera, horiek ziren ordurako difusio internazionala eskuratu zuenak. Lanean zehar errepikatu modura, begirada horrentzat garrantzia handia izan zuten, besteak beste, Arantzazuko Basilikaren proiektuak edota Euskal Eskolaren Mugimenduak, eta artista zehatz batzuen jarrera garaiko espirtuaren eredutzat hartu ziren: Jorge Oteiza, Agustín Ibarrola, Eduardo Chillida, Remigio Mendiburu edo Nestor Basterretxea, besteak beste, “euskal artistaren” prototipo gorpuztuak bihurtu ziren. Beraz, eskultoreek ordurako arte sistemaren errekonozimendua izateak eta beren lanak kontaktaren irizpidearekin bat etortzeak ondorio zuzena ekarri zuen: eraikitzen zihoan kontaktan eskulturak presentzia handia eskuratu zuen.

⁴³⁵ Adibidez: “En el panorama del nuevo arte español, es justo contraponer la obra de Oteiza y la de Chillida como representativas de dos polos profundamente distintos, pero unidos en la comunidad de una actitud espiritualista. Ambos son hijos del País Vasco, de raza antiquísima, noble y hermosa raza donde subsiste el viejo espíritu religioso conviviendo con ancestrales leyendas de oscuro fondo panteísta, con la mitología y la superstición” (Aguilera Cerni, 1966, 290-291. orr.).

Asoziazio horretarako garrantzitsua izan zen teknika eskultorikoaz gain, artista horien lanek ezaugarri formal identifikagarriak partekatzea. Esaterako, artista horiek abstrakzioa lehenetsi zuten, konstruktibismoko printzipioekin interesatu ziren eta, besteak beste, haritza, burdina edo harriarekiko estimua izan zuten. Gainera, aipu egiten diedan eskultoreak Euskal Eskolaren Mugimenduko *Gaur* talde gipuzkoarreko partaideak izan ziren eta, nahiz eta taldea 1969an desegin, urteak aurrera bertako artistek erakusketa kolektiboak egiten jarraitu zuten⁴³⁶, eta batzuek harreman estua mantendu zuten⁴³⁷. Era berean, kontaktak forma hartzen zihoan heinean, protagonista bilakatzen ari ziren artista horiek eragin eta parte hartze handia izan zuten, ez bakarrik garaiko euskal giro kulturean, baizik eta narrazioaren forma hartze bertan ere. Esate baterako, “Euskal Eskultoreen Eskola” existitzen zen ala ezaren inguruko eztabaida plazaratu zenean, artista beren iritziek oihartzun handia izan zuten. Kontu horren harira honakoa zioen eskultoreak 1976an:

Dentro de nuestras diferencias y modos personales de producir, revelamos en común un modo de producción estético que es vasco. Un modo como estilo de sentimiento y sentido, estilemas vascos, en la estructuralidad operatoria. La misma presencia de una conciencia moral de servicio a nuestro concreto país. De una ideología que pertenece a nuestra representación del mundo (Oteiza, 1976, 139-140. orr., apud Martínez Gorriarán, 299. or.).

Halaber, Oteizaren hitzek gogorarazten digute Francoren diktaduraren amaierarekin, aurretik zentsuragarriak ziren ideiak, pixkanaka, espazio publikora hasi zirela ateratzen. Adibidez, ekoizpen artistikoa frankismoaren aurkako erreminta izan zela adieraztea edo “euskal arteak” bereizgarri propioak zituela babestea trantsizio urteetan garatzen hasi zen arte literaturaren argumentu garrantzitsuak izan ziren. Ideia horiek jada landu ditugu historiografiaren eta abstrakzioaren kapituluetan; orain aztertu nahi dudana, ordea, zera da: “euskal artearen” identifikazio eta aldarrikapen horretan eskulturak zelako garrantzia izan zuen, eta genero-markarekin nola erlazionatu zen.

Abstrakzioaren kontuaren inguruan erreparatu dugun bezala, oraingoan ere bi irakurketa dira identifikagarriak. Lehena, eskultura lantzean edo material zehatz batzuk hautatzean

⁴³⁶ Esate baterako: *Pintura y escultura vasca contemporánea*, Mexikoko Arte Ederren Institutuan 1970ean; *5 escultores vascos*, 1973an Madrilgo Skira Galerian; *Basterretxea, Mendiburu, Ugarte: Escultura*, Donostiako Aurrezki Kutxako Aretoan 1975ean; urte berdinean *Escultura actual en el País Vasco* Hondarribian; 1976an, Hondarribiko Txantxangorri galerian *Chillida, Basterrechea, Mendiburu, Ruiz Balerdi, Zumeta: colectiva de pintura y escultura*; edo, 1978an, *Escultura vasca: Oteiza, Chillida, Basterrechea, Aguirre, Mendiburu, Larrea, Carrera y Ugarte* Arrasaten.

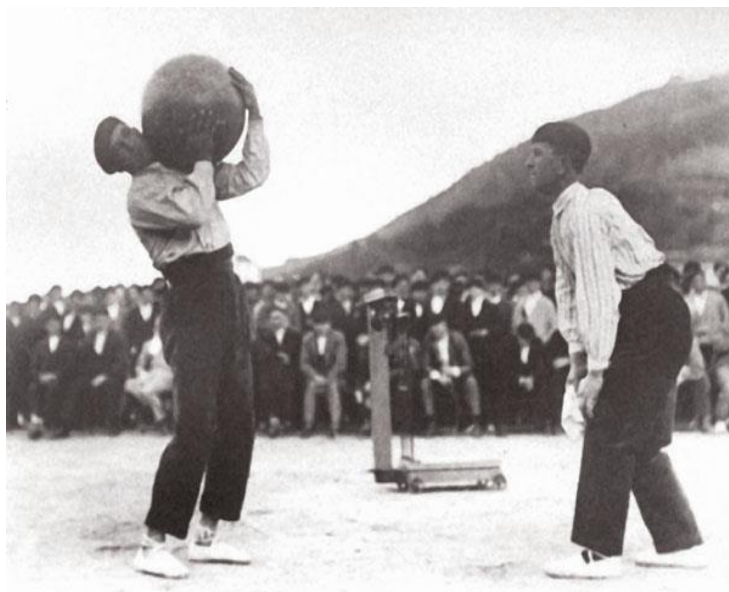
⁴³⁷ Adibidez, oso ezaguna da Oteiza eta Basterretxeak urteak aurrera harreman ona mantendu zutela.

artistek izan zituzten pretentsio edo desirak egongo lirateke, baita ere teknika eta material berek zuten herentzia kulturala. Bigarren geruza kanpoko eragileen irakurketak izango lirateke, izan ere, horiek garrantzia handia izan zuten euskal eskultoreen lanen eta gizontasunaren artean konexioak indartzean. Gainera, gure lurraldeko artearen historiaren idazkera interpretazio horien baitan oinarritu zenez, naturalizat hartu dugun diskurtso historikoak erro androzentrikoa izatearen zergati asko argumentu segida errepikatu eta naturalizatu horiei dagokie.

Geure buruei eskulturaren teknika eta generoaren artean loturarik badagoen galdetzen badiegu, konturatzen gara eskultura, arkitektura eta pinturarekin batera, Mendebaldeko artearen historiaren genero artistiko tradizionaletako bat izanik, prozedura unibertsaltzat hartu dugula. Baina gorputz ororen antzera, eskultura ere asoziazio kultural baten oinordekoa da. Pintura, musika edo dantzarekin konparatuz gero, erraz ohartzen gara eskultura gizonezkoen esferara egon dela lotuta tradizionalki. Eskultura zeregin maskulinoa izatearekin erlazionatzera garamatzen ideia nagusia prozedura teknikorako indar fisikoa behar izatearen aurreiritzia edo estereotipoa da. Lanbideen segregazio sexualaren tradizioa jarraituta, gizonak ziren beren gorputzen potentziaren bidez egurra, burdina edo harria bezalako materialak zizelatu, landu edo moldatu zitzaizketenak. Eta, kontrara, feminitatearen gorputzak, ahulezia fisiko zein mentalaren irudipean, beste motako eskulanetara bideratu izan ziren historikoki: esaterako, josketa edo brodatura, horiek fintasunarekin eta zaintzaren sentsibilitate naturalarekin lotu baitziren. Alegia, teknikak, berez, inolako sexu-markarik ez bazuen ere, izan zuen soziazio formarengatik identitate hori irabazi zuela esan dezakegu. Kontrako adibide batekin asoziazio hori oso bistakoa da. Rozsika Parkerrek (2016) josketa eta brodatuaren historia ikuspuntu feministatik aztertu zuenean iragarri zuen oraindik ere ezinezkoa zaigula josketa teknikak iruditegi femeninoaz haratago imajinatzea eta, beraz, birdefinitzea. Desberdina da eskulturak egun duen soziazioa, baina ohartu behar gara teknikak mendeetan zehar gizonezko iruditegiarekin harreman estua izan duela, nahiz eta betiere praktika unibertsaltzat hartu izan.

Bestetik, materialetara jo dezakegu. Esan bezala, harria, haritza eta burdina izan ziren berrogeita hamarreko hamarkada aurreragoko euskal eskultore famatuek lehenetsi zituzten lehengaiak. Aukeraketa horrekin Euskal Herriko historiaurreari, naturari edo euskal kultur tradizioei egin nahi izan zioten aipamena. Burdina eta burdinolaren teknikak Euskal Herriko industria tradizioari egiten zion erreferentzia. Eta harriak eta egurrak, bestalde, eskualdeko paisaia naturalari eta historiaurreko megalitoei, estelei edo

cromlench-ei, kasu. Baina beste erreferentzia batzuk ere bazituzten, esaterako, zurgintza edo errementaritzaren ogibidea, baserri-munduko kirol eta tradizioak, aizkolaritza edo harri-jasotzea [148]. Bestalde, haritza, bere kolore, erresistentzia eta zizelatzeko erraztasunarengatik Mendebaldeko artearen historian asko erabili izan den materiala izan da, baina gurean bazuen beste konnotazio sinboliko bat: haritza Euskal Herriko zuhaitz sinboliko eta mitifikatuena izan da eta, beraz, hura aukeratzean bazegoen lurraldeko historia eta kulturari aipamena egiteko nahia. Adibidez, Gernikako arbola nazioaren "aitaren" iruditegia bereganatu izan zaio, bere adarretatik herriaren leinua loratzen dela.



148. Indalecio Ojanguren.
Harrijasotzailea Deban.
D/g. Argazkia. Gure
Gipuzkoa web orrialdea.

Hortaz, material guztiak Euskal Herriko kulturaren alderdi batzuekin lotu ziren, hots, kultura hori berreskuratu eta berrindartzeko baliabide formal eta sinbolikoak izan zitzaizkien artistei. Hala ere, aipatu beharra dago material eta lurraldearen arteko asoziazio hori ez zela beti azpimarratu artisten aldetik. Adibidez, burdina euskal lurraldearekin konektatzeko joera Oteizarengan behin lurraldeko antropologiarekiko interesa piztu zitzaionean hasi zen (Rodríguez González, 2012). Edo Chillidak zera zioen 1974an:

Quando escogí el hierro no lo hice pensando en que era un material nuestro (vasco), sino que fue intuitivo, fue una intuición, pero lo cierto es que yo hice mi primera escultura en hierro en el año 1951, una estela funeraria en hierro... porque quería comunicar con nuestras estelas funerarias; yo había notado que allí teníamos nosotros, los artistas plásticos vascos, una raíz importante (Ugalde Orradre, 2007, 42-43. orr.).

Bada, ikuspuntu feminista batetik egin beharreko hausnarketa zera liteke: material horiek erreferentzia egiten zioten kultura gizonena zela. Beren ekintza espazioari eta gizotasunaren balioekin erlazionatu zen euskal kultura. Burdinola, baserri mundua, haritzaren sinbologia edo kirol tradizionalak, zuzenean, gizonen praktikarekin lotzen ziren, eta horietan estimatzen zena indarra, ziurtasuna edo ausardiaren balioak ziren. Gainera, erreferentzia horiez gain, materialen berezkotasunek ere iruditegi berbera indartzen zuten. Horiek guztiak fisikoki gogorak, iraunkorak eta zurrinak baitziren, beraz, bazen euskal kulturaren inguruan helarazi nahi zen irudi zehatz baten seinale.

Puntu honetan, bigarren geruzari hel genioke, hau da, ostera etorri ziren irakurketak. Laburbiltzeko, esan dezakegu idazle horientzat teknikak eta materialek helarazten zuten karga maskulinoa artista horiek goraiatzeko argudio bihurtu zirela. Horren erakusle dira, besteak beste, honako idatzi hauek:

Los artistas vascos son hombres de oficio, hombres de herramienta, inmediatos herederos de los herreros, fundidores, carpinteros, tallistas y canteros de nuestra larga tradición vasca. [...] Quien contempla los hierros de Chillida o de Carrera, las maderas de Basterrechea o de Mendiburu, si es vasco, se sentirá trasladado espiritualmente al caserío de sus abuelos o a los hayedos de su infancia (Plazaola, 1978, 353. or.).

Beste adibide garbi bat Gabriel Celayak Eduardo Chillidari eskaini zion olerkia liteke:

El taller es oscuro y prometéico.

No fuegos fatuos. Fuegos combativos.

Fuegos vascos. Fuegos y juegos

Que levantan lo sano por lo alto.

Las herramientas fieras,

Los hornos de Galtzagorri que se divierte en la llama, Basajaun, el ferrón,

Que levanta una oreja, se ríe un rato,

Luego trabaja. Luego golpea.

Luego...

Hay que domar el caos.

Hay que colonizar el vacío y probarlo

De figuras dominantes y sagradas.

Chillida lo hace a su modo como antes

Hicieron otros, golpeando y sudando,

Sudando y pensando⁴³⁸

Edo haritzari erreferentzia egiterakoan: “Ahora Basterrechea [...] ha dejado hincada en la tenaz madera de los bosques vascos nuestra forma, nuestro porte y nuestro carácter” (Michelena, d.g., o.g., apud De Retana, 1978, 100. or.). Tonu berdina ageri zen Soledad Álvarez Martinezek (1983) Gipuzkoako eskultoreen inguruan egin zuen tesian. Izan ere, “Euskal Eskultura Eskolaren” inguruan hitz egiteko eta artistak goraiatzeko orduan, ikertzaileak orain arte identifikatu ditugun argumentu berberak erabili zituen.

Este comportamiento específico vasco se refleja también en el campo de la plástica y se distingue por una reciedumbre constructiva, por la fuerza, vigor, cierto carácter serio y solemne, por el triunfo de la sobriedad y la exclusión de todo afán decorativo y amable, por la supresión de lo anecdótico y superación de lo narrativo, por un perfecto dominio de las técnicas que está por encima del virtuosismo técnico, características todas ellas que junto a la veracidad aportan cierto matiz trascendente a las obras y suponen la esencia de un estilo de escultura vasca (526. or.).

Edo Basterretxearen *Euskal Serie Kosmogonikoa* aipatzean, honakoa zioen: “fuerza, firmeza, gravedad, ‘seriedad, sobriedad y serenidad’, características estas últimas tan repetidas por el artista como distintivos de la escultura vasca, están en la esencia de las piezas que componen esta serie” (Álvarez Martínez, 1983, 529. or.). Orain arte irakurritako adibideetan antzeman dugu eskultore eta materialen arteko harremana, oro har, menderakuntza edo kontrolaren narratibekin azaldu zela. Honako beste adibide honetan, ordea, Chillida eta lehengaiaren arteko erlazioa maitasun istorio gisa kontatzen zen. Hau da, modu batean edo bestean, genero diferentziaren iruditegiak erabateko presentzia zuen. Kasu honetan materiari izaera femeninoa gehitzen zitzaion eta artistaren balioa hura menderatzean zetzan:

Quizá no sea exagerando ni impropio decir, que cada uno de estos encuentros jalonan la historia de las relaciones amorosas del escultor con la naturaleza, unas relaciones tan intensas y verdaderas, físicas y anímicamente, tan eróticas y espirituales al mismo tiempo, que en la entrega del escultor la materia se muestra y se entrega. Esta efusión con el material origina la sensible belleza de las esculturas de Chillida. El cálido aroma que las impregna parece expresar la satisfacción del material, la complacencia carnal de la escultura, como si la materia hubiera encontrado al artista capaz de apreciarla (Manterola, P., 1994, 147. or.).

⁴³⁸ (Celaya, 1972, apud Chillida, 1999, 118. or.).

Beraz, bistakoa da genero eraikuntzek presentzia handia izan zutela euskal eskultoreen lanak interpretatu eta goraiatzeko orduan. Oro har, artistak eskulturaren teknikak eta materialek barneratzen zuten iruditegi maskulinoarengatik premia ziren eta, era berean, ezaugarri eta balio horiek ziren lan artistiko bat euskaldun bihurtzen zutena. Hain zuzen, irakurketa horietan guztietan agerikoa da asoziazio horien eraikuntzan idazleen begirada abertzaleak garrantzia handia zuela. Eskultore errekonozituen lanetan ageri ziren ezaugarri formal komunak “euskal arte” garaikidearen ezaugarritzat hartu ziren, esan bezala, garaian garrantzitsua baitzen “euskal artearen” bereizgarriak identifikatu eta aldarrikatzea. Baina ezaugarri horiek, berriro ere, gizontasunarekin lotzen zirenak ziren.

Kontaketak ardatz androzentrikoa barneratzeko beste kontu garrantzitsu bat, esan bezala, euskal artistaren tipologiaren eraikuntza izan zen. Adibide desberdinetan ikusi dugu artista horiek euskaldun prototipo bihurtzen zituena gizontasunarekin lotzen ziren oniritziak zirela; horien gogortasuna, zuhurtasuna, indarra, ausardia edota arrazionaltasuna goraiatzea, kasu. Gainera, aurreko kapituluan ere aztertu dugu asoziazio horretarako ahalmen handia izan zuela artista horiek hedabideetan nola aurkeztu ziren. Esaterako, ikusi dugu oso ohikoa izan zela euskal eskultoreak beren indar fisikoarekin materiala “dominatzen” ageri zirela irudikatzea [136], nahiz eta askotan ez beraiek izan obrak fisikoki ekoizten zituztenak.

Beste alde batetik, lehenengo kapituluan landu dugu euskal testuinguruan eskultura eta historiaren kontaketa uztartzen dituen kontu garrantzitsu bat eskultore ezagunen lanek hamarkadetan zehar jaso izan duten difusio publikoa izan dela. Genion antzera, hedatze horrek garai ezberdinetako kultur politikekin harreman estua izan zuen: trantsizio urteetan artisten iruditegia kultur identitate bati forma emateko baliabide gisa izan zen erabilia eta, ondoren, kultur industriak areagotzeko marka modura. Kontu horren inguruan luze hitz egin dugu, baina orain egin dezakegun galdera zera da: eskulturen bitartez hedatu zen iruditegiak nola eragin izan duen gure kultur ondarearen oroimen historikoan.

Jakina den antzera, gizakion oroimen ahalmena oso lotua dago objektuen materialtasunarekin. Besteak beste, horregatik kokatu izan dira antzinatek komunitateak elkar bizi duen espazioetan oroitzapenezko eskultura eta objektuak: ideien igorleak direlako (Barrionuevo, 2004). Gizarte baten oroimen eta iruditegi kolektiboa, izatez, bakarkako zein taldeko oroimen eta kontzientzien bateratze eta adostearen emaitza izan beharko luke. Errealitatea, ordea, desberdina da. Esate baterako, Euskal Herriko herri eta

hiriko kaleetan aurkitzen ditugun interbentzio artistiko edo arkitektonikoak begirada feminista batetik erreparatzen baditugu, konturatzen gara espazio publikoa historikoki gizonen ekintza-gunea izan dela. Luce Irigaray (2003) filosofo feministak kontu horren inguruan zioen historian zehar komunitateentzat balorea izan duten gauza oro izan dela gizonena, eta, ondorioz, horiek genero maskulinoa dutela soinean. Esate baterako, ideia hori oso agerikoa da gure lurraldeko espazio publikoetan emakume eskultoreek izan duten parte hartzeaz jabetzen bagara: minimoa eta oso garai berantiarrekoak. Estatu espainiarrean aurreneko adibideak laurogeiko hamarkadan eman ziren (Barrionuevo, 2004), eta Hego Euskal Herrian, XX. mendeko lehen hamarkadan. Horren adibide ditugu Elena Asíns⁴³⁹, Mercedes Rodríguez Elvira⁴⁴⁰, Dora Salazar⁴⁴¹, Lourdes Umerez⁴⁴² eta Louise Bourgeois-en lanak, esate baterako⁴⁴³.

Oteiza, Chillida eta inguruko eskultoreen lanek barneratzen zituzten ezaugarri eta erreferentziak birpasatu ondoren, baieztatu dezakegu euskal identitatearen irudi eta ondoren marka bihurtu zen iruditegi artistikoak muin androzentrikoa zuela. Euskal kultura osoa eta bere izate unibertsala ordezkatzeko nahian, gizona izan baitzitzairen euskal komunitatearen neurri eta irudi. Bestetik, bazterketa hori lehen begiradan bistakoa ez den arren, egindako berrikustearen ondoren ohartzen gara emakumeok iruditegi horretan izan dugun lekua ikusezina dela edo, bestela, mitifikazioan oinarritu dela. Hausnarketa berdina emakumez gain, jatorri edo identitate desberdinak zituzten gizabanakoetara ere luzatu dezakegu eta emaitza berdina da: iruditegi horretan ez zuten lekurik. Bada, errepresentazio falta horrek ondorio garbiak dakartza. Gurean, esan dezakegu gizartearen erdia baino gehiago ikusezin bihurtzean, komunitateak bere buruaz duen kontzientzia eta hura irudikatze duen forma erabat pobretu egiten dela, eta gabezia berbera bertako kontzientzia indibidual guztiek barneratzen dugula.

Hortaz, etorkizun bidezko eta parekideago bati begira galde genezake: posible al da eraikitzea euskal gizartearen heterogeneotasun osoa biltzen duen iruditegi edo oroimen bisual bat? Edota, jatorrizko kultura identitate kolektibo berriekin uztartzen duen bat? Azken finean, iraganeko kontuak badiren ere, errepresentazio falta horrek ekarri dituen

⁴³⁹ Adibidez, 1996an *Canons 22* Zarauzko itsas pasalekuan kokatu zen eta *Menhires para la infancia* Gasteizen 2001ean.

⁴⁴⁰ Esaterako, 2007an *Nagore Otaño* lana Donostian.

⁴⁴¹ Esate baterako, *Clara Campoamorren omenez* lana 2011n eta *Berreraikuntza* 2013an, biak Donostian.

⁴⁴² Adibidez, *Verdiri monumentua*, Bilbon 2009an kokatua.

⁴⁴³ *Ama* lana, Bilbon 2011n.

zauriak oraindik irekita jarraitzen dute eta, horregatik, garrantzitsua da erreparazio politikak bideratzea, baita oroimen artistiko eta kulturalari dagokionez ere.

5.2. Eskultura eta generoa

Aipatu dugu eskulturak antzinatek izan duen sozializazio formarengatik iruditegi maskulinoarekin harreman estua izan duela, nahiz eta unibertsaltasunaren onura jaso izan duen. Bestalde, ikusi berri dugu euskal eskultore famatuen lanek euskal kulturaren inguruan proiektatu zuten iruditegia gogortasunarekin eta gaitasun fisiko zein mentalarekin lotu zela; hots, gizentasunarekin. Azpiatal honetan zera ikusiko dugu, ordea: eskulturaren baitan josi ziren genero loturek nola eragin eta baldintzatu zuten emakumeen praktika artistikoa, eta horiek nola murgildu ziren margen horietan.

Bigarren kapituluan aipatu dugu gizon eta andrazko ikasleek jasotzen zuten hezkuntza artistikoak zeresan handia zuela horien praktika artistikoan, teknikari zegokionez ere bai. Esan bezala, denbora luzez andrazkoek "Anatomia eta Konposizioa" edo zuzeneko modelatuen eskolak jasotzeko eragozpenak izan zituzten. Kontu garrantzitsua zen hori, eskulturaren formakuntza akademikoan biluziak bereziko garrantzia zuelako. Ikusi dugu lurraldean zeuden orduko zentro gehienetan eskulturaren heziketa emakumeei ez zitzaiela zuzenean eragotzi, baina horiei bestelako formakuntza bideratzen zitzaienez, emaitza berdina zen. Oro har, emakumeen praktika artistikoa txikitasunarekin eta etxeke zaintzarekin lotu zen eta, beraz, igeltsuaren kopia, esmaltea, akuarela, apainduren marrazketa edo josketaren teknikak hobetsi ziren beraientzat.

Heziketaren berrikusketan ere komentatu dugu emakume askorentzat garrantzitsua izan zela goi-mailako arte akademietan sartzea, besteak beste, horietan ordura arte landu ez zituzten teknikak probatzeko aukera izan zutelako. Ideia horrekin konektatu ditzakegu Marta Cárdenasen (1964) honako hitz hauek. Madrilen ikasle gisa zebilela, zera idatzi zion Oteizari:

He encontrado un nuevo atractivo, inmenso, en la escultura. Esto es totalmente nuevo en mí, y me alegra. [...] Esta mañana, modelando, yo pensaba en lo que ví en Santo Domingo de Silos, los bajorrelieves. Pensaba que yo quiero hacer escultura, hacer escultura en cantidad. De pronto ella adquiriría un atractivo nuevo, nunca visto. Muchísimo mayor que la pintura. [...] Precisamente en ese momento me veía yo horrorosamente torpe, tan torpe tan torpe que voy la más rezagada de mi clase, que cualquiera se reiría de mí. Sufría lo indecible Jorge. [...] Esta mañana ¿no sabes lo que he sufrido modelando! [...] Sufro horriblemente [...] No sé modelar. Me siento horriblemente torpe... como los niños que aprenden a escribir.

Cárdenasen hitzetan agerikoa da Sara Ahmedek (2017) "intentsitate emozionala" gisa identifikatu zuena. Alaitasuna edo maitasunaren emozioak helarazten zituen, baina baita ere beldurra eta frustrazioa. Hortaz, pentsa dezakegu bi intentsitate horiek emaitzak ekarriko zizkiola artistari. Alde batetik, Cárdenasek kontatzen zuen eskulturarekiko interes berri horrek Chillidaren lanak gehiago balioztatzen eraman zuela, adibidez⁴⁴⁴. Justuki, Ahmedek (2017) zioen gorputz berrienganako maitasunak edo alaitasunak identifikaziora bultzatzen duela: bestearengana hurbiltzeko gogoia. Beraz, pentsa genezake emozio-intentsitate berri horrek eragina izan zezakeela Cárdenas arte eta artista figura zehatz batekin identifikatu nahi izatearekin. Bestetik, beldurra eta lotsaren emozioa ere ageri zen artistaren hitzetan. Alaitasunaren kontrara, gorputzaren mugikortasuna murrizten zuela aipatzen zuen ikertzaileak, barne desirak mugatzera. Hortaz, esan genezake eskulturaren praktika hasterakoan artista bi norabide horien tentsioan ibili zela.

Bestalde, Marta Cárdenasen kasua indibiduala den arren, bere hitzetatik emakume kondizioarekin lotzen den ondorio orokorrak atera daitezkeelakoan nago. Hain zuzen, orain arte ikusi dugunarekin, esan dezakegu garai batean pintura edo beste teknika "femeninoagoen" ordez tamaina txikikoak ez ziren eskulturak lantzea bazela nolabait gizarteko normetatik ateratzea. Beraz, abstrakzioarekin genion irakurketa berdina eskulturaren praktikarekin ere lotu daiteke. Zera, ondorioztatu dezakegu praktika eskultorikoak espazio deseroso batean kokatzen zituela andrazkoak, eta horrek emaitza emozional garrantzak, baita gizarteko "indarkeria sinbolikoak" ere pairatzera eraman zitzaizkela. Hortaz, esan dezakegu gizarteko arau sinbolikoak, baita horiek zekartzaten emaitza emozionalak ere, emakumeak eskulturatik urruntzeko faktore erabakigarriak izan zirela.

Halaber, garrantzitsua da aintzat hartzea emakumeek beste traba praktiko batzuk ere izan zituztela eskultura praktikatzeko orduan. Horietan lehenengoa, aipatu bezala, eskulturaren formakuntza jasotzeko aukera eskasak ziren. Beste oztopo azpimarragarri bat eskultura lantzeko normalean beharrezkoak ziren materialen prezio altua zen, izan ere, kontuan hartu behar dugu garaiko andrazkoak, normalean, ekonomikoki beren bikote edo familiekiko menpe zeudela. Beste traba handi bat Virginia Woolfek bere liburu famatuan plazaratu zuen "norberaren gelaren" ideia zen: espazio egokia behar zen

⁴⁴⁴ "Yo no había comprendido de verdad la escultura creo que nunca. Hasta que conocí a Rafa y a Eduardo. Me da vergüenza pensar lo poco que entonces apreciaba su arte. No sé cómo me admitieron de amiga" (Cárdenas, 1964).

praktika artistikorako. Azken finean, besteak beste, oztopo sozial, emozional eta praktiko horiengatik, hirurogeita hamarreko hamarkadara arte Euskal Herrian emakume eskultoreen kopurua oso murrizta izan zen beste teknika artistikoekin alderatzen badugu. Eta ordutik ezagutzen ditugun kasu gutxi horietan zenbait ezaugarri errepikatu egiten ziren. Adibidez, formakuntza artistiko eta teknikoa beraien bikote edo aitarengatik jaso izana, bere inguruaren babes emozional eta ekonomikoa izatea, edota espazio, lantegi edo estudio bat eskura edukitzea⁴⁴⁵.

Eskultura eta generoaren artean egin beharreko beste irakurketa batek obren tamainarekin du zerikusia. Izan ere, andrazko artistek eskulturaren praktikorako trabak izan zituztela diodanean, oro har, tamaina nabariko eskulturrez ari naiz, Mendebaldeko artearen historia tradizionalak gehien goraipatu izan dituen lanen tankerakoak. Bere liburu ezagunean Germaine Greerek (2005) atal oso bat eskaini zion dimentsioaren kontuari. Ikertzaileak zioen objektu baten tamainaren arabera hari garrantzia sozial proportzionala ematen diogula, eta asoziazio hori Mendebaldeko estetikaren pentsamenduaren ondorioa dela. "Handitasunaren" kategoriaz arituko ginateke beraz, objektuaren tamainari erreferentzia egiteaz gain, hari gehitzen diogun eragin eta esangura maila bereganatzen duelako kategoria horrek. Mendebaldeko estetikaren historian erabateko eragina izan zuen Emmanuel Kantek "sublime" kontzeptuaren bidez azaldu zuen artelanek ikusleengan sortu dezaketen eragin psikologiko, sozial edo morala. Beraz, artelan baten handitasuna, sublimetasuna edo ingelesez *greatness* bezala ulertzen dena, obraren eskalatik haratago zioan. Ikuspuntu feminista batetik Greerek asoziazio horren aurrean egin zuen irakurketa zera zen: gisa horretako eskultura "handiak" egiteak erabateko lotura zuela egileak bere lan artistikoarekiko zuen pretentsioarekin, baita gizartearen aurrean erakutsi nahi zuen irudiarekin ere. Gizarteak artelan bat jasotzeko zuen moduan Erromantizismotik zetorren artistaren figura maskulinoak zeresan handia zuen, beste behin. Eta pentsamendu horren herentziaren ondorio liteke tamaina handiko obrak artista baten goren mailarekin lotzea eta, kontrara, aurretik egindako zirriborro, estudio eta maketak tradizionalki bigarren mailako artetzat jasotzea. Adibidez, diferentzia hori identifikagarria da euskal eskultore ezagunen lanak gizarteak jaso dituen moduan, izan ere, askotan, artelana edo proiektua gero eta formatu handiagoan aurkeztu, orduan eta garrantzia handiagoa eman izan zaio. Beste batzuetan,

⁴⁴⁵ XX. mendean zehar Espainia mailako emakume eskultoreen inguruan gehiago jakiteko, kontsultatu: (Barrionuevo, 2012a; Barrionuevo, 2012b).

jatorrizko lanen tamaina txikia bazen ere, espazio publikoan txertatzeko eta haien esangura nabarmentzeko eskala handituan errepikatu izan dira⁴⁴⁶.

Hortaz, artelan bati onartzen zaion "handitasun" mailak harreman estua du sortzaile figura zehatz batekin eta asoziazio horrek, aldi berean, arteen hierarkizazio sistema mantentzen du. Horren harira Parker eta Pollockek (1981) hausnartu zuten historian zehar sortzaileen klasea eta generoa oso faktore garrantzitsua izan dela teknika artistikoen hierarkiak ezartzeko orduan. Teknika edo gai artistiko bat iruditegi femeninoarekin lotzen zenean, zuzenean, haren garrantzia beheratu egiten zen, izan ere, horrek esan nahi zuen horretarako ez zela abilezia intelektualik behar eta, ondorioz, arte eta artisautza desberdintzeko argumentu bihurtzen zen. Eskulturaren teknikaren barruan hierarkia sexuatu hori identifikagarria da. Tamaina handiko eskulturak sortzea emakumeentzat oso kontu zaila zen bitartean, beste mota bateko hiru dimentsioko lanak egitea, aldiz, aproposa zirudien beraientzat. Eta diferentzia horren zergatia gizarteak teknika desberdin horiek hautemateko zuen moduan zetzan, hau da, arte eta artisautzaren mailaketa. Hori zen zeramika edo argizari eta buztinezko eskultura txikien kasua.

Teknika eta generoaren irakurketa hori are argiago antzemateko, beste behin, frankismo garaian feminitatearen ekintza-esparru ideala irudikatzen zuen Emakume Sekziora begiratzea proposatzen dut. Zehazki, Donostiako Emakume Sekzioaren barruan antolatutako ziren zenbait erakusketek ari naiz, horien argazki erregistroak aukera emango didalako teknika eta sortzaileen generoaren arteko loturaz hausnartzeko. Bertan, taldeko kideek egindako piezak zeuden ikusgai: haurrentzako panpina eta figuratxo txikiak, alde batetik, eta oihal gaineko brodatuak eta jantziak, bestetik **[149, 150, 151, 152]**. Lanak aurkezten ziren moduarengatik konturatzen gara lan guztiak maila bereko sorkuntzat jaso zirela. Hau da, sistema artistikotik kanpo kokatzen zen esparru femenino horretan pieza guztiak maila berean kokatzen ziren. Eta lan guztiak taldearen emaitza artistiko modura aurkezten ziren, hau da, espazio horretan artistaren kategoriak ez zuen lekurik. Kontu horren inguruan gehiago sakonduko ez dugun arren, aipagarria da gogoraraztea asko dagoela oraindik ikertzeko sistema artistiko tradizionaletik kanpo emakumeek garatu duten sormen lanen inguruan. Adibidez, Hego Ameriketako hamarkada batzuk badira arte popularra ikuspuntu feminista eta dekolonialetatik aztertzen ari direla⁴⁴⁷. Gure

⁴⁴⁶ Horren adibide garbia Jorge Oteizaren eskulturak lurraldeko hiriburuetan izan duten trataeran antzeman daiteke. Jatorriz tamaina txikikoak badiren ere, dimentsio handian berregin baitira.

⁴⁴⁷ Besteak beste, azpimarragarriak dira Eli Bartra, Jane Chaterine Berlo, Betty LaDuke, Carlos Monsiváis, Lynn Stephen edo Cathy Winkler-en lanak.

testuingurua erabat ezberdina baden ere, eta ikuspuntu dekolonialari dagokion izaera eraldatzailea azaleko gogoeta bihurtu gabe, interesgarria deritzot bertan garatu diren hausnarketa batzuk geureganatzea. Azken finean, gurean ere jaso dugun arte eta artisautzaren mailaketa tradizionala genero eta klase eraikuntzen ondorioa da, beraz, planteamendu horiek lagungarriak izan daitezke jasotako artearen historietako margenetara begiratzeko, baita diziplina beraren metodologiak berrikusteko ere.



149. Paco Marí.
Emakume Sekzioak antolatutako oturuntza. 1961.
Argazkia. Kutxateka.



150. Paco Marí.
Emakume Sekzioak antolatutako oturuntza. 1961.
Argazkia. Kutxateka.



151. Paco Marí. *Emakume Sekzioak antolatutako oturuntza*. 1961. Argazkia. Kutxateka.



152. Paco Marí. *Emakume Sekzioaren erakusketa*. 1945. Argazkia. Kutxateka.

Azterketaren testuingurua bueltatuz, esan dugun bezala, tamaina txikiko figuratxoak egitea arte apropostzat hartu zen feminitatearen irudi ziren gorputzentzat, hari zegokion iruditegi fin, delikatu eta txikiarekin bat zetorrelako, eta artista-jeinuaren iruditegiaren kontrako sorkuntza gisa ulertzen zelako. Horren berri ematen digu kontsultatu ditudan garaiko prentsa kronikek eta hedabideek. Esaterako, baieztapen horren adibide argia da NODO batean Pierrette Garbalo eskultorea aurkeztu izana, baita artista ezagutarazteko erabiltzen zen modua: “ofrece a los espectadores del noticiario NODO [...] sus pequeñas y graciosas figuras de barro, llenas de ritmo y encanto” (Filmoteca, 1943). Hain zuzen, hori zen andrazkoentzat hobesten zen eskultura, txikitasunarekin eta inozentziarekin lotzen zena. Bestetik, andrazko eskultoreek prentsan jaso zuten proiektzio bisualak ere informazio handia ematen digu. Aurreko atalean esan bezala, andrazko artistak normalean ez ziren lan artistikoan zebiltzala irudikatzen, baizik eta feminitatearen idealarekin lotzen zen beste irudi batez proiektatzen ziren normalean [153]. Eta praktika

eskultorikoan irudikatzen ziren kasu gutxi horietan oso garrantzitsua zen feminitateari zegokion fintasuna, liraintasuna eta detaileetarako zaletasunaren ideia helaraztea janzkera, pose edo eszenografiarekin [154].



153. Fotos aldizkariko erreportajea. 1959ko otsailaren 21a. Espainiako Liburutegi Nazionaleko hemeroteka.



154. Y aldizkariko erreportajea. 1939ko irailaren 1a. Espainiako Liburutegi Nazionaleko hemeroteka.

Beste behin, konturatzen gara prozedura teknikoaren eta artisten generoaren artean suertatzen ziren botere harremanek erabat eragin dutela jaso dugun artearen historian. Ezaugarri formal batzuk erabat balioztatuak izan ziren eta beste batzuk gaitzetsiak, justuki, obra eta teknika baten “handitasuna” neurtzeko erabili izan diren parametroak tradizionalki gizontasunarekin lotu izan diren horiek zirelako; hala nola, arrazoa, indar fisiko eta mentala, edo sublimetasuna irudikatzeko gaitasuna. Eta, kontrara, feminitatearekin lotu izan ziren balioak, apaindura, detailerako joera edo “xarma”, esaterako, bigarren mailako kategoria estetiko gisa jaso izan dira (Steiner, 2001). Dikotomia horren atzean, beste behin, aurreko kapituluan landu dugun modernitatearen ideia antzematen zen, zeina azaleko ornamentazioa egiazko esentziarengatik gainditu beharra zegoen. Mailaketa sexuatu hori oso agerikoa da kokatzen garen testuinguruan gizon eta emakumeak eskulturarekin izan zuten harremanean, eta harrek ekarri dituen ondorioak ere bistakoak dira. Alegia, praktika “femeninotzat” jo ziren lanak eta artistak

artisau edo lan amateur gisa jaso izan ziren eta, ondorioz, sortzaile eta lan horiek ezezagunak dira gure artearen historian.

5.3. Emakume eskultoreak Euskal Herrian

1950-1972 bitarteko emakume eskultoreen berrikustearen atala Dolores Salísekin hasiko dut, aurretik, erbesteaz hitz egiterakoan jada ezagutu dugun artista. Genion moduan, bere aita José Salís margolaria zen, baina, pinturaren ordeztu, alabak eskulturarekiko interesa agertu zuen. Aurreratu bezala, aukera horretarako ezinbestekoa izan ohi zen artistek hurbilekoen babes morala jasotzea, eta baita praktikarako espazio eta baliabide aproposa izatea ere. Salísen kasuan, familiaren laguna zen Julio Echeandiak eskola pribatuak eman zizkion eta eskultura handien modelatuak husten lagundu ohi zuen. Halaber, harrizko taila ere egiten zuen. Artistaren estilo artistikoa akademikoa zela esan dezakegu, normalean, busto errealistak egiten baitzituen; batez ere, etxeke eta inguruko kideenak [155, 156].



155. Anonimoa. *Dolores Salís bere eskulturarekin*. D/g. Argazkia. Bernardo Estornés Lasaren bilduma, Auñamendi Entziklopedia.



156. Dolores Salís. *Amona*. 1930eko hamarkada. Harri tailatua. Familiaren bilduma partikularra.

Erbestean pasa zituen urteen ondoren, Dolores Salís esmaltegintzan zentratu zen. Alde batetik, teknikak interes berria piztu ziolako eta, bestetik, adinarekin zizela eta mailuaren lana gogorragoa egin zitzaiolako (De Retana, 1975). Esmaltearen teknikari dagokionez, hura oso modu etxekeian burutzen zuen, gaila kutxatxo batekin egindako labe batekin (Rodríguez Salís, 2019), eta, gehien bat, eszena erlijiosoak irudikatzen zituen [157].

Bidasoa aldean izan zen gehien bat ezaguna Dolores Salís, baina lurraldeko beste hirietan ere erakutsi zituen bere lanak⁴⁴⁸. Esate baterako, bailaran lortutako osparen erakusle da Eulalia Borboi infanta inguruan zebilela bere estudioa bisitatu izana 1946an (Navas, 1981).



157. Dolores Salís. *Adan eta Eva*.
D/g. Esmaltea. Irudi
inprimatuaren argazkia.

Eskultura eta generoaz hitz egin dugunaren ondoren, esan dezakegu Dolores Salísen kasua salbuespen bat dela, garaian emakumeengan batere ohikoa ez zen modura tamaina handiko eskulturak egin zituelako. Aitzitik, artistak ez zuen proiektio handirik izan, modu nahiko intimoan garatu zuen bere praktika. Hau da, pentsa genezake bere obrak zuten tamainarengatik transgresoreak ziren arren, “gehiegikeria” hori konpentsatu egiten zela artistak gizartearen aurrean erakutsi zuen irudiarekin. Izan ere, bere memoria liburuan zioena jarraituz gero, oro har, jendartean “Luis de Uranzu” ezizenez ezaguna zen idazlearen emazte eta familiako ama arduradunaren irudian aurkeztu zen (Rodríguez Salís, 2019). Bestalde, adierazgarria da eskulturengatik baino, Salís ezagunagoa izan zela bere esmalte lanengatik, agian, emakume artista baten irudirako teknika aproposagoa zelako. Ideia hori iradokitzen dute garaiko prentsa kronika batzuk. Bere esmalteak emakumeei zegokien arte txiki, inuzente eta alai modura izan baitziren goraiatuak: “Lolita Salís, o sea la señora de Rodríguez Gal, ha querido dignificar ese elemento tan humilde y despreciable: la clásica ‘bustiña’ irunesa, y con él está modelando una serie de figuras llenas de gracia y originalidad” (Vallet, d.g.; o.g.; Navas,

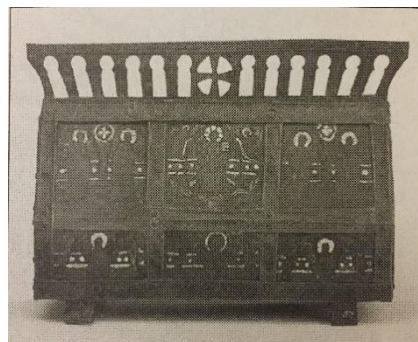
⁴⁴⁸ Adibidez, Donostiako Artista Nobelen lehiaketan lehenengo saria lortu zuen eta 1962an Bilbon erakusketa bat egin zuen.

1981, 271. or.). Edo: “Dolores Salís Martínez (familiar y amigablemente Lolita) inauguró en Bilbao una exposición de esmaltes de su ejecución; tuvo gran éxito de crítica y de venta. ‘Mujer extraordinaria que sabe hacer honor al talento de los de su raza’, se dijo de ella” (Navas, 1981, 87. or.).

Beraz, Salísen lehen garaiko eskultura handiak salbuespenak izan ziren testuinguruan, baina ez zen kasu isolatu bakarra izan. Salísen adibidearekin erlaziona ditzakegu mende hasieran Madrilgo giro intelektual eta artistikoa murgildu ziren Carmen Baroja eta Pilar de Zubiaurreren kasuak. Gure kronologiatik kanpo aurkitzeagatik ez ditut bi emakume horien kasuak sakonago aztertuko, baina aipagarria da Madrilen 1916an ospatu zen Artista Euskaldunen Erakusketan bi artistek bozeldura eta zizelatze lanak aurkeztu zituztela [158, 159]⁴⁴⁹.



158. El Día egunkariako erreportajea. 1916ko abenduaren 7a. Espainiako Liburutegi Nazionaleko hemeroteka.



159. Carmen Baroja. Kutxa esmaltatua. 1910eko hamarkada. Irudi inprimatuaren argazkia.

Erakusketaren harira, Margarita Nelken (1916) arte kritikariak bi artistei artikulu bat eskaini zien. Hala zioen:

En una reciente Exposición hemos podido admirar los trabajos decorativos de estas dos artistas: de la primera, unos cofrecillos esmaltados; de la segunda, unas lámparas y unos marcos de metal repujado. Eran estos trabajos de buen gusto exquisito y refinado; admirablemente compuestos y trabajados, y si no denominaban una personalidad bastante “cuajada” para idear por sí misma sus obras, demostraban al menos que sus

⁴⁴⁹ Carmen Barojak beste erakusketa batzuetan ere erakutsi zituen bere burdinazko lanak, adibidez, 1908ko Arte Ederren Erakusketa Nazionalean edo 1911n Arte Dekoratzailen Erakusketan Nazionalean.

autoras tenían un sentido muy claro de lo que deben ser las obras de arte decorativos – esas obras tanto tiempo desdeñadas y abandonadas a la ignorancia mecánica de los fabricantes (6. or.).

Lehen bistan pentsa genezake Baroja eta Zubiaurrek aurkeztu zituzten lanen teknika ez zetorrela bat garaian gorputz femeninoetatik espero zenarekin, metal langintza tradizionalki gizonen praktika modura ulertzen baitzen. Alabaina, gakoa berriro ere testuinguruan zegoen, arte dekoratzaileen arloa emakumeentzat esparru egokitzat hartu baitzen. Gisa horretako lanak arte sistema tradizionalan bigarren mailakotzat jo ziren, ustez, haren praktikarako egileen “jeinutasuna” beharrezkoa ez zelako, izan ere, lanek funtzio dekoratzailea zuten eta ez kontu filosofiko edo estetiko sakonagoak lantzea⁴⁵⁰. Esaterako, kokatzen garen testuinguruan emakumeentzat zuzentzen ziren aldizkarietan oso ohikoa izaten zen larruaren dekorazioa, figuratxoak edo koadernaketaren teknikak erakusten zituzten artikulua publikatzea [160].



160. Medina aldizkariako erreportajea. 1942ko uztailaren 5a. Espainiako Liburutegi Nazionaleko hemeroteka.

Asoziazio horiek emakumeen sormen plastikoa artearen historia legitimatutik erabat baztertzea ekarri bazuen ere, esan dezakegu mugak batzuetan era libreagoan esperimentatzeko bideak ekarri zizkiela andrazkoei (Gaitán eta Murga, 2021). Baroja eta Zubiaurren kasuetan bezala, arte dekoratzaileen barruan emakumeek aukera gehiago izan zituzketen arte hezkuntza zorrotzak zehazten zituen arauetatik askatzeko eta

⁴⁵⁰ Gai honen inguruan, kontsultatu: (Callen, 1979; Elinor et. al., 1987).

teknika eta prozedura desberdinekin esperimentatzeko, besteak beste, zeramika, altzairuen diseinua, oihalen tintatzea, larrua, urregintza edo beiraren lanketarekin⁴⁵¹. Hala ere, material horiek eskuratzea eta prozedura horiek aurrera eramatea ez zen beti kontu erraza. Esaterako, Carmen Barojak (1998) bere autobiografian aski hitz egin zuen arte dekoratzaileen praktikarekiko izan zuen interesaz baita horretan aurkitu zituen trabez ere:

Yo hubiera querido hacer algo de bulto, pero para esto se necesitaba saber el oficio de repujador y tener un pequeño taller. Mi familia no se ocupaba de mis aficiones [...] Yo tenía una cultura artística deficientísima; no sabía dibujo, no sabía el oficio, no sabía nada, pero lo peor era que no sabía a quién dirigirme. Por otro lado, mi vida de señorita burguesa, o acaso mi timidez y falta de arrestos, me impedía desenvolverme, haber ido a una escuela de Bellas Artes, a una academia, al museo a copiar yeso, a un taller de platero... ¡qué sé yo! (76-79. orr.).

Gure aztergaiaren testuinguruan zeramika eta portzelanaren teknika landu zuten beste artista batzuk Conchita Laca, Ana Díez Gallastegui edo Pilar Ansa izan ziren. Gainera, arte dekoratzaileen inguruan aipatu beharreko kontu bat zera da, beste teknika batzuekin gertatzen ez den bezala, zeramika eta portzelanaren lanketarekin emakumeek aukera gehiago izan zituztela profesionalki arte ekoizle bihurtzeko. Adibidez, Conchita Laca Madrilen jaio zen, nahiz eta familiak Bilbora joan etorriak egin. Estatuko hiriburuan ikasi zuen Francisco de Alcántara Zeramika Eskolan. Artistak kontaktzen zuen bertan hasi ziren 147 ikasleetatik bera izan zela ikasketak bukatu zituen andrazko bakarra, emakumeek aurrera jarraitzeko zituzten oztopoen berri ematen digun datua. Ikasketak amaitu eta titulua lortu ostean, eskola berdinean ibili zen irakasle modura, eta, ondoren, 1953an *Bidasoako Portzelanak* enpresara lekualdatu zen. Lacak zioen enpresako dekorazio saileko emakume bakarra zela eta lankideen lan berdina egiteagatik horiek baino gutxiago kobratzen zuela. Hala, diru gehiago lortzeko, *Carbisa* enpresa grafikoarentzat ere lan egin zuen diseinatzaile modura. Bere lanek estilo rokokoak zuten, loreak edo bestelako irudi bukolikoak egiten zituen [161]. Bere ibilbide profesionalean portzelanaren teknikarekin esperimentuak egin ohi zituen, modu horretan loreen irudikapen berriak lortzeko eta, hain zuzen, berrikuntza teknika horiei esker irabazi handiak izan zituen Irungo enpresak. Orduetik aurrera, Conchita Lacak bere sail propioa izan zuen eta lan talde bat gidatzen hasi zen (Jiménez, 2013).

⁴⁵¹ Carmen Baroja 1906an Parisen izan zen sei hilabetez eta badirudi bertako Cluny Museoa ikusi zuen arte dekoratzaileak liluratuta utzi zuela (Sánchez-Mateos, 2020).



161. Conchita Laca. *Dantzariaren figuratxoa*. 1954-1972. Zeramika. Bilboko Euskal Museoa.

Ana Díez Gallasteguiaren ibilbidea ezberdina izan zen. Bilbon, Javier Cigarekin hasi zen marrazkigintza eta pintura ikasten eta, ondoren, Madrilgo San Fernando Akademian jarraitu zuen bere formakuntza artistikoa. Heziketa horren ostean, portzelana bere ogibide egin zuen, eta hau ere *Bidasoako Portzelanak* enpresan sartu zen diseinatzaile moduan. Nahiz eta bere ibilbide profesionala zeramikan zentratu, Conchita Lacak bezala, Ana Díez Gallastegik ere margolari gisa bere lanak erakusketa eta lehiaketetan aurkezten jarraitu zuen⁴⁵². Artisautza eta arteren itxurazko bitarte horretan ibili ziren testuinguruko andrazko eskultore dezente. Esan bezala, beraien generoarentzat hobesten ziren lanak kontu txiki, panpox eta xarmagarri modura jasotzen ziren figuratxoak izan ohi ziren, oro har, tamaina txikikoak eta askotan argizari edo buztinezko modelatuak zirenak. Hau da, emakumeentzat esparru estetiko horretara mugatzen ziren lanak zetozkien ondo, baina, arte sistemarentzat lan horien balioa esparru estetiko eta dekoratzaile mugatzen zen. Esate baterako, hori izan zen Thyra Ekwall de Ullmannen kasua: pinturaz gain garaiko erakusketetan tamaina txikiko modelatuak erakutsi ohi zituen.

1950-1972 bitartean eskultura landu zuten beste artista batzuk María Ángeles del Valle Lersundi edo María Jesús Urgoiti izan ziren. Del Valle Lersundi Gipuzkoako eszena artistikoan biziki parte hartu zuen pintorea izan zen⁴⁵³, baina baita eskultorea ere.

⁴⁵² Esaterako 1970ean *Pintoras de Guipúzcoa* lehiaketan hartu zuen parte edo Gasteiz eta Donostian erakusketak egin zituen.

⁴⁵³ Adibidez, 1945ean *XIII Exposición de artistas noveles*en sari bat lortu zuen pintorea sailean, 1947an María Cristina Hotelean erakusketa egin zuen, 1949an *III Exposición de Artistas*

Garaiko katalogoetan askotan Señora Guaimaro izenez agertzen da izendatua. Juan Antonio Marcosek (2007) zioen artistaren hainbat eskultura aurki zitezkeela Donostiako etxebizitzaren portaleetan, baina haren inguruan ez dut informazio gehiagorik topatu. María Jesús Urgoitiri dagokionez, artistak Donostian hasi zuen bere ibilbide artistikoa Camps eta Martiarenarekin berrogeita hamarreko hamarkadan eskolak jasotzen. Beranduago, Coruñaara lekualdatu zen eta bertan hasi zuen bere ibilbidea eskulturan, izan ere, hiriko Arte eta Lanbide Eskolan Dekorazio eta Zeramika formakuntza jaso zuen. Harrezkero, ibilbide oparoa izan zuen eskultore moduan. Nazioarte mailan egin zituen erakusketak eta laurogeita hamarreko hamarkadatik aurrera, bere lanak espazio publikoan hasi ziren kokatzen (Blanco Vila, 2019). Bestalde, Arabako testuinguruan, Mercedes Suárez Herrero⁴⁵⁴, Merche Vegas Aramburu⁴⁵⁵ eta Mari Carmen Blocona⁴⁵⁶ 1950-1972 bitartean erakusketa eta lehiaketa probintzietan parte hartu zuten eskultoreak izan ziren, baina horietaz ez dut informazio gehiagorik eskuratu.

Eskultore moduan ibilaldi artistikoa egin zuen beste artista bat Killy Beall da, aurretik Iparraldeko testuinguruari eta abstrakzioari begiratu diogunean ere komentatu dugun artista. Beallek kapitulu honetan ere bere lekua merezi du, izan ere, artistaren teknika lehenetsia eskultura izan zen. Aipatu bezala, emakumeak prozedura honetara hurbiltzeko babes ekonomikoa zein sinbolikoa edo morala izatea ezinbesteko baldintzak izaten ziren. Alegia, nolabait familia eta inguruko oniritzia jasotzea eta prozedurarako behar ziren baliabide teknikoak eskura izatea. Beallek (2020) gogoratzen zuen aitari eskultorea izan nahi zuela esan zionean, eta ez jostuna amaren antzera, sorpresa handia hartu zuela, baina, hala eta guztiz ere, bere desiran asko lagundu zuela. Bigarren baldintzarako, baliabide materialentzako, berebiziko garrantzia izan zuen artista gazteak Biarritzeko Sarrih eskultorearen laguntza jasotzeak. Hari esker materialak eta estudioa izan baitzituen eskura, eta, horrela, egunero teknika praktikatzeko aukera lortu zuen. Aipagarria da Beallek bere burua autodidaktatzat zuela, Sarrih ez baitzuen irakasten, espazio eta baliabide materialak baino ez zizkion eskaintzen [162]. Orduetik aurrera, Killy Beallek errekonozimendu handia lortu zuen Frantzia baita maila internazionalen ere, baina, aldiz, Euskal Herriko artearen historian ez da batere figura ezaguna.

Femeninos lehiaketan izan zen, 1951n *I Bienal Hispanoamericana de Arte*-rako aukeraketa erakusketan izan zen edo 1958an Donostiako Udaleko Aretoetan erakusketa izan zuen.

⁴⁵⁴ 1960, 1963 eta 1968ko *Certamen de arte Alavés* lehiaketan sariak lortu zituen eskultura sailean.

⁴⁵⁵ 1958 eta 1963ko *Certamen de arte Alavés* lehiaketan sariak lortu zituen eskultura sailean, *Sancho el Sabio* fundazioan artistaren laurogeiko hamarkadako hiru lan gordetzen dira.

⁴⁵⁶ 1958ko *Certamen de arte Alavés* lehiaketan saria lortu zuen eskultura sailean.

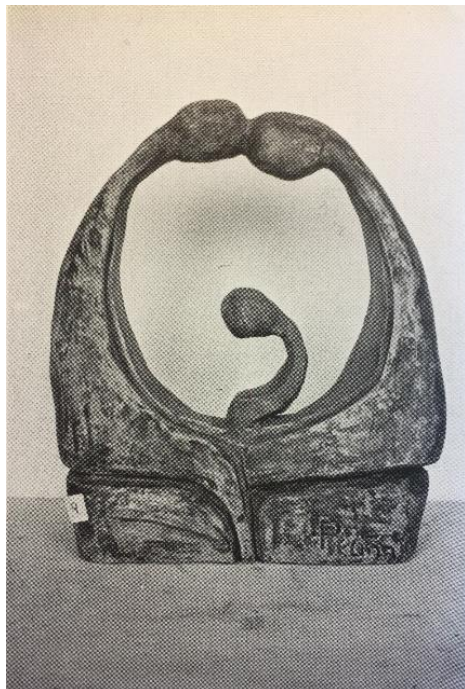


162.
Anonimoa.
Killy Beall
lanean. 1945.
Argazkia.
Familiaren
bilduma
partikularra.

Azpiatalarekin amaitzeko, hirurogeita hamarreko hamarkadatik aurrera euskal testuinguruan eskultura eta emakume artisten artean aldaketarik eman ote ziren galdetu dezakegu. Horretarako, Begoña Peciña eta berekin batera *Lañoa* taldea osatu zuten Rosa Brouard eta bere ahizpa Consuelo Peñaren kasua komentatuko dut. Hiru artistek Bilboko hirurogeiko hamarkada amaierako giro artistikoan parte hartu zuten eskultore gisa, esate baterako, Begoña eta Consuela Peciñak *Indar*⁴⁵⁷ taldean hartu zuten parte, edo aurreneko kapituluan ikusi dugun Barakaldoko Erakusketan bere lanak erakutsi zituzten Begoña Peciñak eta Rosa Brouardek [163]. Hala, 1974an hiru lagunek zeramika tailer bat egin zuten hilabete eta erdi Galiziako Sargadelos fabrian, oso esperientzia ederra izan zitzaien eta, hartatik, hiruren artean zeramika tailer bat irekitzea erabaki zuten. Getxoko Lañomendiko moja batzuek espazio bat utzi zieten eta bertan antolatu zuten tailerra. Hortik zetorren taldearen izena: *Lañoa*. Begoña Peciñak zioen taldea osatzeko momentuan asko lagundu ziela Antonio Oteizak, hura zeramikan aditua baitzen eta, nahiz eta jende askori laguntza eskatu, beste inork ez zituela lagundu. Bide horretan, 1974rako labea eta beharrezko guztia prestatu zuten eta lanean hasi ziren. *Lañoa* taldeari dagokionez, interesgarria da kontuan hartzea hiruren arteko laguntasunaz gain, taldea osatzeko arrazoi nagusia zeramika lantzeko baliabide materialen beharra izan zela, izan ere, hiru artistek interes estetiko eta artistiko desberdinak zituzten (Peciña, 2019). Begoña Peciñari zeramika esperimentalagoa interesatzen zitzaion bitartean,

⁴⁵⁷ Hurrengoak izan ziren taldeko partaideak: Fernando Mirantes, Miguel Díez Alava, Juan Garro Colón, Guillermina, María Dapena, R. Ortiz Alfau, Sol Panera, Consuelo Peciña, Begoña Peciña, Ana Zarrabe, Alberto López, Mayalen Urrutikoetxea eta Marta Bracas. Informazio gehiagorako, kontsultatu: (Guasch, 2018).

Rosa Brouardek, adibidez, euskal iruditegi estereotipatua berrinterpretatu egiten zuen [164]. Hortaz, hiru zeramikarien kasuak gogoratzen digu denboran aurrera emakumeak eskulturatik urrutiratu zituen faktore garrantzitsu bat baliabide material eta ekonomikoekiko eskuraezintasuna izan zela.



163. Begoña Peciña. *Familia*. 1971. Terrakota modelatua. Irudi inprimatuaren argazkia.



164. Rosa Brouard. *Izenburu gabea*. D/g. Teknika mistoa. Bilduma partikularra.

Emakumeen formakuntza artistikoaz aritu garenean, komentatu dugu 1969an Bilboko Arte Ederretako Goi Mailako Eskola irekitzeak –ondoren Leioako Arte Ederren Fakultatearen izena hartu zuenak– aldaketa nabariak ekarri zituela lurraldeko emakume artisten praktikari dagokionez. Espazioa ireki zenetik emakume ikasleen kopuruak igoera handia izan zuen, eta 1989-1990 ikasturtean andrazkoak jada %62,5a ziren⁴⁵⁸. Lehenengo kapituluan azpimarratu dugu ere fakultatea oso espazio garrantzitsua izan zela lurraldeko iraganeko artearekiko begirada zehatz bat bateratzeko orduan. Izan ere, Leioako Arte Ederretako Fakultateko lehen belaunaldietako artistengan, arte mundura gehienbat laurogeita hamarreko hamarkadan sartu zirenak, aurreko hamarkadetako euskal eskultore famatuek eragin zuzena izan zuten. Hori dela eta, fakultateak diskurtso zehatz bat helarazteko bitartekari garrantzitsua izan zela esan dezakegu. José Ramón

⁴⁵⁸ Ikasleen datu zehatzak 1989-1990 ikasturtetik aurrera bakarrik daude. Harrezkero emakume ikasleen presentziak gorako joera izan du (Barcenilla, 2016a).

Morquillas (2009) artistak zioena gogoraraziz, Oteiza izan ezik, ez zuten herentzia erabilgarririk.

Esate baterako, beste faktoreez gain, ikasleek fakultateko espazioan jaso zuten eragin eta erreferente-sare horien ondorioz esplikatu daiteke laurogeiko, baita hurrengo hamarkadan ere Euskal Herrian izan ziren emakume eskultoreen kopurua. Izan ere, estatuko beste autonomietan baina aski nabariagoa zen. Zehazki, berrogeita hamarreko erdialdetik hirurogeiko hamarkada artean sortutako artistez ari naiz, besteak beste, Juncal Ballestín, Itziar Elejalde, María Luisa Fernández, Elena Mendizabal, Dora Salazar, Ana Laura Aleáz, Miren Arenzana edo Txaro Fontalbaz. Hortaz, Chillida, baina batez ere Oteizaren figura eta bere teoriak hurrengo belaunaldiko artista gazteentzat ezinbesteko erreferentzia bihurtu ziren, bai haren proposamenak jarraitzeko edo desartikulatzeko ere. Giro horren lekuko dira Elena Mendizabalen *Kutxa metafisikoa heldulekuarekin* – 1983– edo Itziar Elejalderen *Cromlech patriarkala* –1983– lanak, adibidez.

5.4. Eta beste teknika artistikoak?

Atalaren hasieran esan bezala, 1950-1972 bitarteko Euskal Herriko artearen historian eskulturak protagonismo handia izan du, baina horrek ez du esan nahi eskultura garaiko teknika erabiliena izan zenik. Orduko emakume artistengan are gutxiago, gainera. Oraingoan, pintura eta eskultura ez diren beste teknika horietan zentratuko naiz. Azken batean, artearen historiaren diziplinak babestu duen arte eta artisautzaren hierarkia zurruna oso baliabide efektiboa izan da emakumeen sormen artistikoa oroimen kolektibotik zokoratzeko orduan. Eta mailaketa horiek zalantzan jartzerakoan, ahaztutako lan eta artistak ezagutu eta balioztatzeak aukera irekitzen zaigu, baita ere gure artearen historia uste baino aberatsagoa izan dela jabetzeko aukera.

Teknika ahaztuen ibilaldia hasteko akuarela komentatuko dut. Izan ere, kokatzen garen testuinguruko arte sisteman, eta ondorengo artearen historian, akuarela olio-pintura edo bestelako pintura teknikak baino maila beheratuagoan izan da kontsideratua, egiazko lanaren marrazki zirriborro gisa askotan. Mailaketa hori badago genero eta klase ikuspegitik irakurtzea, akuarela beste teknika piktorikoak baino eskuragarriagoa baita eta, hain zuzen, horrek asko eragin izan du emakumeen praktika artistiko lehenetsietako bat izatean. Bere praktikarako behar diren materialak beste teknika piktorikoetakoak baino merkeagoak dira, edozein lekutan lantzeko aukera eskaintzen du eta, oro har, denbora laburragoa eskatzen du eta tamaina txikia hobesten da. Besteak beste, akuarela aspalditik emakumeentzako praktika apropostzat jaso izan dela erakusten digute Ingalaterra Victoriarrean jada publikatzen hasi ziren akuarela eskuliburuak. Liburu

horietan loreak, botanika, natura-hilak edo paisaiak akuarelaz nola margotu erakusten zutela jakiteak esan nahi zuen argitalpen horiek emakumeentzat zuzentzen zirela. Hain zuzen, brodatua edo pianoaren antzera, akuarela praktikatzea ongi ikusia zegoen emakumeentzat, esku trebezia lanketa horrekin espiritua "findu" zezaketelako (Irwin, 1995). Josketa eta brodatuarekin geratzen zen bezala, akuarela jarduera introspektibo gisa ulertu zen eta, beraz, otzantasunaren irudi izan behar zuten gorputzentzat hobby aproposa zen. Hori praktika "amateurri" zegokion, baina formakuntza artistikoa jaso zuten andrazkoen artean ere ikusi dugu XIX. mendetik, marrazkigintzari garrantzia handia eman zitzaiola, besteak beste, emakumeentzat hobesten ziren teknikan diseinu marraztuak garrantzia handia zuelako. Hori zen brodatua edo arte dekoratzaileen kasua, baina baita akuarelarena ere (De Diego, E., 2009a).

Beraz, akuarela eta iruditegi femeninoaren asoziazioak historia luzea izan du, baina horrek gure aztergaiari bi ondorio identifikagarri ekarri dituela esan dezakegu. Lehenengoa, beste teknika batzuekin alderatuta, akuarela testuinguruko emakume askok landu izana liteke. Hori izan zen, besteak beste, Milagros Cuevas Echevarría, María Francisca Villaverde, Vitxori Sanz, Josefina Ojeda, María Buerba y Arena edo Ana María Marín edo Aurora Bengoetxearen kasua, garaiko lehiaketa eta erakusketetan aurkeztu baitzituzten beraien lanak. Hala ere, modu intimoan praktikatu zutenak askoz gehiago izan ziren seguru. Bigarren ondorioa zera zen: lan horiek artearen historiarentzat bigarren mailakoak izan direla eta, beraz, erabat zokoratuak izan direla. Adibidez, emakumeen pinturak bilduma publikoetara iritsi ziren kasuetan, betiere, olio-pinturak izan ohi ziren, ez akuarelak.

Marrazkigintzak heziketa artistikoan zuen garrantziaren haritik tiraka, ilustrazioaren munduan ibili ziren emakumeak gogoratu ditzakegu, arte praktika horri ere artearen historiaren diziplinan bigarren maila egokitu baitzaio. Ilustrazioek, oro har, testu idatzi bat edo marka edo kontzeptu bat laguntzea dute helburu, hura ulergarriagoa edo erakargarriagoa egiteko. Hala, Mendebaldeko estetikaren historiak babestu izan duen artearen autonomiaren kontzeptutik kanpo geratzeagatik ilustrazioa bigarren maila artistiko batera baztertu izan da, eta, berdin bere egileak. Ilustratzaileak artista jeinuari zegokion sormen askearekin ez zetorren guztiz bat (Escudero, 1995). Baina, hain zuzen, plazer estetikotik haratago izan ohi zuten funtzionalitateagatik izan da ilustrazioen esparrua emakumeak artearen profesionalizaziora sartzeko bide oso garrantzitsua. Adibidez, Idoia Murga (2015) eta Carmen Gaitánek (2019) aztertu zuten aurreko mendeko hogeigarren hamarkadaren amaieratik emakumeek ilustrazioaren arloan

garrantzia nabaria irabazten hasi zirela. Garai horretan entzuna izan zen 1931n Madrilgo *Lyceum Club Femenino*an ospatu zen emakume marrazkilarien erakusketa, eta hura omentzeko 2019an ABC museoak *Dibujantas* erakusketa ospatu zuen, non Pitti Bartolozzi edo Menchu Galen lanak ikusgai izan ziren (González eta Alix, 2019).

XX. mendeko lehen erdialdeko euskal testuinguruan aipagarria da Ignacia Zabaloren kasua, *Nor-Nai* ezizenez sinatzen zuen ilustratzailea. Bere anaia John Zabalo, *Txiki*, artista errekonozitua izan zen eta hark izandako hezkuntza artistikoa lagungarri izan zitzaion ahizpari, berak ez baitzuen horrelakorik jaso. Hasierako lanetan jada *Nor-Nai* ezizena erabili izana, estrategia gisa irakurri daiteke. Alde batetik, ezizenarekin Zabaloren gorputzak helarazten zuen feminitatearen marka ikusezin egiten zuen, baina, bestalde, lan hura edonork egin zezakeela bistaratzen zuen. Egungo begiradatik inkluso, esan genezake artearen historian izan diren emakume artista anonimoei erreferentzia luzatzen ziela. Azken batean, ezizenaren erabilerarengatik bere lanak eta anaiarenak pertsona berdinarekin zirela pentsatu zen, beren estiloak oso antzekoak zirelako: lerro garbiz marraztutako figuren ilustrazioak egin ohi zituzten. Ignacia Zabalok, batez ere, euskarazko aldizkarietan publikatzen zituen, *Argia* edo *Egutegian* [165]. Askok dago oraindik Ignacia Zabaloren inguruan ikasteko, egun, Josune Muñoz izan da Zabaloren figura gehien sakondu duen ikertzailea (Villar, 2018).



165. Ignacia Zabalo. *Dotorezia edo Harrokeria*. 1926. ilustrazioa *Agere* aldizkarian. Gipuzkoa Kulturaren bilduma.

Ilustrazioaren munduan mende hasierako beste figura aipagarri bat Maruki Martiarenarena da. Horrela aurkeztu zuen Kaperotxipik (1954) bere liburuan:

Maruki Martiarena, que es también guipuzcoana, cartelista de las buenas y además infinitamente más joven que Txiki, no ha sido influida por éste. Con sus primorosos carteles de las Poxpoliñas y el de la Semana Vasca, se reveló Maruki Martiarena como firma de primera línea. Muy bien dirigida por su padre, Ascensio Martiarena, Maruki es hoy una hermosa realidad en el interesante movimiento artístico femenino del País Vasco (145. or.).

Tamalez, Kaperotxipik zioenaz gain ez dugu Martiarenaren ezagutza gehiagorik, erreferentzia egin zaion aldiro informazio eskas berdina ematen delako⁴⁵⁹. Bestalde, bigarren kapituluan ere aipatu dugu Gerra Zibila baino lehen ilustratzaile modura egin zutela lan Francis Bartolozzik edo Marixak, edota gerrarako propaganda lanak egin zituela María Teresa Gazteluk.

1950-1972 urte bitartean ilustrazioan profesionalizatu ziren andrazko artisten kasuetara hurbiltzean azpimarragarria iruditu zitzaizkidan horiek, oro har, bi eremuetan zentratu zirela: moda munduko argitalpenetan edo haurrentzako lanetan. Ez zen harritzeko kontua, azken finean, emakumeen garaiko rolaekin bat zetozen eremuak ziren horiek. Moda eta edertasuna, eta zaintza eta amatasunaren esparruak, ustez, emakumeen izaera biologikoarekin bat zetozen eta, ondorioz, beren gaitasun artistikoak horietara zuzentzea logikoa zirudien. Esate baterako, hirugarren kapituluan komentatu dugu Marixak Parisen izan zen urteetan arropa marka garrantzitsuentzat egin zuela lan ilustratzaile moduan. Donostian, Ana Mari Parra ere emakumeen aldizkarietarako moda ilustrazioetan ibili zen. *Mujer* aldizkarian zehazki. Aldizkariaren editoriala Madrilen zegoen arren, Donostian editatzen zen eta horregatik beharrezkoa zitzaizen modan espezializatutako margolari bat bertan izatea [166] (Parra, 2020). Enkarguek gidoiak izaten zituzten eta garaiko kanon patriarkalaren estilora mantendu behar izaten zuen ilustratzaileak. Bestetik, haurrentzat zuzentzen ziren argitalpenen ilustrazioak egin zituzten, besteak beste, María Teresa Aguirre del Castillo, Francis Bartolozzi [29, 167], Luisa Arregi Muruamendiaraz, Esther Navazek [19] eta Asun Balzolak.

⁴⁵⁹ Erreferentzia berdinak egiten dira, adibidez, 1989ko Mario Ángel Marrodánen *Diccionario de pintores vascos-en* eta 2000 urteko *Emakunde* aldizkariko 38. zenbakian.



166. Ana María Parra. *Lo que lleva la chica americana*. 1950eko hamarkada.



167. Francis Bartolozzi. *Canito y cuca bineta*. 1948. Marratzkia. Nafarroako Museoko artxiboa.

Halaber, izan ziren beste tankera bateko ilustrazioetan ibili zirenak ere, adibidez, María Jesús Leza Nuñez, Begoña Izquierdo, Maritxu Urreta edo Sara Soto. Adibidez, Begoña Izquierdok enkargu pribatuetarako ilustrazioak egiteaz gain, "dibujos para pobres" deitu eta sinatzen zituen tamaina txikiko marrazkiak saltzen zituen, ohiko koadroak baino askoz ere prezio merkeagoan. Jende gehiagok eros zitzakeen horiek, beraz, diru-sarrera eraginkorra zitzaion [168]. Bestetik, Urretaren kasuan aipagarria da euskarazko argitaratzeetarako egin zuela lan, batez ere. Esate baterako, Resurrección María de Azkueren 1942ko *Ipuin ta irakurgaiak* ilustratu zuen, baita ere 1959ko *Laminen azkena* eta *Meza misteriozkoak*, eta 1965ean *pasos sobre el fuego* eta 1967an *Ilargia ere euskeraz* lanak ilustratu zituen [169]⁴⁶⁰. Bere ilustrazioetan lerroa zen protagonista, oso marrazki garbiekin narratibaren mezua laguntzeko.



168. Begoña Izquierdo. *Izenburu gabea*. D/g. Marrazkia. Familiaren bilduma partikularra.

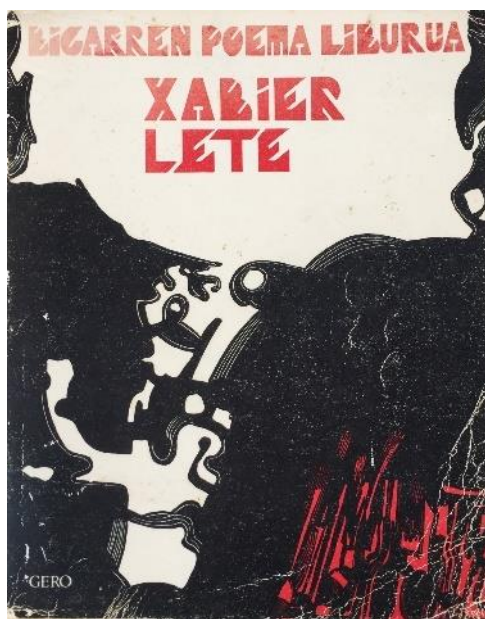


169. Maritxu Urreta. *Ilargian ere euskeraz*. 1967. Ilustrazioa. Koldo Mitxelenaren artxiboa.

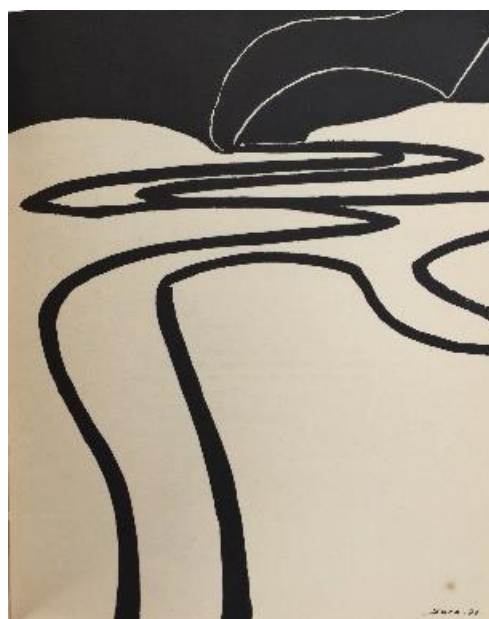
Liburu ilustrazioa kontuetan ibili zen beste artista bat Sara Soto dugu. Margolaria izateaz gain, Soto musikagilea eta poeta izan zen. Muskulu-distrofia arazo bat izan zuen txikitatik eta horrek erabat baldintzatu zuen bere bizitza: etxea izan zitzaion garapen pertsonal, artistiko eta sozialerako espazioa. Interesgarria da garaiko euskal artista

⁴⁶⁰ Ilustrazioez gain, itzulpenekin ere euskal literaturaren alde egin zuen alde. Informazio gehiagorako, kontsultatu: (Azurmendi, 2005).

batzuen estimu eta onespen ona jaso zuela Sotok, eta askotan bisitatzen zutela etxean: Nestor Basterretxea, Xabier Lete, Lourdes Iriondo edo Txomin Artola ziren horietako batzuk. Gureari dagokionez, aipagarria da, adibidez, Sotok 1974ko Xabier Leteren *Bigarren poema liburuko* azala eta barruko ilustrazioak egin zituela. Marrazki abstraktu eta kaligrafikoak ziren horiek, zeinak Nestor Basterretxearen estiloa gogorarazten zuten; azken hori mentore izan baitzitzaion [170, 171]. Ahizpak gogoratzen zuen moduan, Sara Sotok argi zuen, nahiz eta gizarteak zehazten zuen norabide edo erritmoarekiko era desberdinean izan, bere bide propioa eraikiko zuela (Soto, 2021).



170. Sara Soto. *Xabier Leteren Bigarren poema liburua*. 1974. Ilustrazioa. Familiaren bilduma partikularra.



171. Sara Soto. *Xabier Leteren Bigarren poema liburua*. 1974. Ilustrazioa. Familiaren bilduma partikularra.

Hirurogeiko hamarkadan ilustrazioan ibili zen ere Laura Esteve, eta, hartatik, diseinu grafikoaren eremura pasa zen ondoren, garaian oso kontu arrotza zena. Hala kontatu zuen artista berak:

Mira, ahora hay diseñadores hasta debajo de las piedras, pero en mi época, profesionales de cierto nivel había muy pocos. Yo me moví en Londres y allí conseguía documentación de revistas, también fui a París, me comunicaba con medios que aquí no existían. A no ser que te movieras tú, era muy complicado recibir información. Digamos que todavía no estaba considerada como una profesión (Sillero Alfaro, 2012, o.g.).

Esteveren hitzek aurretik landu dugun kontu bat gogorarazten digute, zera, teknika edo plastika berrietara hurbiltzeko oso lagungarria izan zitzaizela emakumeei Euskal Herriko testuingurutik haratago zegoen giro artistikoa ezagutzeko okasioa izatea; alegia,

atzerrira bidaiatzeko aukera izatea. Bestalde, Laura Esteveren kasuan aipagarria da artistak harreman artistiko estua izan zuela, besteak beste, Vicente Ameztoy, Rafael Balerdi edo José Luis Zumeta artista ezagunekin, belaunaldi berdinekoak zirelako, espazio berdinak konpartitu zituztelako eta baita proiektuak ere, esaterako, 1979an sortu zen *Euskadi Sioux* aldizkaria⁴⁶¹. Baina, aldiz, bere figura ondoko kideena baina ezezagunagoa da eta horren arrazoi handi bat bere lan artistiko eta profesionala diseinu grafikora zuzendu izana delakoan nago⁴⁶².

Hortaz, ilustrazioaren mundua oso garrantzitsua izan zen murgiltzen garen kronologiako emakumeek arte munduan aukera profesionalak eskuratzeko. Esate baterako, artista-jeinuaren figurak sistema artistikoan zuen pisutik askatzeko aukera ematen zien eta, gainera, baziren emakume ilustratzaileentzat zuzentzen ziren merkatu zehatzak: haurren mundua eta modarena, kasu. Beraz, zentzu askotan ilustrazioaren mundua emakumeentzat espazio askatzailea izan zela esan dezakegu, era horretan, ekonomikoki independenteak izatera iritsi zitezkeelako⁴⁶³ eta, bestetik, ez zutelako hedabideek edo arte sistemak zekarren horrenbesteko presiotik pairatu behar izan. Baina errepikatu bezala, artearen sistemarentzat eta artearen historiarentzat ilustrazio munduko lanak bigarren mailako artetzat izan dira ulertuak eta, ondorioz, artistak eta horien obrak erabat ezezagunak dira.

Marraskigintza eta diseinuarekin lotzen den beste praktika bat moda eta jantzigintzaren eremua da. Adibidez, aipatu dugu Marixak modako ilustrazioak egiteaz gain, jantzien diseinuak ere egin zituela. Ballet ikuskizun baterako diseinuak egin zituen, baita eszenografiak ere. Francis Bartolozzik ere badakigu balleteko jantzien diseinuak egin zituela. Eta María Paz Jiménezek ere jantzien diseinuan ibili zen, izan ere, bere ahizpa Rosario Escudero flamenko dantzaria zen eta ahizpak haren jantziak diseinatu eta ekoinzi egin ohi zizkion⁴⁶⁴.

Bada, jantzigintzarekin bat, josteta, ehungintza, enkajea edo brodatuaren teknika artistikoak ere aintzat hartu beharko genituzke historiaren bazterren berrikuste honetan. Lanean zehar ikusi dugunez, emakumeek askotan bigarren mailakotzat hartu ziren praktika, gai edo genero artistikoak landu zituzten, baina, jakina, kategoria gutxitu horiek

⁴⁶¹ Aldarrikatu behar ditugun emakume batzuk hartu zuten parte bertan, adibidez, Rosa Valverde, Maya Aguiriano, Paloma Zuloaga, Tere Arozena eta Maite Santibañezek.

⁴⁶² Egin izan dituen azken erakusketetan ere bere margolanak erakutsi dira eta ez lan grafikoak. Adibidez: (Anonimoa, 2010; Eraso, 2004).

⁴⁶³ Hori izan zen, adibidez, María Teresa Aguirre del Castillo, Marixa, Begoña Izquierdo eta Laura Esteveren kasua.

⁴⁶⁴ Horien ilustrazioak ikusteko, kontsultatu: (Moya eta Olaizola, 2000).

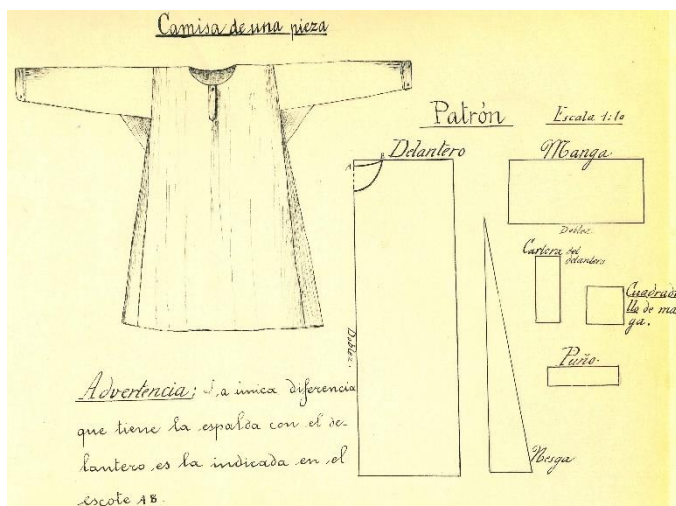
askotan egileek gehitzen zuten feminitate-markaren asoziazioarengatik ematen zen (Parker eta Pollock, 1981). Lotura hori bistakoa da ehungintzaren kasuan. 1984an Rozsika Parkerrek (2010) brodatua eta josketaren historia ikuspegi feministatik aztertu zuen, eta, hartatik, bistaratu zuen lotura zuzena zegoela historian zehar brodatua nork eta non landu izan zuen eta garai ezberdinetako gizarteak teknikari eman izan zaion garrantziaren artean. Erdi Aroan brodatua eskultura bezain balioztatua zen, baina XIII. mendetik aurrera emakumeak bakarrik zirenez lan hori egiten zutenak, teknika eta feminitatearen arteko lotura estua garatu zen. Modu horretan, urteetan zehar brodatua feminitate marka ongi performatzeko praktikatzat ulertu izan da. Eta egileen generoaren eta teknikaren arteko asoziazio horrek ondorio garbiak ekarri ditu, izan ere, ehungintzari lotutako arte teknikak artisautzat jaso izan dira, ez artetzat, eta horren emaitza sujetu eta lan horiek historiari kanpo geratzea izan da.

Parkerren ikerketa eta aldarrikapena bigarren olatu feministaren bultzadan kokatu behar dugu, baina gure lurraldeko historian ere izan ziren praktika horiek eta beren sortzaile femeninoak ikertu baita aldarrikatzeko intentzioa izan zuten andrazkoak. Hori izan zen Elena Tuduriren kasua (2017) 1920an *El traje y otros asuntos de etnografía vasca* liburua idatzi baitzuen. Lan horretan egileak euskal lurraldeko jantzigintzaren ikerketa etnografikoa egin zuen, zeina Magisteritzako ikasketen amaierako lana zen⁴⁶⁵. Egungo begiradatik azpimarragarria da Tudurik jantzigintza eta oihalgintza kontu zientifiko gisa aurkeztu zuela lanean, kontuan hartuta garaiko ikasketa etnografikoetan batere ohikoa ez zen interes esparrua zela. Hartara, interesgarria da egileak bordatura edo patroien inguruan zuen ezagutza praktikoa erabat lagungarria izan zitzaiola jantzi horien inguruan informazioa biltzeko orduan. Gainera, jantzi ezberdinak aztertzen zituenean horien patroien ilustrazioak gehitzen zituen egileak **[172, 173]**. Hau da, emakume kondizioaren begirada eta esperientziatik abiatutako lana zen Tudurirena, baina baita ere etnografia, antropologia eta artearen historiak baztertutako ezagutza bat bistaratu, eta beharrezko garrantzia aitortzeko saiakera bat.

⁴⁶⁵ 1914tik 1931ra Luis de Hoyos Sainzek zuzentzen zuen "Etnografia, Folklore eta Arte popularren" mintegia eskaintzen zen Magisteritzako Goi-mailako eskolan (Tuduri eta Latorre Zubiri, 2017).



172. Elena Tuduri. El traje y otros asuntos de Etnografía Vasca *laneko ilustrazioa*. 1920. Marraskia. Familiaren bilduma partikularra.



173. Elena Tuduri. El traje y otros asuntos de Etnografía Vasca *laneko ilustrazioa*. 1920. Marraskia. Familiaren bilduma partikularra.

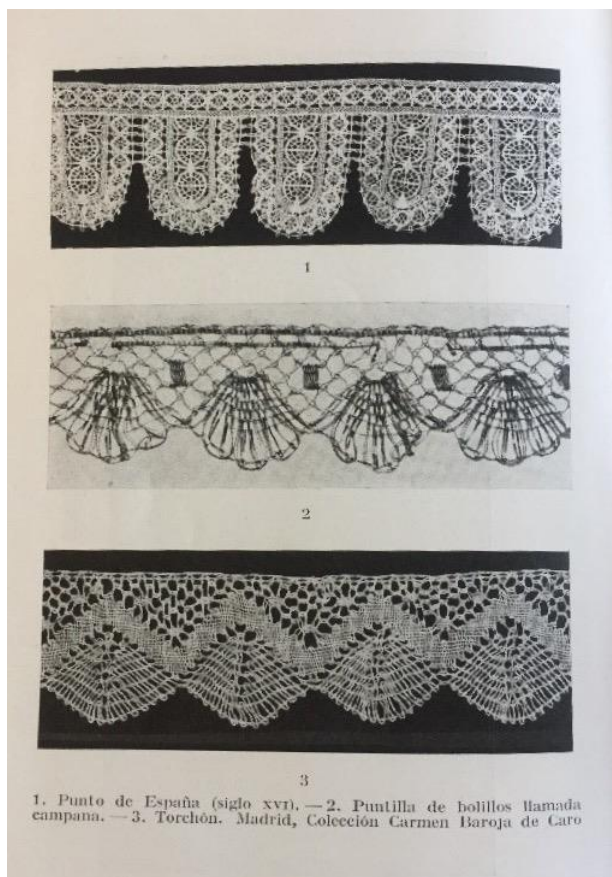
Begirada zientifiko berdinarekin lerrokatu dezakegu Carmen Barojaren ikerketa ildo. Arte popularretan eta arte dekoratzaileetan guztiz aditua zen Baroja eta, besteak beste, 1926an Madrilen fundatu zen *Lyceum Club Femenino*ko arte saileko koordinatzailea izan zen. Interesgarria da Barojak forma desberdinetan irmoki egin zuela lan jantzigintza edo enkajearen arteak aldarrikatzeko hautuan. Esaterako, hitzaldiak eman zituen teknika horien inguruan, prentsan prozedura horien balioaz eta beren babesaren beharraz aritu zen⁴⁶⁶, 1932an Traje Erregionalen Museoko patronatuko kide bihurtu zen eta hurrengo urtean *El encaje en España* (1933) liburua idatzi zuen. Azken obra horretan egileak

⁴⁶⁶ Horietako batzuk irakurtzeko, ikus: (Caro, 2010).

enkajea artetzat aldarrikatzen zuen, eta haren historia eta ibilaldia era zientifikoan aurkeztu zuen. Bestetik, azpimarragarria da liburuaren hitzaurrean, ama-leinutik jasotako arte zokoratu hori aldarrikatzen zuen aldi berean, Barojak argi azaltzen zuela bere helburua ez zela emakumeek ordura arte irabazitako sozializazio espazioak eta jarduerak utzi eta enkajeen praktikarengatik aldatzea. Hau da, idazlearen hitzetan ageri zen XX. mende hasieran altxatu zen mugimendu feminista.

Hori dela eta, egilearen obra printzipio horien emaitzat hartu daiteke, izan ere, bazegoen ama-leinutik zetorren praktika hori arte modura aurkezteko intentzioa, baita emakumeen historia kontu zientifiko gisa bistartzeko interesa ere. Era berean, azpimarratzekoa da liburuan aipamen kontzientea egiten zitzaiola enkajea eta antzeko teknikak aztertu izan zituzten emakume aitzindariak, hala nola, XVII. mendeko Isabel Catanea Pasaroleri edo Lucrecia Pomanari. Bestetik, egileak parpailekiko zuen miresmenaren testigu liteke bere bilduma pertsonala, liburuan haren ilustrazioak gehitzen baitziren [174]. Zera, arte praktika horrekiko interes intelektuala izateaz gain, atxikimendu emozionala ere izan zuela pentsa dezakegu. Izan ere, Elena Tuduriren kasuan nioen bezala, Carmen Barojaren ehungintzarako interesak izandako bizi-esperientziarekin ere lotura zuzena zuen. Bere autobiografia liburuan kontatzen zuen amarengandik jaso zuela ezagutza hori, edota ehungintza edo artisautzat hartzen ziren artelanek pintura edo eskulturak baino gehiago liluratu zuela⁴⁶⁷. Esan genezake, beraz, maitasunaren emozioak bultzatu zuela Baroja bere jakin-minak zabaltzeko erabakian (Ahmed, 2017).

⁴⁶⁷ "Sin embargo, a mí los objetos también han llegado a causarme, si no tan gran sensación como la música, casi tanta. Esas telas, esos terciolos de grandes dibujos recortados de una capa pluvial del siglo XV, color amaranto, el esmalte traslúcido de un relicario [...] el paño de oro bajo anillado y sedas policromadas, un punto de España..." (Baroja y Nessi, 1998, 61-62. orr.).



174. Carmen Barojaren parpailen bilduma. 1933. Farfailak. Inprimatutako irudiaren argazkia.

Jakina den moduan, brodatua, josketa, jantzigintza edo enkajearen teknikak emakumeen sormen artistikoaren historian prozedura oso garrantzitsuak dira. Gainera, frankismoaren testuinguruan ehungintzak garrantzia handia izan zuen, asoziazio indartsua egin baitzen josketa eta emakume idealaren irudikapenaren artean. Josketak emakumeak etxean mantentzen zituen, otzantasuna, pasibitatea eta diziplinaren balioak eta gorpuzkera bereganatzera eramaten zituen, eta feminitate puritanoaren irudiari forma emateko balio zuen (Parker, 2010). Gainera, esku-trebezia horrekin emakumeek beren gorputzez espero ziren helburuak bete zitzaketen. Alde batetik, egindako pieza eta jantziekin bere gorputz irudia edertu zezaketen, baita familia kideena eta etxe barrualdea ere; zaintzaren ideia, alegia. Esaterako, garaiko aldizkari femeninoetan oso ohikoa zen jantzien patroiak gehitzea edo jantzi zaharrekin beste objektuak nola sortu erakusten zituzten artikulua; jakina, gerraosteko egoerak ekarri zuen pobrezia horretan ere zeresana izan zuen [175].



175. Medina aldizkariko erreportajea. 1941eko maiatzaren 29a. Espainiako Liburutegi Nazionalako hemeroteka.

Bada, etxeko zaintzaz gain, josketak ere bazuen herrialdearen zaintzarekin zerikusia. Izan ere, teknika horien ezagutzak tradizio historiko baten mantentzea suposatzen zuen. Lotura hori bistakoa da jantzi tradizionalen jantzigintzari eman ziztaion garrantzian [176]. Gainera, josketak ama-alaba leinu zehatz bat berresten zuen, eta, beraz, feminitatearen gorpuzkera zehatz bat. Hau da, feminitatearen molde zehatz bat erreproduzitzeko bitartekaria ere bazen. Neskatxoei bideratzen zitzairen hezkuntza sistemak eta argitalpenek erakusten digute horien formakuntzan josketak aparteko garrantzia zuela⁴⁶⁸.

⁴⁶⁸ Adibidez: (Andueza de Segura, 1950; Bolinga, 1951; Duce Ripollés, 1956).



176. Medina aldizkariko erreportajea. 1941eko urriaren 14a. Espainiako Liburutegi Nazionaleko hemeroteka.

Nazionalkatolizismoak babestutako iruditegi femeninoan josketak zuen presentziaren berri ematen digute ere, esate baterako, Emakume Sekzioaren iturri bisualek. Taldeak hedabideetan izaten zuen proiektiotan oso ohikoa zen neskatxak josketan irudikatzea; begirada eta buru makurtua, pose geldia eta lasaia bideratu nahi zen emakume otzanaren ideiarekin bat zetorrelako [177]. Aitzitik, taldekatzearen kontuak beste ideia bat aintzat hartzera eramanez diezaguke; zera, josketa mendeetan zehar emakumeek elkarren artean sozializatzeko bitartekaria izan dela. Emakumeentzat espazio publiko eta soziala gune arrotza zen garaian, sozializazio modu horrek babesa eman ziezaiekeen gizarteko botere indarren aurka erresistentzia emozional desberdinak garatu ahal izateko⁴⁶⁹. Hain zuzen, Rozsika Parkerrek (2010) bere ikerketan zioen josketak bi izaera kontrajarri dituela historian zehar. Alde batetik, mendeetan zehar feminitatearen arauetara egiteko bitartekaria izan da, baina, bestalde, baliabide psikologiko eta praktikoak ere eskaini dizkie emakumeei independentzia irabazteko.

⁴⁶⁹ María Rosón eta Rosa Medina Doménechek (2017) garatutako kontzeptua da “erresistentzia emozionalena”.



177. Medina aldizkariko erreportajea. 1941eko maiatzaren 1a. Espainiako Liburutegi Nazionaleko hemeroteka.

Josketak frankismo garaian izan zuen presentzia, oro har, ikuspuntu soziologiko eta ekonomikotik izan da aztertua⁴⁷⁰, baina ez begirada artistikotik. Alabaina, josketa sormen artistikoa ere bada, lan horien atzean intentzio estetiko bat aurkitzen baitzen, hala nola, brodatu diseinuetan, oihal desberdinak nahastean edo enkaje mota bat edo beste aukeratzean; gainera, sormen ororen antzera egileentzako plazer iturria ere izan zitekeen ehungintza. Adibidez, gorago aipatu dudan Donostiako Emakume Sekzioko lanen erakusketa gogoratzen badugu [151, 152], agerikoa da taldeko emakumeek beren lanak dispozizio ordenatuan eta pentsatuan erakusten zituztela, begiradaz disfrutatua izango ziren obra estetiko moduan, alegia. Eta taldeko emakumeak alai eta harro

⁴⁷⁰ Esaterako: (Díaz Sánchez, P., 2001; Díaz Sánchez, P., 2007; Martínez Cuesta eta Alfonso, 2013).

agertzen ziren beren obrak erakustean, nahiz eta autoretzaren figura taldearekin desagertu (Parker, 2010). Hau da, konturatzen gara arte sistema eta horren emaitza den artearen historiaren hierarkizazioaren ondorioz ez ditugula gisa horretako lanak artelan modura jasotzen. Tradizioarekin, esku-trebeziarekin, txikitasunarekin, errepikapenarekin eta ornamentazio ideiekin bat zetorrelako ehungintza teknikak feminitatearen adierazpen gisa ulertu dira soilik eta, ondorioz, memoriarik gabeko sormena eta subjektuak izan dira. Bada, aldarrikatu beharra dugu ekoizpen eta ekoizle horietatik "beste" sormen, errealitate, subjektu eta interes artistikoei buruz oraindik asko dugula ikasteko.

Herentzia ahaztu horri erreferentzia egin nahian, hirurogeita hamarreko hamarkadatik aurrera bigarren olatu feministako artista eta ikertzaileak historia ahaztu hori erreminta subertsibo moduan erabiltzen hasi ziren. Herrialde anglosaxoietatik zetozen artista feminista askok ehungintzaren teknikak barneratu zituzten beren praktika artistikoetan. Horri esker, zokoratutako ama-leinua aldarrika zezaketen, baina baita ere arte sistema tradizionalerako hierarkia eurozentriko, klasista eta sexuatuari desafioa luzatu (Parker, 2010). Esan moduan, praktika horiek mugimendu feministaren aldarrikapenen eskutik eman ziren, horregatik, eragin horiek Euskal Herriko testuingurura hamarkada batzuk beranduago iritsi ziren. Esate baterako, Conchita Amato artistak laurogeiko hamarkadan ehundegien erakusketak egiten hasi zen, hau da, pinturrekin bat ehundegiak bere praktika artistikoaren adar gisa proiektatu zuen, ordura arte euskal testuinguru artistikoan kontu erabat arrotza zena [178, 179]. Modu berean, aldaketa testuinguru horretan txertatu behar dugu aurretik aipatu dugun Maravillas Alcaderen tapiza, 1972ko Barakaldoko Erakusketan aurkeztu zuena. Bertan, eskuz egindako tapiz batean bulba ikonografia irudikatzen zen eta, beraz, bistakoa zen teknikaren aukeraketan artistak hautu politikoa egiten zuela [2].



178. Deia egunkariko erreportajea. 1982ko ekainaren 6a. Eusko Ikaskuntzaren Dokumentazio Zentroa.



179. Conchita Amato. *Gaztela*. 1980. Ehundegia. Vital Fundazioaren bilduma artistikoa.

Eskultura eta pinturaz gain emakumeek landu zuten beste teknika bat grabatua da. Beste prozedura batzuekin geratzen ez zen bezala, grabaturako, oro har, material bereziak eta formakuntza zehatza behar izaten zen. Hori dela eta, bigarren kapituluan aipatu bezala, ez da kasualitatea garaian grabatua praktikatu zuten emakume artista gehienak goimailako formakuntza artistikoa jaso izana. Adibidez, Ana Izurak Madrilgo San Fernando Akademian izan zuen lehenengo aldiz kontaktua grabatuarekin edo Mari Puri Herrerori

ezinbesteko esperientzia izan zitzaion Amsterdamen teknikari buruz jaso zuen ezagutza. Hala ere, izan ziren ezaugarri konpartitu horiekin bat ez zetozen artistak. Esaterako, Maria Dapena eta Sol Panerak grabatua landu zuten, baina horretarako izan zituzten baliabide materialak oso eskasak izan ziren eta ez zuten formakuntza espezializaturik jaso. Bi artista horien inguruan gehiago mintzatuko gara hurrengo kapituluan.

Aurretik komentatu dut arte dekoratzailearen esparrua emakumeentzako praktika egokitzat hartu izan zela. Aipatu dugu Dolores Salís esmaltegintzan aritu zela, baina hogeita hamarreko hamarkadatik praktika horretan ibili zen beste artista azpimarragarri bat María Pepa edo Josefa García Valenzuela da. Bere lanetan identifikagarria zen Gerra Zibil aurretik orokortu zen euskal iruditegi kostunbrista, Ricardo Arrue edo Zubiaurre anaien antzekoa, izan ere, giro artistiko berdinean egin zuten lan⁴⁷¹. García Valenzuelak errekonozimendu nabaria lortu zuen berrogeita hamarreko hamarkadan, baina bere figura erabat ezezaguna da gure artearen historian⁴⁷². Aróstegui Barbierek (1972) Bizkaiko gerraosteko testuinguru artistikoaz hitz egitean, horrela gogoratzen zuen artista:

[...] consiguiendo muchos premios y llevando la pureza del arte vizcaíno, está María Pepa García Valenzuela, que sigue con entusiasmo el delicado arte del esmalte, consiguiendo valiosos ejemplares que nutren algunas exposiciones colectivas, obteniendo galardones y lauros que la hacen figurar como una de las primeras cultivadoras de tal género en España y nada digamos de Vizcaya (197. or.).

Baina arte dekoratzaileen esparruan ere sar genitzake emakumeek egin zituzten beste lan artistiko batzuk. Esaterako, hori liteke Elena Goicoechearen kasua. Ikusi bezala Goicoecheak Madrilen ikasi zuen eta ondoren Iruñea aldean berrogeita hamarreko hamarkadan erakusketa esanguratsu batzuk izan zituen, hedabideetan emakumeek zuten presentziaren azterketan komentatu duguna. Interesgarria deritzot Goicoechearen kasua emakumeen garaiko kondizioekin konektatzen delako zuzenean. Hastapen azpimarragarri horren ostean, artistak bere ibilaldi artistiko profesionala etxeko zaintzarengatik aldatu zuen. Baina, sistema artistiko ofizialetik aldentzeak ez zuen esan nahi Goicoecheak margotzeari utzi zionik, kontrara, etxeko intimitatean bititza osoa margotzen jarraitu zuen. Besteak beste, artistak Madrilen jaso zuen formakuntza

⁴⁷¹ Adibidez, 1934an *Exposición de Artistas Vascongadosen* hartu zuen parte, Quintin Torre, Arturo Acebal Idígores edo José Arrúerekin batera, eta 1939an *Exposición pintura, escultura, arte decorativo* Carlton Hotelean.

⁴⁷² Esate baterako, 1934ko XIV baita 1943ko Arte Dekoratzailen Erakusketan Nazionalean lehen saria lortu zen eta Madrilgo pintore eta eskultoreen elkartean ere. 1947ko XXI. Udazkeneko Aretoan parte hartu zuen garaiko Madrilgo Arte Moderno Museoan eta 1952ko XXV edizioan ere.

artistikoan zuzeneko kopiak garrantzia handia izan zuen, eta, ondorioz, ordutik aurreragoko lanetan ere berdin egin zuen lan. Etxeko kideen erretratuak, autoerretratuak eta natura-hilen lanak izan ziren harrezkeroztik bere gai nagusiak; hots, bere lanek ongi islatzen zuten zein zen feminitateari zegokion ekintza-esparrua. Bada, kasu honetan, aipagarria da Goicoecheak testuinguru horretan beste mota bateko lanak ere egin izan zituela, adibidez, pinturaz dekoratu zituen altzairuak [180].



180. Elena Goicoechea.
Izenburu gabea. D/g. T/e.
Familiaren bilduma
partikularra.

Hurrenez komentatuko dudan praktika artistikoa argazkilaritza da. Horretan bistaratu beharreko lehenengo artista Lydia Anoz argazkilaria nafarra da. Zorionez, azkeneko urteetan artistaren figura berreskuratzen hasi da, batez ere, Nafarroako Museoak berriki eskaini dizkion bi erakusketei, eta PhotoEspaña ekitaldiak egin duen erakusketari esker⁴⁷³. Anoz modu autodidakta eta hobby modura hasi zen argazkilaritzan, baina bere senarra bihurtuko zen Pedro M^a Iruzun argazkilaria zenez, 1946tik aurrera teknika sakonago ezagutzen hasi zen. Hasiera horretan senarraren laguntzaile modura ibili zen, laborategiko prozeduren edota argiztapen ezaguera eskuratuz; baina, harrezkero, bere ekoizpen pertsonala bideratu zuen. Bere gai maitatuena natura-hilen generoa zen, loreak

⁴⁷³ Celia Martín Larumberen izan zen bi erakusketen komisarioa (2019a; 2019b; 2021).

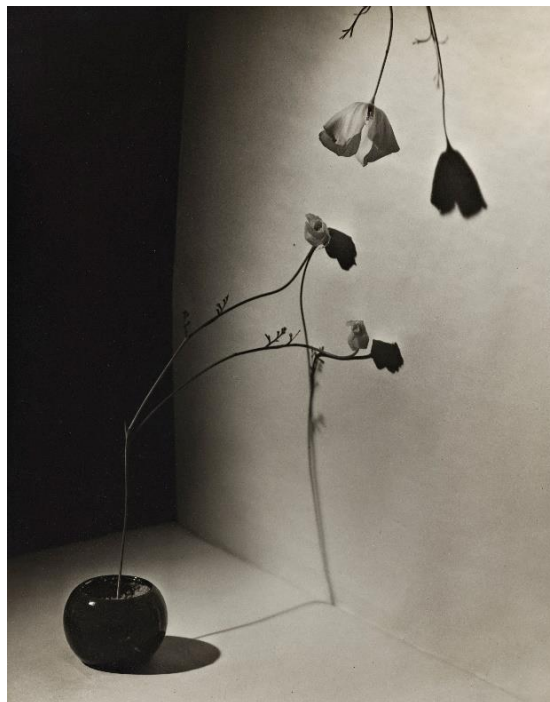
eta etxeke objektuek jaso ohi zuten zentralitate osoa, eta horiekin argi eta konposizio esperimentazioaren bidez jolasten zuen, horrela oso irudikapen berritzaileak lortuz. Artistaren hitzetan:

Mis temas favoritos fueron y siguen siendo las flores, pero no dejo de ensayar otros elementos que, aunque parezcan vulgares, llegan a dar agradables resultados si se logra un perfecto equilibrio de masas y se cuida centrar el interés por medio de la luz (Martín Larumbe, 2019, 4. or.).

Celia Martín (2019) izan da artistaren lana eta ibilaldia gehien azertu duen pertsona eta berak dio Anozen lanetan bazegoela Europako abangoardietatik zetorren esperimentazio bisualerako interes garbia, oso desberdina zena garaian Espainian jarraitu zen joera errealistekiko. Diferentzia hori genero ikuspuntu batetik ere uler dezakegu, izan ere, gerraosteko argazkilari errealistek kaleko espazioa bazuten beren lanetarako eszenatokia, Lydia Anoz moduko emakume errespetagarri baten ekintza-espazioa etxea zen. Etxeko gune intimoa eta bertako objektuak izan ziren argazkilariaren esperimentaziorako abiapuntua eta bere interesa esperimentazio plastikoan zentratu zen. Beste kontu interesgarri bat artistak bere argazkiei izenburu kontzeptualak jartzea zen: “fantasia”, “*J’étais si seul...*” edo “gautarra” kasu (Anonimoa, 1951). Datu horrek aditzera ematen digu argazkilariak hasieratik bere lana kontu artistiko seriotzat hartu zuela [181, 182].



181. Lydia Anoz. *Fantasia*. 1951-1956. Argazkia. Nafarroako Museoa.



182. Lydia Anoz. *Zain*. 1951. Argazkia. Nafarroako Museoa.

Bere lehen erakusketa Donostiako Argazkilari Elkartean ospatu zen 1951n, eta senar-emazteen erakusketa partekatua izan zen. Bada, erakusketa foiletoa arakatzean konturatzen gara bi argazkilariak zein modu ezberdinean izan ziren aurkeztuak. Esate baterako, foiletoan orri beteko senarraren erretratua ageri zen, eskutan argazki makina eramatearekin bere ogibidea erraz identifikatzen zuela, baina ez Lydia Anozena. Eta, bestetik, Anoz eta bere lana goraiatzeko orduan, emakume artistek jaso ohi zituzten topikoak errepikatzen ziren, besteak beste, bere lanen edo artista berak zuen izaera fina eta delikatuaz azpimarratzea⁴⁷⁴. Hala ere, nahiz eta gizartearen begietan senar-emazteen egitekoan diferentziak eman, baieztatu dezakegu bikoteak oso era parekidean funtzionatu zuela, aurretik María Paz Jiménez-en inguruan komentatu dugun antzera. Adibidez, senarrarengandik babes handia izan zuen hasieratik Lydia Anozek, argazkigintza giroko lagun taldea berdina partekatu zuten, beren lanak areto berdinetan erakutsi ohi zituzten edota elkarrekin bidaiatzen zuten etengabe (Martín Larumbe, 1998); gainera, ez zituzten seme-alabarik izan eta horrek Anoz emakumeei zegokien amatasun betebeharretik askatu zuen. Ibilbide horri esker lortu zuen Lydia Anozek 1947tik 1952 urteen artean errekonozimendu handiko argazkilaria izatea. Estatu mailan, baina, batez ere, marko internazionalan aipamen garrantzitsuak izan zituen, esaterako, 1947an *American Annual of Photography* aldizkari prestigiotsuan bere izena agertu zen⁴⁷⁵. Eta bere senarrarekin batera, berrogeita hamarreko hamarkadan *Marie Brizar* edo *Singer* moda etxeetarako lanak egin zituen.

Tamalez, senarra gaixotu eta zendu zenean Anozek bere lan artistikoa eten egin zuen. Datu horrek gogoratuko liguke senar-emazteek beren ibilaldi artistikoan oso modu estuan egin zutela lan, baina, adibidez, emazteak Pedro Irurzunengan izan zuen eragina ez da inoiz aipatzen. Artistak hirurogeita hamarreko hamarkadan ekin zion berriro argazkilaritzari, baina berrogeita hamarreko hamarkadan ez bezala, harrezkero ez zituen bere lanak publikoki erakutsi. Hau da, argazkilariak artista figurarekiko hasieran izan zuen identifikazioa aldatu egin zuela esan dezakegu, eta horrek erabat eragin zuen bere errekonozimendu publikoan.

⁴⁷⁴ “Esta delicada artista de la fotografía [...] Hay algo, no obstante, que flota siempre en sus obras, algo que constituye su propio y peculiar ‘estilo’, y es su exquisita delicadeza, su feminidad sutil” (Anonimoa, 1951b).

⁴⁷⁵ Era berean, 1947-1952 urte bitartean bere lanak ikusgarri egon ziren Portugal, Belgika, Ingalaterra, Estatu Batuetan eta Kanadan.

Argazkilaritzan aipatu beharrezko beste emakume bat Maritxu Urreta da, aurretik ere bere izena atera da hezkuntza, erbestea, eta ilustrazioaren praktika komentatu dugunean. Hain zuzen, Urreta artista polifazetikoa izan zela esan daiteke. Donostian jaio zen eta bertan hasi zuen bere formakuntza artistikoa Txikirekin. Familia aurrerakoi eta burgesetik zetorrenez oso hezkuntza zabala jaso zuen eta, besteak beste, Ingalaterran hizkuntzak ikasteko aukera izan zuen. Bere lan artistikoari dagokionez, esan bezala, ilustratzaile modura ibili zen batez ere. Kasu honetan Urretaren argazkilari profila zait interesgarri, teknika horretako emakume aitzindarietako bat izan baitzen Lydia Anozekin batera. Lehen argazki kamera aitak oparitu zion eta aisialdiko kontu modura hasi zen argazkilaritzan. 1948an Donostiako Elkarte Artistikoa sortu zen, eta hurrengo urtean jada bertako kide egin zen Urreta eta bertako talde erakusketa batzuetan parte hartu zuen. Erakusketa horien foiletoak begiratzean oso nabarmena da garaian argazkilaritzan emakumeek zuten presentzia hutsala zela⁴⁷⁶. Hau da, hamarkadak aurrera klase eta genero desberdineko pertsonentzat argazki kamera gero eta objektu eskuragarriagoa bihurtu zen⁴⁷⁷, baina, aldiz, argazkigintza prozedura artistiko gisa erabiltzea, eta beren lanak publikoki erakustea bestelako kontu bat zen, bigarren aldaera hori oraindik gorpuzkera zehatz batekin lotzen baitzen; komentatu dugun artistaren kategoriarekin, alegia.

Urretaren argazkien protagonistak, familien erretratuak egiteaz gain, natura eta mendi giroa izan ziren nagusiki, izan ere, garaiko emakume idealaren rola baztertuz, Maritxu Urreta mendizale amorratua izan zen. Hala, bere argazkiak Urretak ezagutu zituen espazio eta esperientzien testigu ere badira, aurretik Lydia Anozen argazkien oso era desberdinean. Baina bere lanetan, betiere, aipu estetiko bat ere antzematen zen **[183]**. Bere ilobak zioen moduan (De Murgia, 2020), garairako oso emakume aurrerakoia izan zen Maritxu Urreta. Besteak beste, praktika artistiko eta kultural desberdinak egin zituen⁴⁷⁸, bakarrik bidaiatzen zuen maiz, eta ez zuen garaiko emazte-amaren rola bereganatu; baina, aldiz, bere burua ez zuen artistatzat. Bere artxibo pertsonalean kontaezinak diren diapositiba eta argazki negatiboekin batera, esperimentazio eta jakin-min jarrera horren beste testigu bat liteke artxiboan bideo batzuk ere aurkitzea **[184]**. Arte sistemaren eskakizunetatik urrun, Maritxu Urreta guztiz modu autodidaktan eta

⁴⁷⁶ Esate baterako, hurrengoetan: 1949ko *III Salón de fotografías de montaña*, 1950eko *Motivos donostiarra: II exposición*, 1951ko *Motivos Guipuzcoanos III*, 1954ko *Exposición fotográfica de "El País Vasco": Gran semana vasa-n*.

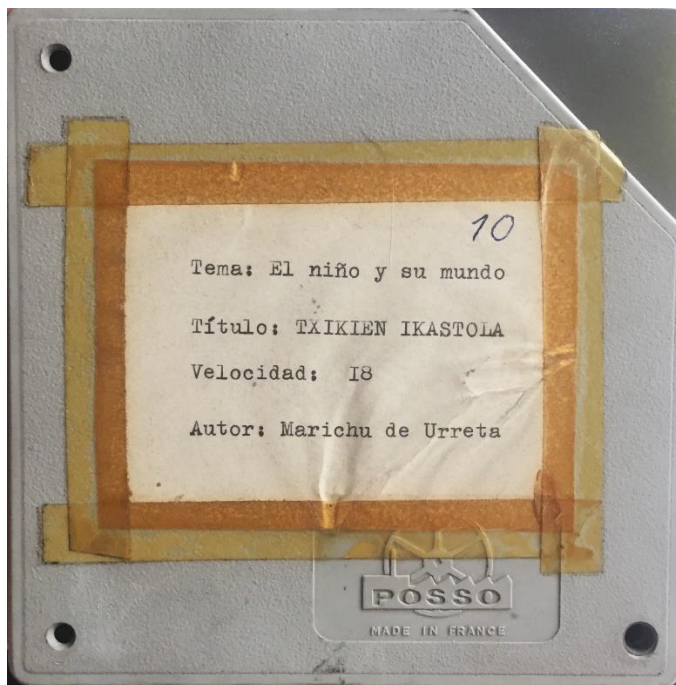
⁴⁷⁷ Kontu honen inguruan informazio gehiagorako, kontsultatu: (Rosón, 2016).

⁴⁷⁸ Elkarte desberdinetako partaide izan zen, besteak beste, Euskal Argazkilaritza Elkartean, Euskal Kanpin elkartean edo Aranzadi Zientzia Elkartean.

askean bideogintzan ere aritu zen eta, beraz, praktika horretan aitzindaritzat jo dezakegu. Era berean, konturatzen gara emakumeek zituzten baliabide ekonomiko, material eta emozionalek nola baldintzatu zuten beren praktika artistikoa.



183. Maritxu Urreta. *Izenburu gabea*. D/g. Argazkia. Familiaren bilduma partikularra.



184. Maritxu Urreta. *Txikien ikastola*. D/g. Bideoa. Familiaren bilduma partikularra.

Argazkigintzara bueltatuz, beste artista batzuentzat argazkia beren lan piktorikoa garatzeko abiapuntu izan zela aipatu dugu. Hori izan zen, adibidez, Isabel Baquedano, Maria Dapena edo Carmen Mauraren kasua. Hurrengo kapituluan gehiago komentatuko

dugun Marisa González ere hirurogeiko hamarkada amaieran argazkiaren medioa lan tresna gisa erabiltzen hasi zen. Hain zuzen, ordutik aurrera ohikoagoa hasi zen bihurtzen argazkigintzak eskaintzen zituen baliabideak tresna bisual gisa erabiltzen hastea eta ondorengo hamarkadetan emakume artistak ere bideoarekin esperimentatzen hasi ziren. Hortaz, orain arte ikusi ditugun artistak aldarrikatu nahi ditugun genealogien parte garrantzitsuak lirateke.

5.5. Ondorioak

Lanean zehar ikusi dugu 1950-1972 urte inguruan ezagutu dugun Euskal Herriko artearen historia kontaketa partzial bat izan zela, eta diskurtso guztien antzera haren atzean ideologia, genero ikuspegi eta balio irizpideak bazirela. Bada, historiak forma hori izan zezan garrantzitsua izan zen eskulturak irabazi zuen protagonismoa, haren baitan balio zehatz batzuk gehitu baitziren. Alde batetik, testuinguruko artista ezagunenak eskultoreak izan ziren eta, gainera, horiek berak hirurogeiko hamarkadatik aurrera euskal kulturaren alde egin zuten. Beraz, trantsizio urteetan pixkanaka iragan hurbileko artearen historiari forma ematen hasi zitzaionean, euskal eskultoreek protagonismo handia jaso zuten, hain zuzen, errotzen zihoan diskurtsoaren irizpideekin erabat bat zetozelako. Modu berean, ikusi dugu diskurtso horren forma hartzean eskultorek espazio publikoan eta iruditegi kolektiboan lekua irabazi zutela, baina sortzen zihoan erakunde publikoen arte bildumetan ere bai. Gainera, garai horretako arte literaturak izugarri azpimarratu zuen eskultura eta euskal adierazpenaren arteko lotura.

Fenomeno horrengana ikuspuntu feminista batetik hurbiltzen bagara, generoak izugarritzko zeresana izan zuela ohartzen gara. Izan ere, eskulturak antzinatean izan duen sozializazioarengatik maskulinitatearen balioak bere egin ditu, adibidez, indar fisikoarena edo "handitasunarena", eta horrek ondorio zuzenak ekarri ditu. Alabaina, gure artearen historian azpimarragarriena zera da: eskultura euskalduntasunarekin lotu nahiz izan zenean, egiaz, gizontasunaren balio, espazio eta historiarekin konektatu zela eta unibertsaltasunaren irudi gisa funtzionatu zuela. Esaterako, artistek material zehatz batzuk aukeratzean gizonen kulturari egin zitzaaien aipamena: baserri munduko ogibideei edo kirolari; eta, gainera, material horien berezkotasunek gizontasunarekin bat zetozen indarra, erresistentzia eta gortasuna bereganatu zuten. Bestetik, artelan eta artista horiez mintzatu ziren idazle eta kritikariek are gehiago nabarmendu zuten eskultura, gizontasuna eta euskalduntasunaren arteko asoziazio horiek eta horrek ondorio identifikagarriak ekarri zituen gure artearen historiak izaera androzentrikoa izatean.

Bestalde, ikusi dugu nahiz eta emakumeek eskultura praktikatzeko oztopo praktiko eta sinboliko gehiago izan, gure testuinguruan ere izan zirela hura landu zuten emakume artistak. Antzeman dugu ere eskulturaren barruan bazirela andrazkoentzat egokiak ziren aldaerak, adibidez, zeramika edo tamaina txikiko modelatuak. Beraz, teknikak baino, beste bereizgarri batzuk ziren artelan mota bat gizon edo emakumeentzako aproposa egiten zuena. Horren adibide argia izan da arte dekoratzaileen esparrua, izan ere, esparru hori bigarren mailako artetzat hartzen zenez, aski emakumek praktikatu zuten zilargintza, esmaltea edo porzelana. Modu berean, ikusi dugu emakume eskultoreen kopuruak nabarmenki egin zuela gora hirurogeita hamarreko hamarkadan eta, horretarako, oso garrantzitsua izan zela Leioako Arte Ederren Fakultatea, azken finean, aipatu dugun kontaketa hurrengo belaunaldiko artistengan transmititzeko espazio eraginkorra izan zen eta hori eskulturaren presentzia handian bistakoa izan zen. Beste faktoreen artean horrela esplikatu daiteke ondorengo hamarkadetan Hego Euskal Herrian izan zen emakume eskultoreen kopuru nabarmena.

Amaitzeko, atalaren bukaeran ikusi dugu eskultura eta pinturaren nagusitasunaren itzaletan izan zirela ere beste teknika artistikoak eta horietan ibili ziren emakume artistak ezagutu ditugu. Akuarela, esmaltea, grabatua, ilustrazioa, diseinu grafikoa, josketa, argazkigintza edota bideoa landu zuten emakume artistak izan ziren gure iragan hurbilean, baina horien inguruan iritsi zaigun ezagutza hutsala da. Gainera, ikusi dugu batzuetan praktika horiek sistema artistiko tradizionalan bigarren maila batean kokatu izanak beren ekoizpena modu askeago batean lantzeko aukerak ekarri zizkiela batzuetan. Beraz, beste behin, ikusi dugu gure oroimen historiari forma eman zioten irizpideak deseraikitzean, kasu honetan arte eta artisautzaren hierarkia tradizionalari dagokionez, guztiz aberatsa den errealitate bat gure egiteko aukerak irekitzen zaizkigula.

6

POLITIKOTASUNA AZTERGAI

Berrikusten ari garen Euskal Herriko arteari esleitu izan zitezaion berezkotasun bat haren joera edo izaera politikoa da. Narrazioaren berrikusketan komentatu dugun moduan, historiaren kalitate irizpideak zehazteko gaitasuna izan zutenen begiradapean, diktaduraren kontrako jarrera erakutsi zuten artistak edota euskal kulturaren sustatzearen alde jo zutenak balioztatuak izan ziren. Hartatik, arteak, politikotasunak eta modernitateak bat egin zuten kontaketa. Zer da baina, politikoa, politikotasuna? Eta zer ez? Horretan murgilduko gara kapitulu honetan.

Politikoa edo politikotasuna zer den galderari erantzutea filosofiaren esparruari egokitu zaio, Grezia klasikotik Mendebaldeko pentsamenduaren historiaren muinetako bat izanik. Galderari eman zaizkion erantzunen artean, Hannah Arendt-en (1998) proposamena gogorarazi dezakegu, egun oraindik indarrean jarraitzen baitu. XX. mendean eman ziren sarraski sozialen ostean, Arendtek proposatu zuen politikotasuna gizabanakoen berezkotasunarekin lotzen zela. Alegia, izaera ontologikoa eman zion politikotasunari; gizabanakoa aske zenean praktikan jar zezakeen bereizgarria zen filosofoarentzat. Hausnarketaren abiapuntua Greziako *polis*a izan zen eta, hartatik, ondorioztatu zuen jendaurrean egiten den edozein ekintza izan zitekeela politika, edo harekin lotzen zela. Alabaina, askatzailea eta berdintasunaren alde jokatu nahi zuen kontzepzio hori ikuspegi feministatik begiraturaz gero, konturatzen gara definizioak muga batzuk ere bazituela. Judith Butlerek (2017) adierazi zuen moduan, Arendten politikotasunaren teorian ez ziren aintzat hartu espazio publiko eta pribatuaren diferentziak barneratzen zituen arazoak, edota askatasunarekiko gorputz ezberdinek zuten hurbilen desberdina. Ez zen zalantzan jartzen nor egon zitekeen espazio publikoan eta nor ez, nori zegokion espazio horren ardura edota nork zuen sarbidea zehazteko ahalmena. Baina ezta ere nola baldintzatzen zuten gizarteko genero egiturek gizabanako ezberdinek askatasunaren praktikarekiko zituzten aukerak.

Abiapuntu horrekin bistaratu nahi dudana zera da: politikoa zer denaren inguruko hausnarketa baliagarria izan diezagukeela iritsi zaizkigun historiak zalantzan jartzeko. Gure aztergai hori oso bistakoa da, esan bezala, keinu politikoa iritsi zaigun 1950-1972 urteetako euskal artea eta artistak balioztatzeko irizpide argi bat izan delako, eta, inkluso, lurraldeko artearen bereizgarritzat ulertu izan delako. Historiografiaren berrikusketan ikusi dugun bezala, horren zergatiak euskal lurraldeak XX. mendeko azken erdialdean bizitutako egoera soziopolitikoarekin du lotura. Izan ere, frankismo amaieran eta trantsizio urteetan gertaerak interpretatzeko ahalmena izan zuten arte kritikari, historialari, artista edo kultur adituek iragan hurbileko artea ulertarazteko orduan,

modernitatearen ideia berresten zuen kontaketa bat eraiki zuten, zeina Francoren diktaduraren gainditzearekin lerrokatzen zen.

Bada, jaso dugun historiak arte politikoa edo politikotasuna nola ulertu izan duen begiratzen badugu, aurretik komentatzen nuen Arendten definizioarekin egiten dugu topo. Hau da, jendaurrean egin, sortu edo erakusten den edozer ekintza edo lan politikoa izan daitekeela babestu izan da. Begirada hori aurkitzen dugu, esate baterako, Remigio Mendibururen egurrezko eskulturak edo Agustín Ibarrolak egin zituen grabatuak biak arte politiko edo sozialaren ereduak direla berresten denean. Bi kasuak gizabanakoen eragina sortzeko ekintzak baitziren, eta espazio komunala zen haren aurkezpenerako lekua. Baina, aurreratu bezala, politikoaren kontzeptu horrek mugak barnebiltzen ditu. "Pertsonala politikoa da" lelopean, hirurogei eta hirurogeita hamarreko hamarkadetako olatu feministak irmoki babestu zuten moduan, esfera pribatuan ematen diren gertaerak ere politikoak dira eta, beraz, espazio horretan kokatzen diren gorputzak ere subjektu politikoak dira.

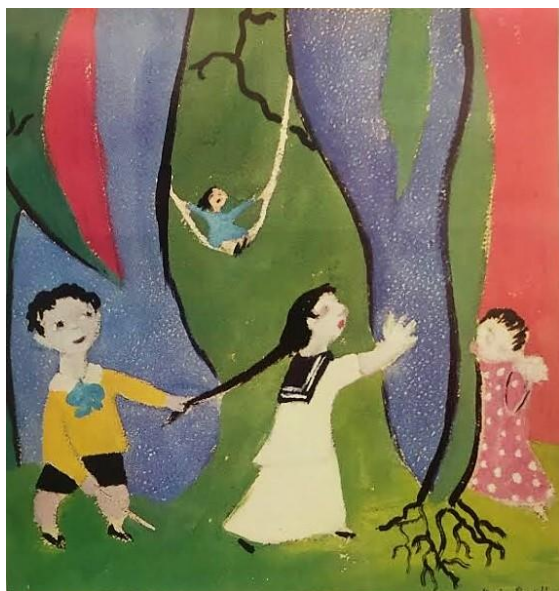
Hori dela eta, jaso dugun politikotasunaren kategoriaren mugak zabaltzean politikoak izan ziren beste ekintza, lan, adierazpen, auzi, emozio, kezka eta subjektuak ezagutu eta aldarrikatzeko aukera zabaltzen zaigu. Hau da, historiaren partzialtasunaz jabetzeak eta hura deseraikitzeak bideak irekitzen dizkigu beste historiak gure egiten hasteko, baina baita alderantziz ere: jakintza horrek kontaketa partzialtasuna are bistakoagoa bihurtuko du. Kapituluari dagokionez, lehenik eta behin, politikoaren definizioa birpentsatzen lagunduko diguten artista batzuen lanak komentatuko ditut. Ondoren, Maria Franciska Dapena artistaren kasuan zentratuko naiz, historiografia tradizionala, arte antifrankista eta feminismoaren arteko loturak berrikusteko. Hirugarrenez, aztergaiko artisten eta feminismoaren artean eman ziren lotura eta bat-egiteei begiratuko diegu eta, amaitzeko, arte sistemara bueltatuko gara. Berrogeita hamarreko hamarkadatik lurraldean izandako erakusketetan agenda feministari dagokionez eman diren saiakerak erreparatuko ditugu, eta horren harira ondorio batzuekin bukatuko dugu kapitulua.

6.1. Bestelako artista politikoak

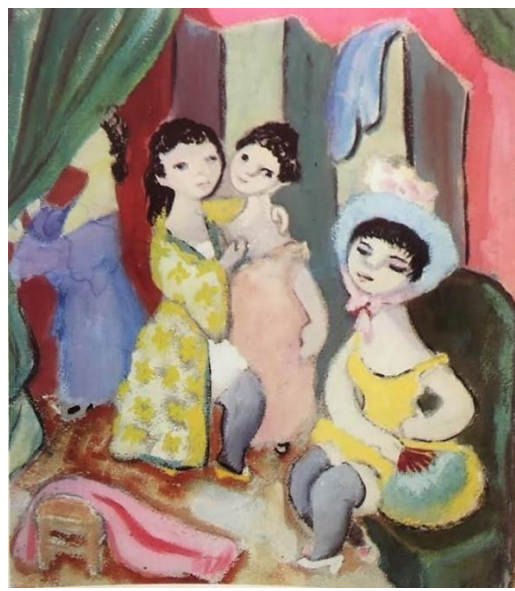
Esan moduan, izan ziren gure iraganean politikotasunaz mintzatu ziren emakume artistak, baina, oro har, beraien lanak garaian ez ziren horrela balioztatuak izan eta horrek eragin zuzena du artista horiek jaso izan duten errekonozimendu faltarekin. Ideia hori garatzeko, 1950-1972 bitartean izan ziren emakume artista batzuen lanak komentatuko ditut, nolabait ordena kronologikoa jarraituz. Bistaratuko dugun lehenengo figura

María Paz Jiménez margolaria da, aurretik ere landu dugun artista. Jiménezzen ibilaldiko puntu asko lotu daitezke politikotasunaren ideiarekin, baina, oraingoan, margolariaren garai surrealistan zentratuko naiz. Zehazki, Argentinako erbestearen bueltan margolariak burutu zituen aldian, hau da, 1945etik 1949rako urteetan egin zituen margoetan, abstrakzioaren ikerketari heldu baino lehenagokoak.

Lurraldera bueltatu zenean, albo batera utzi zituen Argentinan burutu zituen tonu hotzeko eszenak onirikoak, eta kolore bizien adierazpena jo zuen. Hala ere, baziren oraindik aurreko lanekiko loturak: bere eszenetan agertzen ziren pertsonaiak emakumeak ziren, margolariak *monigotes*, *enanas* edo *muchachas* deitzen zituenak, eta horiek ere halako kutsu misteriotsua zuten. Baina figura femenino horiek oraingoan bizi propioa zuten, jada ez ziren aurreko izaki organiko eta geldoak. Oraingo neskatxak elkarrekin margotzen, irakurtzen edo jolasten zebiltzan [185, 186]. Hasierako lan horietan bereziki identifikagarria da Jiménezek Marie Laurencin margolariarengandik jaso zuen eragina, aurretik ikusi dugun bezala, erreferentziazko artista izan baitzuen. Artista frantsesak ere panpinak ziruditen neskatilak margotu ohi zituen, espresio gutxi zuten pertsonaiak ziren edota txakurtxoaren errekurtsoa oso ohikoa zen bere lanetan [187].



185. María Paz Jiménez. *Izenburu gabea*. 1947 inguru. Gouache pintura. Irudi inprimatuaren argazkia.



186. María Paz Jiménez. *Izenburu gabea*. 1947 inguru. Gouache pintura. Irudi inprimatuaren argazkia.



187. Marie Laurencin, *Hiru neskatxo txakurtxoekin*. 1940 inguru. Oihal gaineko olio pintura. Mutual Arten bilduma.

Laurencinen eragina figuren tonu zurixkan ere antzematen zen, urte gutxiren buruan aldatu zuen ezaugarria. Izan ere, Jiménezen garai surrealista figuratxo gehienak larru kolorearen marka zuten soinean, ijitoak ziren. Kontu anekdotikoa irudi dezakeen arren, bereizgarria ez da kontu txikia, are gutxiago, kokatzen garen testuingurua aintzan hartzen badugu. Izan ere, komentatu bezala, Jiménezek ijito jatorria zuen eta, beraz, datu horrek aditzera ematen digu lan horiek bazutela kutsu autobiografiko bat, bizitutako esperientzia, gorputz eta hartatik eraikitako begirada abiapuntua zuen iruditegia zen hura. Emakume surrealisten inguruko azterketan, Whitney Chadwickek (1997) zioen surrealismoak emakume artista askori aukera zabalak eskaini zizkiela garaiko gizarteak ezartzen zizkien arau eta aukeretatik urruntzen zen bestelako munduak irudikatu eta errealtate bihurtzeko. Kasu honetan, Jiménezen neskatxoek mundu alai, itxaropentsu eta jostakari bat bizi zuten, gerraoste eta erbeste osteko une hartan margolariak zuen errealtatearen oso bestelakoa izango zena, seguru⁴⁷⁹. Adibidez, Olaizola eta Moyak (2000) zioten iruditegi hori margolaria eta bere ahizpa arteen mundurako sarbidearen alegoria gisa identifikatu zitezkeela [188].

⁴⁷⁹ Begirada pesimistago hori igarri daiteke artistaren 1950-1952ko autoerretratuan [81].



188. María Paz Jiménez. *Bi neskatxa*. 1947-1950. Oihal gaineko olio-pintura. Bilduma partikularra.

Aitzitik, garaian, Jiménezzen lan horiek ez ziren kontu seriotzat hartu. Irudi exotiko⁴⁸⁰, femenino eta intimista⁴⁸¹ modura interpretatu ziren, *femme-enfant* figurarekin bat zetorren inozentziaz betetako fantasiako lan modura⁴⁸². Bada, Jiménezzen lan surrealisten lehen bistan izan zezaketen itxura atsegin eta *naïf*aren atzean, ikuspuntu eta

⁴⁸⁰ "Hay como una tendencia exótica en todos estos trabajos, tanto de racialidad de sus protagonistas como en la opulencia de los decorados" (Faraldo, 1950, o.g., apud De Retana, 1976, 26. or.).

⁴⁸¹ "La pintura de esta artista hay que verla con ojos infantiles, y quien no pueda o no quiera verla así, no disfrutará de su delicia, no la verá. [...] sus figuritas, tan expresivas, tiernasy poéticas"; edo: "Definida por José Luis Merino como 'una tejedora de la pintura' por su labor 'calladita y suave', María Paz Jiménez fue una artista intimista, 'no poderosa', en la que si ben era patente la influencia de los abstractos americanos, 'su obra no era mimética de los extranjeros'. [...] José Luis Merino, amigo de la pintora, resaltó en la presentación de la exposición 'su excepcionalidad como persona que hacía que su yo personal venciera sobre su yo artista. Pocas veces se habla de este aspecto humano de los artistas, porque, a menudo, no es su cualidad más destacable, pero en esta ocasión es más que necesario'. [...] ¡No parecía que fuera pintora, es más lo ocultaba, porque decía que demostrarlo era una presunción', manifestó Merino.[...] También Barandiarán destacó la faceta humana de la pintora, 'era una fuera de serie, yo la vi y nos quedamos enamorados, como le ocurría a todo el mundo'" (Cavezas, 1950, o.g., eta Llano Gorostiza, 1970, o.g., apud De Retana, 1976, 26. or.).

⁴⁸² Whitney Chadwickek (1997) erabiltzen du *femme-enfant*-en kontzeptua.

posizio politiko bat zegoela babestu nahi dut orain. Ezeri ekin baino lehen, garrantzitsua da argitzea artearen historia feministaren kritikan ohikoa den arazo bat. Zera, artisten lanek izaera autobiografikoa zutela identifikatzean, garrantzitsua dela artelanak ez egilearen bizitzaren erregistro gisa soilik ulertzea. Lanak termino biografiko hutsean interpretatzea emakume artistek mendeetan zehar jasan duten estereotipo errepikatuan beste behin erortzea suposatuko luke: eremu pribatuan baztertzen jarraitzea. Kasu honetan, proposatu nahi dudana zera da, Jiménezek lanek abiapuntu pertsonala bazuten ere kontu sozial eta politikoak ere ageri zirela. Adibidez, neskatxa horiek larru kolorearen marka soinean izatearekin margolariak txikitatik bere gorputzean bizitutako pisu soziala ikusgai egiten zuen. Esan bezala, Jiménezek ijito jatorria baitzuen, Euskal Herriko gizartean guztiz esfera subalternora egokitzen zena. Horregatik, Jiménezek ijitoen errepresentazioak hautu kontziente bat ziren, bere jatorrizko kultura ikusgarri bihurtzen baitzuen. Kontuan izan behar dugu frankismoko urteetan mundu flamenko eta ijitoaren iruditegia oso zabaldua egon zela. Adibidez, garaiko zinean oso ohikoa izan zen emakume flamenkoak *femme fatal*aren bertsio espainiar gisa irudikatzea (Labanyi, 2003). Edota garaiko arte akademiko espainiarrean ere ijitoen irudikapenak tradizio luzea zuten, esaterako, gizarteko kultura marjinala irudikatzeko ohiko subjektuak izan ziren, baina, betiere, “bestearen” begiradatik eraikiak [38]. Kontrara, Jimenezek irudikapenak begirada eurozentriko eta patriarkal horietatik askatu egiten ziren eta bestelako errepresentazio bat proposatzen zuten.

Iruditegi horren sortzean artistak izan zitzakeen erreferentzia edo aurrekariei buruz galdetzen badugu, Maruja Mallon pentsa dezakegu. Jiménezek Malloren argazkia gordetzeak gogorarazten digu gure margolariarentzat figura garrantzitsua izan zela Mallo, bereziki, estilo surrealistan murgildua zegoen garaian. Eta, hain zuzen, artista galiziarrek bere margoetan zuriak ez ziren emakumeen irudikapenak barneratu zituen, aurretik aipatutako estereotipoetan erori gabe. Adibidez, *Emakumea ahuntzarekin* lanean Mallok emakume ijitoa modernitatearen gorputz gisa aurkeztu zuen (Mayayo, 2020) [189]. Hortaz, baliteke gisa horretako lanek inpaktua izatea Jiménezengan eta, hartatik, bere egitea.

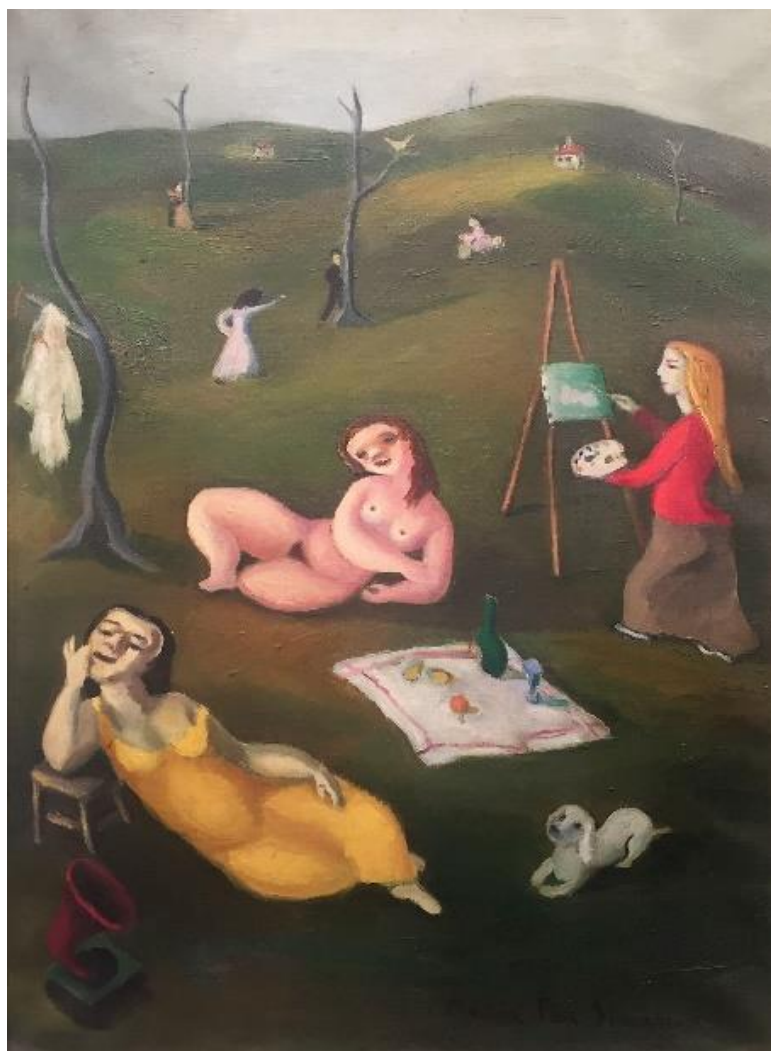


189. Maruja Mallo. *Emakumea ahuntzarekin*. 1929. Oihal gaineko olio pintura. Pedro Barrié de la Mazaren bilduma.



190. María Paz Jiménez. *Burdinsarea*. D/g. Oihal gaineko olio-pintura. Gordailua.

Dena den, garai surrealista lanetan badira kontu politikotzat identifikatu ditzakegun beste ideia batzuk. Adibidez, *Budin-sarea* lanean neskatxa bat ageri zen [190], izenburuak zioen bezala, burdinsare baten atzean. Bertan, neska gazte ijito bat ageri zen etxe barruko lore alaiak zaintzen. Koadro honen inguruan aurretik ere komentatu dugun espazioaren irakurketa egin genezake, Griselda Pollocken (2003) ikasketa jarraiki. Izan ere, eszenak zuen enkoadraketak oso ageriko egiten zuen zein zen gorputz horren espazio lehenetsia, hots, etxea. Era berean, begirada kanpotik luzatzeak gogorarazten digu irudikapenak eta, beraz, errepresentazioak eta narratibak sortzeko gaitasuna izan dutenen gunea espazio publikoa izan dela. Kasu honetan, argia zen gizarteko gorputz batzuek muga fisiko zein sinbolikoak izan zituztela Hannah Arendtek aldarrikatzen zuen politikotasuna praktikan jartzeko orduan. Oztopo horien errepresentazioa liteke burdinsarea. Bestalde, neskatilaren aurpegi eta gorputz espresioa atsegina izanik, beste irakurketa bat egin genezake koadroaren mezuaren inguruan. Hau da, emakumeei zegokien espazio mugatuaz irakurketa positiboa egiten zela zirudien. Etxea gune apaindu eta loreztatu gisa irudikatzeak gogoraraziko liguke espazio hori emakumeentzako garapenerako "norberaren gela" modura ere funtzionatu zuela. Alegia, beren ekintza, bizipen, erresistentzia, sormen eta harreman-sareak bideratzeko gunea ere izan zen etxea.



191. María Paz Jiménez. *À la campagne*. 1945. Oihal gaineko olio-pintura. Familiaren bilduma partikularra.

Begiradaren potentzialtasunaren ideia horren harira, Jiménez-en garaiko beste lan bat komentatu dezakegu, 1945eko *À la campagne* lana [191]. Garai goiztiarreko lan horretan Jiménez-ek bizia ematen zien figuratxo femeninoak ez zebiltzan gizarteak zehazten zizkien eginbeharretan, baizik eta jolasten, zelaian etzanda edo musukatzen. Chadwickek (1997) zioen bezala, surrealismoak askotan beste errealitateei bizia emateko bideak ireki zizkien emakumeei. Koadro honetan iruditzen zait Jiménez-ek Édouard Manet-en *Déjeuner sur l'herbe* koadro famatuaren berrinterpretazioa egiten zuela, besteak beste, bi lanetan zelai berde batean, eta oihal baten gainean jakiak zeudela, tonu atseginean etzanda zeuden emakume biluziak ageri baitziren. Alabaina, interesgarria da kasu honetan Jiménez-ek emakume margolari baten figura txertatzen zuela eszenan, beste behin eremu pertsonala ikusgarri bihurtuz. Erreferentzia horrekin margolariak artearen historiaz zuen ezagutzaren berri eman nahiko zuen agian, edota historia horren leinuarekin lerrokatzeko desira erakutsi zezakeen. Baina, dena delakoan, bertan Jiménez-ek emakumearen begirada aldarrikatzen zuen. Margolariaren

errepresentazioaren begiradak bihurtzen zuen irudi ondoan zuen andrazko biluziaren gorputza, eta, horrela, koadroaren ekoizpenean emakume margolari baten begirada zegoela bistako egiten zuen. Pertsonala, garaian emakume margolaria izatea izan zitekeena, politiko bihurtu zuen eta, beraz, emakume artisten lekukotasuna aldarrikatzen zuen. Arrazoi horiengatik guztiengatik babestu dezakegu abstrakzioaren kapituluan ere aipatu duguna: Jiménez-en ibilaldian garaiko genero arauetikiko haustura jarrera garbia igarri daitekeela.

Puntu honetan, aurrerago berriro helduko diodan ideia bat aurreratu dezakegu, zera: María Paz Jiménez-en obrak artistak garatu zuen ikuspuntu feministaren isla ere izan daitezkeela. Margolariak oso garai goiztiarretik emakumeen emantzipazioaren aldeko mugimenduaren ezagutza eta identifikazioa izan zuela pentsatzea ulerkorra da, lehenik eta behin, kokatzen den belaunaldiarengatik. Hogeita hamarreko hamarkadan emakumeen eskubideen alde eman ziren aurrerapenak ezagutu eta esperimentatzeko aukera izan zuen artistak, gainera, jakinik orduan Madrilgo espazio kultural aurrerakoiak ezagutu zituela. Modu horretan, nahiz eta berrogeiko hamarkada erdialdean penintsulara bueltatu eta frankismoaren gizarte zurrunera egokitu behar izan, aurretik ezagututako pentsamendu askatzaileak, eta hartatik sortutako bizipen eta emozio gorpuztuak, bere baitan gordeko zituela pentsa dezakegu. Gainera, ikusi dugu bere inguruan babesa eman zioten pertsonak izan zituela eta horrek eragin handia izan zuela bere garapen pertsonal eta artistikoan. Kontzientziazio jarraitu horren adibide izan daiteke 1950 urtean artistak lagun bati idatzitako gutuneko ohar hau: "Y dile como un elogio que si yo fuese escritor (y no escritora) escribiría dentro del estilo de 'las cosas como son'" (Jiménez, 1950a, o.g.). Pentsamendu garapen horren testigu den beste datu interesgarri bat Adelina Moya eta Ana Olaizolak (2000) margolariaren inguruan eginiko elkarrizketan aipatzen zutena da, zera, Jiménez-en liburutegi zabalean Simone de Beauvoir pentsalari feministaren lan gehienak zeudela. Dirudenez, bere ahizpa Rosariok gomendatzen zion zer irakurri, garaiko eztabaida intelektualen berri izan zetzan. Isabel Tejedak (2013) identifikatu bezala, bereziki *Le deuxième sexe* liburua hirurogei eta hirurogeita hamarreko Espainiako emakume askoren erreferentzia liburua izan zen. Gure artistaren kontzientziazio feministaren beste adibide garbi bat 1975 urtean, zendu baina hilabete gutxi lehenago, Edorta Kortadik eginiko elkarrizketa liteke. Honakoa zioen:

Begira, ni familia soil batekoa nauzu; injineru batekin ezkontzean, ordea, ekonomi-ardura guztietatik askatu nintzen. Baina beti gorroto izan dut emakumearen nagikeria eta irakurtzeari ekin nion, astronomiaz, literaturaz, politikaz... sakontzeari heldu nion. [...] Beti saiatu naiz irakurtzen, ibiltzen eta ene senarraren mailan, eta nerekin harremana duen

jendearen mailan jartzen. Gizonaren mailakoa izan behar duela emakumeak, uste dut. Lan egin behar du eta familiaren arduraren eraman eta, behar baldi, etxearen pixua eta martxa ere bai, gizon asko oso axolakabe baita da honetan. Emakumea utzia izan da, bera eta gizonak terreno askotan bazterrezala utzi du, orain kostako zaigu puesto horiek eskuratzea. Emakumeak behar duena hau da: pertsona izatera hel dadila. Eta honetarako, ez zait iruditzen, ez familia ez eta lana ere utzi behar duenik (Kortadi, 1975, o.g.).

Beraz, Jiménezek pentsamendu feministarekiko izan zuen ezagutza abiapuntu izan daiteke bere lanak ikuspuntu horretatik ere irakurri ahal izateko. Eta, bestalde, Jiménezek kasua adibidea izan daiteke ondoren errepikatuko dudana ondoriorako, hau da, Francoren diktadurak mugimendu feminista indargabetu bazuen ere, erregimenaren menpe bizi ziren gorputz askok bere barnean gorde zutela Gerra Zibil aurretik ezagutu zituzten aldarrikapen eta aurrerapauso feministak eta, ahal izan zuten moduan, edo ahal izan zuten espazioetan, ikusgai egin zituztela. Hori dela eta, gure genealogia feministen historian Jiménezek zubi lana egin zuela esan dezakegu, bi belaunaldi desberdin lotzen dituen figura baita. Azken finean, negoziaketa bide ezberdinekin frankismoak isilarazi nahi izan zuen kontzientziario politikoa agerikoa egin baitzuen bere artean eta egiteko formetan. Modu berean, gure genealogia feministak birjosteko orduan, garrantzitsua deritzot aintzat hartzea Jiménezek eragin handia izan zuela ondoko emakume artistengan, ez bakarrik eragin artistikoetan, baizik eta erreferentziazko emakume modura. Ideia horren testigu liteke María Paz Jiménez eta Amparo Gastón olerkariaren arteko korrespondentzia, margolariak idazlea animatzen baitzuen (Jiménez, 1950a, o.g.). Edo beste adibide bat izan daiteke Amalia Avia (2004) margolari madrildarraren memoria liburua, bertan Donostian Jiménez ezagutu izana gogoratzen baitzuen, eta, beraz, margolariak Avian izan zuen inpaktuaren berri liteke⁴⁸³. Era berean, ikerketa prozesuan eragin-sare horren beste testigantzak ere agertu dira. Lurraldeko artista ezberdinen bilduma pribatuetan Jiménezek lanak aurkitu nituen⁴⁸⁴, edo artistak beste

⁴⁸³ "En San Sebastián vivía la pintora María Paz Jiménez, a quien conocimos entonces. María Paz era una mujer creo que de raza gitana, encantadora, tierna y cariñosa; estaba casada y tenía un hijo, pero se dedicaba por entero a la pintura, luchando e investigando sin descanso pero sin prisa. No parecía importarle el triunfo ni el tiempo. Recuerdo que me decía: 'Trato de averiguar todos los días qué es lo que pasa aquí, en el mundo, pero sé que me iré sin saberlo'. Hace ya varios años que María Paz ha muerto, sin conseguir saber, como ella decía, el porqué y el para qué de todo esto. No la veíamos mucho, era una amiga de todos los días; sin embargo, echamos de menos su acogedor y maternal regazo y su consejo prudente y mesurado de mujer que ha vivido y ha visto ya mucho" (249. or.).

⁴⁸⁴ Esate baterako, Marixaren bilduma pertsonalean Jiménezek 1945-1946ko lana dago edo, bestalde, Ana Mari Parrak Jiménezek erretratu bat egin zion, eta erreferentziazko figura gisa gogoratzen du (Parra, 2020).

emakume artistekin izan zuen harremanaren existentzia jakiteko aukera izan nuen⁴⁸⁵. Lanean zehar errepikatu moduan, artearen historian interbentzio feministak egiterako orduan garrantzitsua da aldarrikatzea emakume artistek ere beste artistengan eraginak sortu zituztela. Leinu eta eragin-sare ahaztu horiek ikusgarri egitea ezinbestekoa baita margenetan izan ziren subjektuen historiak oroigarri bihurtzeko.

Ikusiko dugun hurrengo artista Begoña Izquierdo da, bigarren kapituluan Euskal Herritik Madrilera joaten ziren horien artean izendatu dugun margolaria. Artistaren ekoizpenari begira, heziketa formalean jaso zuen formakuntza akademikotik aldenduz, artistak berrogeita hamarreko hamarkadatik aurrera oso estilo pertsonala garatu zuen. Hastapeneko hamarkada horretako koadroetan errealismo kritikoa garatutako erreferentzia estetiko eta tematikoa identifikatzen ziren, langileen zapalkuntza edo gerraren kritikaren gaiak, esaterako. Horregatik, aditu batzuek Izquierdo *Bizkaiko Estampa Popularen* errealismo sozialarekin erlazionatu zuten⁴⁸⁶. Baina errealismo kritikoa baino gehiago, Izquierdoren lanak espresionismora jotzen zuten, baliabide plastiko horiek subjektuek bizi zuten egoera eta emozioetara hurbiltzera laguntzen baitzioten. Oraingo kapituluan interesatzen zaidan gaiari helduz gero, azpimarragarria da jada berrogeita hamarreko hamarkadan, klase-borrokarekin edo gerra politikoeekin lotzen ziren errepresentazioez gain, margolariak beste gai batzuetan ere interesatu zela. Batez ere, gizarte egiturek gizabanakoei eragiten duten zapalkuntzan zentratu zen Izquierdo, esate baterako, gizarte horretan emakumeek jasaten zuten errealitatean. *Figurak metroan* lana [192] begiratzen badugu, bertan metroko bagoi bat irudikatzen zen. Espazioa jendez gainezka zegoen, baina figurak ez ziren pertsonalizatzen, eta eszenaren protagonista eskuin aldean eserita ageri zen andrea liteke, ondoan seme edo alaba zuela. Figura guztiek oso espresio hieratikoa, hotza eta burumakurra zuten, eta giro ilun eta deserosoa zebilen airean. Lehen begiradan aurpegi hotz horiek egunerokotasunaren zapalkuntzaz mintzatzen zirela zirudien, horretarako pertsonaiek maskara moduko bat janzten zutela. Baina, metroaren leihoan andrearen aurpegiaren erreflexua antzematen zen, eta bazirudien ikuslearen begirada konplizea bilatzen zuela. Bestearen begirada eta enpatia beharrezkoa zen emakumearen errealitate mingarria ikusgarri egiteko, egia bat bistaratu eta kontaketa bihurtzeko.

⁴⁸⁵ Adibidez, 1962an Madrilén izandako erakusketa baten argazkia gordetzen da eta bertan, Jiménez Nadia Werba artista abstraktuarekin hitz egiten ageri da Jiménez. Era berean, Gipuzkoako erakusketa desberdinetako argazkietan artisten arteko harreman-sare hori antzeman daiteke.

⁴⁸⁶ Esaterako: (Llano Gorostiza, 1980; Martínez Cerezo, 1995).



192. Begoña Izquierdo. *Figurak metroan*. 1955. Oihal gaineko olio-pintura. Familiaren bilduma partikularra.

Oraingoan ere Izquierdoren lanek duten izaera politikoa aztertzeko interesgarria deritzot artistak maila pertsonalean bizitutako esperientzia aipatzea. Izan ere, garaiko gizarteko genero arauen kontra, hirurogeiko hamarkadan Izquierdo ama ezkongabea izan zen, eta ondorioz, familiaren eta gertukoenen aurreiritzi eta gutxiespenak jasan zituen (Izquierdo, 2020). Pintura-eskolak ematen, bere koadroak saltzen, sariei esker eta ilustrazioen enkarguei esker aurrera atera zen emakume artista baten historia Izquierdorena da. Informazio pertsonal hori jakinda, pentsa dezakegu bizitutako intentsitate emozionalek eragin zuzena izan zutela artistak bere gorputzean jasan zituen biolentzia sinboliko horiek gai politiko gisa irudien bidez helarazteko. Deserosotasunaren sentimenduaren inguruan Sara Ahmedek (2017) zioen hura sentipen nahasgarria zela. Gure gorputza lekuz kanpo, trakets eta urduri sentitzera garamatzala, baina, era berean, norberaren gorputzaren eta horren gainazalaren inguruan kontzientzia garbia garatzera eramaten gaituela.

Gizarteak emakumeei egokitzen zitzairen posizioaren inguruko kritika gai konstante bat izan zen margolari bilbotarraren eta, horretarako, estilo espresionistak ahalbidetzen zion emozioen adierazpenaz baliatu zen, ikuslearen begirada enpatikoa eztituko zuelakoan. Esate baterako, amatasuna oso gai errepikatua izan zen artistaren errepertorioan. Baina proposatzen zuen begiradak ez zuen zerikusirik Mendebaldeko artearen historiak gaiarekiko izan zuen hurbilpen idealizatu edo birjinalarekin, gutxiago nazionalkatolizismoak berresten zuen horrekin. Kontrara, jasotako kultura bisual horretatik askatu, eta erreferentzia bisualen gabeziari egin behar izan zion aurre Izquierdok. Bide horretatik, margolariaren amatasun irudiek bizipen eta emozio desberdinak transmititzen zituzten: esperantza kasu [193], baina baita tabuak ziruditen emozioak, bakardadea edo beldurrarena, esaterako [194]. Beraz, Izquierdoren lan askok abiapuntu autobiografikoa bazuten ere, esango nuke horiek ez zirela artistak bizitutako traumak ulertzeko eta sendatzeko ariketa pertsonalak bakarrik, gorputzetik igarotako bizipen eta borrokak bistaratzea estrategia izan zitzaion orduko historiak ezeztatzen zituen auziak errepresentazio eta, beraz, errealitate bihurtzeko.



193. Begoña Izquierdo. *Loreak*. 1962. Oihal gaineko olio-pintura. Familiaren bilduma partikularra.



194. Begoña Izquierdo. Ama eta semea. 1960-1965. Oihal gaineko olio-pintura. Familiaren bilduma partikularra.

Garaian errekonozimendu handia izan zuen artista izan zen Izquierdo, horregatik, kritikak begiratzera konturatzen gara bere lanak bestelako irakurketekin erlazionatu zirela. Ikuspuntu errukitsu eta sentibera zuten koadroen antzera interpretatu ziren, gizabanakoen min edo itolarri existentzialen irudikapen modura. Bere ibilaldian zehar artistak gutxitan hitz egin zuen hedabideetan bere lanari buruz, baina gordetzen diren arrasto eskas horietan proposatzen dudak ikusmira hori igarri daiteke. Hala zioen artistak *Mendiak* koadroaren inguruan, emakume bat paisaia menditsu baten aurrean aurkitzen zen koadroaz:

Ella ha subido sola, sin ayuda, se basta y se protege a sí misma. Sus brazos envuelven su figura, y éstos con sus piernas protegen el vientre, que representa el origen de la vida. [...] la mujer ha podido seguir un camino ondulante como una serpiente. [...] No se sabe cómo ha llegado hasta allí, lo que sí sé es que su camino es largo y difícil y lleva allá

arriba donde hay esperanza; puede conducir a un lugar de paz o a un pequeño asilo, el único en toda la soledad que le rodea (Izquierdo, d.g., o.g.).

Hortaz, Izquierdoren lanak baziren ere gizarteak emakumeei egokitzen zitzaizkien oztopoen salaketa irudiak, baita subjektu horien atzean aurkitzen ziren erresistentzia pertsonalenganako laudorioak ere. Atalean gehiagotan errepikatuko dudan moduan, artista horiek beren ekoizpen artistikoetan horrelako kontu politikoez mintzatzea guztiz lotua dago emakume bezala gizartean jasaten zuten ezberdintasun estrukturalen kontzientzia piztearekin, edota bere gorputzen gainazalaren kontzientzia hartzearekin. Esaterako, hala ikusten zuen 1968an Begoña Izquierdok emakume artisten posizioa estatu mailako arte sisteman: "Es que todavía al juzgarnos, se piensa antes en el factor 'mujer' que en la pintura en sí. Eso es lo que está contando el momento actual de la mujer en la pintura española. Todavía se nos exige más valía que al pintor, si es hombre" (Anonimoa, 1968, 6. or.).

Bere praktika piktorikoan "arte politikoaren" kategoria kolokan jarri zuen beste artista bat Ana María Marín nafarra da. Bere ibilaldi artistikoan margolariak paisaiaren generoa landu zuen batez ere, Baztan inguruko paisaia koloretsuen irudikapenak, fauvismoaren estiloa gogoratzen zutenak. Aurretik ikusi dugun guztia kontuan hartuta, esan genezake Marínen lanak bat zetozeela garaian emakume margolariengandik espero zenarekin, paisaiaren generoa kontu apolitikotzat jotzen baitzen. Baieztapen horri aurka eginez, argudiatu nahiko nuke Marínen paisaiak irakurketa politikoarekin erlazionatu daitezkeela.

Artistaren ibilaldi pertsonalera jotzen badugu, aipagarria da Gerra Zibilaren ondorioz familiak Frantziara pasatu behar izan zuela, izan ere, bere aita Baztango haraneko alkatea izan zen. Hori dela eta, hamabost urteak bete arte Marín Frantzian hazi zen, Baionan⁴⁸⁷. Artistak berak kontatzen zuen haurtzaroko esperientzia horrek eragin handia izan zuela beregan. Eta jatorrizkoa zuen Baztanera bueltatzeak aldaketa handia suposatu zuen beretzat: ezezaguna zitzaien lurraldera egokitu behar izan baitzen, baita frankismoaren gizarte-arau zurrunetara ere. Adibidez, nahiz eta anekdotikoa izan, artistak gogoratzen zuen bere ama eta bera izan zirela lehenak Baztango haranean galtzak janzten. Frantziako modan normala zena, Espainian eskandalu bat zen (De Retana, 2003). Beraz, kontuan hartu beharko genuke etxean jaso zuen giro aurrerakoa,

⁴⁸⁷ Hasieran, Ainhoan izan ziren, ondoren Lousshoan, Donibane Garazin eta, azkenik, Baionan finkatu ziren. Bertan, aitak zituen kontaktuei esker bizimodu atsegina izan zuten, aitak Peugeot-
en ordezkaria izan baitzen (De Retana, 2003).

dudarik gabe, lagungarri izan zitzaiola bere asmo artistikoetan aurrera egiteko. Urteak aurrera, eta urruneko ahaidea zuen Menchu Galen aholkuak jarraiki, Madrilera joan zen Arte Ederren Zirkuluan ikasten jarraitzera. Formakuntza garai horren ostean, hiritik Baztanera bueltatu zen eta harreman handia izaten hasi zen artea gizartean eragiteko erreminta edo bitartekari gisa ulertzen zuten orduko artistekin, esate baterako, Ismael Fidalgo edo Chumy-Chúmez umoristarekin, eta ondoren, baita Jorge Oteizarekin ere.

Ogibide artistikoaz gain, Ana María Marínek aktiboki hartu zuen parte politika instituzionalean. 1975era arte, zazpi aldiz izan zen Elizondon zinegotzi, eta demokraziaren ostean, bi urtez izan zen bertan alkate. Bizitza politiko publikoan parte hartzeko zuen motibazioaren inguruan, zera zioen margolariak: "No soportaba ver cómo se estaban destruyendo los paisajes naturales y urbanos. Se intentó construir edificios de siete u ocho plantas, pero al final conseguimos evitarlo" (Falcón, J. 1999, o.g.). Hori dela eta, Marínek artea eta politikarekiko izan zuen konpromiso eta inpultsua uztartu egin daitekeela proposatzen dut. Alegia, bere ekoizpen artistikoan Baztango haranarekiko erakutsi zuen interes, mirespen eta inplikazioa artistak bere egiteko politikoan izan zuen jarreraren beste adar bat izango litzatekeela. Horrela adierazi zuen margolariak Baztango paisaiarekiko zuen begirada:

Yo pinto mi valle con ilusión y quito lo que creo que no debería estar, como las cosas que afean. Hay gente que piensa que lo nuevo nunca puede ser feo, y no es así. [...] Quizá quiero transmitir mis sensaciones y lo hago a través de un paisaje que puede ser muy distinto al que vea otra persona. Aunque sean muy reales esos paisajes hay cosas que están dentro de uno (Falcón, J., 1999, o.g.).

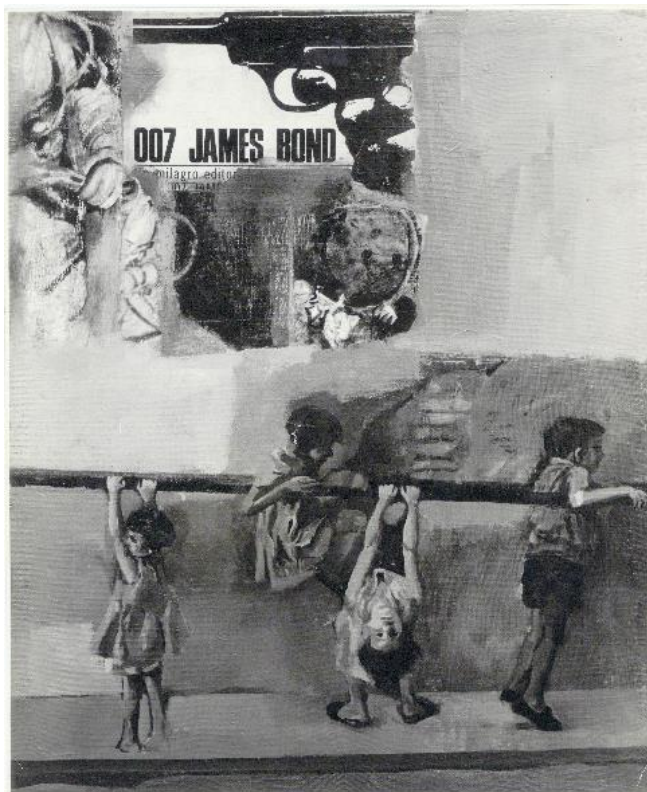
Hori dela eta, pentsa genezake Ana María Marínen paisaiak Baztan inguruarekiko zuen maitasuna eta edertasunaren inguruko hausnarketa estetiko bat izateaz haratago, manifestu ekologista baten aldarrikapen artistikoak ere bazirela [195]. Bertako herritarrek beren inguruen edertasunaren eta horrek eskatzen zuen babesaren kontzientziazioa bultzatzen zuen koadroak ziren. Edo, beste modu batean esanda, naturaren eskubideen eta gizabanakoen bizikidetzaren alde borroka egiten zuten lan artistikoak ziren.



195. Ana María Marín. *Maya txokolategilearen salmenta*. D/g. Ohol gaineko olio-pintura. Nafarroako Museoa.

Komentatu dezakegun hurrengo artista Isabel Baquedano margolaria da. Oraingo gaiari dagokionez, interesgarria da hirurogeiko hamarkadetako lanetan ordura arteko estilo akademikoagoa albo batera utzi eta gai sozialagoetan zentratu zela Baquedano. Eta, horretarako, publizitatetik, argazkigintzatik edo edonolako *mass medi*atik jasotzen zituen irudiak pinturarekin uztartzen zituen *colla*getan zentratu zela [196, 197]. Egunerokotasuneko kultur bisualeko materialak bere lanetan txertatzearen estrategia hirurogeiko hamarkadan errealismo kritikoan murgildutako taldeetatik zetorren, adibidez, *Valentziako Estampa Popular*, *Equipo Crónica* eta *Equipo Realidad* taldeen bereizgarri estilistiko izan zen (Mayayo eta Marzo, 2015). Hala, norabide horretan oso baliagarriak izan zitzaizkion Baquedanori *Pop Art*artetik zetozen errekurtsoak. Horiek lagungarriak baitzitzaizkion ironikoki Estatu Batuen inperialismo ekonomiko eta kulturalari erreferentzia egiteko, eta horrek diktaduraren gizarte zapalduarekin suposatzen zuen kontraesana bistaratzeko. Ohartu behar gara orduko testuinguruan bereziki informalismoa zegoela estatu mailako eszena artistikoaren goi-mailan eta, horregatik, konpromiso sozialera bideratu nahi izan zuten artista askok figurazioaren esperimentaziora jo zuten, hizkuntza plastiko horrek eskaintzen zuen erraztasun komunikatiboa lagungarriagoa zitzaielako erregimenaren aurkako borrokan. Esaterako, Baquedano berak zioen pertsona orok ulertzeko pintura bat bilatzen zuela (Mollá, 1966,

o.g., apud Moya, 2020, 17. or.). Aipagarria da hautu ideologiko horregatik egin zuela uko garaiko arte kritika konprometituak gisa horretako lanak *pop* estilo gisa definitzeari. Kontrara, errealismo kritiko bezala izendatu zuten, modu horretan argi azaleratzen zelako zer zen lan horietatik balioztatzen zutena (Marzo eta Mayayo, 2015). Marko diskurtsibo horren barruan kokatu behar ditugu Baquedanoren hirurogeiko hamarkadako lanak, eta, beraz, egokitzen zaien pisu politikoarekin lotu.



196. Isabel Baquedano. *007*. 1965. T/e. Bilboko Arte Ederren Museoaren kortesia.



197. Isabel Baquedano. *Guztia hobe doa Coca Colarekin*. 1965. T/e. Bilboko Arte Ederren kortesia.

Artelanez gain, artistak lan egiteko izan zuten forman ere aurki daiteke izaera politiko tradizionalaren oihartzuna. Izan ere, salbuespenak salbuespen, Baquedano nagusiki taldekako erakusketetan murgildu zen. Oso lotuta egon zen bere ibilbidearen hasieratik ekintza kolektiboetara, horrela sentitzen baitzen erosoago (Moya, 2020). *Arte Actual*

taldeko partaide izan zen, Bartzelonako *Salon de Arte Femeninoko* edizio desberdinetan izan zen, edo estatu mailako *Asociación de Artistas Plásticos* taldearen sorreretan hartu zuen parte. Eta berdin Hego euskal lurraldean eman ziren saiakeretan. Esate baterako, 1966an Euskal Eskola Mugimenduaren barruan Nafarroako azpitaldea izango zen *Danok* antolamenduan Baquedano izan zen buru belarri ekin zion artista, nahiz eta taldea azkenean ez argitara atera⁴⁸⁸. Beranduago, Iruñeko 1972ko Topaketen barruan gorpuztu zen *Arte Vasco Actual* erakusketan ere parte hartu zuen.

Hortaz, Arendten politikotasunaren definizioaren arabera, hamarkada horretan Baquedanok guztiz arte politikoa egin zuen. Ez bakarrik bere lanetan diktaduraren lerro politikoenganako kritika egin zuelako edota garaiko auzi sozialei erreferentzia egin zuelako, baizik eta bere lanek ikuslegoan nolabaiteko ekintza-hartzea bilatzen zutelako. Besteengan eragiteko asmo eta trebezia hori esan dezakegu bere irakasle paperean ere bistakoa izan zela. Esate baterako, José María Moreno Golvano arte kritikari ospetsuak “Iruñeko Eskola” terminoa asmatzean, Isabel Baquedano eta Xabier Morrás kokatu zituen ustezko eskola horren erreferente nagusitzat (San Martín, 2018). Kategoria horietatik kanpo ere, margolariaren eskolak jaso zituzten horien testigantzek ere ideia berdina berretsi dute: Baquedanok erabateko eragina izan zuela hurrengo belaunaldietako margolari nafarrengan (Vadillo, 2018).

Hurrenez komentatuko dudana artista Socorro Oyarzun da, lehen ere izendatu dugun artista. Aipatu bezala, bere estilo piktorikoa akademikoa eta gai tradizionalekin bat zetorren, berrogeita hamar eta hirurogeiko hamarkadetan “emakume margolari” egokiaren rolaekin bat eginez. Aurretik ikusitako ABC-ren erreportajea horren testigu da, adibidez [63, 64]. Hala ere, gisa horretako lanak ez ziren Oyarzunen ekoizpen osoa izan. Jendaurrean, erakusketa eta lehiaketetan aurkeztu ohi zituen lan horiez gain, margolariak beste tankera bateko lanak ere egin zituen 1966tik aurrera. Garaian ez zuen estudio egokirik eta koadro eta bozeto txikiak egiten hasi zen. Esfera pribatu horretan Oyarzunek aurreko lanen gai eta estilo akademikoa alde batera utzi eta bestelako adierazpenean interesatu zen (Azqueta, 2019) [198, 199].

⁴⁸⁸ Bilboko Arte Ederren Museoan Isabel Baquedanori egindako erakusketaren katalogoan, *Danok* taldearen antolamenduan artistak izan zuen parte hartze biziaren testigantzak aipatzen dira, horren oinarria margolariaren artxibo pertsonala dela (Moya, 2020).



198, 199. Socorro Oyarzun. *Izenburu gabea*. 1966-1970. T/e. Familiaren bilduma partikularra.



Margolan horien trataeran pintzelkadak askoz ere solteagoak ziren, espresionistak ia eta kolore ilunak ziren nagusi. Era berean, pertsonaien aurpegiak ez ziren pertsona zehatzen erretratuak, pentsatu dezakegu kondizio pertsonal eta harreman sozialez hitz egiten zutela, gainera bozetoak ziren gehienak. Estiloari dagokionez, ezaugarri batzuetan hirurogeiko hamarkadako *Estanpa Popularreko* kideen irudikapenak gogorarazten dute; besteak beste, marrazki soil, eskematiko eta angelutsuak erabiltzea eta figuren

gorputzen atal batzuk esajeratzea, horrela mezu kritikoa *decoro*-a edo edertasun formalaren gainetik jarriz. Irudikatzen zituen gaiei dagokionez, ordea, errealismo kritikoko taldeek normalki jorratutako bestelako kezka aurkitzen ziren Oyarzunen lanetan. Kasu batzuetan, urte horietan mugimendu sozialetan parte hartzen zuten estatuko poliziaren zapalkuntzari egiten zitzaion erreferentzia, baina beste eszena batzuetan kritikak zen hura ez zen zuzenean behintzat diktaduraren errepresioarekin lotzen, gizarte egiturak eragiten zituen beste arazo edo batzuekin baizik [200]. Eszena horietan gaitzesten zena pertsonen arteko harremanekin zuen zerikusia, gizarteko arauak eragiten zuten muga eta biolentziarekin, eta, nagusiki, gizartean emakumeek zuten posizioarekin. Hortaz, arte politiko edo sozialaren iritzi orokortuari ikuspuntu eta auzi berriak gehitzen zizkion Oyarzunen lanek. Beraz, artistaren lanak “arte politikotzat” hartu ziren ildoan ere emakumeak izan zirenaren testigu dira. Ideia horri helduko diogu aurrerago, Maria Franciska Dapenaren kasua aztertzerakoan.



200. Socorro Oyarzun.
Izenburu gabea. 1966-
1970. T/e. Familiaren
bilduma partikularra.

Atal honetan aipatu beharreko beste artista bat Esther Ferrer da. Izan ere, nahiz eta bere ibilbidea zehaztutako kronologiaren mugan aurkitu, Ferrer ezinbesteko figura da ondorengo hamarkadetan esperimentazio artistikoak izan zuen norakoan, baita arteak eta feminismoak garatu zituen bideak ere kokatzeko orduan. Aipatu bezala, Ferrerrek Donostiako Elkarte Artistikoan biziki hartu zuen parte, bereziki, bertan Amable Arias zuzendari izan zen urteetan. Baina hirurogeiko hamarkada amaieran *fluxus*

mugimenduarekin erlazionatzen zen ZAJ talde artistikoan barneratzearekin, bere ibilbide artistikoaren noranzkoa guztiz eraldatu zen. Talde horrek nazioarte-mailan hirurogeiko hamarkadan izandako abangoardia berantiarreko joerak bereganatu zituen; besteak beste, neodadaismoa, zeinak espazio artistiko guztien ezaugarri komuna askatasunaren bilatzea izan behar zuela babesten zuen (Rassel eta Villaespesa, 2017). 1967an ZAJen sartu zenetik, bere praktika artistikoarekin arte ederren kategoria tradizionalekin haustera ekin zion, horretarako instalazioak, argazkiak, objektuak, proiektuak eta, batez ere, akzioak erabili zituela. Esther Ferreren lanak eta bere figurak garaian zer suposatu zuenaren inguruan luze hitz egin daitekeenez, eta egun artistaren inguruan bibliografia zabala eskura dugula aprobetxatuz, kasu honetan azpimarratu nahi dudana honakoa da: kokatzen garen testuinguruan artistak plazaratu zituen proposamenak genero ikuspuntu batetik oso apurtzaileak izan zirela eta, bestalde, bere lan artistikoak abiapuntu izan daitezkeela jaso dugun “arte politikoaren” kategoria birpentsatzeko. Horretarako, esate baterako, aztergaiaren kronologiaren barruan kokatzen den 1968ko *Mallarmé revisé* pieza iruzkindu dezakegu. Ekintza behar bezala burutzeko, honako instrukzio hauek zehazten zituen artistak:

Colocarse un adoquín previamente marcado como un dado de juego sobre la cabeza. Salir a un escenario (aunque puede realizarse en cualquier otro lugar). Pasearse o no, pero en cualquier caso dejarlo caer sobre el suelo (cuanto más sonoro sea este, mejor). Agacharse, recogerlo, decir en voz alta el número y enseñarlo al público (para que compruebe que no hay trampa). Repetir la operación tantas veces como se desee. Salir de escena (o de donde sea) con el adoquín sobre la cabeza, pero en este caso, andando de espaldas o dejar el adoquín en el centro del escenario (o lugar elegido), por si alguien más quiere repetir la experiencia⁴⁸⁹.

Piezarekin Stéphane Mallarmé poetak *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* liburuan zoriaren inguruan egin zuen hurbilpenaren berrikuspena abiatzen zuen Ferrerek. Baina artista donostiarraren lanean zoriaren sinboloak ziren dadoak buruarekin jaurtitzen ziren, eta dadoaren ordeztaldada-harri margotu bat erabiltzen zen. Ironia, errepikapena eta zentzugabekeriaren baliabideekin, artistak urte horretan Pariseko 68ko maiatzaren mugimenduari egiten zion erreferentzia (Rassel eta Villaespesa, 2017). Ildo erreibindikatzaile berdina jarraituz, galtzada-harriekin eskulturak ere egin zituen, izan ere, ordura arte artistak gehien landu zuen teknika zen eskultura. Baina momentuko egoera

⁴⁸⁹*Mallarmé revisé*, Madrilgo Erregina Sofia Museo Nazionala (webgunea). <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/mallarme-revise-o-malarmado-revisado> helbidetik berreskuratua.

soziopolitikoari egiten zion keinuaz haratago, Ferrereren hasierako lanetan jada bazegoen “arte politikoaren” kategoria tradizionala hausteko edo harantzago joateko interesa. Esate baterako, proiektu artistikoetarako erabiltzen zituen baliabideak –instalazioak, akzioak, objektuak edo soinuak– baziren garaiko arte sistema tradizionalarekiko erantzun ihardukitzaile kontziente bat. Adibidez, garaiko testuinguru arautu eta itxia gogorarazten digu jakiteak, hasieran, ZAJen akzioei kontzertuak deitzen zizkiotela, horrela, zentsura neurriak gainditzea errazagoa zelako (Rassel eta Villaespesa, 2017). Euskal Herrian 1967 eta 1968 urteetan ospatu ziren ZAJ-en “kontzertuak”⁴⁹⁰.

Bada, Esther Ferrereren figuran gehien azpimarratu izan den kontua zera da: aurreneko emakume artista izan zela Espainia mailan performanceak egiten, hau da, bere gorputza praktika artistikoaren lan tresna, objektu edo funtsa bihurtzen. Esate baterako, 1968ko *Huellas, sonidos, espacio* lanean⁴⁹¹, *Mallarmé revisé* piezan bezala, ekintza gorputza espazioan poliki mugitzean zetzan. Irudi geometrikoak eratzen ziren bitartean, soinuak eta ikusizko aztarnak espazioan zehar uzten ziren. Arrastoak ikusgarriak edo ikusezinak izan zitezkeen, eta soinua oinen pausoen erritmoa edo bestelako soinuak izan zitezkeen, esaterako, makila batekin lurra jotzearena edo kantatzearena (Rassel eta Villaespesa, 2017). Ekintza horien funtsa jendaurrean gorputzaren presentzia aurkeztean zetzan, eta beren izaera politikoa gorputza gizarteko arauetatik kanpo erabiltzeari zegokion. Zera, urrats kalkulatuekin eta denboraren limiteekin jolasten zuten ekintza horiekin ez ziren bakarrik arte sistemaren kategoria itxi eta hierarkizatuari kontra egiten, nahiz eta hori ere izan. Are azpimarragarriagoa liteke konturatzea kokatzen garen testuinguruan marka femeninoa zuen gorputz batek bere borondatez era horretan aurkezteak sekulako zama politikoa zuela. Azken batean, gizarteko genero arauak zehazten zuten espazio banaketaren kontrako ekintzak ziren. Gainera, gizarteratze modu horrekin artistak ikusleen begirada kontrolatzeko saiakera egiten zuen, eta begiraden botere-hierarkiari erronka bota.

Aurretik aipatu bezala, artea eta feminismoaren arteko bilakaeran Esther Ferrereren gorputzaren baliabide artistikoekin garatu zituen ikerketa ildoak funtsezkoak izan ziren. Hirurogei eta hirurogeita hamarreko hamarkadetan hasi zen artista mugimendu feministarekiko interes eta inplikazioa areagotzen⁴⁹². Hortaz, maila pertsonalean hunkitu

⁴⁹⁰ 1967an Donostiako San Telmo Museoa eta 1968an Bilboko Instituto Vascongado de Cultura.

⁴⁹¹ Ekintza lehen aldiz 1975 urtean aktibatu zen, *Acciones corporales* proiektuan (Rassel eta Villaespesa, 2017).

⁴⁹² “Son los años, como hemos hablado antes, de reivindicaciones feministas en todos los campos. En las manifestaciones por el aborto éramos miles de mujeres en la calle, con niños o sin ellos. Desde las aceras, algunos hombres nos insultaban: «¡Putas!», «¡mal baisées!».

zuen kontzientziario politiko horrek mugiaraziko zuen Ferrer pentsamendu hori bere ikerkuntza artistikora eramatera. Horren argibide argia 1973an burutu zuen *Íntimo y personal* ekintza da, bertan emakumearen gorputzaren eta horren merkantilizazioaren kritika esplizitua egin baitzuen. Beste behin, laneko kronologiaren mugan aurkitzen den pieza bat da, eta, beraz, bada ere testigu urte horietan mugimendu feministaren hurbiltzeak ikerketa artistikora ekarri zituen indar eta potentzialitatearena. Esan bezala, gure lurraldeko arte eszenan emakumeek izan zuten parte hartze eta interesetan aldaketa nabariak eman ziren hirurogeita hamarreko hamarkadan, baina aldarrikatu beharko genituzke aldaketa horien haziak lehenagotik zetozela. Aipatutako pieza artistikoaren harira honakoa zioen artistak:

Mi propósito y el de otras artistas era introducir una nueva representación de la mujer, utilizar nuestro cuerpo para vehicular ideas diferentes, y contrarias, a las que durante siglos se habían expresado en el arte, y que no eran más que la expresión de fantasmas, miedos e intereses masculinos, más o menos “justificados” por diferentes mitologías, religiones o, una vez más, intereses masculinos, incluidos los económicos (Rassel eta Villaespesa, 2017, 58. or.).

Garrantzitsua deritzot aipu horretan Esther Ferrerek “beste” artista horiek izendatzea, alegia, ama-leinu horren aldarrikatzea. Azken finean, estatu eta euskal lurraldeko arte historia tradizionalak inolako interesik izan ez duen arren, frankismoaren amaierako urteetan feminismoaren eta artearen artean lotura interesgarriak eman ziren estatu espainiar osoan zehar. Zorionez, gero eta ikerketa gehiago ditugu kontu horien inguruan⁴⁹³.

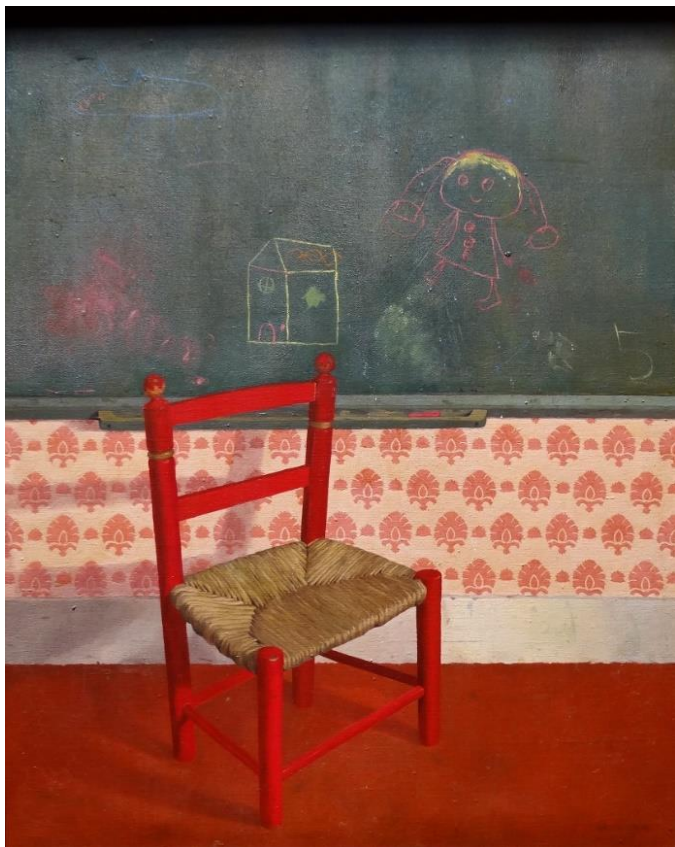
Zerrenda honetan aipatuko dudan azken artista Carmen Maura da. Maura madrildarra zen jatorriz, eta hantxe jaso zuen formakuntza artistikoa, San Fernando Akademian. Bertan, bere bikotea izango zen José Luis Noain artista ezagutu eta Gipuzkoa aldera lekualdatu ziren eta, harrezkero, Hondarribia bere bigarren etxea izan zen. Carmen Mauraren ekoizpen artistikoaren hein handiena lanaren kronologiatik kanpo kokatzen bada ere, hirurogeiko hamarkada amaiera eta hurrengoaren hasierako olio-pintura batzuk aukera bikaina eskaintzen dizkigute arte politikoaren kategoria errotua

Consideraban que las feministas éramos unas frustradas sexualmente, además de feas, y que por supuesto nuestros maridos no nos soportaban, si es que teníamos marido... En aquella época había reuniones de mujeres donde discutíamos de la problemática femenina con gran libertad. Había un grupo de ginecólogas y ginecólogos que hacían abortos clandestinos pero en buenas condiciones.” (Rassel eta Villaespesa, 2017, 98. or.).

⁴⁹³ Besteak beste, Juan Albarrán, Assumpta Bassas, Garazi Ansa, Riansares Lozano, Maite Garbayo edo Juan Vicente Aliaga ikertzaileen izenak aipatu behar ditugu.

birpentsatzeko. Estiloari begira, Maura joera errealdan kokatu zen, beranduago bere lanek zantzu *popa* ere izan zutela. Hain zuzen, Amalia Avia, Antonio López, Isabel Quintanilla, edo gurean, Carmen Galparsoro artista errealden estiloarekin ezaugarri komunak zituen Maurarenak: egunerokotasuneko objektu eta eszenekiko interesa edo enigmaren iradokizunaren indarrak baliatzearena.

Atentzio gutxi eskaini izan zaion arren, testuinguruko emakume artista askoz ere gehiagok praktikatu zuten pintura errealdista, arrakasta handia izan zuten informalismoa, abstrakzio geometrikoak edo errealdismo kritikoa baino. Abstrakzioa eta eskulturaren ataletan ondorioztatu dugun moduan, egileen estilo artistikoen aukeraketak lotura zuzena du gizartean feminitatearen eta maskulinitatearen inguruan garatutako eraikuntza kulturalarekin, eta horiengandik zetozen eragin gorpuztuekin. Alabaina, feminitatearentzat eremu egokiagoa zirudien estilo errealdaren barruan ere izan ziren kontu politikoak landu zituzten artistak. Hori bistaratzeko Maurak hirurogeita hamarreko hamarkadako lehen urteetan egin zituen etxeko altzairuen serie bat komentatu dezakegu **[201, 202]**. Koadro horietan hurrekin lotura zuten etxeko altzairu eta objektu desberdinetan zentratu zen: bizikleta, sehaska edo panpinak ziren eszenen protagonistak. Objektu horiek erabiliak izan zirela ziruditen, baina ez zen umeen presentziarik igartzen. Kontrara, ikuslearen begirada espazioko atmosfera isil, enigmatiko eta bakartiek harrapatzen zutela zirudien.



201. Carmen Maura. *Aulki gorria*. 1975. Oihal gaineko olio-pintura. Kutxa bilduma.



202. Carmen Maura. *Sehaska hutsa*. 1976. Oihal gaineko olio-pintura. Kutxa bilduma.

Griselda Pollockek (2003) emakume inpresionisten koadroen espazioaren inguruan egin zuen azterketa gogora ekarri dezakegu eta konturatu Maurak serie horretan bere bizitza hurbilean zuen hori bistaratu zuela: bere seme-alaben objektuen irudikapen errealistak ziren (Noain, 2019). Bada, interesgarria da amatasun esperientzia horretaz hitz egiteko artistak zein estrategia eta begirada erabili zuten. Objektuek helarazten zuten isiltasun eta bakartasuna ziren margolariak amatasunaren inguruan adierazi nahi zuten errealitate eta esperientziaren bozeramaileak. Ahmedek (2017) adierazi bezala, afektu eta

emozioek objektu eta gorputzetan itsasteko gaitasuna dute, eta, beraz, material horiek ere jaso dituzten intentsitate emozionalen igorle izan daitezke. Hala, egunerokotasunaren parte ziren objektu horien bitartez, ordura arte frankismoaren medioek zabaldu zuten amatasunaren ideia eta irudiaren oso bestelako iruditegi bat plazaratu zuen Maurak bere margoetan, bakartasunak edo hoztasunak lekua zuen bat.

Pertsonala politiko bihurtzearen norabide berdinean, artistaren beste lan bat ikusiko dugu: 1972ko *Emakume margolariaren ofizioa* koadroa [203]. Bertan, ironiaren errekurtsua erabilia, margolariak ikusarazi nahi izan zuen emakume artisten egiazko ogibidea etxeakoandrea izatea zela. Gizarte heteropatriarkalaren isla zen sistema artistikoan emakumeek zituzten zailtasunen inguruko kritika esplizitua zen. Gainera, koadroaren inguruan esan beharreko datu garrantzitsu bat hura non aurkeztu izan zen da. Maurak 1976ko *Pintoras de Gipúzcoa* lehiaketara aurkeztu zuen lana, eta baita saria irabazi ere. Horrek koadroaren indarra are gehiago indartuko luke. Izan ere, artistak lana lehiaketan aurkeztea bada Maurak ordurako printzipio feministekiko zuen kontzientziazio politikoaren seinale (Noain, 2019). Beranduago komentatuko dut lehiaketa horrek zelako izaera zuen, baina oraingoan interesgarriena da ohartzea lehiaketa horretan parte hartzen zuten guztiak eta ikuslegoaren parte nagusiena andrazkoak zirela. Horregatik, Maurak espazio horretan lan hori aukeratu izana ez zen kontu txikia, errealitate antzekoa zuten emakumeak mugiarazteko ekintza gisa uler dezakegu. Feminismoaren identifikazioaren harira, Ahmedek (2017) zioen behin norberaren minak kontatzeko hautua egiterakoan, badagoela ondokoek min hori ere partekatzen duten kontzientziazioa. Beraz, koadro horren atzean artistaren min eta sumindura identifikatzen dugun bezala, pentsa dezakegu Maurak lana espazio horretan aurkeztearen ekintzarekin atzean bazegoela etorkizun hobe eta konpartitu baten aldeko apustua ere.



203. Carmen Maura. *Emakume margolariaren ofizioa*. 1972. Oihal gaineko olio-pintura. Kutxa bilduma.

Atala bukatzeko Marisa Gonzálezen kasura hurbilduko gara. Hirurogeita hamarreko hamarkadako hasieran kokatzen gara, aipatu berri dudan aldaketen muga edo “zubi” garai horretan. Emakumeen heziketa artistikoaz mintzatzean, komentatu dugu González Ipar Amerikara joan zela graduondoko bat egitera eta esperientzia horrek bere ibilbide profesionalean eragin handia izan zuela, ez bakarrik alor teknikoan, baizik eta ikerketa interesetan ere bai. Garai hartan, indarkerian zuen interesa gehien bat Gonzálezek, baina hura modu zabalean ulertzen zuen. Irakaslea zuen Mary Beth Edelson artistaren eskutik, kontzientzia feministara hurbildu zen, ordurako Edelson “arte feministatza” etiketatzen zen horretan baitzebilen lanean. Gonzálezek gogoratzen zuen pentsamendu feministak erabat liluratuta utzi zuela. Hala, pentsamendu horretatik, 1974-1975 urteetan *Descarga* lana ekoitzi zuen, *Emakume Indarkeria* seriearen barruan (Metrópolis, 2020) [204]. Txileko andrazkoen kartzela batean ateratako irudia izan zen lanaren idearen abiapuntua, gorputz horiek jasaten zuten biolentzia mailak erabat eragin baitzuen artista. Arte eskolako neska ikasle eta irakasleei eszenaratze hori performatzeko eskatu zien eta, hartatik, Karen Sommerville artistarekin bideo bat sortu zuen. Ondoren, Gonzálezek sesio horretan ateratako argazkiei kontraste handia gehitu eta bata bestearen segidan jarrita forma eman zion lanari (González González, M., d.g.). Obrak

hartu zituen bi formetan emakumeen gorputzaren performatibitateak erabateko garrantzia handia zuen, hain zuzen, gorputzaren espresioa baitzen gizarteko biolentziak helarazi eta kritikatzeko bozeramailea.



204. Marisa González.
Deskarga. 1975.
Teknika mistoa.
Artistaren bilduma
partikularra.

21.6.1.1. Feminismoa eta arte antifrunkistaren bateratzea. Maria Dapena aztergai

Euskal Herriko artearen historia tradizionalak "arte politikoari" eman zion definizioa deseraikitzen saiatzen jarraitzeko Maria Franciska Dapenaren ibilbidea ikusiko dugu hurrengo orrialdeetan. Izan ere, Dapenaren kasuak aukera aparta eskaintzen digu jaso dugun historiografiaren, arte antifrunkista baliotzearen irizpidearen eta feminismoaren artean ematen diren loturak eta tentsioak identifikatzeko. Lehenik eta behin, egungo begiradatik Dapenaren kasua interesgarri egiten zaidan kontu bat zera da: bere adibideak aukera ematen digula euskal zein estatu mailan azken hamarkadetan artearen historiaren diziplinan eman diren aldaketa batzuk identifikatzeko. Atzera begiratu eta artistari aipamena egiten zioten lehen erreferentzietara joz gero, hirurogeiko hamarkadatik aurrera estatu mailan garatu zen "kritika konprometituarekin" egiten dugu topo. Aurretik aipatu moduan, arte kritikari horiek ordura arte arrunta zen interpretazio estetizista gaitzetsi zuten, eta, kontrara, arazo sozialak objektu artistikoen parametro interpretatzaile izan behar zutela defendatu zuten. Jakina, hurbilpen horrek hitzemate politiko argia zuten taldeen balioa edo ahalmen abangoardista justifikatzen zuen,

besteak beste, Maria Dapena partaide izan zen *Estanpa Popular* taldearena⁴⁹⁴. Alabaina, lehen kapituluak ikusi dugu idazketa horren oinarri diskurtsiboa eta irizpide parametroak guztiz begirada matxista batean oinarritu zirela.

Gauzak horrela, gizarte mailan aldarrikapen feministek entzuten maila gora egin ahala, eta erakundeek hari begirada apur bat luzatzearekin, 2010etik aurrera, artista bizkaitarraren figura berreskuratzeko lehen saiakerak eman dira. Ekimen horiek, oro har, Dapenak *Bizkaiko Estanpa Popular* taldean izan zuen paper garrantzitsua aldarrikatu nahi izan dute, gutxi batzuk izan dute, ordea, historiografia tradizionalak mantendu dituen irizpide matxistak bistartzeko helburua⁴⁹⁵. Lehen ildoaren barruan ikertzaile ezberdinen lanak izendatu ditzakegu⁴⁹⁶, baita ere *Estanpa Popularen* inguruan egindako erakusketak⁴⁹⁷, eta, batez ere, Balmaseda herrian egin berri diren artistaren atzera begirako erakusketak⁴⁹⁸. Aldaketa horren oihartzunaren testigu ere bada museo ezagunek artistaren obra erosi izana⁴⁹⁹ edo atzera begirako erakusketan bere lanak gehitzeko erabaki hartzea⁵⁰⁰. Modu horretan, apurka, Maria Dapenaren figura berreskuratzen joan da, baina bere aintzatespena, oro har, taldekide izatearen paperera mugatu da⁵⁰¹, eta, ondorioz, bere lanak historiografia tradizionalaren begiradatik izan dira interpretatuak. Hau da, errepresio frankistaren eta gizarteko sistema desberdintasunaren aurkako salaketa-adierazpen modura. Bada, Noemí de Harok (2013) aurreratu zuen bezala, Maria Dapenaren lanetan bazegoen emakumeek gizartean zuten posizioarekiko ardua eta, ikusiko dugunez, urteak aurrera izandako bizipen pertsonalek kontzientzia feminista argia garatzera eraman zuten. Datozen orrialdeetan, alde batetik, Dapenaren figura genero ikuspegitik aztertuko dugu eta, aldi berean, bere produkzio artistikoaren parte bat artistak garatu zuen begirada politiko berriarekin lotuko dugu,

⁴⁹⁴ Kritika konprometituaren eta talde artistikoen harremanaren inguruan, kontsultatu: (Barreiro López, 2014a; Barreiro López, 2014b; De Haro, 2010).

⁴⁹⁵ Informazio gehiagorako, kontsultatu: (Marzo eta Mayayo, 2015).

⁴⁹⁶ Noemí de Haro izan da bere tesian eta ondorengo argitalpenetan *Estanpa Popular* proiektua gehien aztertu duen ikertzailea. Era berean, aipagarriak dira Leire Makazaga eta Alice Cearretak *Bizkaiko Estanpa Popular* eta Maria Dapenaren inguruan egindako ekarpenak.

⁴⁹⁷ Gaurdaino, erakusketa azpimarragarriena 1996an IVAMen egindako erakusketa da. Ikus: (Gandía Casimiro, 1996).

⁴⁹⁸ Ikus: (Barrio eta Pereda, 2016a; Barrio eta Pereda, 2016b; Barrio eta Pereda, 2019).

⁴⁹⁹ 2010ean Sofia Erregina Museoak bi estampa erosi zituen, 1996an IVAMen ospatutako erakusketarako egin zirenak (Cearreta-Innocenti, 2017).

⁵⁰⁰ Esaterako, honako bi erakusketa hauetan (Alzuri, González eta Zugaza, 2018; Balda, 2018).

⁵⁰¹ Esate baterako, nahiz eta 1966ko Euskal Eskolaren Mugimendua Euskal Herriko artearen historiaren diskurtso hegemonikorako funtsezkoa izan den, oraindik ez da ikerketa sakonagorik egin *Emen* azpitalde bizkaitarraren inguruan. Bertan, hartu zuen parte Dapenak.

zeina zuzenean lotuta dagoen hirurogeiko hamarkadatik aurrera mugimendu feministak estatu espainiarrean eta Hego Euskal Herrian izan zuen suspertzearekin.

6.1.1.1. Kontzientzia politikoaren harira

Jasotako ildo historiografikoaren ondorioetako bat zera izan da, arreta handia eskaini izan zaiola Dapenaren jatorri politikoari. Joera hori familiaren inklinazio politikoarekin eta jasandako gerra eta gerraosteko esperientziarekin lotu behar da, oro har. Dena den, berrogeiko hamarkadaren erdialderako artistak familiaren joera sozialista alde batera utzi zuen eta *Euskadiko Alderdi Komunistan* sartu zen. Hala ere, kontzientzia politiko hori oraindik ez zen bere planteamendu artistikoan islatu. Garai hartan artistak estilo akademikoa eta kutsu inpresionista zuten olio-pinturak egiten zituen: paisaiak, familiako kideen erretratuak edo natura-hilak, garaian emakumeek zuten margolari rola gogorarazten zutenak [205]. Eta berdin garaiko sistema artistikoan artistak izan zuen sartzeko moduarekin: Bizkaiko zirkuitu artistikoaren barruan antolatzen ziren lehiaketetan hartu izan zuen parte⁵⁰². Aldaketa badirudi 1951n suertatu zela, orduan hasi baitzen harremana izaten Agustín Ibarrola eta Bizkaiko Elkarte Artistikoko artista aurrerakoen zirkuluarekin. Orduetik aurrera, artea ariketa estetikoa baino, praktika politikorako tresna gisa ulertzen hasi zen (Barrio eta Pereda, 2016a). Ikuspegi berri hori agerikoa izan zen, esaterako, 1955 eta 1956 urte bitartean poeta batzuekin batera Agustín Ibarrola, Ismael Fidalgo eta María Dapenak Bizkaiko herri periferikoetan zehar antolatu zituzten erakusketa eta solasaldietan, horien helburua kultura espazio xumeetara zabaltzea baitzen (Angulo Barturen, 1987).



205. María Franciska Dapena. *Natura-hila*. 1950eko hamarkada. Oihal gaineko olio-pintura. Familiaren bilduma partikularra, Balmasedako Enkarterri Museoaren eta Bizkaiko Batzar Nagusiaren kortesia.

⁵⁰² Adibidez, 1951ko *I Bienal Hispanoamericana de Arte*-n, 1954an *II Bienal Hispanoamericana*-rako aukeraketa erakusketan eta hurrengo urteko *III Bienal Hispanoamericana*-n.

Maila plastikoan, ordean, grabatuaren sarrerarekin hasi zen argiago sumatzen artearekiko ikuspegi berria. 1961ean Ibarrola Paristik itzuli zen eta inguruko kideei xilografiaren teknika aurkeztu zien, baita *Estanpa Popular* taldearen planteamenduak ere, eta hala sortu zen azpitalde bizkaitarra (De Haro, 2010). Grabatuak Francoren erregimenarekiko material bisual kritikoa garatzeko aukera handiak eskaini zizkien. Izan ere, irudiak modu merkeagoak eta azkarragoan erreproduzitu zitezaketen eta espazio artistiko tradizionaletatik kanpo zabaltzeko aukera ematen zien⁵⁰³. Garai horretan Dapenak erabiltzen zuen ikonografia langileen munduarekin erlazionatzen zen, protagonista lehenetsiak meatzariak, industriako langileak, arrantzaleak edo sare-ehuleak baitziren. Horiek estilo errealistan irudikatzen zituen, ñabardura espresionistak ere bazituztela; adibidez, beso, eskuak edo beste anatomiaren zati batzuk eskalan handitzearekin langileen indarrari erreferentzia egiten zien (Makazaga, 2014). Halaber, errepertorio bisual horretan antzematen zen EPK-k babesten zuen joera abertzalea⁵⁰⁴, izan ere, lurraldeko langile motari egiten zitzairen erreferentzia, arrantzale edo meatzariari, adibidez (García-Landarte, 2006) [206].



206. María Franciska Dapena. *Izenburu gabea*. 1962 inguruan. Paper gaineko linograbatua. Familiaren bilduma partikularra, Balmasedako Enkarterri Museoaren eta Bizkaiko Batzar Nagusiaren kortesia.

⁵⁰³ *Bizkaiko Estanpa Popular*-eko kideen lan prozesuaren eta alderdi teknikoaren inguruan, kontsultatu: (Cearreta, 2017).

⁵⁰⁴ *Euskadiko Partidu Komunistaren* siglak.

Orain dagokigun gaiari begira, nabarmentzekoa da Dapenak hasiera-hasieratik, langileen munduko protagonistez gain, sarritan txertatu zituela bere lanetan haurren eta emakumeen irudikapenak; gehienetan, amatasunarekin lotutako eszenetan (Barrio eta Pereda, 2016b). Leire Makazaga (2014) ikertzaileak irudi horiek emakumeen ugaltze-gaitasun biologikoarekin erlazionatu zituen eta, ondorioz, etorkizun hobeago baten irudi itxaropentsu antzera interpretatu zituen [207].



207. María Franciska Dapena. *Izenburu gabea*. 1962 inguruan. Paper gaineko linograbatua. Familiaren bilduma partikularra, Balmasedako Enkarterri Museoaren eta Bizkaiko Batzar Nagusiaren kortesia.

Aldiz, orain proposatzen dudana irakurketa zera da: Dapenak hastapenetatik mundu femeninoarekiko erakutsi zuen interesa bere bizi-esperientzia zuela sorburu, baina, aldi berean, begirada pertsonal hori EPKren mezuarekin uztartu zuela; hau da, gizarte-kласeen borroka generoen inguruko eztabaidaren gainetik kokatzen zen diskurtsoarekin. Hortaz, langileen zapalkuntza irudikatzeko helburu berdinarekin, andrazkoen irudikapenen helburua emakume behartsuenen prekarietatea ikusaraztea litzateke. Ez

gizarteko genero egituren kritika modura, baizik eta lanen helburua sistemaren klase-zapalkuntzak emakumeei ere eragiten ziela nabarmentzea liteke. *Bizkaiko Estampa Popularekin* harreman estua izan zuen Sabina de la Cruz poetaren olerkietan ere bazegoen emakumeei bizi zuten zapalkuntza aldarrikatzeko desira bera. Ikus dezagun, 1962an, taldeak Donostian ospatutako lehen erakusketaren katalogoan Sabina de la Cruzek gehitu zuen olerkietako bat:

“Mujeres de España”. Sabina de la Cruz

Lentas

mujeres de silencio.

De la era a casa,

de la casa al templo.

Rezando

pariendo

beldando...

Todo se lo lleva el viento!

Sabina de la Cruzen olerkian emakumeak errepresio frankistaren biktima gisa aurkezteaz haratago, gizarte horrek emakumeei esleitu zien rola ere kritikatzeko zen, etxeko zerbitzura eta erlijiora bideratutako ugaltze-gorputz izatea. Beraz, esan dezakegu oso garai goiztiarretik bi artistek atentzioa eskaini ziotela errealitate femeninoari eta emakumeen agentziaren kontuei, bai beren praktika politikoan, zein artistikoan⁵⁰⁵.

Bestetik, genero ikuspegitik artistaren kasuan aintzat hartu beharreko kontu bat zera da: nola negoziatu zuen Dapenak artista eta militante komunistaren papera gizarte

⁵⁰⁵ De Harok (2010) azaldu modura, Dapenak erakusketa horretan aurkeztu zuen *Puentes* grabatua Ángela Figuera Aymerich-en poema batekin lagundu zuen. Keinu esanguratsua zen hori, izan ere, beste grabatzaileen erreferentzia ohikoenak Antonio Machado edo Miguel Hernández izaten ziren.

Frankistak ezartzen zuen rol femeninoarekin; eta, bestetik, esperientzia hori aipatu berri dugun ikuspuntu esentzialistako feminismoarekin nola erlazionatu zen. Aurretik María Paz Jiménezekin aipatzen nuen antzera, jakina da inguruko intelektual, artista eta militanteen ohiko topagunea Dapena-Villate familiaren etxe-espazioa izan zela⁵⁰⁶. Alegia, konpromiso politikoari zegokion izaera klandestinoak bat egiten zuen feminitateari egokitzen zitzaion paper eta espazioarekin. Hala ere, salbuespeneko kasu batez ari gara, izan ere, kuantitatiboki emakume gutxik hartu zuten aktiboki parte horrelako giro artistiko konprometitu edo politikoetan. Batetik, ekintza politikoa emakumeei gizarte frankistak egokitutako eginkizun eta iruditegiarekin bateraezina zelako, baina baita isilpeko talde horiek zuten egitura patriarkal sendoarengatik ere. Arrazoi horiengatik Dapenaren antzera horrelako giro intelektualetan izan ziren andrazkoek elkarbanatu zuten antzekotasuna zera izan zen: guztiak gizon ezkertiar konprometituen bikote sentimentalak izan zirela. Hori izan zen Sabina de la Cruz poetaren kasua, hirurogeiko hamarkadatik aurrera Blas de Oteroren bikotea izan zena, edo Mari Luz Villaterena, Agustín Ibarrolaren emaztearena⁵⁰⁷. Laguntzailearen posizioak erraztu egin zien, adibidez, leku publikoetan antolatzen ziren bilera eta solasaldietan parte hartzea. Hala nola, Bilboko erdigunean zeuden *Maruri* kafetegian, eta urte batzuek geroago, *La Concordia*-n egiten ziren hitzorduetara bertaratzea (Panera, 2019).

Diktadura urte horietan Alderdi Komunistan emakumeek izan zuten parte hartzeari dagokionez, ikertu izan da andreak bigarren mailakotzat jotzen ziren eginkizun osagarrietara baztertu zituztela orokorrean, propaganda zabaltzera, dirua bilatzera edo loturako figurak izatera (Moreno Seco, 2014). Dapenaren kasuan, egia da artistak inplikazio handia izan zuela alderdi politikoan, baita horri emandako euskarri artistikoan ere⁵⁰⁸. Baina emakumeei eskatzen zitzairen rol apolitikoaz baliatuta, zaintza-lanak ere egin zituen. Adibidez, Ibarrolak gogoratzen zuen bere emazteak eta Dapenak Bilboko lantegietako langileen mugimenduari eta grebari buruzko informazioa biltzen zutela, ondoren berak Madrilgo agentzia batera informazioa bidaltzeko (Angulo Barturen,

⁵⁰⁶ Esaterako, honako gogoratzen zuen Agustín Ibarrolak: “hacían unas tortillas, una merienda... y nos mantenía unidos” (Barrio eta Pereda, 2016a, 50. or.).

⁵⁰⁷ Mari Luz Villatek Bizkaiko Elkarte Artistikoko erakusketa batzuetan parte hartu zuen margolari gisa berrogeita hamarreko hamarkada hasieran, baina bere ekoizpena utzi zuen etxeko zaintzan ibiltzeko.

⁵⁰⁸ Adibidez, Noemí de Harok (2010) dio Dapenak *Nuestra Bandera* aldizkari klandestinatorako ilustrazioak egin zituela 1963an.

1987)⁵⁰⁹. Zehazki, ekintza horregatik atxilotu zuten María Dapena, bere senarra zen Gonzalo Villate eta taldeko beste kide batzuekin batera.

6.1.1.2. Andrazko plurala ehuntzen

Salaketaren ondorioz, 1962ko ekainaren 15ean María Dapena atxilotu egin zuten Alderdi Komunistako kide izatea leporatuta⁵¹⁰. Eta Madrilera eraman zuten, lehenengo, Ventaseko emakumeen kartzelara, eta ondoren, Alcalá de Henaresekora. Hirurogeita hamarreko hamarkada hasieran espetxeratzearen esperientziari forma eman nahi izan zion eta horrela sortu zuen *¡Sr. Juez! (soy presa de Franco...)* liburua, nahiz eta 1978ra arte ezin izan zen argitaratu. Liburua funtsezko iturria zait oraingo lanerako, bertan oso argi azaltzen baitzuen espetxealdiaren esperientziak zelako eragina izan zuen egilearen kontzientziazio politikoan. Izan ere, espetxealdi urte horietan jabetu zen Dapena ekintza kriminalen eta gizarte-bidegabekeriaren artean zegoen harreman estuaz, baina, batez ere, gizarte egiturek emakumeei egokitzen zien posizio desberdinaz. Kartzela horietan emakumeak bakarrik zeudenez eta bertan, bera bezalako preso politikoez gain, bestelako preso ohiekin espazioa konpartitu eta adiskide izan zituenez, artistak gero eta kontzientzia handiagoa garatu zuen sistemak emakume horiengan ezartzen zuen esplotazioaz. Hain zuzen, artistak bere liburua zapalkuntza horren aurkako alegatutzat zuen⁵¹¹. Esaterako, liburuan behin eta berriro gaitzetsi zuen zein bidegabea zen prostitutak atxilotzea eta ez horien bezeroak edo nagusiak⁵¹². Era berean, emakumeek zuten askatasun faltaz, eta egitura patriarkalak zuen paperaz mintzatzen zen, nahiz eta ez termino horiek erabili. Emakumeek bizi zuten zapalkuntza sistema kapitalistak eta frankismoak ezarritako moralaren ondorioa zela ulertzen zuen garaian artistak⁵¹³.

Hortaz, argi dago hirurogeiko hamarkadan –espetxeko esperientziatik hasi eta liburua idatzi arteko urteetan– artista bizkaitarrak kontzientzia feminista argia garatu zuela. Lehenik eta behin, artistak espetxean bizitutako esperientzia funtsezkoa izan zen garapen intelektual horretan. Izan ere, hirurogeiko hamarkadaren hasieran, espetxeko

⁵⁰⁹ Ibarrolak txostenak egin ohi zituen ondoren informazio hori *Radio España Independientera* eta atzerriko bestelako albiste-agentzietara bidaltzeko (De Haro, 2016).

⁵¹⁰ Liburuan atxilotetaren esperientzia kontatzen da (Dapena, 1978). Era berean, albistea Mexikon argitaratzen zen *España Popular* egunkari komunistak kaleratu zuen (Anonimoa, 1963a).

⁵¹¹ “¿Qué sentido tendría mi cárcel si, al liberarme, callo? [...] lucharé por las mujeres peor tratadas de la VIDA, las que la sociedad castiga y sostiene sin ellas saberlo” (Dapena, 1978, 82. or.).

⁵¹² “¿Por qué la policía cuando llega a un mueblé, encontrando ‘in fraganti’ a la pareja deja libre al hombre y encarcela a la mujer? [...] ¿A quién se le ocurrió que el pecado puede estar solamente en la mujer? Solo al juez, que, por añadidura, es hombre y si no se le ocurrió a él abundó y redactó la ley con mucho más delito que su inspirador” (Dapena, 1978, 78. or.).

⁵¹³ “¿No tengo derecho a defenderme yo también diciendo lo que pienso sobre las leyes, la historia escrita por hombres y la aplicación de las religiones? ¿Quién les ha dicho que tengo que pensar como ellos si toda mi naturaleza siente de otra manera?” (Dapena, 1978, 115-116. or.).

espazioak belaunaldi eta errealtate oso ezberdinetako emakumeak bildu zituen: preso politikoen amnistiaren alde manifestatu ziren gazteak edo, María Dapena edo Jacinta Gil artisten antzera, frankismoaren azken olatu errepresiboan espetxeratu zituzten emakume politikoez espazioa partekatu zuten bestelako preso ohiekin, edo aurreko belaunaldiko preso politikoez. Hori dela eta, espetxeratze politikoen helburuetako bat emakumeen arteko elkarlana ezabatzea bazen ere, Ricard Viyès-ek (2004) aipatu moduan, emakumeen kartzelak espazioa garrantzitsuak izan ziren kontzientzia horren sortze eta garapenerako. Dapenaren kasua horren testigu da.

Halaber, artistaren bilakaera politikoa testuinguru zabalagoan kokatu beharra dugu. Izan ere, aztertu izan den moduan, hirurogeiko hamarkadatik Espainian izan ziren lehen mobilizazio feministek Alderdi Komunistarekin zerikusi handia izan zuten, nahiz eta ez alderdiaren zuzeneko ekintzak izan. Sortzen hasi ziren emakume taldeen artean, 1965ean, *Emakumeen Mugimendu Demokratiko* taldea sortu zen, MDM siglarekin ezagutzen dena. Bertan kontzientzia politiko desberdinak bateratzen ziren arren, partaide gehienak militante komunistak izan ziren, eta iniziatiba PK-rengatik eta PSUC⁵¹⁴-engatik babestua egon zen (Moreno Seco, 2014). Dena den, alderdi politiko horientzat emakumeen zapalkuntza bukatzeko bidea doktrina marxista ortodoxoak zehazten zuen ildoarekin bat zetorren, hau da, kapitalismoaren eta klase sozialen behin betiko porrotarekin desagertuko zen emakumeen diskriminazioa. Horregatik, esan dezakegu Alderdi Komunistak emakumeen eskaerak bereganatu zituela, baina ez arazo espezifiko gisa, baizik eta aldarrikapen orokorrei gehitu beharreko eskari modura; azken finean, alderdiaren garaiko helburu nagusia ahalik eta pertsona gehien mobilizatzea zen (López Hernández, 2011).

Lehenengo mobilizazio feministak gure artistaren ibilaldiarekin lotuz gero, interesgarria da María Franciska Dapenak Lidia Falcónekin izan zuen harreman eta eztabaida intelektualari erreparatzea. Bi emakumeak lagun egin ziren beraien bikoteek Burgosko espetxean izan zuten adiskidetasunaren ondorioz, eta behin espetxetik kanpo, laguntasuna mantendu zuten. Harrezkero, ohikoa izan zen Santurtzin zein Bartzelonan elkar ikustea. Ordurako, Lidia Falcón aktibista feminista ezaguna zen, 1963an *Los derechos civiles de la mujer: texto, jurisprudencia y comentarios* liburua argitaratu zuen eta Bartzelonako *Emakumeen Mugimendu Demokratikoko* kide aktiboa zen. Feminismo erradikalaren defendatzailea izanik, Falcón kritikoa izan zen Alderdi Komunistak

⁵¹⁴ *Partit Socialista Unificat de Catalunya*ren siglak.

emakumeen auziaren inguruan zuen jarrerarekin⁵¹⁵. María Dapenak, ordea, alderdiaren ildoak babestu zuen. Bere burua feministatzat zuen, baina alderdiak zehaztu zituen parametroen arabera, hau da, ez zuen bat egin Falcónek emakumea klase gisa ulertzen zuen tesiarekin. Bere ustez, emakumeen diskriminazioa klaseen arteko borroka orokorrari atxiki beharreko kontua zen, pertsona guztiei eragiten zien kontua zelakoan⁵¹⁶. Dena den, iritziz politiko desberdina bazituzten ere, bien arteko harremana oso estua izan zen, eta artistak urte horietan garatu zuen kontzientzia feminista, zalantzarik gabe, inguruan izan zituen harreman-sarearekin lotu behar da. Esate baterako, Falcónek emakumeen eskubideen inguruko gaiaren inguruan hitzaldi bat ematera gonbidatu zuen Dapena 1968an, *Bartzelonako Nazio Batuen Lagunen Elkartearen Zuzendaritza Batzordeak antolatzen zuen ekitaldi batean* (Falcón O'Neill, 2019).

Gauzak horrela, azpimarragarria deritzot kontuan izatea artistak urte horietan bizitu zuen kontzientzia hartze eta garapen intelektual eta politikoa bere praktika artistikoan ere islatu zela. Adibidez, espetxearen gaian zentratzen ziren lan piktorikoetan, bere liburu autobiografikoan aurkitzen zen begirada feminista bera identifikatu daiteke, gainera, horiek ere espetxetik askatu ondoren egin zituen (Villate, 2019). Irudikatzen ziren emakumeak, oro har, aurpegirik gabe, zehaztu gabeak eta pilatuak agertzen ziren. Beraz, lagunak zituen presoen irudikapenak baino⁵¹⁷, emakume-izatearen errepresentazioak liritekeela pentsa genezake, eta, horrela, bere liburuan adierazten zituen esapideekin konektatu: “no soy más presa que las que ahora caminan por la calle, que, por ser mujer, nací presa” (1978, 97. or.) gisakoak. Eta berdin emakumezko langileen irudikapenekin edo amatasun-eszenena errepikatuekin. Liburuko hitzen antzera, artelanez ere gizarteak emakumeei egokitzen zien posizio baztertua salatzeko helburua izango zuten. Artistak bizitu zuen ikuspegi-aldaketa horren beste argudio bat zera liteke: kartzelatu baino lehenagoko obretan ez bezala, oraingo lanak emakumeen gaietara mugatzen zirela ia **[208, 209, 210]**.

⁵¹⁵ Falcónen ibilaldi politikoaren eta bizipenen informazio gehiagorako, kontsultatu: (Falcón O'Neill, L. 1999).

⁵¹⁶ Adibidez, ez zuen askapen sexualaren printzipioak konpartitzen. Bere ustez, emakume preso askok lesbianismoa praktikatzeko zuten posizio zapalduaren ondorioa zen. “Si las condenadas contraen en el encierro esta deformación sexual hay que culpar a su falta de libertad” (Dapena, 1978, 159. or.).

⁵¹⁷ Kasu batzuetan bere kideak detailez deskribatzen zituen (Barrio eta Pereda, 2016b).



208, 209, 210. María Franciska Dapena. *Presoak*. 1970eko hamarkada. Familiaren bilduma partikularra, Balmasedako Enkarterri Museoaren eta Bizkaiko Batzar Nagusiaren kortesia.

Bestalde, interesgarria da María Dapenak emakumeen zapalkuntzaren inguruan garatutako kritika literario eta plastikoaren antzera, errealismo sozialarekin harremana izan zuten beste emakume artista batzuek ere ibilbide berdintsua egin zutela. Hori izan zen, adibidez, *Kataluniako Estanpa Populareko* kide izandako Esther Boix-en kasua; bere grabatuen bidez emakumeen lan baldintza gogorak, kartzelaren mundua, etxeke zaintza-lanak edota gizarteak ezarritako amatasun-eredua salatu baitzuen bere obretan [211]. Emakumez espero zen idealaren aurka lan egin zuen ere Ana Peters-ek, *Valentziako Estanpa Populareko* kideak. Bere kasuan, komunikabide eta masa-kulturako

estereotipo femeninoak erabili zituen salaketa-estrategia gisa (De Haro, 2013)⁵¹⁸. Azken finean, ez da harritzekoa frankismoaren aurkako kolektibo artistikoetan izan ziren andrazko artistak beren inguruan altxatzen hasi ziren eskaera feministengatik erakarrita sentitzea, eta, beraz, kontzientzia politiko berri hori beren planteamendu artistikoetara eramanez nahi izatea. Hartatik, Marzo eta Mayayok (2015) babestu zuten errealismo kritikoan izandako artista batzuen lanetan zantzu “protofeministak” aurkitzen zirela.



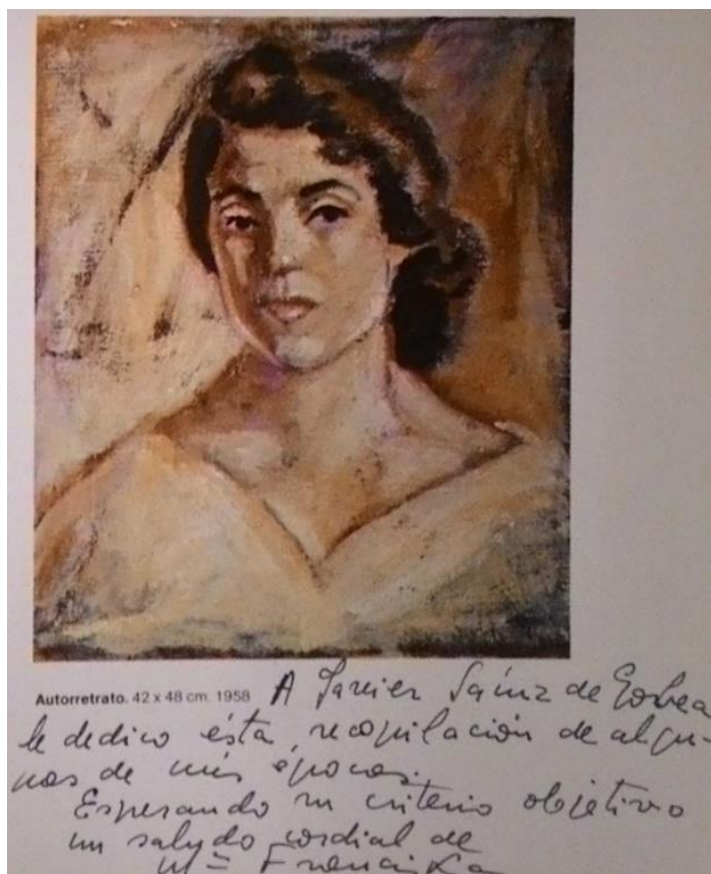
211. Esther Boix. *Garbitzen duen emakumea eta giltzapetutako seme-alabak*. 1965-1966. Paper gaineko linograbatua. Madrilgo Erregina Sofia Museo Nazionala.

Gure aztergaiari dagokionez, komeni da aipatzea hasiera horietan EPK-k mugimendu feministarekiko izan zuen inplikazioa ez zela Bartzelonan edo Madril bezain zuzena izan⁵¹⁹. “Eran machistas a morir, mucho peores que los catalanes”, horrela gogoratzen zuten Lidia Falcónek (2019) urte horietako EPK. Dapena bera ere kritikoa izan zen bere

⁵¹⁸ Orain arte aipatutako lanez gain, diskurtso feministaren eta errealismo sozialaren artean eman ziren bat-egitearen inguruan informazio gehiagorako, kontsultatu: (Folch eta Tejeda, 2018; Folch, 2015; Rivera eta Gaitán, 2012; Tejeda, 2019).

⁵¹⁹ Adibidez, MDMk askoz ere oihartzun handiagoa izan zuen Madrilan edo Bartzelonan Euskal Herrian baino. Gure lurraldean gehien bat 1975etik aurrera izan zuen mugimendu feministak gorakada, nazionalismoa, langileen grebak, ekologismoak eta ikasleen aldarrikapenekin bat (Ruiz Torrado, 2005).

alderdiaren egitura matxistarekin, baita horrek bere ibilbidean izan zuen ondorioekin ere. Azken batean, gogoan izan behar dugu lehenengo kapituluan ikusi ditugun iruzkin gogorrak Dapenak bere ingurune hurbilean izan zuen errealitatea izan zela: “La organización tomó a Agustín Ibarrola como el pintor oficial del partido, mientras que a Dapena no la promocionaron, ni apoyaron en su trabajo artístico” zioen Falcónek (2019). Eta, esan bezala, artista kontziente izan zen bazterreratze hartaz. Hamarkada batzuen buruan zera idatzi zion Dapenak Xabier Sáenz de Gorbea arte historialariari: “A Javier Sáenz de Gorbea le dedico esta recopilación de algunas de mis cosas. Esperando un criterio objetivo, un saludo cordial” (Barrio eta Pereda, 2016a) [212]. Historialariak bere lanarekiko erakutsi zuen interesa eskertzeaz gain, pentsa dezakegu diskurtso partzialak berrikusteko nahia ere transmititu zuela Dapenak bere hitzekin.

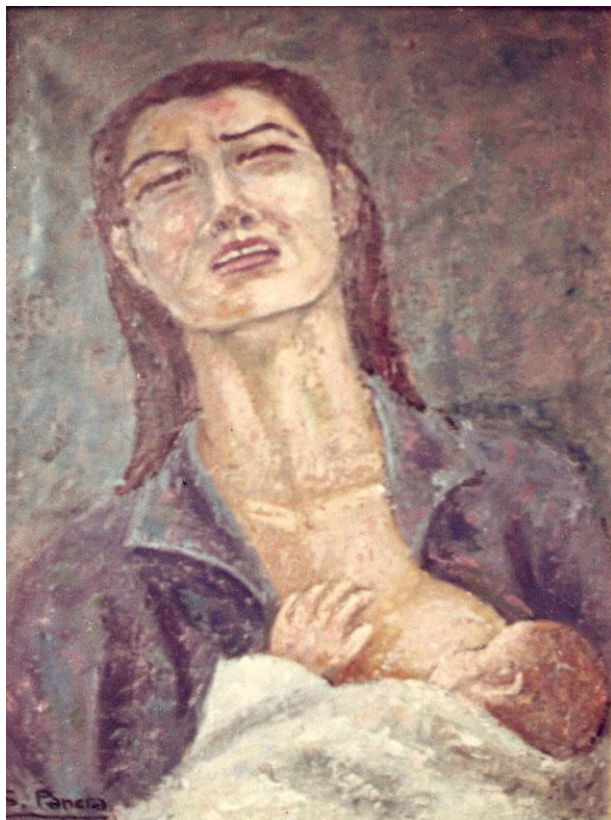


212. María Franciska Dapenaren zirriborroa. 1970eko hamarkada. Familiaren bilduma partikularra, Balmasedako Enkarterri Museoaren eta Bizkaiko Batzar Nagusiaren kortesia.

Hasieran aipatu dut historiografia tradizionala María Dapenarengan interesatu izan denean, batez ere, *Bizkaiko Estampa Popularean* izan zuen partaidetzan zentratu dela. Alabaina, baliozkoak eta beharrezkoak diren beste begirada batzuentzat ere guztiz artista interesgarria da Dapenaren ibilbidea, adibidez, ikuspuntu feministarako. Esate baterako, gure genealogia feministen berreraikuntzarako garrantzitsua da seinalatzea

Dapena erreferentziazko figura izan zela Bizkaiko emakume artisten belaunaldi berri batentzat. Berak irakatsi zion Sol Panera artistari xilografiaren teknika, baita feminismoaren printzipioak ere. *Bizkaiko Estampa Populareko* printzipioak jarraitu zituen artista izan zen Panera, eta berak gogoratzen zuen pentsamendu feministari buruz hitz egiten entzun zuen lehen aldía Dapenaren etxean izan zela, artistak hantxe ezkutuan antolatzen zituen bileretan. Bertan, Lidia Falcón izan ohi zen hizlari gonbidatua, eta interesa zuten beste emakume gutxi bertaratzen ziren (Falcón, 2019). Hala, pentsa dezakegu Paneraren orduko obretan jada antzematen zela feminismoaren kontzientziazio politikoa, adibidez, amatasunaren inguruko iruditegi ez-kanonikoak sortzerakoan [213]. Bestetik, esan daiteke Dapenak urteetan aurrera garatu zuen ikuspuntu feminista bere produkzio artistikoan ez ezik, gauzak antolatzeko moduan ere islatu zela. Hala nola, azpimarragarria da artistak parte hartu zuen azken talde artistikoan, 1970ean sortu zen *Indar* taldean, parte hartu zuten artista gehienak belaunaldi gazteagoko emakumeak izan zirela⁵²⁰. Hain zuzen, talde proiektuak Dapenak zuzentzen zuen *Arteta* galeriaren sostenguari esker funtzionatu zuen eta bere lanari esker atera zen aurrera (Peciña, 2019; Panera, 2019). Oso denbora gutxi iraun zuen arren, Euskal Herriko talde artistikoen historian inoiz emandako gertaera izan zen hura.

⁵²⁰ Hamalau artistetatik bederatzi ziren emakumeak, guztiak Dapena baino gazteagoak. Horietako bi izan ziren Sol Panera eta Begoña Peciña Biek gogorarazi zidaten Maria Dapena izan zela proiektuaren enborra. Horiekin batera, honakoek osatu zuten taldea: Fernando Mirantes, Miguel Díez Alava, Juan Garro Colón, Guillermina, R. Ortiz Alfau, Consuelo Peciña, Ana Zarrabe, Alberto López, Mayalen Urrutikoetxea, Marta Brancas (Guasch, 2018).



213. Sol Panera. *Amatasuna*. 1973.
Oihal gaineko olio-pintura.
Artistaren bilduma partikularra.

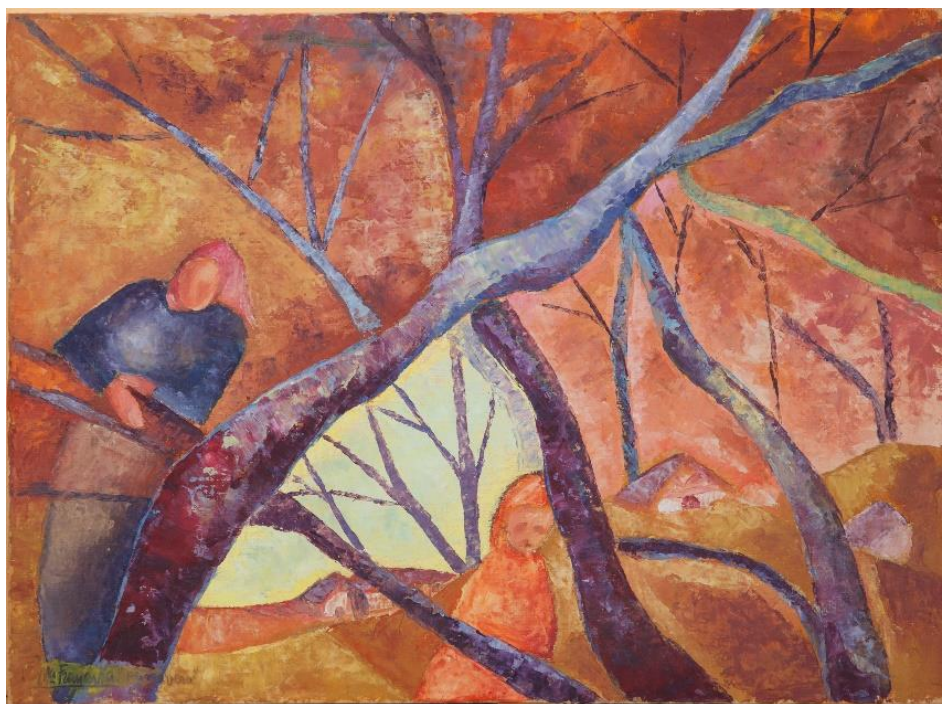
Alabaina, nahiz eta artistak genero berdintasunaren aldeko konpromiso argia eduki eta bidegabekeriak irmoki kritikatu, Dapenak bere bizitza pertsonalean ama, emazte eta etxeko zaintzailearen rol femenino tradizionala mantendu zuen. “Picasso tendría quien le barrera la casa, yo no” gisako esaldiak gogoratzen zituen bere seme gazteenak (Villate, 2019). Edo, ildo berean, honako adierazpen publikoak eskaini zituen grabatzaileak:

Pinto poco porque soy mujer y las mujeres llevamos dos alienaciones: si permanecemos solteras, nadie te exime de los trabajos “propios de la mujer” y no te sirve de nada decir que tratas de lograr tu profesión. [...] He matrimoniado y la responsabilidad de un hogar y dos hijos varones con unos valores insoslayables tiran de mí contra mi vocación y mis enormes propósitos (Marrodán, 1971, o.g.).

Gauzak horrela, hirurogeita hamarreko erdialdean gizartean eta artistaren inguruko esparru politikoan eman ziren aldaketen eraginez, Dapena urrundu egin zen Bilboko giro artistiko eta politikoetatik; bai geografikoki, baina baita maila pertsonalean ere. Hala, bere produkzio artistikoak aldaketa horiekin bat egin zuen⁵²¹. Ordura arte artistaren

⁵²¹ David Beorleguik (2017) aztertu zuen frankismoaren aurka aktiboki borrokatu ziren pertsona askok desengainuaren emozioa sentitu zutela diktadura amaitu zen moduarengatik, eta trantsizio politikoak hartu zuen formarekin. Era berean, ikertzaileak identifikatu zuen diktadurapean

errepertorioan ohikoak izan ziren salaketa-irudi errealistak eszena intimista eta onirikoagoengatik ordezkatu ziren, horietan bere interes berriak agertzen zirela; zera, ekologismoa eta feminismoa, azken hori aurreko garaian baino era azpimarratuagoan (Barrio eta Pereda, 2016b). Eszena piktoriko berrietan, oro har, naturak barneratzen zituen figura femeninoak irudikatzen zituen, egileak aurretik ere erabili zuen mekanismo berdinarekin. Erreferentzia zehatzetatik aldentzen zen, horrela, emakume kondizio berari aipamena egiteko [214]. Bilakaera berdina arte plastikoez gain, artistaren ekoizpen literarioan ere islatu zen, horren adibide garbia laurogeiko hamarkada hasieran argitaratu zuen *Vida y muerte enfrentadas. Mujeres de la vida* liburua dela⁵²². Azkenik, adierazgarria da behin Bilboko arte sistematik aldendu zenean, Dapenak bere lanak publikoki aurkeztu zituen azkeneko aldietako bat 1989an Bilboko Udal Aurrezki Kutxan ospatu zen *Emakumeak/Mujeres* erakusketan izan zela⁵²³. Horregatik guztiagatik, ondorioztatu dezakegu Dapenak bere ibilaldi artistiko osoan izan zuen kontzientzia politikoa azkeneko etapan ez zela lausotu, baizik eta jarduteko beste bide batzuk garatu zituela.



214. María Franciska Dapena. *Izenburu gabea*. 1980ko hamarkada. Familiaren bilduma partikularra, Balmasedako Enkarterri Museoaren eta Bizkaiko Batzar Nagusiaren kortesia.

erregimenaren aurkako militantzian ibili ziren askok hirurogeita hamarreko hamarkadaren amaieran irmoki egin zutela lan berriki loratu ziren beste mugimendu batzuetan, hala nola, mugimendu antinuklearrean, feministan edo bakezalean.

⁵²² Liburuak artistaren ilustrazioak zituen (Dapena, 1987).

⁵²³ *Vivir lana* aurkeztu zuen Mara Dapenak, 1978an egina.

22.6.1.2. “Arte politikoaren” hedatzetik ondorio batzuk

Aztergai dugun testuinguruan izan ziren emakume artista dezenteren lanak erreparatzearekin ikusi dugu horiek historiografia tradizionalak “arte politiko” gisa ulertu duen kategoria kolokan jarri zutela. Zehazki, adibideek agerian utzi dute zein era mugatuan ulertu izan duen gure historia tradizionalak “arte politikoaren” kategoria. Ikusi dugu belaunaldi ezberdinetako emakume artistek politikotasunaren ideiaz hitz egiteko bide eta estrategia desberdinak garatu zituztela. Halaber, berrikusketak pentsaraztera narama emakume horiek gisa horretako lanak aurrera eramateko orduan emozio konpartituak izan zituztela. Izan ere, sentimenduen bizipena indibiduala den arren, horiek guztiz baldintzatuak daude subjektuek bizi duten lurralde, garai eta errealtaterengatik, eta, beraz, sentimenduek alderdi sozial oso garrantzitsua dute, emozioen ikasketek babestu bezala. Horregatik, proposatu dezakegu artista horiek “komunitate emozional” bat partekatu zutela (Rosenwein, 2006). Horietako askok kontzientzia izan zuten beraien gorputzek jasaten zituzten indarkeria ezberdinena eta jabetze horretatik errealtatearekiko begirada kritikoa garatu zuten, eta, hartatik, beraien egoera berdinean zeuden subjektuekiko enpatia garatu zuten. Sumindura, enpatia baina, batez ere, etorkizun bizigarriago batekiko desira komunitate emozional horrek partekatu zituzten emozioak izan ziren; eta artelanak testigu izanik, emozio horiek ekintza bihurtu ziren (Ahmed, 2017).

Aitzitik, kasu batzuetan, artista horien lanak apolitikotzat jo ziren garaian, kontu txiki eta inozente modura, eta akaso hori ere lagungarri izan zitzairen beren ibilbide profesionala babesterako orduan. Horren ondorioa ahaztura izan zen, trantsiziotik aurrera eraiki zen artearen historiak artista eta lan horienganako interesik izan ez zuelako. Zenbait kasuetan, lan horiek eremu nahiko pribatuan eman ziren eta, beste batzuetan, atzerriko testuinguru irekiagoetan garatu ziren, guztietan ondorio berdinarekin: lurraldeko historian ez zuten lekurik izan. Hala, lanean behin eta berriro errepikatu moduan, beharrezkoa da lan eta artista horiek aldarrikatzea, besteak beste, maila identitario eta politikoan identifikatuta senti gaitzkeen artista eta artelanak geureganatzea badelako mendeetan zehar talde minorizatuek jasan duten zapalkuntzaren aurkako erreminta ahaltsua. Amatasunaren iruditegi ez kanonikoak, arraza-marka zuten emakumeen begirada autobiografikoak, gizarteko genero rolen kritika edo emakumeek jasaten zuten indarkeriaren gaiak landu zituzten artistak izan ziren gure iraganean eta horiek geureganatzea erreparazio ekintza bat da.

Momentu honetan hausnartzeko beste kontu bat “arte feminista” kategoriaren adiera liteke, izan ere, berrikusitako lanetara hurbiltzerako orduan plazaratzen den debate bat da. Oro har, hirurogeiko hamarkada amaieran Estatu Batuetan eta Europako herrialde batzuetan feminismotik jasotako ideia teoriko eta politikoak zituzten emakume artista batzuen arte sorkuntzei erreferentzia egiteko erabili izan da “arte feministaren” etiketa (Arakistain, 2007; Deepwell, 1989). Aitzitik, nire ustez “arte feminista” XX. mendeko korrante artistiko mugatu gisa ulertzeak murriztu egiten du pentsamendu feministak dakarren ezagutza eta transformazio potentzialitateak. Esate baterako, bestelako kronologietan eta lurraldeetan garatutako sorkuntzak, edo printzipio feministak esplizituki artikulatu ez zituzten artistak ezingo genituzkeelako “arte feministatzat” jo. Hori dela eta, kasu honetan era zabalagoan ulertzen dugu kategoria hori. Beren lanetan genero egiturekiko aipamena, emakume esperientzia eta zapalkuntzarekiko begirada kritikoa edo feminitateren kanonari desafio egin zioten artisten lanak ere gure genealogia feministen partaideak direla babestu nahi dugu lan honetan. Era kontziente ala inkontzienteago batean, aipatutako begirada horiek printzipio feministekin lerrokatzen direlako. Esate baterako, aurretik aipatu dut Mayayo eta Marzok (2015) hirurogeiko artista kontzientziatu batzuek “artista profefeminista” izendatu zituztela. Ideia horrekin bat gatoz ikusi ditugun artistei erreferentzia egiterako orduan.

Gainera, modu horretan ikuspegi feministatik gure lurraldeko artearen historiak duen arazo larri baten soluzioaren alde egingo genuke. Patricia Mayayok (2009) identifikatu zuen estatu-mailan artista “profeministen” eta laurogeita hamarreko hamarkadatik aurrera loratu ziren artista feminista kontzientziatuen artean belaunaldi-arrakala nabaria zegoela. Izan ere, laurogeita hamarreko hamarkadan agertu ziren artistek ez zituzten hurbileko erreferente femenino eta feministarik izan, atzerritik jaso zituzten horiek⁵²⁴. Ondorioz, inguruan izandako emakume artisten ezagutza eta eredurik gabe, belaunaldi berri bakoitzeko emakumeek, aldiro, zerotik hasi behar izan dute, eta sare berriak eraiki. Fenomeno horren inguruan Mayayok zion arrakala horretan faktore ezberdinek eragin bazuten ere, historia idatzi eta errotu zen garaiak eta moduak ezinbesteko garrantzia izan zuela. Lehenengo kapituluan ikusi bezala, fenomeno berdina eman zen euskal lurraldean. Kezka feminista edo profeministak landu zituzten artisten lanak ez ziren kontu sozialtzat jaso eta, ondorioz, ahaztu egin ziren.

⁵²⁴ Horren testigu dira, besteak beste daiteke Elena Solatxiren (2014) tesia.

6.2. Arte praktika, emakumeen emantzipaziorako espazioa?

Orain arte feminismoaz mintzatu naizenean, gure iraganeko artisten lanetan emakumeen eskubide-hartzearen aldeko nolabaiteko joera ote zegoen galderaren harira izan da. Alabaina, lanean zehar komentatu ditugun artisten kasuak gehiago ezagutu ondoren, artea eta feminismoaren arteko loturak era zabalagoan ulertzearen hausnarketa egitea proposatzen dugu. Izan ere, nahiz eta artista guztien praktika artistikoan ez ageri kontzientzia feminista edo "protofeministaren" islarik, galde genezake ea praktika artistikoak eragina izan zuen horretan ibili ziren emakumeak pentsamendu feministan barneratzean.

Idea ez da berria, lanean zehar jada tarteka agertu den kontua izan da. Menchu Gal, María Paz Jiménez edo María Franciska Dapenaren kasuak sakonago aztertu ditugunean, baieztatu dugu artista horiek beren ibilaldi artistikoa aurrera eramateko orduan printzipio feministekiko lerrokatzea nabari zela. Zera, emakume eta gizonen arteko berdintasunaren aldeko ideia barneratuta egin zutela lan, eta bizimodu horren atzean bazegoela jarrera erreibindikatzailerik bat, batzuetan maila inkontzientean bazen ere. Gaian sakontzeko, beharrezkoa deritzot feminismoaren pentsamendu-korronteak kokatzen garen testuinguruan zuen izaera eta bereizgarriak gogoratzea. Bigarren kapituluan, frankismo garaian emakumeen egoera soziopolitikora hurbildu garenean, errepikatu dugu diktaduraren ezarpenak errotik eten zituela aurreko hamarkadetan emakumeen eskubideen alde eman ziren aurrerapenak, maila juridiko, administratibo eta instituzionalari zegokionez behintzat. Horregatik, frankismoaren hegemonia kulturalaren funtsezko enborretako bat generoen arteko banaketa bereizi eta ezberdina izan zela esan daiteke. Hala eta guztiz ere, kontziente izan behar gara mende hasieran garatzen hasi ziren pentsamendu-sare aurrerakoi horien eragina izan zuten subjektu guztiak ez zirela desagertu. Erbestea edota heriotza saihestu zutenek penintsulan jarraitu zuten bere bizia aurrera ateratzen. Horrekin zera esan nahi dut: isilpeko bizimodu batean bazen ere, diktaduraren gizartean izan zirela aurreko garaian bizitako esperientzia, intentsitate emozionalak eta indarrak beren gorputzetan gorde zituzten emakumeak. Ideia hori azpimarratzeak aukera ematen digu frankismoko urteetan eman ziren emakumeen erresistentziak gure feminismoaren historiaren elementu aktibo gisa ulertzeko, eta ez zuzenean urte horiek deuseztatzea, garai iluna izan zelakoan. Orduan izan ziren borrokak, erresistentziak eta bizitzak emakumeen berdintasunaren historiaren parte garrantzitsuak dira.

Idea horregatik, Gerra Zibil aurretik beren ibilaldi artistikoari ekin zioten emakume artistak, nolabait, zubi-lana egin zuten figura modura imajina ditzakegu. Alegia, mende hasierako hamarkadetan eman ziren aurrerapausoak hirurogei eta hirurogeita hamarreko hamarkadatik aurrera eman zirenekin lotu zituzten bitartekariak izan daitezke. Hala ere, jakina, aintzat hartu behar dugu mende hasieran emakumeen eskubideen aldeko mugimendua ez zela kontu orokortua izan, bizi-esperientzia eta ideia horiek ezagutzeko aukera izan zutenak, oro har, hiri ertain eta handietan, eta erdi zein goi mailako zirkuluetan ibili ziren emakumeak izan ziren. Gure aztergaietan, errealitate hori ezagutzeko aukera izan zuten, oro har, María Paz Jiménez, Thyra Ekwall de Ullmann, Esther Navaz, Menchu Gal, Maritxu Urreta, Francisca Bartolozzi edo Teresa de Gaztelu artistek. Hala, subjektu bakoitzaren bizi-esperientzia, ibilbide artistikoa edo interesak desberdinak ziren arren, baieztatu dezakegu horiek guztiak gerra aurreko urteetan forma hartu zuen “emakume modernoaren” figura gorpuzten jarraitu zutela frankismo garaian.

Hurrengo belaunaldietako artistek, ordea, bestelako esperientzia bat izan zuten. Hogeita hamarreko hamarkadan jaio zirenak frankismoko gizarte zurrenean hazi izan ziren eta, beraz, ez zuten aurreko hamarkadetako emakumeen eskubideen aldeko mugimenduaren ezagutzarik izan. Esaterako, estatu-mailan gerra aurretik izandako emakume abangoardisten erreferentziak guztiz galdu ziren⁵²⁵. Horregatik, frankismoan hazitako emakumeek izan zituzten emakume artisten erreferentziak, oro har, garaiko hedabideek eskaintzen zituztenak izan ziren. Hain zuzen, hedabideen materialak aztertu ditugunean ikusi dugu frankismoaren genero ideologiak pisu handia izan zuela emakume artistak jendartean proiektatzerako orduan. Eta, kontraesanak izan ziren arren, orokorrean, emakume artisten ideala bere betebeharrak biologikoei zegokion emazte, ama eta etxe zaintzailearena izan zela, paraleloki, emakumeei zegokien “graziaz” lan artistiko batzuk egiteko gai zena. Prentsa idatziak ere ideal horren existentzia baieztatuko luke. Ideia horren adibide argia da lehiaketa bat irabazi ostean María Elena Iribarren margolariari eginiko elkarrizketa hau:

-Es bastante complicado el que yo salga de San Sebastián, con una casa para gobernar, una familia, un marido al que he de atender y unas niñas a las que he de vigilar constantemente.

-Mujer casada y pintora: ¿pueden compaginarse?

⁵²⁵ Erbestera joan behar izan zuten, besteak beste, Remedio Varo, Maruja Mallo, Elena Fortún, Manuela Ballester edo Victorina Duranek. Informazio gehiagorako: (Gaitán, 2019).

-Como a mi marido le gusta el arte, todo queda bien resuelto, ¡sin mucho abusar, naturalmente! (Anonimoa, 1975c, 18. or.).

Iribarrearen hitzak pertsonalak diren arren, adibideak gogorarazten digu frankismoaren ideologia eta indarkeriek emakumeen esfera biopolitikoan, bizitzaren gobernuan, erabateko pisua izan zutela. Horregatik, testuinguru horretan emakume batek bere ibilbide artistikoa betetzeko desira jarraitzea eta bere praktikarekin konprometitzea ez zen kontu txikia. Alderantziz, gizarteko arauetik haustura bat ere izan zitekeen, erresistentzia jarrera bat baitzegoen beraien gorputzez espero zen bizimodua ez betetzearen hautuan. Jarrera mota hori garaiko testuinguruan nola eman zen kokatzeko, baliagarria zait Inbal Ofer (2009) ikertzaileak erabili zuen “feminismo erlazionalaren” kategoria. Pentsamendu feminista mota horrek bilatzen zuena zera zen: gizartea generoen eraikuntzen baitan antolatzea, baina sexuen arteko aberastasun eta botere maila era parekidean gauzatzea. Edo, beste era batean esanda, ikusmira horrek ez zuen gizabanakoaren indibidualtasun-askatasuna bilatzen, baizik eta begirada esentzialista baten bidez emakume eta gizonen arteko osotasun harmoniatu eta orekatu bat garatzea zuen helburu⁵²⁶. Gure aztergaiko subjektu askotan begirada hori ageri zela diodanean, zera esan nahi dut: andrazko horiek sistemak esleitzen zien ekintza-margen hori onartu zutela eta beraien egitekoa gune hartatik independentzia eta boterea lortzea zela, horrela, gizonen sistema artistikoan bere “lekua” irabazteko. Hau da, garapen pertsonalaren bidez berdintasunaren alde lan egitea, baina, betiere, beren “esentzia” femeninoa arriskuan jarri gabe. Pentsamendu mota hori oso presente egon da artistei egin zaizkien elkarrizketetan. Horren erakusle liteke askok jakinarazi izana beren ibilaldi artistikoan ez zutela emakume izateagatik oztoporik jasan⁵²⁷. Beren inguruko gizon artistek ez zituztela baztertu, eta bere generoarekiko mespretxurik ez zutela zuzenean jaso, baizik eta iritsi nahi ziren helburuetara iritsi izana beren lan pertsonalaren emaitzak zirela. Hori dela eta, ondorioztatu dezakegu emakume horiek feminismo esentzialista eta erlazionalaren bidez egin zutela borroka berdintasunaren alde. Ideia horren adierazle izan zitekeen aurretik Menchu Galen elkarrizketatik ateratako erantzunak, edota Ana Izuraren (2019) esapide hau:

Ni se hablaba pero no simplemente porque no se sabía. Yo desde que nací me iba a dedicar a esto. Y como las mujeres hacemos lo mismo que los hombres, porque para eso tenemos las mismas manos y la misma cabeza, pero sin más historia, vamos, que

⁵²⁶ Nuria Capdevilak (2013) bere ikerketan ere “feminismo erlazionalaren” kategoria erabiltzen du.

⁵²⁷ Besteak beste, hori da Ana María Parra, Laura Esteve, Ana Izura, Isabel Baquedano edo Begoña Peciñaren kasua.

no me tienen que enseñar nada. Y yo me he pensado eso toda la vida, ahora bien, era una época que las cosas eran así, no se planteaban (una cosa era tu conciencia y otra la sociedad). Y dentro de eso lo que sí he sido siempre es que he sido muy machacona, quiero decir, cansina. Si se me ha puesto algo delante, mi familia o lo que sea, bueno que tampoco.

Urteak aurrera egin ahala, emakumeen emantzipazioaren aldeko pentsamendua ere aldatuz joan zen. Lehenagotik komentatu bezala, hirurogeiko hamarkadatik aurrera mugimendu feminista era antolatuago batean hasi zen berrantolatzen. Horregatik, sare horrek mugiarazi zituen espazioekin kontaktua izan zuten emakume artistek oso garai goiztiarretik garatu zuten pentsamendu feminista kontziente eta artikulatuago bat. Hori izan zen María Franciska Dapena eta Sol Paneraren kasua, baita María Paz Jiménezena ere. Beste adibide bat Aurora Bengoechea liteke. Gaztetik alderdi komunistarekin kontaktua izan zuen eta Simone de Beauvoiren obrak oso garai goiztiarretik irakurri zituen. Besteak beste, Bengoecheak bere eguneroko pertsonalean idatzitako honako anekdotek gogorarazten digute feminismo kritikoago bat garatzeko bidea guztiz baldintzatuta egon zela subjektu bakoitzak izan zuen bizi-esperientziarekin eta belaunaldiarekin. Azken finean, lanaren metodologia atalean nion antzera, ezin dugu emakumeak talde homogeen bat balira bezala ulertu, faktore ezberdinen arabera, norberak guztiz bizi esperientzia ezberdinak izan zituztelako. Honela gogoratzen zuen margolariak 1969an lehiaketa artistiko batean eman zen sari banaketa:

-El concurso ha sido un éxito de participación; hemos observado que había muchas mujeres entre los participantes por lo que la junta ha considerado la posibilidad de crear un premio femenino para el próximo año. -“¡¡¿¿ Queeeeé ??! -yo me revolví entre mis compañeros. -“¿Habéis oído lo que ha dicho?” [...] O sea, ¿había estado yo tomándome todo el esfuerzo para nada? (Bengoechea, A., d.g., o.g.).

Kontzientziario horren adibidetzat har genitzake ere aurretik ikusi ditugun María Paz Jiménezena edo María Franciska Dapenaren hitzak, horietan gizarteko genero egituren ezberdintasun kontrako iritzia zegoelako. Honela jarraitzen zuen Bengoechearen egunerokoak:

La estructura de esta sociedad la llevan ellos porque la han llevado hasta ahora [...] Entonces entre ellos se conocen, se encuentran en sitios: en los bares, en los puti-clubs, en el retrete, en el estanco, comprando el periódico, etc. ¿Y cómo entro yo en eso?. Es imposible. A mi solo me pueden llegar a conocer de forma oficial –como pintora– y nada más. Por ejemplo, ¿Cómo he conocido a Gonzalo?. A través de Maya (una mujer). Hace pocos años Maya no existía y su puesto estaba ocupado por un señor. A Maya la he

conocido a través de Susana, etc. [...] si todas las mujeres que conozco yo, que conozco toneladas de ellas, tuvieran el poder que sus semejantes varones tienen, hace un siglo que yo habría salido por algún lado (Bengoechea, A., d.g., o.g.).

Azken batean, lanerako zehaztu dugun kronologia interesgarri egiten duen kontu bat horretan datza: denbora-tarte horretan printzipio feministekin oso harreman ezberdina izan zuten emakume artistak izan zirela. Mende hasieran bizitutako aurrerapausoak hurrengo hamarkadetan isilean gorpuztu zituztenak, frankismoaren mugen barruan erresistentzia bideak garatu zituztenak, eta kontzientzia feminista artikulatuago bat izan zuten emakume artistak urte eta gune berdintsuetan aritu ziren lanean. Horregatik, 1950-1972 urte bitartean praktika artistikoan ibili ziren emakumeak feminismoaren oinarriekin bat zihoala baieztatu genezake, oso erresistentzia bide ezberdinekin bazen ere, eta nahiz eta batzuk izendapen horrekin bat ez egin⁵²⁸. Beren lan artistikoaz gain ama eta etxe-zaintzaz arduratu ziren artistak edota, kontrara, beraien bizimodu pertsonalean feminitateren rol zehaztuaren kontra egin zutenak⁵²⁹, guztiak dira gure artearen historiaren genealogia feministen parte garrantzitsuak. Egungo borrokak iraganekoekin lerrokatzea ahalbidetzen duen memoria da horiena.

6.3. Emakumeak eta sistema artistikoa: “emakumeen erakusketetatik” nora?

Beren ibilbide artistikoa garatzeko eta sisteman beren posizioa negoziatzeko emakumeek erresistentzia-bide ezberdinak erabili zituztela errepikatu dugu lanean zehar. Hala ere, bide horiek ez ziren soilik maila indibidualean eta eremu pribatuan ehundu. Emakume artisten auzien alde egin zuten egite kolektiboak ere izan ziren euskal lurraldean. Hirugarren kapituluan, Iparraldeko emakume artistez aritu garenean, aipatu dut Frantzian, mende hasieratik jada, izan zirela emakume artisten eskubideen alde lan egin zuten antolamenduak. Eta erreferentzia horiek garrantzia handia izan zutela, bai garai horretan modu zuzenean kontaktua izan zuten artistengan, baita ere hurrengo belaunaldietan ere, inkontzienteki bazen ere aurretik lortutako aurrerapauso horiez gozatu zutelako.

⁵²⁸ Esaterako, Isabel Tejedak eta Maite Garbayok azpimarratu zuten belaunaldi horretako artista batzuek ez zutela beren buruak feministatzat etiketatzen, hain zuzen, artearen sistemak ez horrela jasotzeko eta, beraz, zokoratzeko (Garbayo, 2016; Tejada, 2013).

⁵²⁹ Esate baterako, deigarria da aztertu ditugun emakume artista asko ezkongabeak izan zirela, garaian kontu gaitzesgarria zena emakume batentzat. Hori izan zen, besteak beste, Ana Izura, Menchu Gal, Begoña Izquierdo, Teresa Peña Echeveste, Esther Navaz, Ana María Marín, Isabel Baquedano edo Marixaren kasua.

Estatu espainiarrean historia ezberdina izan da, oro har: emakume artisten eskubideen aldeko antolakuntzek tradizio eskasa izan zuten. Hala ere, 1950-1972 urte bitartean Euskal Herriko eszena artistikoan gisa horretako inizatibarik izan ote ziren galdetzerakoan, lehen begiradan kontraesankorrak ziruditen fenomeno batzuekin egin nuen topo. Esate baterako, jada berrogeiko hamarkadatik, emakume artisten erakusketa bereziak antolatu ziren, bereziki, orduko eszena artistikoaren erdigunea zen Donostian, eta baita Bilbon ere. Ekitaldi horietatik informazio asko atera daitekeen arren, lehen begi kolpean erakusten digute zein desberdina zen garaiko arte sisteman gizonezko edo emakumezko artista izatea.

Esaterako, Donostiako Udal Aretoetan emakumeen erakusketa desberdinak ospatu ziren berrogei eta berrogeita hamarreko hamarkadan, Falangeko Emakume Sekzioak antolatuak⁵³⁰. Ekitaldi horien inguruan oso informazio gutxi badagoen ere, ondorengo kuriositateak orduko ideologian kokatzen laguntzen gaitu. Zera, 1949an antolatutako erakusketa *III Exposición de Artistas Femeninos* deitu zela [215]. Ez zen *femeninos* hitzaren aldera femeninoa erabili, baizik eta hitza forma maskulinoan mantendu zen, eta ez zen errore gramatikal bat. Bitxikeria hori Jo Labanyi (2009) ikertzaileak aztertutakoarekin lotu daiteke. Lehen frankismoko diskurtso falangistetan uste baino ohikoagoak izan zirela femeninoaren eta maskulinoaren definizio zurrun eta dikotomikoarekin hausten zituzten anibalentziak. Modu horretan, *artistas femininas* beharrean *artistas femeninos* aipamenarekin artistaren figura maskulinizatuari egiten zitzaion erreferentzia. Izan ere, gutxiesgarria zen feminitate marka gainditzearekin, emakume horiek gizon gorputza zuen artista figuraren papera beregana zezaketen, eta beren ahalmena lortu. Egile desberdinek azpimarratu izan duten bezala, lehen frankismoan, batez ere, Emakume Sekzioak eta bertako militanteei dagokionez, oso ohikoa izan zen emakumeen amatasun eta zaintza bertutea gorai patzen zuten bitartean, irudi sumin horren kontra zihoazen ekintza eta jarrera ezberdinak aurrera eramatea⁵³¹.

⁵³⁰ *III Exposición de Artistas Femeninos* eta *IV Salón de Pintura Femenina* izena izan zuten, eta 1949 eta 1952 urteetan ospatu ziren. San Telmo Museoko artxiboan horien foiletoak gordetzen dira.

⁵³¹ Hori ikasi dute, besteak beste, María Rosón, Jo Labanyi, Inbal Ofer, Soraya Gahete, Susana Tavera, Sofía Rodríguez edo Victoria Loree Endersek.



215. III Exposición de artistas femeninos *ekitaldiko kartela*. 1949. San Telmo Museoko artxiboa.

Hortaz, ekitaldiak izen hori hartu izana diskurtso anibalente horretan kokatu behar dugu, baina baita erakusketa sortzeko inizatiba bera ere. Alde batetik, egia da ekitaldiak gizon eta emakumeen arteko genero segregazioa errepikatzen zuela eta ez zela inolako kritikarik zuzentzen arte sistema "unibertsalari". Baina, bestalde, esanguratsua da erakusketa horiek bazirela emakume talde batek beste emakumeentzako –artista eta ikusleentzat– sortzen zituzten feminitate espazioak. Gainera, esposizio horiek Donostiako Udal Aretoetan aurkezteak aditzera ematen du ekitaldiak bazuela emakume artisten lanak esfera publikoan plazaratzeko desira, eta, beraz, baita gorputz horien presentzia eta ahalmena aldarrikatzeko ere. Erakusketa horietan parte hartu zuten artistak erreparatzerakoan, lanean zehar aipatu diren izen dezente ageri dira. Gehienak berrogeita hamarreko hamarkadatik Gipuzkoako eszena artistikoan parte hartu zuten artistak, besteak beste, María Paz Jiménez, Rosario Camps, Maite Rocandio, Ana María Parra, Margarita Oyaneder, Socorro Oyarzun, Vitxori Sanz edo Thyra Ullmann. Hala ere, erakusketa foiletoetan, beraien izenen ordean, batzuetan, abizena eta "andere" gehigarriaren formalizazioarekin aurkeztu ziren.

1951an, Bizkaiko Elkarte Artistikoan ere *Artistas femeninos* izena zuen erakusketa bat antolatu zen. Elkartearen fundatzaileetako bat izan zen Juan Aróstegui (1972) honela gogoratzen zuen esposizioa:

Siguió otra de artistas femeninos [...] siendo una magnífica sorpresa, quizá más que la de inéditos, porque de muchos de ellos se conocía la obra, pero no así de las señoras y señoritas que han mandado un conjunto de 43 obras, siendo las que mandaron: Marina Palacios, Merche Leza, Dora Roda, A. Land, Dolly Lailer, M^a Esperanza Aguirre, M^a Cinta Solanes, M^a Carmen Casado, M. Estevez River, Marina Hernando y Mari Sol Hernando (27-28. orr.).

Bigarren kapituluan komentatu moduan, erakusketa horren ostean pentsa dezakegu Bizkaiko Elkarte Artistikoan izan zirela ildo berean zihoazen beste emakumeen erakusketa gutxi batzuk, 1969an *III Exposición colectiva femenina* antolatu baitzen. Era berean, elkarte horren barruan ekitaldi horiek aurrera eramane zirela ezagutzeak jakinarazten digu espazio horiek ere gizarteko genero-rol hierarkizatuen isla izan zirela, eta, beraz, emakumeak bigarren mailako artea burutzen zutela aurreiritzi orokortua izan zela. Dena den, Donostiako kasuan gertatzen zen antzera, iniziatiba horiek nolabait lortuko zuten orduko andrazko artisten lanak ikusaraztea, eta Arósteguiaren aipamenari jaramon eginez gero, inguruko gizon artistek beren kide femeninoak aintzat hartzeko balio izango zuten agian.

Urteak aurrera, 1969an, *Certamen de pintoras de Gúipúzcoa* lehiaketa sortu zen Donostian [216]. Hiriko San Telmo Museoko Aretoetan ospatu zen lehiaketa Marichu Mayor Lizarbe kazetariaren eskutik jaio zen eta, hasieratik, Gipuzkoako Aurrezki Kutxa Probintzialaren eta *Unidad: diario de comabte nacional-sindicalista* egunerokoaren kolaborazioa izan zuen. Lizarbe 1937tik aurrera aldizkari falangista horretako kide izan zen eta Gipuzkoako lehen emakume kazetaria bihurtu zen. Hain zuzen, emakume horren figuran emakume falangista askok gorpuztu zuten izaera anibalentea ageri zela esan dezakegu. Helarazten zuen diskurtso politikoaren eta egunerokotasunean praktikan jartzen zuten bizimoduaren artean kontraesana suertatzen baitzen, adibidez, dirudienez, gidabaimena atera zuen Donostiako lehen emakumeetako bat izan zen, baita ere aurreneko emakumea Betty Ross-ekin batera Nazioarteko Zinemaldian epaimahai izaten, eta kazetari paperean ere ibilaldi esanguratsua izan zuen eta 1975ean "Ohorezko Kazetariaren" saria lortzen aurreneko emakumea izan zen (Anonimoa, d.g.). Hortaz, ekitaldiaren fundatzailearen ibilaldiak hurbiltzen gaitu lehiaketak izan zuen izaera kontraesankorrera.



216. Pintoras de Guipúzcoa 1970 ekitaldiko kartela. 1970. San Telmo Museoko artxiboa.

Esan bezala, proiektua hirurogeiko hamarkadaren bukaeran gorpuztu zen, beraz, urte dezente igaro ziren aurretik aipatu diren esposizioak ospatu zirenetik. Horrek pentsarazi diezaguke hirurogeiko hamarkadan pixkanaka altxatzen hasi ziren emakumeen eskubideen aldeko aldarrikapenak, nolabait, ziprztindu zutela proiektua, gainera, jakinik ekitaldia 1981eraino luzatu zela. Bestetik, txapelketak izan zuen izaera irekiarengatik⁵³², bertan belaunaldi eta formakuntza maila oso ezberdineko emakumeak elkartu ziren. Pintura zaleak ziren neska gaztetxoak, edota beren ibilbidean aurrera zihoazen artistak, Marta Cárdenas edo Carmen Galparsoro, kasu, belaunaldi nagusiagokoak ziren María Paz Jiménez edo Thyra Ekwall de Ullmann artista errekonozituekin partekatu zuten espazioa. Horregatik, izan zuen parte hartze altuari eta iraun zituen hamahiru urteei jaramon eginez gero, ondorioztatu daiteke inizatiba arrakastatsua izan zela *Pintoras de Guipúzcoa*⁵³³.

⁵³² Parte hartzeko irizpideak Gipuzkoan bizitzea eta hemezortzi urte izatea zen.

⁵³³ Hamahiru edizio izan zituen lehiaketak eta ehun margolari eta hiru mila koadro baino gehiago izan ziren bertan ikusgai.

Dirudenez, gisa horretako lehen lehiaketa izan zen Europa mailan (Sada, 2008), baina hurbilean ezagutzen dira aurrekari zuzenak izango ziren beste inizatiba batzuk. Horietan ospetsuenak Bartzelonan 1962 eta 1971 artean ospatu ziren *Salón Femenino de Arte Actual* esposizioak izan ziren⁵³⁴. María Lluïsa Faxedas, Isabel Fontbona eta Patricia Mayayo ikertzaileek berriki Bartzelonako proiektua aztertu zuten eta, beraz, aukera bikaina eskaintzen digu Donostiako ekitaldia Bartzelonakoarekin alderatzeko. Hasteko, Bartzelonako inizatiba bertako اندrazko artista talde batek sortu eta antolatu zuen. Eraitza gipuzkoarrean, aldiz, nahiz eta Marichu Lizarbe izan ekimenaren sortzailea, *Unidad* aldizkariak eta Gipuzkoako Aurrezki Kutxak antolatu zuten, nagusiki. Bestalde, bi proiektuetan antzeman zen aurretik erreferentzia egiten nion izaera kontraesankorra, izan ere, erregimen politikoak hobesten zuen feminitatearen idealaren eta lehiaketak emakumeei animatzen zien jarreraren artean bazegoen aldea. Hartatik, Lluïsa Faxedas, Isabel Fontbona eta Patricia Mayayok (2019) ondorioztatu zuten *Salon Femenino de Arte Actual*-ek izan zuen diskurtso anbigua estrategia izan zitzaiela oreka bat lortzeko autoritate politikoaren oniritzia jasotzearen eta orduko genero arauak zartzatzearen artean. Esan bezala, ekitaldiak entzute asko lortu zuen garaian, eta bertan euskal artistek ere hartu zuten parte. Esate baterako, bigarren edizioan Menchu Gal ohorezko gonbidatua izan zen⁵³⁵ eta Isabel Baquedanok hirugarren urtean kritikaren sari bakarra lortu zuen. Mari Puri Herrerok ere hartu zuen parte, eta baita garaian Bilbon finkatua zegoen Astrid Balinska-Jundzill artista poloniarra ere. Dena dela, Bartzelonako eta Donostiako erakusketak konparatzerakoan agerikoa da lehenak izaera politiko esplizituagoa izan zuela, emakumeen emantzipazioaren printzipioa kontzienteki barneratu zuelako. Ideia horren testigu garbia da Maria Aurèlia Capmany idazle feministak 1969ko edizioko katalogoan idatzi zuen testua⁵³⁶, bertan emakumeek sistema artistikoan zituzten zailtasunei buruz mintzatu baitzen⁵³⁷. Donostian, ordea, ez zen horrelako tonu kritikorik garatu, horren isla garbia ekitaldiaren promoziorako erabili zen eslogana dela: *contamos contigo* (Anonimoa, 1971a). Alegia, esloganak gogorarazten digu zein zen proiektuaren atzean aurkitzen zen begirada; zera, inklusiboa izan nahi zuen “gu” hori, egiaz, sistemaren begirada patriarkaletik zetorrela. Era berean, edizio desberdinetako

⁵³⁴ Pentsaz gain, NODO-etan ere ekitaldiaren inguruan berri eman izanak erakusten digu lehiaketak entzute nabaria izan zuela.

⁵³⁵ Donostian ez bezala, Bartzelonakoak urtero iraganeko emakume artista bati ohorezko sekzioa eskaintzen zitzaion. Besteak beste, Olga Sacharoff, Maruja Mallo, María Blanchard, Ángeles Santos edo Menchu Gal izan ziren horietako batzuk. Ikertzaileek adierazi bezala, erakusketak bazuen iraganeko artista emakumeen garrantzia azpimarratzeko xede errebindikatzailea (Faxedas, Fontbona eta Mayayo, 2019).

⁵³⁶ Maria Aurèlia Capmanyren informazio gehiagorako, kontsultatu: (Bassas Vila, 2013).

⁵³⁷ Testuaren zati bat hemen ikusgai: (Muñoz López, 2006).

epaimahaiak gizasemeak izan ziren, Menchu Gal eta Marichu Lizarberen salbuespenarekin.

Horregatik guztiagatik, ekitaldiaren helburua emakumeek beren lan artistikoak ikusarazteko espazio bat sortzea bazen ere⁵³⁸, lortutako errealitatea konplexuagoa izan zen. Lehiaketak ez zuen hautaketa sistemarik, eta denetariko lanak bildu izan ohi ziren bertan: lehen mailako artistenak, baina baita hasi berrienak ere (Vadillo, 2021). Hortaz, emakume artistak talde modura jasotzeak, horienganako estereotipoak indartu egin zuen, amateur gisa hartzearena, esaterako. Iritzi horren berri ematen digu Gaspar Montes Iturrioz margolariak 1980ko elkarrizketa bateko esapideak. Bere ikaslea izandako Amaya Hernandorenak lanen bat aurkeztu ote zuen galderaren aurrean honakoa zioen: “tal vez sólo en alguna exposición de Pintoras de Guipúzcoa. Pero entre las pintoras guipuzcoanas hay tal cantidad de porquerías que aquello parece marmágnum, de barbaridades y cosas malas” (Zubiaur Carreño, 1989, 120. or.). Alabaina, areto horretan izan ziren lanak ezagutzean aurreiritzi estereotipatu hori kolokan jarri daiteke. Esate baterako, aurretik ikusi dugun Carmen Mauraren “Emakume margolariaren ofizioa” koadroak [203] 1976 urtean hirugarren saria lortu zuen.

Orain arte izendatutako inizatiba ezberdinak egungo ikuspegitik begiratzen ditugunean agerikoa da, nahiz eta saiakerek emakumeen artea bistaratzeko xedea izan zuten, errealitatean, sistema artistiko tradizionalako genero hierarkia eta estereotipoak indartu egiten zituztela. Esaterako, espazio horiek hautaketa sistematik ez izateak gogorarazten digu emakumeek historikoki jasan izan duten estereotipo bat: zera, feminitateari zegokion gorputzek ez zutela “jeinutasun” artistikorako gaitasunik. Uste orokortu horren beste adierazle argi bat Euskal Herriko artearen historia tradizionalak erakusketa horiek guztiz baztertu izana da, adibidez. Hala eta guztiz ere, iraganean izan ziren ekimen horiek sortu izanari garrantzia eman behar diegu, justuki, “beste” historia horien parte direlako. Lehenik eta behin, pentsa dezakegu gisa horretako espazioak sortu baldin baziren, emakumeek behar hori sumatu zutelako izan zela. Izan ere, lehiaketa horiek izaera, helburu eta kontzientziazio desberdinak izan zituzten arren, guztiak erresistentzia espazioak izan ziren. Bestalde, ekitaldi horiek gogorarazten digute gizarte frankistaren begiradarako andrazkoek pintura edo akuarelaren teknika plastikoak praktikatzea ondo ikusia zegoela. Eta azken ideia horrek gogorarazten dit errespetagarria zen arte praktikak

⁵³⁸ Lehiaketaren helburua zen: “crear un espacio plástico para la mujer, una pista de adecuación en la que ésta pudiera competir sin ningún tipos de obstáculo ni de imposiciones extrañas” (Anonimoa, 1981c).

aukerak eskaini zizkiela emakume askoei gizarteko genero arau itxietatik askatzeko edo horiekiko erresistentzia ekintzak garatzeko. Esaterako, kontziente izan behar gara andre askok espazio horiek izan ezean, ez zituztela bere lan artistikoak etxetik kanpo erakutsiko. Halaber, espazio horiek ere balioko zuten artista horiek beraien artean ezagutu ahal izateko eta, beraz, "sare" kontzeptua praktikan jartzeko.

6.4. Ondorioak

Euskal Herriko artearen historiak tradizionalki "politikotasuna" edo "arte politikoa" ulertzeko izan duen moduari aurre egin nahi izan diogu kapitulu honetan. Artisten lan ezberdinak komentatzeari esker, ikusi dugu gure iraganean kontu politikoak barneratu zituzten emakume artistak izan zirela, nahiz eta narrazioaren kanonak horiek ez horrela ulertu. Amatasun ez idealak, gorputz ez kanonikoak, nitasunetik zetozen arrazamarkaren begiradak edo emakumeen zapalkuntzaren gaiak landu zituzten artistak izan ziren gurean. Gainera, garrantzitsua da aintzat hartzea, askotan, lan horiek kontu femenino, inozente eta xamur gisa jaso izan zirela beren testuinguruan, eta zehazki horregatik izan zirela artista horiek goraipatuak garaian: "arte femeninoaren" estereotipoak jarraitzeagatik. Aitzitik, egungo begiradatik konturatzen gara arrazoi berdinarengatik ahaztu zituela historiografia tradizionalak: lan horiek serioak, sozialak edo unibertsalak ez zirelako.

Bestalde, komentatu dugu izan zirela ere narrazioak "arte politiko" modura hartu zuen hori landu zuten emakume artistak, adibidez, Isabel Baquedano, María Franciska Dapena eta Sol Panerak errealismo soziala landu zuten. Eta, gainera, azken horien kasuak sakontzearekin ikusi dugu "arte antifrankistatza" hartu zen korronteak harreman estu eta interesgarria izan zuela mugimendu feministaren berrantolatzearekin. Dapenaren kasuarekin hausnartu dugu zein garrantzitsua den gure genealogia feminista propioak ehundu ahal izateko kontaketa erro androzentrikoa berrikustea eta, hartatik, iraganeko ama leinu hori berreskuratu eta geureganatzea. Horrela iritsi gara proposatzera "arte feministaren" ideia era zabalago batean ulertu behar dugula, izan ere, feminismoak bere historian zehar izaera eta ñabardura aldaketak izan dituen bezalaxe, arte feministak ere bilakaera konstantea bizitu du. Horregatik, kategoria itxi eta definitu modura ulertzea baina interesgarriagoa deritzogu izendapena era performatiboagoan jasotzea. Ulertzea ekoizpen artistiko horiek garai, lurralde eta errealitatearen arabera aldaketak izan zituela, baina guztiek barneratzen zutela beraien barne agentzia edo ahalmen eraldatzailea.

Hurrenez, aztergaiaren artea eta feminismoaren artean eman diren beste lotura batzuk komentatu ditugu ikusteko loturak badaudela arte praktikan ibili ziren emakumeak pentsamendu feministarekin lerrokatzean. Oro har, ibilaldi artistiko konprometitua izatea edota artista kategoriarekin identifikatzea bazen gizarteko genero egiturekiko erresistentzia keinua eta emakumeak gizonen eskubide berberak lortzeko ideiarekin bateratze jarrera. Era berean, hausnartu dugu frankismoaren urteak gure feminismoaren historiako garai ilun eta eskas gisa ulertu beharrean, garrantzitsua dela bertan izan ziren erresistentzia eta borroka aldarrikatzea, horrek aukerak eskaintzen baitizkigu gure genealogia feministak josteko. Alabaina, belaunaldi, bizipen eta maila sozialaren arabera emakume bakoitzaren esperientzia desberdina izan zen eta horrek eragin zuzena izan zuen kontzientzia feministaren hurbiltzearekin.

Atala amaitzeko erakusketen azterketara jo dugu. Bistaratu nahi izan dugu emakume artista bakoitzaren erresistentzia indibidualaz gain, izan zirela emakumeen artea ikusarazteko intentzioa izan zuten talde ekitaldiak berrogeita hamarrek hamarkadaz gerotik. Ordutik aurrera, pixkanaka, gisa horretako ekimenak ugartuz joan ziren. Hasiera batean horien helburua ez zen inolaz ere arte sistema edo gizarteko egitura androzentrikoari kritika egitea, baizik eta artista horiek beren lanak ikusarazteko aukera izatea lehenetsi zuten. Hala ere, ondorioztatu dugu gisa horretako espazioak garrantzitsuak izan zirela emakumeen artean sareak josteko eta, batzuetan, baita ere gizarteko genero arauetikiko erresistentzia desberdinak garatzeko. Oro har, aldarrikapen feministen eskutik zetozen erakusketak ondorengo hamarkadetan hasi ziren bistakoagoak izaten, lehen kapituluan ikusi bezala.

ONDORIOAK. *CONCLUSIONES.*

Lanean babestu dugu emakumeen historia zapaldua izendatzeaz haratago, jasotako historien dekonstrukzioa dela beste artearen historia batzuetara iristeko bidea. Injustizien jatorrira jotzea gizonen menderatze historiaren kontrako erreminta ahaltzua da, bidegabekeria eta oroimenaren partzialtasuna bistako egiten duelako. Ikusi dugu 1950-1972 urteen inguruko Euskal Herriko artearen historia tradizionalak erro androzentrikoa duela eta horrek ez duela bakarrik lotura orduko gizartean emakumeek zuten errealitatearekin. Kapituluetan aurrera aztertu dugu narrazioak forma hartu zuen garai, modu, logika eta hautatutako balio-irizpideek pisu handia izan zutela gure artearen historiak oinarri maskulinoa izatean. Egituratze horretan, besteak beste, gizentasuna irudi zuen artistaren kategoriak, abstrakzioak, eskulturak eta politikotasunaren baitan josi ziren irakurketek garrantzia handia izan zuten.

Hala, narrazioaren berrikusketarekin atera dezakegun ondorioetako bat zera da: egun legitimatzen jarraitzen den Euskal Herriko artearen historiaren marko kronologikoak ez duela gaitasunik beste errealitate batzuk oroimen kolektibora integratzeko. Ez dugu ahaztu behar historiaren hasiera eta amaiera datek, eta gertakizun mugarriek kanon baten existentziaren berri ematen digutela. Hain zuzen, ikusi dugu gure lurraldeko artearen historiari forma eta balioa eman zioten irizpide eta logikek pisu handia izan zutela emakume artisten errealitate, praktika edo borroken zokoratzean. Ez bakarrik emakumeenak, Hego Euskal Herriko mugetatik at zeudenenak, edota gizon zuri heteronormatiboaren esparrutik kanpo geratzen ziren bestelako identitateak ere oroimen kolektibotik kanpo geratu ziren. Hori dela eta, kanonarekiko bestelako interesak, esperientziak eta sorkuntzak garatu zituzten artistak narrazio legitimatuan sartzea helburu eskurazina da. Artista horiek narrazioan "bere lekua" eginez gero, salbuespeneko eta hurrengoengan eraginik izan ez zuten elementu deserroso gisa aurkeztuko baitziren, eta, ondorioz, denboran aurrera beren garrantzia gutxituz joango zen, ahazteraino. Horregatik deritzogu interbentzio feminista eraginkorrena historia tradizionalaren kanona ageriko egitea eta haren izaera partziala ikusgarri bihurtzea dela; beste genealogia, historia, arte adierazpen, subjektu eta borrokak balioztatu eta aldarrikatzeko bide berriak eraiki ditzakegulako.

Dena den, jasotako historiaren kanona deuseztatzean, ezinbestean, posizio deserroso bat agertzen zaigu: nola ordenatu, hurbildu eta balioztatu "beste" artearen historiak? Galderak ez du erantzun bakarra. Hala izanez gero, beste historia itxi eta partzial bat idazteko arriskuan egongo baikin. Laurogeita hamarreko hamarkadan jada, Joanna Russek (2018) ondorioztatu zuen moduan, kritika feministaren helburua ez da beste

zentro edo kanon bat definitzea, baizik eta balio-zentro desberdinak aldarrikatzea. Balio zentro ezberdin bakoitzak, aldi berean, bere periferia izango du, batzuk besteengandik gertuago egongo dira, eta beste batzuk urrunago. Gure lanean, legitimatutako Euskal Herriko artearen historia periferiatik begiratzeak aukerak eskaini dizkigu bazter horrek dakarren malgutasuna eta izaera irekia gure egiteko, eta, hartatik, lurraldeko artearen historiarekiko dugun iruditegia eta diskurtsoak zabaltzeko. Esate baterako, metodologiaren atalean izendatu moduan, lanerako hautatu ditudan artistak zehaztutako kronologian belaunaldi, errealitate eta geografia ezberdinetako emakume artisten errealitate, praktika eta borroketara hurbiltzen lagundu didatenak izan dira. Hau da, indarrean, aukeraketa horrek diskurtso bat garatu du, balio-zentro eta periferia batekin, eta izan zitekeenetako kontaketa bati forma eman dio.

Halaber, "beste" artearen historien bizikidetzak irudikatzen lagungarria izan zait Laura Vicente historialariak erabili izan duen "sare" metafora⁵³⁹. Ikertzaileak dio lerro lineal eta bakar antzera irudikatu beharrean, historia lokarri osatzen den sare modura pentsatu dezakegula. Sareko lokarri ezberdinak momentu eta espazio bereberetan izandako ekintza indibidual zein kolektibo, errealitate eta egite sozial eta kultural ezberdinak irudikatuko lituzkete. Lokarri horiek batzuetan bata bestearekin harremana eta elkarrekintza lukete, eta beste batzuetan ez, edota guztiz errealitate kontraesankorrak bateratuko lituzkete. Sareak espazio zabala hartzen du, eta noranzko zuzena izan beharrean, norabide desberdinak bateratzen ditu. Hala, metaforarekin argi antzematen da historialarion egitekoa ezin dela izan iragana osatzen duen konplexutasunaren irakurketa mugatu, lineal eta sinplista bat egitea, hura egia objektibo bakarra balitz bezala. Kontrara, begirada horrek babestuko luke sarea osatzen duten lokarriak direla aztertu beharrekoak, horien hurbilketak ezagutza partzial eta kokatu bat garatzeko aukerak ematen dizkigulako.

Irudi hori buruan izanda, lanean zehar aztertu ditugun gai zentral batzuk, besteak beste, frankismoko genero egiturek gizabanakoetan izandako inpaktua, emakumeen arte praktika, oroimen kulturalaren gauzatzea, pentsamendu feministaren garapena eta horien guztien loturak izan dira. Adibidez, landu dugu emakume artistek estrategia eta negoziazio bide ezberdinak erabili zituztela beren ibilbideak aurrera eramateko orduan: arte praktikan hartutako erabaki estilistiko eta teknikoak, bizitza pribatua gobernatzeko

⁵³⁹ Laura Vicentek Bartzelonako Espai Crisin 2021eko apirilean eman zuen "Mujeres Libres" kurtsoetik ateratako kontzeptua. Besteak beste, Jacques Rancière eta Riga Segato pentsalariek ere historiarenganako begirada hori garatu zuten.

bideak eta erresistentzia emozionalak, edo publikoan erakutsitako gorputz eta performatibitateak, esate baterako, uste baino garrantzi handiagoa izan zuten. Estrategia horiek artisten proiektio eta arrakastan funtsezkoak izan ziren, baina ikusi moduan, aukeraketa horiek harremana dute ere jaso dugun historian emakumeek lekurik ez izatean.

Bestetik, proposatu dugu loturak badaudela emakumeen praktika artistikoaren eta feminismoaren artean. Murgildu garen kronologian emakume batek bere lan artistikoaren alde egitea, neurri handiagoan edo txikiagoan, bazen orduko genero diskurtsoetatik askatzeko saiakera bat. Sorkuntza artistikoa askotan emakumeen espiritua fintzeko hobby apropos gisa ulertu bazen ere, egite artistikoa gizarte frankistak bideratutako arau eta identitate gorpuztuetatik askatzeko bidea ere izan zen emakume askorentzat. Eta, beraz, aukeraketa horretan bazegoen pentsamendu feministarekin lerrokatzeko jarrera. Jakina, feminismoarekiko hurbilpen hori emakume batzuek modu inkontzientean egin zuten, beste batzuek era intuitiboan eta azken batzuek forma artikulatuagoan. Hori dela eta, mugimendu feministaren historia era zabalagoan ulertzeko premiarekin bat etorri gara, ez bakarrik Francoren diktaduraren amaieraren ostean iritsi zen aldarrikapen sozial kokatu eta itxi modura.

Gainera, mugimenduaren bilakaera modu irekiagoan ulertzeak aukerak eman dizkigu emakume eta feminismoaren historian eman diren aldaketak eta jarraipenak azpimarratzeko, baita ere hartan izan ziren estrategia eta erresistentziak gure egiteko, eta horiek egungo borrokekin lotzeko. Hori dela eta, lanean "arte feministaren" etiketa era zabal eta performatiboagoan ulertzearen alde egin dugu. Esan bezala, horrekin ez da historia lineal berri bat aurkeztu nahi, zeinak "arte protofeminista – arte feminista – arte transfeminista – arte ekofememinista" logika duen. Ikuspuntu feminista abiapuntua izan zaigu historia hegemonikoa berrikusteko, iraganeko iruditegia eta haren inguruko ezagutza eta diskurtsoak zabaltzeko, eta baita ere prozesu sozialek dakartzaten izaera kontraesankorra gogoan izateko.

Bestalde, kritika feministak dakarren transformaziorako gaitasuna gure egin nahian, ezagutza berrietara iristeko metodologia eta erreminta berrietara jotzearen ideia babestu dugu. Hartatik, garrantzia eman diogu prozesu soziokulturaletan, eta gizabanakoen identitate, bizitza gobernu eta ekintzetan emozioek duten parte hartzeari. Betiere, Sara Ahmedekin (2017) batera, emozioak agente sozial eta politiko gisa ulertuta. Modu horretan, epistemologia kartesiar tradizionalak arrazoiari eman dion lehentasuna lekualdatzen saiatu gara, eta gorputza erresistentzia, subertsio gunea eta ezagutzen

iturria izan daitekeela frogatu dugu. Adibidez, emozioekiko arreta jartzeak aukerak eskaini dizkigu garaiko gizarte eta arte sisteman emakumeek gizasemeekiko izan zuten posizio diferentziatua identifikatzeko, eta horien aurrean garatu zituzten estrategia eta bide ezberdinak ulertzeko.

Hari berdinetik tiraka, beste alderdi batzuetan ere artearen historia diziplinaren tradizio epistemologikoaren logika batzuekin hautsi dugu. Adibidez, arte ederren kategoria eta espazioekin bat ez datozen materialen garrantzia eta balioa aldarrikatu dugu. Hala nola, aldizkarietako irudiak, bilduma pertsonaletako argazkiak edo artisten lan zirriborroak maila estetiko eta diskurtsiboan interesgarriak izan daitezkeen materialak direla babestu dugu, eta, gainera, bitartekari ahaltsuak izan daitezkeela "beste" ezagutza horiek garatzeko. Era berean, iturri horietara iristeko, beharrezkoa izan da artxiboaren kategoria birpentsatzea. Lanaren sarreran hausnartu moduan, instituzio publikoetako artxiboak egiazen iturri ulertu beharrean, genero, klase eta bestelako biolentzia egituren emaitzak direla berretsi dugu; eta, horietan ematen diren gabeziak historia zapalduz hitz egiteko ahalmena dutela aldarrikatu dugu. Aldi berean, hutsune eta erantzunik gabeko galderek beste artxibo batzuk bilatzera bultzarazi ziguten, bilduma pertsonaletara eta ahozko memoriara.

Bestetik, azpimarratu nahiko nuke material horiekin lan egiteko beharrak ez ninduela bakarrik ahaztutako historiei ahotsa emateko dugun premia sentitzera eraman, baizik eta iragana interpretatzeko zereginean historiagilearen egitekoan ematen den jarrera aktiboa, esperientziala eta afektiboa ezagutzeko aukera ere eman zidala. Posizio hori ulertzeko lagungarria izan zitzaidan Jacques Derrida (2012) pentsalariaren *hauntologia* kategoria. Alegia, pentsa genezake orainean azaldu zaizkigun arrasto eta izate materialak "kontu eske" etorri zaizkigula. "Mamu-presentzia" horiek iraganeko gertakarien beste bertsio batzuk kontu diezagukete eta, aldi berean, izandako bidegabekeriak erreparatu, eta ez ahaztearen eta zaintzaren garrantzia gogorarazi, aurreko akats berdinak ez errepikatzeko. Begirada hori lagungarria izan zait historiagilearen lana interpretearena edo *medium*-arekin lotzeko eta eroso senti nintekeen posizio bat finkatzeko. Era horretan, hautatuko kokagunea ez da inoren izenean hitz egitea izan, baizik eta ahaztutako emakume artisten ahotsak orainaldira ekartzen saiatzea. Ideia hori bat dator lurraldeko eszena artistikoan izandako emakumeak talde heterogeneo eta polifoniko gisa ulertzearekin. Horregatik, garrantzitsua izan da elkarrizketa eta material pertsonalen bidez iraganeko bizipenak

orainaldian aktibatzea, eta horietan oinarrituta diskurtso bati forma ematea, eta ez alderantziz, hiztegi eta diskurtso bat horiei inposatzea.

Bide horretan, ikerketak aurrera egin ahala, instituzioen zaintzetatik at, "beste" artxibo bat joan gara sortzen. Talde ekintza, gorputzen topaketa eta ezagutza konpartituen emaitza den artxibo bat. Hain zuzen, etorkizunera begira esango nuke "beste" artxibo horrek bultzatzen ezagutza, iruditegi eta irakurketa transformazioak direla, seguruenik, ikerketa lanaren emaitza garrantzitsuenetako bat. Gainera, ideia horrek are gehiago indartuko luke hasieran nioen kontua: ikerketa itxi eta bukatu gisa jasotzearen kontra, egindako berrikusketa historiografikoa abiapuntua izan daitekeela, pixkanaka, izan ziren bestelako sorkuntza artistiko, errealitate eta subjektuekiko ezagutzak zabaldu eta balioztatzen hasteko. Azken batean, ibilbide luzea duen helburu konpartitu eta beharrezkoarekin lerrokatzen da ikerketa lan hau: zera, gizarteko aniztasuna islatzen duen oroimen kolektiboa eraikitzearekin eta horren aldeko erreparazio politikak martxan jartzearekin. Gure gaiari eta testuinguruari dagokionez, konponketa politika horiek aurrera eramatea beharrezkoa izateaz gain, egingarriak direlakoan gaude. Baina, jakina, horretarako, ez da nahikoa aldarrikapen feministak historiaren enuntziazio espazioen entzuteetara iristea, akademia, museo eta kultur instituzioetara, kasu. Ezinbestean, printzipio horiek espazio horietako botere-dinamiketan sartu behar dira.

A lo largo del trabajo hemos defendido que para llegar a hacer nuestras esas “otras” historias del arte, no basta con nombrar la desigualdad a la que han estado sometidas las mujeres a lo largo de la historia. Por el contrario, hemos argumentado que toda intervención feminista debe primero pasar por replantear y deconstruir los discursos heredados. Bucear al origen de esta desmemoria e intentar identificar a través de qué mecanismos tomó forma el discurso aprehendido. La potencialidad de este ejercicio radica en que la parcialidad y la desigualdad que dieron forma a nuestra memoria se convierten en componentes visibles e innegociables. A través de este estudio, hemos demostrado que la historia del arte del País Vasco en torno a los años 1950-1972 se sustenta sobre una mirada androcéntrica y que, el silencio al que fueron relegadas las artistas no se vincula únicamente con la posición que ocuparon estas dentro de la maquinaria franquista. En el transcurso de la investigación hemos argumentado que las energías y necesidades sociales del momento, las lógicas o los criterios de valoración que dieron forma al discurso tuvieron un gran impacto en la masculinización del relato y, como consecuencia, en el olvido de las mujeres. Como hemos atendido en los diferentes capítulos, en esta construcción tuvieron gran importancia, entre otras cuestiones, las categorías y las lecturas asociadas a la figura masculina del artista, la abstracción, la escultura y el “arte político”.

Una de las primeras conclusiones extraídas de la revisión historiográfica es que el esquema cronológico que se sigue manteniendo a la hora de estudiar la historia del arte del País Vasco no tiene capacidad para integrar otras realidades al discurso. Las fechas fundacionales o los acontecimientos clave son elementos fundamentales para establecer un consenso narrativo: son testigos de la existencia de un discurso histórico concreto, de un canon. En nuestro caso, hemos relacionado los puntos clave de la narración con los criterios de calidad y las lógicas que dieron forma a la historia del arte del País Vasco y, por lo tanto, hemos cuestionado la manera en que se vincula este marco con el arrinconamiento estructural que vivieron las artistas. Cabe mencionar que, aunque el trabajo se haya centrado en la historia de quienes “vivieron en mujer”, la misma premisa vale para rebatir la invisibilidad sufrida por todos aquellos sujetos que vivieron fuera de las fronteras geopolíticas, o que habitaron identidades contrarias a la norma.

Ahora bien, esta crítica no aspira a “hacer un hueco” en el relato a las mujeres artistas. Rechazamos la propuesta de incorporar al relato hegemónico artistas que habitaron experiencias, realidades, intereses o prácticas alejadas de la norma histórica. Sin

genealogías legitimadas a las que adherirse y sin haber generado aparentemente ninguna influencia en las siguientes generaciones, con el paso del tiempo la importancia de estas “piezas excepcionales” pasaría a esfumarse, cayendo nuevamente en el olvido. Defendemos la idea de que toda intervención feminista en la historia del arte debe pasar por el cuestionamiento de los discursos tradicionales. Hacer visible la parcialidad y el sesgo subjetivo de las narraciones supone un primer paso a partir del cual poder construir nuevos caminos para valorar y reivindicar otras genealogías, historias, manifestaciones artísticas, sujetos y luchas.

Ahora bien, el rechazo al canon legitimado nos obliga a trabajar desde una posición incómoda. ¿Cómo ordenar, analizar y validar esas “otras” historias del arte? La pregunta no tiene una sola respuesta, dado que, si fuera así estaríamos cayendo en la trampa de escribir otra historia cerrada y parcial. Como concluyó Joanna Russ (2018) ya en los años noventa, defendemos la idea de que el objetivo de la crítica feminista no es la definición de otro centro discursivo u otro canon, sino la reivindicación de otros centros de valoración diferentes. Cada uno de estos centros tendrá y definirá una periferia, algunos de estos centros estarán más cerca los unos de los otros, y otros, en cambio, permanecerán más distantes. En nuestro caso, haber podido observar desde una posición periférica el relato histórico hegemónico del arte del País Vasco nos ha brindado la posibilidad de apropiarnos del carácter flexible, inestable y abierto de este terreno y, a partir de él, ampliar nuestro imaginario y nuestros discursos en torno a la historia del arte del territorio. Como explicaba en el apartado metodológico, las artistas que he seleccionado para el trabajo han sido aquellas que, siendo pertenecientes a generaciones, realidades y geografías diversas, han posibilitado un acercamiento a las distintas realidades, prácticas y luchas que llevaron a cabo las artistas de la cronología establecida. Esto es, inevitablemente, esta decisión ha formulado un discurso, un centro de valoración y una periferia, y, entre los muchos posibles, ha dado forma a un relato.

Para imaginar el dialogo y la convivencia de estas “otras” historias del arte, me ha sido de ayuda la imagen metafórica de la “red” propuesta por la historiadora Laura Vicente⁵⁴⁰. En lugar de entender la historia como una línea recta, única y objetiva, la investigadora propone imaginar la historia como una red compuesta por nudos. Los diferentes nudos representan la diversidad de las acciones individuales y colectivas, o la multiplicidad de

⁵⁴⁰ Concepto extraído del curso “Mujeres Libres” impartido por Laura Vicente en el espacio bachelonés Espai Crisi en abril de 2021. Jacques Rancière y Rita Segato también han desarrollado esta mirada hacia la historia.

realidades y acciones socioculturales que cohabitan en un mismo momento histórico y geográfico. En ocasiones, estos nudos guardan relación entre ellos y otras veces no, o aúnan realidades y procesos aparentemente contradictorios. La imagen de la red da forma a un campo horizontal, amplio y abierto, el cual, a diferencia de la visión de la historia como un progreso lineal y único, integra también diferentes rumbos. Con esta imagen en mente, nos alineamos con la idea de que el cometido de l_s historiador_s no consiste en plantear una lectura lineal, única y objetiva del pasado, sino que el estudio debe orientarse a atender los nudos que componen la red. Esto es, apostar por una aproximación concreta, parcial y posicionada entendiendo, como decíamos al inicio del trabajo, que solo un mirada parcial y situada puede ofrecer lecturas objetivas (Haraway, 1995).

Desde este punto de partida, algunos de los temas centrales analizados en el trabajo han sido el impacto de las estructuras de género impuestos por el franquismo en los sujetos, la práctica artística de las mujeres, la materialización de la memoria cultural, la evolución del pensamiento feminista y las conexiones establecidas entre todos ellos. Por ejemplo, hemos visto que las artistas desarrollaron distintas estrategias y vías de negociación en su esfuerzo por prosperar en sus carreras. Las decisiones estilísticas y técnicas adoptadas, la gestión del ámbito privado y las resistencias emocionales, o la apariencia y la personalidad mostrada ante la sociedad, por ejemplo, tuvieron mucha más importancia de lo que cabría pensar *a priori*. Si bien las negociaciones y estrategias diseñadas fueron fundamentales en la proyección y el éxito de las artistas, pero también guardan relación con la falta de representación que han sufrido estas en la historia heredada.

Por otra parte, hemos propuesto que existen vínculos entre la práctica artística de las mujeres y el feminismo. Dentro del marco cronológico establecido, que una mujer se comprometiera con su trabajo artístico respondía, en mayor o menor medida, a una postura contraria a los discursos de género de la época. Pese a que, muchas veces la práctica artística fue concebida como una actividad apropiada para las mujeres, para muchas se convirtió en una vía a través de la cual liberarse de las normas y códigos corporales del franquismo. De modo que, en tal posicionamiento existía una alineación con el pensamiento feminista. Muchas realizaron este acercamiento de una manera inconsciente, otras de forma intuitiva y para otras representó una toma de decisión consciente y articulada. Por ello, hemos compartido la idea de entender la historia del

movimiento feminista de una manera más amplia; no solo como el movimiento social que floreció tras el final de la dictadura de Franco.

Adoptar una mirada más amplia a la hora de hablar en torno al movimiento feminista nos ha brindado la oportunidad de conocer los cambios y las continuidades que se han dado en la historia de las mujeres y el feminismo del territorio, así como apropiarnos de las estrategias y resistencias activadas en ese pasado y conectarlas con las luchas del presente. Por ello, hemos apostado por una comprensión más abierta y performática de la etiqueta “arte feminista”. Con esta elección no pretendemos presentar una nueva historia lineal que responda a la lógica “arte protofeminista – arte feminista – arte transfeminista – arte ecofeminista”. La perspectiva feminista ha sido el punto de partida desde donde revisar la historia hegemónica, ampliar el imaginario del pasado, los conocimientos y los discursos que lo rodean, y tener consciencia del carácter contradictorio inherente de cualquier proceso social.

Con el propósito de incorporar al trabajo la agencia transformadora de la crítica feminista, hemos defendido que para llegar a generar nuevos conocimientos es necesario hacer uso de nuevas herramientas metodológicas. A partir de esta premisa, hemos querido prestar atención al papel que las emociones han jugado en los procesos socioculturales, identitarios, subjetivos y performáticos de los individuos. En consonancia con Sara Ahmed (2017), hemos defendido que las emociones tienen una raíz social y, por tanto, responden a una herencia compartida. Esta propuesta, además, supone un gesto desafiante en contra de la tradición epistemológica cartesiana, la cual ha defendido la primacía de la razón por encima del cuerpo. En su lugar, hemos demostrado que el cuerpo, además de ser territorio de resistencias y subversiones, tiene la capacidad de generar conocimiento. Prestar atención a las emociones nos ha permitido, por ejemplo, identificar la posición diferenciada a la que se enfrentaron las mujeres en el sistema social y artístico de la época, e identificar las distintas estrategias y márgenes de acción que desarrollaron ellas.

Asimismo, en otros puntos del trabajo hemos seguido revisando los límites epistemológicos de la disciplina. Hemos reivindicado la importancia y el valor de ciertos materiales que han sido históricamente desatendidos por la historia del arte por no encajar en los códigos estéticos de las bellas artes. Y hemos defendido que las imágenes de las revistas, las fotografías personales o los bocetos de los artistas pueden ser materiales de gran interés tanto a nivel estético como discursivo, y que pueden ser intermediarios interesantes para llegar a esos “otros” conocimientos. Para acceder a

esas fuentes ha sido necesario la reflexión en torno a la categoría del archivo. En lugar de imaginar los archivos institucionales como fuentes de la verdad, hemos insistido en la necesidad de entenderlos como el resultado de las violencias heredadas por las estructuras de género, clase u otras opresiones y, por tanto, entender que sus ausencias tienen la capacidad de aproximarnos a las voces de l_s olvidad_s. Al mismo tiempo, estas preguntas sin respuesta nos han llevado a buscar y dialogar con otro tipo de archivos, principalmente, con materiales que estuvieron ligados a las vidas de los sujetos olvidados o también a la memoria oral.

Por otro lado, me gustaría señalar que la necesidad de tener que trabajar con estos materiales me permitió conocer la complejidad que acarrea la tarea de interpretar el pasado, así como su dimensión activa, experimental y afectiva. En torno a esta cuestión fue de ayuda la reflexión de Jacques Derrida (2012) en torno al concepto de *hauntología*. El pensador proponía concebir las huellas y rastros materiales como revelaciones que han venido a “pedir cuentas” al presente. Ciertamente, las “presencias fantasmales” tienen la capacidad para contar otras versiones de los hechos del pasado y, al mismo tiempo, intentar reparar las injusticias heredadas. Pueden recordarnos la importancia de no olvidar y de cuidar la memoria, para así tratar de no repetir los mismos errores del pasado. Esta reflexión ha sido fundamental para concebir mi posición como historiadora a modo de un intérprete o *médium* que dialoga con las voces del pasado. Desde este punto de partida, he procurado no hablar en nombre de nadie, sino traer al presente las voces de aquellas que fueron calladas. Esta idea se conecta con la propuesta de concebir a las mujeres de la escena artística del momento como un grupo heterogéneo y polifónico. Por ello, ha sido fundamental entablar diálogo con los materiales y las personas que vivieron estos hechos en primera persona, y a partir de ellos, dar forma a un discurso; y no en el orden inverso, es decir, imponer un determinado lenguaje y narrativa al caso de estudio.

En este sentido, a medida que la investigación ha ido tomando forma, hemos ido acumulando y creando un “otro” archivo; un archivo que es fruto del trabajo colectivo, de los encuentros y del conocimiento compartido. De cara al futuro, diría que una de las mayores aportaciones de este trabajo es justamente la creación de este “otro” archivo. Los materiales que hemos ido recopilando pueden convertirse en un punto de partida desde el cual pensar y generar nuevos conocimientos, imaginarios y lecturas transformadoras en torno a la historia del arte del País Vasco. Además, este hecho refuerza todavía más aquello que mencionaba al inicio: que, en lugar de concebir el

estudio como una investigación cerrada, puede ser un primer paso desde donde ampliar nuestras miradas en torno a la historia del arte del territorio. Al fin y al cabo, este trabajo se alinea con un objetivo general, amplio y de largo recorrido: la construcción de una memoria colectiva que refleje la diversidad de las sociedades y la puesta en marcha de políticas reparativas a favor de ello. Aprovecho estas últimas líneas para defender que, en el marco en el que se establece este trabajo, además de ser necesarias, la realización de este tipo de políticas es un hecho alcanzable a corto plazo. Pero, para ello no basta con que los discursos feministas lleguen a los espacios de enunciación desde donde se escribe la historia, es decir, a la academia, los museos o las instituciones culturales. Inevitablemente, dicha transformación debe insertarse primero en las dinámicas de poder de estos espacios.

BIBLIOGRAFIA

i. Erreferentzia bibliografikoak

- Agirre, I. eta Martínez Gorriarán, C. (1995). *Estética de la diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad*. Irun: Alberdania.
- Agirreazkuenaga Zigorraga, I. (1992). La tradición historiográfica vasca: su desarrollo en el marco de las ciencias sociales. *Historia Contemporánea*, (7), 157-282.
<https://ojs.ehu.eus/index.php/HC/article/view/19418/17456> helbidetik berreskuratua.
- Aguilera Cerni, V. (1966). *Panorama del nuevo arte español*. Madril: Ediciones Guadarrama.
- Aguiriano, M. (1991ko azaroa-abendua). Menchu Gal. *Zehar*, (13), 4-6.
- Aguiriano, M. (kom.). (1982). *Artistas vascos entre el realismo y la figuración: 1970-1982*. Madril: Museo Municipal de Madrid.
- Aguiriano, M. (kom.). (1994). *Mende bateko artea. Gipuzkoako Foru Aldundiko fondoetan*. Donostia: Koldo Mitxelena Kulturunea.
- Aguiriano, M. (kom.). (2001). *Menchu Gal. Los Menchu Gal de Menchu Gal*. Donostia: Koldo Mitxelena Kulturunea.
- Agirre, P. (2004). Euskal teknika = Técnica vasca. *MMIV Gure Artea*. Bilbo: Argitalpen Zerbitzu Nagusia.
- Ahmed, S. (2017). *La política cultural de las emociones*. Mexiko: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género.
- Ahmed, S. (2020). *¿Para qué sirve? Sobre los usos del uso*. Bartzelona: Edicions Bellaterra.
- Aizpuru, M. (2014). Nacionalismo vasco, separatismo y regionalismos en el Consejo Nacional del Movimiento. *Revista de Estudios Políticos*, (164), 87-113.
<https://recyt.fecyt.es/index.php/RevEsPol/article/view/39424> helbidetik berreskuratua.
- Albarrán, J. (arg.). (2018). *Art/nsición, tra/nsición: Arte y transición*. Madril: Brumaria.
- Aliaga, J. V. eta Mayayo, P. (kom.). (2013). *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Madril: This Side Up.

- Aliaga, J. V. eta Villaespesa, M. (kom.). (1998). *Transgeneric@s. Gizarte, sexualitate eta generoei buruzko irudikapen eta esperientziak espainiar arte garaikidean*. Donostia: Koldo Mitxelena Kulturunea.
- Alonso Pimentel, C. (1997). *Amable Arias*. Donostia: Universidad de Deusto.
- Alonso Pimentel, C. (2006). La pintura y las artes gráficas en el País Vasco entre 1949 y 1975. *Ondare*, (25), 103-147.
<https://www.euskonews.eus/0349zkb/artikuluak/25103147.pdf> helbidetik berreskuratua.
- Álvarez Emparanza, J. L. (1973). *Origen y evolución de la pintura vasca*. Donostia: Caja de Ahorros de Guipúzcoa.
- Álvarez Emparanza, J. M. (1978). *La pintura vasca contemporánea. 1935-1978*. Donostia: Caja de Ahorros de Guipúzcoa.
- Álvarez Martínez, M. S. (1983). *Escultores contemporáneos de Guipúzcoa. 1930-1980. Medio siglo de una Escuela Vasca de Escultura*. Donostia: Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa.
- Álvarez Martínez, M. S. (2003). *Jorge Oteiza: pasión y razón*. Donostia: Editorial Nerea, Fundación Museo Oteiza Fundazio Museoa.
- Alzuri, M., González, B. eta Zugaza, M. (kom.). (2018). *68aren ostean. Artea eta praktika artistikoak Euskal Herrian. 1968-2018*. Bilbo: Bilboko Arte Ederren Museoa.
- Anderson, B. (2007). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Mexiko: Fondo de Cultura Económica.
- Andueza de Segura, I. (1950). *El corte y la confección al alcance de las niñas*. Madril: Editora Ibérica.
- Anguita Villanueva, L. A. (2016). *Elementos, organización y funcionamiento de las asociaciones*. Madril: Reus Editorial.
- Angulo Barturen, J. (1987). *Ibarrola ¿un pintor maldito?*. Donostia: Haramburu.
- Anonimoa (1965). *Anales de la Fundación Juan March. 1963-1965*. Madril: Fundación Juan March.

- Anonimoa (2002b). Louise d'Aussy Pintaud. L'histoire d'une fresque sauvée de l'incendie. *Jakintza*, (19), 27-28.
- Anonimoa (kom.). (1951b). *Exposición de Fotografías de D. Pedro M^a. Irurzun*, Lydia A. de Irurzun. Donostia: Sociedad Fotográfica de Guipúzcoa, Salas Municipales de Arte.
- Anonimoa (kom.). (1972c). *Irene Laffite*. Donostia: San Telmo Museoa.
- Anonimoa (kom.). (1975a). *Mari Paz Jiménez (1909-1975)*. Donostia: Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, Museo Municipal de San Telmo.
- Anonimoa (kom.). (1975b). *Mari Paz Jiménez, exposición antológica*. Bilbo: Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- Anonimoa (kom.). (1981a). *Emakumeok Gaur*. Bilbo: Caja de Ahorros Municipales de Bilbao, Aulas de Cultura.
- Anonimoa (kom.). (1981b). *Pintoras de Vizcaya*. Bilbo: Sala de Cultura de Iberduero.
- Anonimoa (kom.). (1982). *Exposición de pintores navarros del siglo XX*. Iruñea: Institución Príncipe de Viana.
- Anonimoa (kom.). (1983). *Emakumeok Gaur 2*. Bilbo: Caja de Ahorros Municipales de Bilbao, Aulas de Cultura.
- Anonimoa (kom.). (1989). *Emakumeak = Mujeres*. Bilbo: Caja de Ahorros Municipales de Bilbao.
- Anonimoa (kom.). (1993a). *Artistas y artesanas*. Bilbo: Sala de Exposiciones del Archivo Foral de Bizkaia.
- Anonimoa (kom.). (1993b). *Emazte behakoak*. Biarritz: Palais des Festivals.
- Anonimoa (kom.). (1995a). *Acuarela en las vanguardias vascas*. Bilbo: Agrupación de Acuarelistas Vascos.
- Anonimoa (kom.). (1996). *Ricas y famosas*. Iruñea: Sala de Cultura del Ayuntamiento.
- Anonimoa (kom.). (1998). *Gutaz*. Donostia: Okendo Kultur Etxea.
- Anonimoa (kom.). (1999). *XX. mendeko euskal pintura*. Donostia: Garibai Aretoa.

- Anonimoa (kom.). (2002a). *Gaur: 1960 urtetako euskal artista aintzinalariak = L'avantgarde artistique basque des années 1960: Arias, Balerdi, Basterrechea, Chillida, Mendiburu, Oteiza, Sistiaga, Zumeta*. Getaria: Musée des Beaux-Arts.
- Anonimoa (kom.). (2004a). *Arabako Arte Ederren Museoa: 2003 eskuraketa berriak*. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia.
- Anonimoa (kom.). (2004b). *María Teresa de Aguirre*. Larrés: Museo de Dibujos Castillo de Larrés.
- Anonimoa (kom.). (2010). *Laura Esteve: pintura*. Donostia: Kutxa Fundazioa.
- Anonimoa (kom.). (2011). *María Paz Jiménez. Obra abstracta*. Bilbo: Galería Michel Mejuto.
- Ansa Goicoechea, E. (2019). *Mayo del 68 vasco. Oteiza y la cultura política de los sesenta*. Iruñea: Pamiela.
- Ansa, G. (kom.). (2020). *Hemen dira hutsunean igeri egindakoak. Tururu*. Vitoria-Gasteiz: Artium. Arte Garaikidearen Euskal Zentro-Museoa.
- Ansa, G. eta Barcenilla, H. (kom.). (2021). *Baginen bagara. Emakume artistak San Telmo Museoa eta Gordailuaren bildumetan*. Donostia: San Telmo Museoa.
- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands / La frontera*. San Frantzisko: Aunt Lute Books.
- Apaztegui, K. (kom.). (2006). *Teresa Peña: flotando en el espacio*. Donostia: Donostiako Santa Marta Museoa.
- Arakistain, X. (kom.). (2013). *Guerrilla Girls. 1985-2012*. Bilbo: Azkuna Zentroa.
- Arakistain, X. (kom.). (1992). *Trans Sexual Express*. Bilbo: Rekalde Erakustaretoa.
- Arakistain, X. (kom.). (2006). *Publiko guztientzat*. Bilbo: Rekalde Erakustaretoa.
- Arakistain, X. (kom.). (2007). *Kiss Kiss Bang Bang: 45 años de arte y feminismo*. Bilbo: Bilboko Arte Ederren Museoa.
- Arakistain, X., Jaio, M., Roseras, E. eta Herráez, B. (kom.). (2020). *Zeru bat, hamaika bide. Praktika artistikoak Euskal Herrian 1977-2002 aldirian*. Vitoria-Gasteiz: Artium. Arte Garaikidearen Euskal Zentro-Museoa.
- Aramburu, N. (kom.). (2014). *GAUR (sic)*. Donostia: AECID-Etxepare Euskal Institutua.

- Araño Gisbert, J. C. (1989). La enseñanza de las Bellas Artes como forma de ideología cultural. *Arte, Individuo y Sociedad*, (2), 9-30.
<https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS8989110009A/6060>
helbidetik berreskuratua.
- Aranzadi, J. (2000). *Mileniarismo vasco. Edad de oro, etnia y nativismo*. Madrid: Taurus.
- Aranzasti, M. J. (kom.). (2003). *Bidaideak: Balerdi, Goenaga, Mendiburu y Zumeta*. Donostia: Sala Kubo Aretoa.
- Arcediano Salazar, S. (1991). El eclecticismo en la pintura alavesa de postguerra: Grupo "Pajarita". *Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Documentales*, (8), 265-313.
- Arendt, H. (1998). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Aresti, N. (2017). El "gentleman" y el bárbaro. Masculinidad y civilización en el nacionalismo vasco (1893-1937). *Cuadernos de Historia Contemporánea*, (39), 83-103. DOI: <https://doi.org/10.5209/CHCO.56267>.
- Aróstegui Barbier, J. (1972). *La pintura vizcaína de la postguerra: del Grupo del Suizo a la Asociación Artística Vizcaína*. Bilbo: La Gran Enciclopedia Vasca.
- Arribas, M. J. (1979). *40 años de arte vasco. 1937-1977*. Donostia: Erein.
- Arrieta Alberdi, L. (2012). Por los derechos del Pueblo Vasco. El PNV en la Transición, 1975-1980. *Historia del Presente*, (19), 39-52.
<http://historiadelpresente.es/sites/default/files/revista/articulos/19/historiapresente19-2012.pdf> helbidetik berreskuratua.
- Ascunce Arrieta, J. Á. (2017). Exilio vasco. In M. P. Balibrea (arg.), *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español* (101-117. orr.). Madrid: Siglo XX.
- Ascunce Arrieta, J. Á. eta Zabala Agirre, J. R. (2007). Fuentes para el estudio del exilio vasco. *Migraciones y Exilios: Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos*, (8), 149-162.
- Ascunce, J. Á. (2000). La cultura del exilio en castellano. In E. Palacios Fernández (arg.), *Memoria del exilio vasco: cultura, pensamiento y literatura de los escritores transterrados en 1939* (71-97. orr.). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Avia, A. (2004). *De puertas adentro*. Madrid: Taurus.

- Ayala Diago, C. A. (2011). Trazos y trozos sobre el uso y abuso de la Guerra Civil española en Colombia. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 38(2), 111-152. <http://www.scielo.org.co/pdf/achsc/v38n2/v38n2a06.pdf> helbidetik berreskuratua.
- Aznar Soler, M. (2017). Insilio y exilio interior. In M. P. Balibrea (arg.), *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español* (171-188. orr.). Madril: Siglo XX.
- Azurmendi, N. (2005). *Bidegileak. Maritxu Urreta (1915)*. Donostia: Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia. <http://www.euskara.euskadi.net/appcont/sustapena/datos/41%20URRETA.pdf> helbidetik berreskuratua.
- Badiola, T. (2015). The Site for Controversy: The Case of 1980s New Basque Sculpture, from Roots to Rhizomes. In Z. Bray (arg.), *Beyond Guernica and the Guggenheim. Art and Politics from a Comparative Perspective* (81-98. orr.). Reno: Center for Basque Studies, University of Nevada Reno.
- Balda, J. (kom.). (2018). *Danok taldea. 1966-1967*. Iruñea: Nafarroako Museoa.
- Balibrea, M. P. (2017). Introducción. In M. P. Balibrea (arg.), *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español* (231-232. orr.). Madril: Siglo XX.
- Balibrea, M. P. (2018). Exilio republicano: construir desde la ausencia. In J. Revel, et. al. (arg.), *Exilio/refugio* (7-13. orr.). Madril: Ediciones del Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía.
- Barañano Letamendia, K. eta González de Durana, J. (1992). Gerra, 1936-1939. In K. Barañano Letamendia eta J. González de Durana (arg.), *Euskal Artearen Historia. Egungo aroa III* (9-17. orr.). Bilbo: Kriselu.
- Barandiarán, A. eta Setién, M. (kom.). (1988). *Certámenes de Navidad. San Sebastián 1950-1965*. Donostia: San Telmo Museoa.
- Barandiarán, A. eta Setién, M. (kom.). (1993). *XIX-XX mendeetako euskal pintura*. Donostia: San Telmo Museoa.
- Barber, F. (2004). Abstract Expressionism and Masculinity. In P. Wood (arg.), *Varieties of Modernism* (147-214. orr.). New Haven: Yale University Press.

- Barcenilla, H. (2016a). Fotografía transparente del techo de cristal: la situación de las artistas en la CAE. *Presencia de las mujeres en las artes visuales y el audiovisual* (46-55. orr.) Kulturaren Euskal Behatokia.
https://www.kultura.ejgv.euskadi.eus/informacion/presencia-de-las-mujeres-en-las-artes-visuales-y-el-audiovisual-2016/r46-9803/es/adjuntos/Mujeres_artes_visuales_y_audiovisual.pdf helbidetik berreskuratua.
- Barcenilla, H. (2016b). Kultur politikak: paradigma aldaketa?. *Jakin*, (215-216), 29-45.
<https://www.jakin.eus/show/d7fc96562fef727b8bf511a78f9ba9e4eccb3b3> helbidetik berreskuratua.
- Barcenilla, H. eta Manterola, I. (2016). Arte kritika Euskal Herrian azken 30 urteetan. Xabier Saenz de Gorbearen omenez. *RIEV. Revista Internacional de Estudios Vascos*, 61(2), 286-321. http://www.eusko-ikaskuntza.eus/PDFAnIt/riev/61/RIEV%2061_2_286-321.pdf helbidetik berreskuratua.
- Bard, C. (2015). Historiografía y memoria del feminismo: las tentaciones revisionistas. In C. Forcadell Álvarez, M. Yusta Rodrigo eta I. Peiró Martín (arg.), *El pasado en construcción: revisionismos históricos en la historiografía contemporánea* (47-65. orr.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Baroja y Nessi, C. (1933). *El encaje en España*. Bartzelona: Editorial Labor.
- Baroja y Nessi, C. (1998). *Recuerdos de una mujer de la generación del 98*. Bartzelona: Tusquets editores.
- Barreiro López, P. (2009). *La abstracción geométrica en España, 1957-1969*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Barreiro López, P. (2014a). El giro sociológico de la crítica de arte durante el tardofranquismo. *Desacuerdos* (8), 16-45.
<https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/revista/pdf/desacuerdos-8-alta-06-07-15.pdf> helbidetik berreskuratua.
- Barreiro López, P. (2014b). La sombra de Marx. Vanguardia, ideología y sociedad en la crítica militante del segundo franquismo. In P. Barreiro López eta J. Díaz Sánchez (arg.), *Crítica(s) de arte. Discrepancias e hibridaciones de la Guerra Fría o la globalización* (254-274. orr.). Murtzia: CENDEAC.

- Barrio, J. eta Pereda, A. (kom.). (2016a). *Mari Dapena. Artista baten konpromisoa*. Balmaseda: Enkarterrietako Museoa.
- Barrio, J. eta Pereda, A. (kom.). (2016b). *Mari Dapena. Lerro artean*. Bilbo: Bizkaiko Batzar Nagusien Erakusketa Aretoa.
- Barrio, J. eta Pereda, A. (kom.). (2019). *María Franciska Dapena ezagutuz*. Balmaseda: Enkarterrietako Museoa.
- Barrionuevo, R. (2004). Escultoras: obstáculos y nuevas estrategias de intervención en el espacio público. In M. Arriaga Flórez (arg.), *Mujeres, espacio y poder* (46-56. orr.). Sevilla: Arcibel editores.
- Barrionuevo, R. (2012a). *Hijas de la posguerra. Escultoras de la transición*. Madril: Visión Libros.
- Barrionuevo, R. (2012b). Las pioneras. Escultoras españolas en la 2ª República. *Revista Internacional de culturas y literaturas*, (1), 8-11.
<https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/49917/Las%20pioneras.pdf?sequence=1&isAllowed=y> helbidetik berreskuratua.
- Bassas Vila, A. (2013). Feminismo y arte en Cataluña en las décadas de los sesenta y setenta. Escenas abiertas y esferas de reflexión. In J. V. Aliaga eta P. Mayayo (kom.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (215-236. orr.). Madril: This Side Up.
- Bassas Vila, A. (2016). *La trayectoria de tres artistas en el pasaje del conceptualismo en Cataluña: Silvia Gubern, Àngels Ribé y Eulàlia* (dokto-re-tesia). Bartzelonako Unibertsitatea, Bartzelona.
- Batchelor, D., Fer, B. eta Wood, P. (1999). *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*. Madril: Akal.
- Battersby, C. (1989). *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Battesti, J. (kom.). (2018). *Gaur, 1966. Euskal arte ihardukitzailea*. Baiona: Baionako Euskal Museoa.
- Bauman, Z. (2015). *Modernidad líquida*. Mexiko: Fondo de Cultura Económica.

- Belbel Bullejos, M. J. (2009). Ohar batzuk hirurogeita hamarreko hamarkadan estatu espainiarrean zegoen feminismoari buruz. In F. Golvano (kom.), *70eko laborategiak. poetikak/politikak eta modernitatearen krisia hirurogeita hamarreko hamarkadako Euskal Herrian* (142-151. orr.). Bilbo: Rekalde Erakustaretoa.
- Bengoechea, J. et. al. (kom.). (1980). *La trama del arte vasco*. Bilbo: Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- Beorlegui, D. (2017). *Transición y melancolía. La experiencia del desencanto en el País Vasco (1976-1986)*. Madril: Postmetropolis Editorial.
- Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Bartzelona: Gustavo Gili.
- Bialostocki, J. (1973). *Estilo e iconografía: contribución a una ciencia de las artes*. Bartzelona: Barral.
- Biedma López, J. (2008). El pensamiento de la diferencia sexual. *Boletín Millares Carlo*, 27, 315-331.
- Bird, S. R. (1996). Welcome to the Men's Club: Homosociality and the Maintenance of Hegemonic Masculinity. *Gender and Society*, 10(2), 120-132.
<http://www.bristol.ac.uk/media-library/sites/law/documents/Bird%20-%20Welcome%20to%20the%20Men's%20Club.pdf> helbidetik berreskuratua.
- Birnbaum, P. (2016). *Women Artists in Interwar France: Framing Femininities*. New York: Routledge.
- Blanco Herránz, I. (2005). "Sección Femenina" y "Acción Católica": la movilización de las mujeres durante el franquismo. *Gerónimo de Uztariz*, (21), 55-66.
- Bolinga, J. (1951). *Mi costurero*. Plasencia: Sánchez Rodrigo.
- Bonnet, M. (2004). *Les femmes dans l'art*. Paris: Editions de la Martinière.
- Borzello, F. (2016). *Seeing Ourselves. Women's Self-Portraits*. Londres: Thames and Hudson.
- Bourdieu, P. (1997). *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Bartzelona: Editorial Anagrama.

- Bozal, V. (1966). El grabado en España. *Realidad: revista bimestral de cultura y política*, (11-12), 113-125.
- Bozal, V. (2006). Arte, ideología e identidad en los años del franquismo. *Ondare*, (25), 17-31. <http://www.eusko-ikaskuntza.eus/PDFAnlt/arte/25/25017031.pdf> helbidetik berreskuratua.
- Brennan, M. (2004). *Modernism's Masculine Subjects. Matisse, the New York School, and Post-Painterly Abstraction*. Massachusetts: Institute of Technology.
- Bueno, M. (2015). Dulce como los ojos de los niños: la pintura de Regina Raul. In C. Erdocia Castillejo (arg.), *Artea eta Erbestea (1936-1960)* (127-141. orr.). Donostia: Hamaika Bide Elkarte.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y luchas políticas. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Bartzelona: Paidós.
- Cabañas, M. (1996). *La política artística del franquismo: el hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*. Madril: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Cabañas, M. (2001). El exilio en el arte español del siglo XX. De las problemáticas generales de la emigración a las específicas de la segunda generación de artistas del exilio republicano en México. In M. Cabañas (arg.), *El arte español del siglo XX. Su perspectiva a final del milenio* (287-315. orr.). Madril: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
<https://digital.csic.es/bitstream/10261/15656/1/Exilio%20Arte%20Mex%2c%20X%20Jornadas%202001.pdf> helbidetik berreskuratuta.
- Cabanillas Casfranca, Á. eta Serrano de Haro, A. (2019). La mujer en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (1873-1967). *Academia. Boletín Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, (1), 111-136.
https://eprints.ucm.es/id/eprint/61941/1/006_A%C3%ACfrica%20Cabanillas%20Casafranca%202.pdf helbidetik berreskuratua.
- Callen, A. (1979). *Women Artists of the Art and Crafts Movement. 1870-1914*. New York: Pantheon Books.

- Campillo, N. (2003). Ontología y diferencia de los sexos. In S. Tubert (arg.), *Del sexo al género: los equívocos de un concepto* (83-122. orr.). Madril: Cátedra.
- Caparrós Masegosa, L. (2019). *Instituciones artísticas del franquismo: las exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1941-1968)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Capdevila-Argüelles, N. (2013). *Artistas y precursoras. Un siglo de autoras Roësset (1882-1995)*. Madril: Horas y HORAS La Editorial Feminista.
- Carabias Álvaro, M. (2010). *Mujeres modernas de Falange, 1939-1940: (Y, revista para la mujer)*. Kordoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí.
- Carmona, P. (2009). La pasión capturada. Del carnaval underground a "La Movida Madrileña" marca encarnada. *Desacuerdos*, (5), 147-158.
https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/revista/pdf/des_c05.pdf
helbidetik berreskuratua.
- Caro, C. (2010). *Con voz propia. Colaboraciones en prensa de Carmen Baroja*. Madril: Editorial Caro Raggio.
- Castaño, A. (1973). *Begoña Izquierdo*. Bilbo: Dirección General de Bellas Artes.
- Cavalcanti Simioni, A. P. (2005). Le voyage à Paris: L'Académie Julian et la formation des artistes peintres brésiliennes vers 1900. *Cahiers du Brésil contemporain*, (57-58), 261-281.
- Cearreta-Innocenti, A. (2017). Estampa Popular de Vizcaya. La creación plástica como instrumento de acción política. *Archivo Español de Arte*, (358), 155-170. DOI: <https://doi.org/10.3989/aearte.2017.10>.
- Chadwick, W. (1997). *Women Artist and the Surrealist Movement*. Londres: Thames and Hudson.
- Chávarri, R. (1972). *Maestros de la pintura vasca*. Madril: Ibérico europea de ediciones.
- Chillida, E. (1999). *Preguntas*. Donostia: Artes Gráficas Lorea.
- Chillida, E. (2016). *Escritos*. Madril: La Fábrica.
- Cixous, H. (2010). *Le Rire de la Méduse*. Paris: Galilée.

- Clarke, M. (2005). *Critical Voices. Women and Art Criticism in Britain, 1880-1905*. Aldershot: Ashgate.
- Comisarenco, D. (2019). *Eclipse de siete lunas. Mujeres muralistas en México*. Mexiko: Artes de México y del Mundo.
- Connell, R. W. (2015). *Masculinidades*. Mexiko: Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Connell, R. W. eta Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. *Gender & Society*, 19(6), 829-859. DOI: <https://doi.org/10.1177/0891243205278639>.
- Contreras Zubillaga, I. (2007). Arte de vanguardia y franquismo. A propósito de la politización de los Encuentros 72 de Pamplona. *Huarte de San Juan. Geografía e Historia*, (14), 235-255.
- Cortés, J. M. eta Aliaga, J. V. (1993). *De amor y rabia: acerca del arte y el sida*. Balentzia: Universitat Politècnica de València.
- Croizier Varillon, I. (2012). *L'art sacré en béarn et en Pays Basque dans la période de l'entre-deux-guerres* (doktore-tesia). Pau eta Pays de l'Adour-eko Unibertsitatea.
- Dapena, M. F. (1978). *¡Sr. Juez! (soy presa de Franco...)*. Donostia: Haramburu.
- Dapena, M. F. (1987). *Vida y muerte enfrentadas. Mujeres de la vida*. Bilbo: Indauchu.
- Dávila, P. (1991). *Las Escuelas de Artes y Oficios y el proceso de modernización en el País Vasco, 1879-1929*. Leioa: Euskal Herriko Unibertsitatearen Argitalpen Zerbitzua.
- De Barañano, K., González de Durana, J. eta Juaristi, J. (1987). *Arte en el País Vasco*. Madril: Cátedra.
- De Beauvoir, S. (2015). *El segundo sexo*. Madril: Cátedra.
- De Castresana, L. (1980). *Pintura y pintores de Vizcaya*. Bilbo: Caja de Ahorros Vizcaína.
- De Diego, E. (2009a). *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y alguna más*. Madril: Cátedra.
- De Diego, E. (2018). *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madril: La Balsa de la Medusa.

- De Diego, E. (kom.). (2009b). *Sophie Taeuber-Arp. Caminos de vanguardia*. Malaga: Museo Picasso de Málaga.
- De Diego, E. eta Huici, F. (1999). *Fuera de orden. Mujeres de la vanguardia española*. Madril: Fundación Mapfre.
- De Haro, N. (2010). *Grabadores contra el franquismo*. Madril: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- De Haro, N. (2013). Mujeres artistas e imágenes de la opresión femenina en el realismo crítico. Revisando la historia oficial del antifranquismo. In J. V. Aliaga eta P. Mayayo (kom.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (149-169. orr.). Madril: This Side Up.
- De Haro, N. (2016). Voces de seda: las pinturas clandestinas de Agustín Ibarrola (1962-1965). *Archivo Español de Arte*, (355), 299-316. DOI: <https://doi.org/10.3989/aearte.2016.20>.
- De Haro, N. (2018). La historia del arte español de la transición: consecuencias políticas de una representación. In J. Albarrán (arg.), *Art/nsición, tra/nsición: Arte y transición* (595-633. orr.). Madril: Brumaria.
- De Jaureguiberry, M. (2009). *La peinture basque: ouvres choisies des collections publiques et privées*. Urruña: Pimientos.
- De Jaureguiberry, M. eta Hurel, A. (2006). *Un siècle de peinture au Pays Basque, 1850-1950*. Urruña: Pimientos.
- De la Encina, J. (1998). *La trama del arte vasco*. Bilbo: Museo de Bellas Artes.
- De Pablo, S. (2002). La contemporaneidad (1876-1979). In I. Bazán Díaz (arg.), *De Túbal a Aitor: Historia de Vasconia* (485-682. orr.). Madril: La Esfera de los Libros.
- De Pablo, S. (2010). Lengua e identidad nacional en el País Vasco: del franquismo a la democracia. In C. Lagarde (arg.), *Le discours sur les langues d'Espagne = el discurso sobre las lenguas españolas, 1978-2008* (53-64. orr.). Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan.
- De Pablo, S., Mees, L. eta Rodríguez Ranz, J. A. (2001). *El péndulo patriótico: historia del Partido Nacionalista Vasco*. Bartzelona: Crítica.

- Deepwell, K. (1998). La crítica feminista de arte en un nuevo contexto. In K. Deepwell (arg.), *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas (19-39. orr.)*. Madril: Cátedra.
- Del Mar Rodríguez, M. (2021). Feminismo, discursos y exposiciones en el estado español. ¿Construyendo un canon?. In C. Jareño Gila y A. C. Sanz-Gavillon (arg.). *Otras miradas. Voces y formas de la creación feminista desde los años 60 en el Estado español (273-297. orr.)*. Edicions Bellaterra: Bartzelona.
- Del Valle, T. (1985). *Mujer vasca: imagen y realidad*. Bartzelona: Anthropos Editorial del Hombre.
- Delgado Ballesteros, G. (2010). Conocerte en la acción y el intercambio. La investigación: acción participativa. In N. Blazquez Graf, F. Flores Palacios eta M. Ríos Everardo (arg.), *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales (197-216. orr.)*. Mexiko: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Delgado, L. E., Fernández, P. eta Labanyi, J. (arg.). (2018). *La cultura de las emociones y las emociones en la cultura española contemporánea (siglos XVIII-XXI)*. Madril: Cátedra.
- Derrida, J. (1997). Una filosofía decostructiva. *Zona Erógena*, (35).
<http://imago.yolasite.com/resources/DERRIDA,%20Una%20Filosofia%20Deconstruccion.pdf> helbidetik berreskuratua.
- Derrida, J. (2012). *Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madril: Editorial Trotta.
- Desport, G. (2002). *Répertoire des peintres et sculpteurs du Pays Basque*. Paris: Atlántica.
- Di Bello, P. (2007). *Women's Albums and Photography in Victorian England*. Londres: Routledge.
- Di Febo, G. (2005). "La Cuna, La Cruz y la Bandera". Primer franquismo y modelos de género. In I. Morant (arg.), *Historia de las mujeres en España y América Latina (217-237. orr.)*. Madril: Cátedra.
- Di Febo, G. eta Juliá, S. (2012). *El franquismo: una introducción*. Madril: Planeta.

- Díaz Cuyas, J., Pardo, C. eta Pujals, E. (kom.). (2009). *Encuentros de Pamplona 72. Fin de fiesta del arte experimental*. Madril: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Díaz Sánchez, J. (1998). *La "oficialización" de la vanguardia artística en la postguerra española: (El informalismo en la crítica de arte y los grandes relatos)* (doktoretesia). Gaztela Mantxako Unibertsitatea.
- Díaz Sánchez, J. (2002). Los críticos, los artistas y la pintura abstracta en la España de la postguerra. *Archivo Español de Arte*, 75(297), 39-50. DOI: <https://doi.org/10.3989/aearte.2002.v75.i297.357>.
- Díaz Sánchez, J. (2010). El arte y la crítica: estrategias de modernidad en los años 50 en España. *Revista de Historiografía (RevHisto)*, (13), 56-65.
- Díaz Sánchez, J. (2013). *La idea de arte abstracto en la España de Franco*. Madril: Cátedra.
- Díaz Sánchez, P. (2001). *El trabajo de las mujeres en el textil madrileño. Racionalización industrial y experiencias de género (1959-1986)*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- Díaz Sánchez, P. (2007). El trabajo en la confección-textil: un oficio de mujeres. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, 19, 371-392. DOI: <https://doi.org/10.5944/etfv.19.2007.3167>.
- Díaz Sánchez, P. eta Gago, J. M. (2006). La construcción y utilización de las fuentes orales para el estudio de la represión franquista. *Hispania Nova: Revista de Historia Contemporánea*, (6). <http://hispanianova.rediris.es/6/dossier/6d006.pdf> helbidetik berreskuratua.
- Didi Huberman, G. (2010). *Atlas: ¿cómo llevar el mundo a cuestras?*. Madril: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Dimitrieva, M. (2016). Transcending Gender: Cross-Dressing as a Performative Practice of Women Artists of the Avant-garde. In T. Malycheva eta I. Wünsche (arg.), *Marianne Erefkin and the Women Artists in Her Circle* (123-136. orr.). Leiden: Brill. https://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctt1w8h0q1.15?seq=1#metadata_info_tab_contents helbidetik berreskuratua.
- Doane, M. A. (1982). Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator. *Screen*, 23(3-4), 74-87. DOI: <https://doi.org/10.1093/screen/23.3-4.74>.

- Dorfles, G. (1979). *El devenir de la crítica*. Madril: Espasa-Calpe.
- Duce Ripollés, F. (1956). *En la clase de costura*. Bartzelona: AEDOS.
- Durán Úcar, D. (kom.). (2016). *Historia partekatuak. XX. mendea Kutxa Bilduman*. Donostia: Kutxa Kultur Artegunea.
- Echevarría Plazaola, J. eta Mennekes, F. (2011). *Intrusos en la casa. Arte moderno, espacio sagrado. Arantzazu, Assy, Audincourt, Rothko Chapel, Vence, 1950-1971*. Alzuza: Jorge Oteiza Fundazio Museoa.
- Egaña, I. (2015). *Iheslariak. Exilio vasco (1936-2015)*. Andoain: Aise liburuak.
- Eizagirre Altuna, L. (arg.). (2002). *Mauricio Flores Kaperotxipi. Cartas y escritos*. Zarautz: Zarauzko Udala.
- Elinor, G., et. al. (arg.). (1987). *Women and Craft*. Londres: Virago.
- Ellmann, M. (1968). *Thinking About Women*. New York: Harcourt, Brace & World.
- Elortza, J. (1995). Euskal kultura 1960-1970. Erein-aroa. In J. San Martín (arg.), *Artea eta artistak 60ko hamarkadan* (43-88. orr.). Donostia: Koldo Mitxelena Kulturunea.
- Eraso, M. (kom.). (2004). *Laura Esteve: krokisa begiratuan*. Donostia: Koldo Mitxelena Kulturunea.
- Ernst, K. eta Kurz, O. (1991). *La leyenda del artista*. Madril: Cátedra.
- Escudero, A. (1995). Genio y gusto en la estética kantiana. *Anales del Seminario de Metafísica*, (29), 223-233.
<https://revistas.ucm.es/index.php/ASEM/article/view/ASEM9595110223A/17208>
helbidetik berreskuratua.
- Estornés, I. eta Kortadi, E. (1980). Helene Elissague, "Elizaga". *Muga*, (9), 92-100.
- Faber, S. (2005). Silencios y tabúes del exilio español en México: historia oficial versus historia oral. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, (17), 373-389. DOI: <https://doi.org/10.5944/etfv.17.2005.3112>.
- Faber, S. (2017). Dialéctica del exilio y dimensión moral. In M. P. Balibrea (arg.), *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español* (196-198. orr.). Madril: Siglo XX.
- Falcón O'Neill, L. (1999). *Memorias políticas (1959-1999)*. Madril: Planeta.

- Faxedas, M. L. (2013). ¿Contra sí mismas? Mujeres artistas en los orígenes de la abstracción. *BRAC-Barcelona Research Art Creation*, 1(1), 27-61.
- Faxedas, M. L., Fontbona, I. eta Mayayo, P. (2019). Se rendre visible dans l'Espagne de Franco: Le Salón Femenino de Arte Actual (1962-1971). *Art@s Bulletin*, 8(1), 226-235. <http://hdl.handle.net/10486/691046> helbidetik berreskuratua.
- Fernández Marcilla, C. (kom.). (1996). *75 años de pintura y escultura en navarra: 1921-1996*. Iruñea: Caja de Ahorros de Navarra.
- Fernández-Martorell, M. (2018). *Capitalismo y cuerpo. Crítica de la razón masculina*. Madril: Cátedra.
- Fernández-Savater, A., Labrador Méndez, G. eta Jerez, C. (2019). *Economía libidinal de la transición*. Madril: Ediciones del Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía.
- Figuroa-Saavedra, M. (2010). La estudiante de Bellas Artes y la generización masculina del artista creativo. *Nueva Antropología*, 23(72), 121-144. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-06362010000100007 helbidetik berreskuratua.
- Flores Kaperotxipi, M. (1947). *Pintores vascos y no vascos*. Buenos Aires: Editorial Vasca Ekin.
- Flores Kaperotxipi, M. (1954). *Arte vasco: pintura, escultura, dibujo y grabado*. Buenos Aires: Editorial Vasca Ekin.
- Folch, M. J. (kom.). (2015). *Ana Peters. Mitologías políticas y estereotipos femeninos en los sesenta*. Balentzia: IVAM.
- Folch, M. J. eta Tejeda, I. (kom.). (2018). *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1939-1980)*. Balentzia: IVAM.
- Foucault, M. (1996). *Genealogía del racismo*. Buenos Aires: Editorial Caronte Ensayos.
- Foucher Zarmanian, C. (2015a). *Créatrices en 1900. Femmes artistes en France dans les milieux symbolistes*. Paris: Mare & Martin.
- Foucher Zarmanian, C. (2015b). Les femmes artistes sous presse: Les créatrices vues par les femmes critiques d'art dans la presse féminine et féministe en France autour de 1900. *Sociétés & Représentations*, 40(2), 111-127. DOI: <https://doi.org/10.3917/sr.040.0111>.

- Fuentes Vega, A. (2011). Franquismo y exportación cultural. El caso de la exposición de arte español en Buenos Aires, 1947. *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: ensayos sobre letras, historia y sociedad*, 11(44), 25-44.
DOI: <http://dx.doi.org/10.18441/ibam.11.2011.44.25-45>.
- Gaitán, C. (2018). Los muros de México: un reto para las artistas españolas del exilio. *Investigaciones Feministas*, 1(9), 47-66. DOI: <https://doi.org/10.5209/INFE.56012>.
- Gaitán, C. (2019). *Las artistas del exilio republicano español. El refugio latinoamericano*. Madrid: Cátedra.
- Gaitán, C. eta Murga, I. (2019). Victorina Durán y Maruja Mallo: encuentros y desencuentros de dos artistas exiliadas. *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres*, 2(26), 399-425. DOI: <https://doi.org/10.30827/arenal.v26i2.9173>.
- Gaitán, C., eta Murga, I. (2021). Las artes decorativas, un camino hacia la modernidad: Matilde Calvo Roderó y Victorina Durán. *Arte, Individuo y Sociedad*, 33(1), 183-204. DOI: <https://doi.org/10.5209/aris.67885>.
- Gandía Casimiro, J. (kom.). (1996). *Estampa Popular*. Balentzia: IVAM.
- Garb, T. (1994). *Sisters of the Brush. Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris*. New York: Yale University Press.
- Garbayo, M. (2016). *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*. Bilbo: Consonni.
- Garbayo, M. (kom.). (2018). *Ni, denetan okerrena*. Iruñea: Nafarroako Museoa, Jorge Oteiza Fundazio Museoa, Uharte Zentroa.
- García Delgado, J. L. (2000). La economía. In J. L. García Delgado (arg.), *Franquismo. El juicio de la historia* (115-170. orr.). Madrid: Temas de Hoy.
- García Díez, J. A. (1990). *La pintura en Álava*. Vitoria-Gasteiz: Araba eta Gasteizko Aurrezki Kutxa.
- García Marcos, J. A. (1983). *Biografía de un pintor. D. Ascensio Martiarena Lascurain*. Donostia: Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones.
- García Marcos, J. A. (1989). *Asociación Artística de Guipúzcoa. 40 años*. Donostia: Asociación Artística de Guipúzcoa.

- García Marcos, J. A. (2007). *Salas y galerías de arte en San Sebastián. 1878-2005*. Donostia: Kutxa Fundazioa.
- García Marcos, J. A. (2009). *La Asociación Artística de Guipúzcoa del siglo XX al XXI: 1949-2009*. Donostia: Asociación Artística de Guipúzcoa.
- García Muriana, C. (2014). *Esther Ferrer: la (re)acción como leitmotiv. Reflexión, grito y denuncia como respuesta a las limitaciones para ser en libertad determinadas por el trinomio sexo-genero-sexualidad* (dokto-re-tesia). Miguel Hernández Unibertsitatea.
- García Soriano, M. (2009). Lo femenino en relación al estilo y los temas tratados por las artistas plásticas de posguerra. España 1939-1957. In C. Giménez Navarro eta C. Lomba Serrano (arg.), *El arte del siglo XX* (325-338. orr.). Zaragoza: Universidad de Zaragoza. <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/29/23/20garciasoria.pdf> helbidetik berreskuratuta.
- García Torres, J. M. (kom.). (1997). *Irudi lausotua. Trabestismoa eta identitatea artea*. Donostia: Koldo Mitxelena Kulturunea.
- García, F. eta Azcona, J. M. (2005). *El nacionalismo vasco*. Madril: Alba Libros.
- García, S. (2010). *La identidad nacional de los colegios del exilio republicano español en la Ciudad de México (1939-1950)* (dokto-re-tesia). Balentziako Unibertsitatea.
- García-Landarte, V. (2006). *Estampa Popular de Vizcaya*. El realismo social de los años 60 del País Vasco. *Ondare*, (25), 393-401. <http://www.eusko-ikaskuntza.eus/PDFAnlt/arte/25/25393401.pdf> helbidetik berreskuratuta.
- Gieure, M. (1966). *Darizcuren: l'ame du Pays Basque*. Saint Ouen: Baubert et Cie.
- Gil Pecharromán, J. (2008). *La política exterior del franquismo (1939-1975): entre Hendaya y el Aiún*. Bartzelona: Flor de Viento Ediciones.
- Gluzman, G. (2015). *Mujeres y arte en el Buenos Aires del siglo XIX: prácticas y discursos* (dokto-re-tesia). Buenos Aireseko Unibertsitatea.
- Gohari, S. E. (2014). Gendered Reception: There and Back Again. An Analysis of the Critical Reception of Helen Frankenthaler. *Women's Art Journal*, 35(1), 33-39.
- Goikoetxea, J. (2008). *Ciboure, un repaire d'artistes = Ziburu, artisten ohartze bat*. Sara: Sarea argitaletxea.

- Golvano, F. (kom.). (2004). *Disidentziak oro: poetikak eta arte ekinbideak euskal trantsizio politikoan, 1972-1982*. Donostia: Koldo Mitxelena Kulturunea.
- Golvano, F. (kom.). (2005). *Orain taldea: 5 + 1*. Vitoria-Gasteiz: Vital Fundazioa Erakusketa Zentroa.
- Golvano, F. (kom.). (2009). *70eko laborategiak. Poetikak/politikak eta modernitatearen krisia hirurogeita hamarreko hamarkadako Euskal Herrian*. Bilbo: Rekalde Erakustaretoa.
- Golvano, F. (kom.). (2016). *1966. Gaur Konstelazioak. 2016*. Donostia: San Telmo Museoa.
- Golvano, F. eta Arriaga, J. (kom.). (2004). *Gaur Konstelazioa. Abangoardiako sarea euskal artean*. Vitoria-Gasteiz: Vital Fundazioa Erakusketa Zentroa.
- Gonnard, C. eta Lebovici, É. (2007). *Femmes artistes/Artistes femmes. Paris, de 1880 à nous jours*. Paris: Éditions Hazan.
- González Antona, A. (1995). *El video en el País Vasco (1972-1992)*. Leioa: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- González de Durana, J. (2006). Basílica de Aránzazu. Mito y secreto. *Historia y política: ideas, procesos y movimientos sociales*, (15), 147-170.
<http://www.cepc.gob.es/publicaciones/revistas/revistaselectronicas?IDR=9&IDN=644&IDA=26795> helbidetik berreskuratua.
- González de Durana, J. (kom.). (2009). *Arkitektura eta eskultura Arantzazuko Basilikan 1950-1955*. Vitoria-Gasteiz: Artium. Arte Garaikidearen Euskal Zentro-Museoa.
- González Fernández, H. (2015). Presas y piratas. Memoria, nostalgia fascinación y política de archivo. In A. Calderón Puerta, K. Moszczynska eta K. Kumor (arg.), *¿La voz dormida? memoria y género en las literaturas hispánicas* (327-354. orr.). Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia.
- González Martínez, E. E. eta Naranjo Orovio, C. (1986). La historia oral, instrumento de análisis social. Algunas aportaciones recientes. *Revista de Indias*, 66(177), 290-309. <https://digital.csic.es/bitstream/10261/15226/1/20090715122046055.pdf> helbidetik berreskuratua.

- González, M. eta Alix, J. (kom.). (2019). *Dibujantas. pioneras de la ilustración* (2. ed.). Madril: Museo ABC.
- Gouma-Peterson, T. eta Mathews, P. (1987). The Feminist Critique of Art History. *The Art Bulletin*, 69(3), 326-357. <https://www.jstor.org/stable/3051059> helbidetik berreskuratua.
- Graham, H. (1995). Gender and the State: Women in the 1940s. In H. Graham eta J. Labanyi (arg.), *Spanish Cultural Studies* (182-195. orr.). New York: Oxford University Press.
- Gramsci, A. (1971). *Selections From the Prison Notebooks*. New York: International.
- Greer, G. (2005). *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*. Madril: Editorial Bercimuel.
- Guasch, A. M. (1977a). El arte/etnia/cultura en torno a Euskadi. *Guadalimar*, (25), 20-25.
- Guasch, A. M. (1977b). Crónica de una vanguardia. *Guadalimar*, (25), 52-59.
- Guasch, A. M. (2018). *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*. Madril: Akal.
- Guasch, A. M. eta Zulaika, J. (2007). *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Madril: Akal.
- Güereca Torres, R. (2016). Claves para una sociología feminista. In N. Blazquez Graf eta M. P. Castañeda Salgado (arg.), *Lecturas críticas en investigaciones feminista* (91-122. orr.). Mexiko: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género.
- Guibert Navaz, A. (2010). María Esther Navaz Sanz (1911-2003) II. *Euskonews*, (553). <https://www.euskonews.eus/zbk/553/maria-esther-navaz-sanz-1911-2003-iiii/ar-0553001002C/#> helbidetik berreskuratua.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Madril: Cátedra. <https://kolectivoporoto.cl/wp-content/uploads/2015/11/Haraway-Donna-ciencia-cyborgs-y-mujeres.pdf> helbidetik berreskuratua.
- Haraway, D. (1997). *Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan_Meets_OncoMouse*. New York: Routledge.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbo: Consonni.

- Haskell, M. (2016). *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Herráez, B. (2014). Arte y crítica durante la Transición en el País Vasco. *Desacuerdos*, (8), 114-147. <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos#numero-8> helbidetik berreskuratua.
- Hobsbawm, E. eta Ranger, T. (2018). *La invención de la tradición*. Zaragoza: Titivillus.
- Homobono, J. I. (2008). Del patrimonio cultural al industrial: Una mirada socioantropológica. In X. Pereiro, S. Prado eta H. Takenaka (arg.), *Patrimonios culturales, educación e interpretación. Cruzando límites y produciendo alternativas* (57-74. orr.). Donostia: Ankulegi Antropologia Elkartea.
- Iggers, G. G. (2012). *La historiografía del siglo XX. Desde la objetividad científica al desafío posmoderno*. Txile: Fondo de Cultura Económica.
- Irigaray, L. (1992). *Yo, tú, nosotras*. Madril: Cátedra.
- Irigaray, L. (2003). Any Theory of the "Subject" Has Always Been Appropriated by the "Masculine". In A. Jones (arg.), *The Feminism and Visual Cultural Reader* (119-127. orr.). Londres: Routledge.
- Irigaray, L. (2007). *Espéculo de la otra mujer*. Madril: Akal.
- Irwin, F. (1995). Amusement or Instruction?: Watercolour Manuals and the Woman Amateur. In C. Campbell (arg.), *Women in Victorian Art World* (149-166. orr.). Manchester: Manchester University Press.
- Iturralde Sola, J. (1998). Érase una vez Pitti... *Revista Asnabi*, (5), 11-16. <http://www.asnabi.com/revista/tk5/23iturralde.pdf> helbidetik berreskuratua.
- Järlehed, J. (2012). La letra vasca. Tradición inventada, nacionalismo y mercantilización en el paisaje lingüístico en Euskal Herria. In T. Fernández Ulloa (arg.), *Ideology, Politics and Demands in Spanish Language, Literature and Film* (334-357. orr.). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Jones, A. (2003). Introduction. In A. Jones (arg.), *The Feminism and Visual Cultural Reader* (1-7. orr.). Londres: Routledge.

- Kintana Goiriena, J. eta Artetxe Sánchez, K. (2002). *Ikerketa berriak Euskal Herriko historian: metodologia aitzindariak eta berrikuntza historiografikoak*. Bilbo: Udako Euskal Unibertsitatea.
- Kortadi, E. (1978). Reflexiones en torno a la Escuela Vasca de pintura; sus raíces y desarrollo. *Cultura vasca* (319-330. orr.). Donostia: Erein.
- Kortadi, E. (1982). *Arte vasco y Euskal artea*. Donostia: Erein.
- Kortadi, E. (1995). La abstracción lírica, gestual y matérica (movimiento en Europa, América y País Vasco). *RIEV. Revista Internacional de Estudios Vascos*, 40(1), 77-95. <http://www.eusko-ikaskuntza.eus/PDFAnlt/riev/40/40077095.pdf> helbidetik berreskuratua.
- Kortadi, E. (2015). Mauricio Flores Kaperotxipi (Zarautz, 1901-1997) margolari, galerista eta artigrafoaren abentura amerikarra. In C. Erdocia Castilleko (arg.), *Artea eta erbestea (1936-1960)* (19-29. orr.) Hamaika Bide Elkarte.
- Kortadi, E. (kom.). (1979). *Gipuzkoako pintoreak. 1939-1979*. Donostia: San Telmo Museoa.
- Kortadi, E. (kom.). (1984). *Pintura vasca = Euskal margolaritza*. Donostia: Gipuzkoako Aurrezki-Kutxa Probintzialaren Erakusketa Aretoak.
- Kortadi, E. (kom.). (1985). *Pintura vasca contemporánea*. Donostia: Caja de Ahorros de Guipúzcoa.
- Labanyi, J. (2002). Historia y mujer en el cine del primer franquismo. *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, (15), 42-59. https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/3882/26821_5.pdf?sequence=1&isAllowed=y helbidetik berreskuratuta.
- Labanyi, J. (2003). *Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción*. <https://www.centrodeestudiosandaluces.es/publicaciones/lo-andaluz-en-el-cine-del-franquismo-los-estereotipos-como-estrategia-para-manejar-la-contradiccion> helbidetik berreskuratua.
- Labanyi, J. (2009). La apropiación estratégica de la entrega femenina: identificaciones transgénicas en la obra de algunas militantes falangistas femeninas. *IC Revista Científica de Información y Comunicación*, (6), 383-408.

<https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/33450/La%20apropiacion%20estrategica%20de%20la%20entrega%20femenina.pdf?sequence=1&isAllowed=y> helbidetik berreskuratua.

Labanyi, J. (2011). Doing Things: Emotion, Affect, and Materiality. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11(3-4), 223-244. DOI:

<https://doi.org/10.1080/14636204.2010.538244>.

Lagarde, M. (1994). *El castellano, una lengua de caballeros*.

http://www.cfj.gov.ar/src/img_up/16092020.1.pdf helbidetik berreskuratua.

Lamikiz, A. (2003a). Ambiguous "Culture": Contrasting Interpretations of the Basque Film Ama Lur and the Relationship Between Centre and Periphery in Franco's Spain. *National Identities*, 4(3), 291-306.

<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/1460894022000026141>

helbidetik berreskuratua.

Lamikiz, A. (2003b). Euskal kultur asteak, alternativa a la cultura oficial en las últimas décadas del franquismo. *Euskonews*, (209).

<http://www.euskonews.eus/0209zbk/gaia20901es.html> helbidetik berreskuratua.

Lamikiz, A. (2016). Basque National Identities, Youth Culture and Gender in the 1960s:

Beyond the Farmhouse and The Ye-Yé. In K. Kornetis, E. Kotsovili eta N.

Papadogiannis (arg.), *Consumption and Gender in Southern Europe since the Long 1960s* (43-57. orr.). Londres: Bloomsbury Academic.

Landaberea, E. (2016). *Los "nosotros" en la Transición: memoria e identidad en las cuatro principales culturas políticas del País Vasco (1975-1980)*. Madril: Editorial Tecnos.

Langford, M. (2008). Speaking the Album. An Application of the Oral-Photographic Framework. In A. Kuhn eta K. Emiko McAllister (arg.), *Memory Photographic Acts* (223-246. orr.). New York: Berghahn Books.

Larrinaga Cuadra, A. (2020). *La crítica de arte en Bilbao (1876-1937): comienzo de una andadura*. Bilbo: Bizkaiko Foru Aldundia.

Llano Gorostiza, M. (1965). *Pintura vasca*. Bilbo: Artes Gráficas Grijelmo.

Llano Gorostiza, M. (1977). Regionalismo y socialismo en el arte vasco. *Guadalimar*, (25), 31-36.

- Llano Gorostiza, M. (1980). *Pintura vasca*. Bilbo: Neguri Editorial.
- Llona, M. (2012). Historia oral: la exploración de las identidades a través de la historia de vida. In M. Llona (arg.), *Entreverse. Teoría y metodología práctica de las fuentes orales* (15-60. orr.). Bilbo: Euskal Herriko Unibertsitatea, Universidad del País Vasco.
- Llorente Hernández, Á. (1991). *Arte e ideología en la España de la postguerra (1939-1951)* (doktore-tesia). Madrilgo Complutense Unibertsitatea.
- López Hernández, M. T. (2011). El PCE y el feminismo en España (1960-1982). *Investigaciones Feministas*, 2, 299-318. DOI: https://doi.org/10.5209/rev_INFE.2011.v2.38557.
- López Romo, R. (2011). *Años en claroscuro. Nuevos movimientos sociales en el País Vasco de la Transición, 1975-1980*. Leioa: Euskal Herriko Unibertsitatearen Argitalpen Zerbitzua.
- Lozano Uriz, P. L. (2007). *Un matrimonio de artistas, vida y obra de Pedro Lozano de Sotés y Francis Bartolozzi*. Iruñea: Institución Príncipe de Viana.
- Lozano, R. (2007). Violencias geográficas. La imagen de mujer en las relaciones oriente-occidente. *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, (2), 146-159. https://www.uv.es/extravio/pdf2/r_lozano.pdf helbidetik berreskuratua.
- Lyotard, J. F. (1990). *Economía libidinal*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Madariaga, L. (1971). *Pintores vascos*. Donostia: Auñamendi.
- Maizkurrena, M. F. (1996). Madres muy igualitarias. *Emakunde*, (24), 18-21.
- Makazaga, L. (2014). La obra gráfica de María Francisca Dapena durante el tardo franquismo y la transición. La única artista integrante de Estampa Popular de Vizcaya. *Artigrama*, (29), 433-450. <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/29/3varia/08.pdf> helbidetik berreskuratua.
- Mangini González, S. (2012). *Maruja Mallo y la vanguardia española*. Bartzelona: Circe.
- Manterola Ispizua, I. (2017). *Maite ditut maite. Transmisioa XX. mendeko Euskal Herriko artean*. Andoain: EDO! Argitaletxea.

- Manterola Ispizua, I. (2018). Frankismoaren zentsura arte plastikoetan. *Euskera*, (2), 765-788. <http://www.euskaltzaindia.eus/dok/euskera/82446.pdf> helbidetik berreskuratua.
- Manterola, I. (kom.). (2014a). *Bilbea eta hari askeak. Euskal arteko bi bilduma elkarrekin solasean*. Vitoria-Gasteiz: Arabako Arte Ederren Museoa.
- Manterola, P. (1993). *El jardín de un caballero; la escultura vasca de la posguerra en la obra y el pensamiento de Mendiburu, Oteiza y Chillida*. Donostia: Gipuzkoako Foru Aldundia. <http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A349> helbidetik berreskuratua.
- Manterola, P. (1994). La idea de naturaleza en la escultura vasca posterior a la Guerra Civil. In X. Sáenz de Gorbea eta A. Olaizola (arg.), *El papel y la función del arte en el siglo XX* (67-82. orr.). Bilbo: Euskal Herriko Unibertsitatearen Argitalpen Zerbitzua.
- Marcuse, H. (1981). *El hombre unidimensional*. Mexiko: Editorial Joaquín Mortiz.
- Mariezkurrena Iturmendi, D. (2008). La historia oral como método de investigación histórica. *Gerónimo de Uztariz*, (23-24), 227-233.
- Marrodán, M. Á. (1974). *Los pinceles de Vasconia*. Bilbo: La Gran Enciclopedia Vasca.
- Marrodán, M. Á. (1989). *Diccionario de pintores vascos*. Bilbo: Ediciones Beramar.
- Martín de Retana, J. M. (2003). *Ana Marín. Su vida, su Baztán y su universo pictórico*. Bilbo: La Gran Enciclopedia Vasca.
- Martín de Retana, J. M. (zuz.). (1973). *Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana*. Vol. II. Bilbo: La Gran Enciclopedia Vasca.
- Martín de Retana, J. M. (zuz.). (1975). *Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana*. Vol. VI. Bilbo: La Gran Enciclopedia Vasca.
- Martín de Retana, J. M. (zuz.). (1976). *Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana*. Vol. XIII. Bilbo: La Gran Enciclopedia Vasca.
- Martín de Retana, J. M. (zuz.). (1976). *Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana*. Vol. XIV. Bilbo: La Gran Enciclopedia Vasca.
- Martín de Retana, J. M. (zuz.). (1980). *Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana*. Vol. XXIII. Bilbo: La Gran Enciclopedia Vasca.

- Martín Larumbe, C. (arg.). (1998). *Lidia Anoz. una fotógrafa olvidada*. Iruñea: Eusko Ikaskuntza.
- Martín Larumbe, C. (kom.). (2016). *Gogoeta/inflexioa: Emakumeen presentzia Nafarroako Museoa*n. Iruñea: Nafarroako Museoa.
- Martín Larumbe, C. (kom.). (2019). *Lydia Anoz. Urrezko urteak. 1947-1956*. Iruñea: Nafarroako Museoa.
- Martín Vaquero, R. (1990). La mujer como creadora: la Escuela de Artes y Oficios de Vitoria (1900-1990). *Kobie*, (7), 25-50.
https://www.bizkaia.eus/fitxategiak/04/ondarea/Kobie/PDF/4/Kobie_7_BA_LA%20MUJER%20COMO%20CREADORA_LA%20ESCUELA%20DE%20ARTES%20Y%20OFICIOS.pdf?hash=46264891126f9e99d726f441bacd0a88 helbidetik berreskuratua.
- Martínez Cerezo, A. (1995). *Diccionario de pintores españoles: segunda mitad del siglo XX*. La Coruña: El ideal Gallego.
- Martínez Cuesta, F. J. eta Alfonso, J. M. (2013). Tardes de parroquia: el adoctrinamiento de las niñas en la España franquista a través de las revistas *Bazar* y *Tin Tan* (1947-1957). *El futuro del pasado: revista electrónica de historia*, 4, 227-253.
<https://doaj.org/article/bf5915aa3ced490da5e5600182572404> helbidetik berreskuratua.
- Martínez de Albeniz, I. (2012). La política cultural en el País Vasco: del gobierno de la cultura a la gobernanza cultural. *RIPS: Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 11(3), 149-171.
<https://revistas.usc.gal/index.php/rips/article/view/1022> helbidetik berreskuratua.
- Martínez Gorriarán, C. (2011). *Jorge Oteiza, hacedor de vacíos*. Madril: Marcial Pons, Ediciones de Historia.
- Martínez Ruiz, J. (kom.). (1982). *Aurrezki-Kutxetango euskal pintura. Euskal Etxearen inauguraketa erakusketa*. Donostia: Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones.
- Marzo, J. L. (2006). *Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*. Madril: CENDEAC.
- Marzo, J. L. (2010a). *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia?: Arte y poder en España desde 1950*. Murtzia: CENDEAC.

- Marzo, J. L. (2010b). *La memoria administrada*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Marzo, J. L. (2013). Lo moderno como antimoderno. Apuntes sobre el arte oficialista español en la época de la transición. In M. Ruiz Maldonado, A. Casaseca Casaseca eta F. J. Panera Cuevas (arg.), *La imagen del poder, el poder de la imagen* (199-218. orr.). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Marzo, J. L. eta Badía, T. (2006). *Las políticas culturales en el estado español (1985-2005)*. www.soymenos.net/politica_espanya.pdf helbidetik berreskuratua.
- Marzo, J. L. eta Mayayo, P. (2015). *Arte en España (1939-2015): Ideas, prácticas, políticas*. Madril: Cátedra.
- Matxinbarrena, Á (kom.). (2004). *Marta Cárdenas. Oinarriak*. Donostia: Koldo Mitxelena Kulturunea.
- Mayayo, P. (2008). *Frida Kahlo. Contra el mito*. Madril: Cátedra.
- Mayayo, P. (2009). ¿Por qué no ha habido (grandes) artistas feministas en España? apuntes sobre una historia en busca de autor(a). In X. Arakistain eta L. Méndez (arg.), *Producciones artísticas y teoría feminista del arte: nuevos debates* (112-121. orr.). Vitoria-Gasteiz: Vitoria-Gasteizko Udala, Montehermoso Kulturunea.
- Mayayo, P. (2013a). Después de *Genealogías feministas*. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes. *Investigaciones Feministas*, 4, 25-37. DOI: http://dx.doi.org/10.5209/rev_INFE.2013.v4.41875.
- Mayayo, P. (2013b). Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo. In J. V. Aliaga eta P. Mayayo (kom.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (21-38. orr.). Madril: This Side Up.
- Mayayo, P. (2015). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madril: Cátedra.
- Mayayo, P. (2017). Maruja Mallo: el retrato fotográfico y la "invención de sí" en la vanguardia española. *Modos*, 1(1), 70-89. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v1i1.730>.
- Medina Doménech, R. M. (2012). Sentir la historia. Propuestas para una agenda de investigación feminista en la historia de las emociones. *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, 19(1), 161-199. DOI: <https://doi.org/10.30827/arenal.v19i1.1412>.

- Mees, L. (2007). Guernica/Gernika como símbolo. *Historia Contemporánea*, (35), 529-557. <https://ojs.ehu.es/index.php/HC/article/view/4107/3657> helbidetik berreskuratua.
- Méndez, L. (2014). En el campo del arte contemporáneo de Euskadi: irrupciones feministas, reflexividad institucional e igualdad de género. *Ankulegi, Revista de Antropología Social* (18), 29-42. <http://aldizkaria.ankulegi.org/ankulegi/article/view/63> helbidetik berreskuratua.
- Merino, J. L. (kom.). (1970). *Pintura y escultura vasca contemporáneas*. Mexiko: Palacio de Bellas Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes de México.
- Mina, J. (2008). *El Ateneo Guipuzcoano. Una historia cultural de San Sebastián entre 1870 y 2005*. Donostia: Txertoa. <http://www.eusko-ikaskuntza.eus/PDFAnIt/riev/54/54654655.pdf> helbidetik berreskuratua.
- Mirantes, F. (1972). Mi problema investigativo. *Exposición de arte vasco (1971-1972. Barakaldo)* (o.g.). Barakaldo: Ayuntamiento de Barakaldo.
- Montero, M. (2015). La reformulación identitaria del nacionalismo vasco. La ideología del PNV tras la dictadura franquista. *Historia Actual Online*, 38(3), 7-21. <https://historia-actual.org/Publicaciones/index.php/hao/article/view/1193> helbidetik berreskuratua.
- Moradiellos, E. (2008). *La España de Franco, 1939-1975. Política y sociedad*. Madril: Síntesis.
- Morales Villena, A. (2010). *Género, mujeres, trabajo social y Sección Femenina. Historia de una profesión feminizada y con vocación feminista*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada.
- Moraza, J. L. (kom.). (1993). *Ma (non è) donna*. Donostia: Graf. Varela.
- Moraza, J. L. (kom.). (2007). *Ezezagunak. Euskal Herriko arte garaikidearen kartografiak*. Bilbo: Guggenheim Bilbao Museoa.
- Moreno Galván, J. M. (1966). *Pintura española. La última vanguardia*. Madril: Editorial Ciencia Nueva.
- Moreno Seco, M. (2014). A la sombra de "Pasionaria". Mujeres y militancia comunista (1960-1982). In M. D. Ramos (arg.), *Tejedoras de ciudadanía. Culturas políticas*,

feminismos y luchas democráticas en España (257-282. orr.). Malaga: Universidad de Málaga.

- Morquillas, J. R. (2009). Erliziozko errititik kulturako pornografiarantz (Beharbada alderantziz izango zen, baina ohartu egin ginen). In F. Golvano. (kom.), *70eko laborategiak. Poetikak/politikak eta modernitatearen krisia hirurogeita hamarreko hamarkadako Euskal Herrian* (152-155. orr.). Bilbo: Rekalde Erakusketaretoa.
- Moya, A. (2020). *Isabel Baquedano. Una vida dedicada a la pintura*. Bilbo: Bilboko Arte Ederren Museoa.
https://www.museobilbao.com/uploads/salas_lecturas/archivo_es-93.pdf
helbidetik berreskuratua.
- Moya, A. (kom.). (1990). *10 pintoras, 11 escultoras*. Basauri: Casa Municipal de Cultura.
- Moya, A. (kom.). (2008). *Studio aretoa, 1948-1952: abentura artistikoa gerraosteko Bilbon*. Bilbo: Bilboko Arte Ederren Museoa.
- Moya, A. eta Olaizola, A. (kom.). (2000). *Mari Paz Jiménez*. Donostia: Koldo Mitxelena Kulturunea.
- Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Pleasures. Collected Writing*. Londres: Macmillan.
- Mulvey, L. (1999). Visual Pleasure and Narrative Cinema. In L. Braudy eta M. Cohen (arg.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (833-844. orr.). New York: Oxford University Press.
- Muñoa, P. (2006). *Oteiza: La vida como experimento*. Irun: Alberdania.
- Muñoz López, P. (2003a). La imagen de la mujer en la pintura realizada por mujeres durante el régimen de Franco. In M. P. Amador Carretero eta Ruiz Franco, M. R. (arg.), *Representación, construcción e interpretación de la imagen visual de las mujeres* (477-496. orr.). Madril: AEHIM- Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres. https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/12364/imagen_munoz_AEIHIM_2002.pdf?sequence=5&isAllowed=y helbidetik berreskuratua.
- Muñoz López, P. (2003b). *Mujeres españolas en las artes plásticas: Pintura y escultura*. Madril: Síntesis.

- Muñoz López, P. (2006). Mujeres en la producción artística española del siglo XX. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, (28), 97-117. <https://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/CHCO0606110097A/6805> helbidetik berreskuratua.
- Muñoz Ruiz, M. C. (2003). La representación de la imagen de las mujeres en el franquismo a través de la prensa femenina. 1955-1970. In M. P. Amador Carretero eta Ruiz Franco, M. R. (arg.), *Representación, construcción e interpretación de la imagen visual de las mujeres* (405-422. orr.). Madril: AEHIM- Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres. <https://core.ac.uk/download/pdf/30044744.pdf> helbidetik berreskuratua.
- Muñoz Ruiz, M. C. (2006). Modelos femeninos en la prensa para mujeres. In I. Morant Deusa (arg.), *Historia de las mujeres en España y América Latina* (277-298. orr.). Madril: Cátedra.
- Murga, I. (2015). Muros para pintar. Las artistas y la Residencia de Señoritas. In A. De la Cueva eta M. Márquez (arg.), *Mujeres en vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario (1915-1936)* (87-127. orr.). Madril: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Muruzábal del Solar, J. M. (2013). Karle Garmendia. Pintora. *Zangotzarra*, (17), 131-147. <http://josemariamuruzabal.com/articulos/zangotzarra/autores/garmendia.pdf> helbidetik berreskuratua.
- Muruzábal del Solar, J. M. (kom.). (2014). *Karle Garmendia. Pintora-pintorea*. Orotz-Betelu: Orotz-Beteluko udaletxea.
- Nash, M. (2015). Vencidas, represaliadas y resistentes: las mujeres bajo el orden patriarcal franquista. In J. Casanova Ruiz (arg.), *Cuarenta años con Franco* (191-228. orr.). Madril: Crítica.
- Navas, E. (1981). *Irún en el siglo XX: monografía*. Donostia: Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones.
- Nochlin, L. (2007). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? In K. Cordero Reiman eta I. Sáenz (arg.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (17-44. orr.). Mexiko: Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género.

- Nora, P. (1992). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.
- Núñez, M. (2006). *Arte y política en la España del desarrollismo (1962-1968)*. Madril: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Ocerín Ibañez, O. eta Etxeparen Igiñiz, L. (2014). *Ana Izura, Gasparren eskutik*. Irun: Menchu Gal Erakusketaretoa.
- Ofer, I. (2009). *Señoritas in Blue. The Making of a Female Political Elite in Franco's Spain. The National Leadership of the Sección Femenina de la Falange (1936-1977)*. Brighton-Portlad-Toronto: Sussex. Academic Press.
- O'Hara, F. (1960). *New Spanish Painting and Sculpture*. New York: The Museum of Modern Art.
- Olaizola, A. (1995). 60ko artea eta artista gipuzkoarrak: Euskal Eskolaren proiektua. In J. San Martín (kom.) (arg.), *Artea eta artistak 60ko hamarkadan* (123-145. orr.). Donostia: Koldo Mitxelena Kulturunea.
- Oropesa, M. eta Toral, M. (kom.). (2015). *Gorputz eta arima. XX. eta XXI. mendeetako emakume artistak*. Donostia: Kubo Aretoa.
- Ortiz Gómez, T. (2005). Los Estudios de las Mujeres en las universidades españolas a comienzos del siglo XXI. In P. Pérez Canto, P. Folguera, O. Mó Romero, M. Ortega López eta V. Maquieira d'Angelo (arg.), *Democracia, feminismo y universidad en el siglo XXI: XV jornadas de investigación interdisciplinaria* (41-62. orr.). Madril: Universidad Autónoma de Madrid.
<https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/20290/Estudios%20mujeres%20universidades%20espa%c3%b1olas.pdf?sequence=1&isAllowed=y> helbidetik berreskuratua.
- Ortiz Heras, M. (2006). Mujer y dictadura franquista. *Aposta. Revista de ciencias sociales*, (28), 1-26.
<http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/ortizheras.pdf> helbidetik berreskuratua.
- Osborne, R. (kom.). (2012). *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad. 1930-1980*. Madril: Editorial Fundamentos.
- Oteiza, J. (1951). La investigación abstracta en la escultura actual. *Revista Nacional de Arquitectura*, (120), 29-31.

- Oteiza, J. (2007a). In Vega A. (Ed.), *Quousque tandem...!. Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa.
- Oteiza, J. (2007b). *Edición crítica de la obra de Jorge Oteiza "Interpretación megalítica americana" y "Carta a los artistas de América sobre el arte nuevo en la postguerra"*. Alzuza: Jorge Oteiza Fundazio Museoa.
- Pagnanelli, A. (2019). *Arte abstracto argentino: Una lectura de género (Buenos Aires, 1944-1954)* (maisutza-tesia). San Martín Unibertsitate Nazionala.
- Palermo, Z. (2012). Mirar para comprender: artesanía y re-existencia. *Otros Logos. Revista de Estudios Críticos*, (3), 223-236.
- Palomino Arjona, M. (2018). *Dramaturgia asturiana contemporánea*. Morrisville: Lulu Press.
- Parker, R. (2010). *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*. Londres: Bloomsbury Visual Art.
- Parker, R. eta Pollock, G. (1981). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Londres: Routledge.
- Parson, D. L. (2000). *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity*. New York: Oxford University Press.
- Pascual, G. (2018). *Comunidad y resistencia. Una nueva espacialidad en la relación entre arte y política en el País Vasco* (dokto-re-tesia). Bartzelonako Unibertsitate Autonomoa.
- Passerini, L. (2008). Connecting Emotions. Contributions from Cultural History. *Historein*, 8, 117-127. DOI: <https://doi.org/10.12681/historein.44>.
- Peral Vega, E. (2012). "Altavoz del frente": una experiencia multidisciplinar durante la Guerra Civil española. *Hispanic Research Journal*, 13(3), 234-249. DOI: <https://doi.org/10.1179/1468273712Z.00000000013>.
- Perry, G. (1995). *Women Artists and the Parisian Avant-Garde*. Manchester: Manchester University Press.
- Petersen, K. eta Wilson, J. J. (1976). *Women Artists. Recognition and Reappraisal from the Early Middle Ages to the Twentieth Century*. New York: New York University Press.

- Pilato, A. (1997). El pintor valenciano Higinio Blat. *Ars Longa*, (7-8), 263-277.
<https://www.uv.es/dep230/revista/PDF238.pdf> helbidetik berreskuratua.
- Plazaola, J. (1975). *Nestor Basterretxea*. Madril: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
- Plazaola, J. (1978). La escuela vasca de escultura. In J. L. Álvarez Emparanza (arg.), *Cultura Vasca* (331-355. orr.). Donostia: Erein.
- Plazaola, J. (1999). El primer arte abstracto. *RIEV. Revista Internacional de Estudios Vascos*, 44(2), 359-398. <http://www.eusko-ikaskuntza.eus/PDFAnIt/riev/44/44359398.pdf> helbidetik berreskuratua.
- Plazaola, J. (2002). *Historia del arte vasco I. De la Prehistoria al Románico*. Bilbo: Etor-Ostoa.
- Pollock, G. (2003). *Vision and Difference. Femininity, Feminism and Histories of Art*. Londres: Routledge.
- Poulou, R. (kom.). (2009). *Femmes peintres et femmes peintés en Pays Basque*. Ziburu: Chapelle des Récollets.
- Quaggio, G. (2011). Política cultural y transición a la democracia: el caso del Ministerio de Cultura UCD (1977-1982). *Historia del Presente*, (17), 109-125.
<https://www.ucm.es/data/cont/docs/297-2013-07-29-1-11.pdf> helbidetik berreskuratua.
- Quaggio, G. (2014). *La cultura de la transición*. Madril: Alianza Editorial.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú Indígena*, 13(29), 11-20.
- Rampley, M. (2012). The Construction of National Art Histories and the "New" Europe. In M. Rampley et. Al., (arg.), *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks* (231-246. orr.). Boston: Brill.
- Rancière, J. (2004). *El malestar en la estética*. Madril: Clave Intelectual.
- Rancière, J. (2011). *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*. Bartzelona: Herder.
- Rassel, L. eta Villaespesa, M. (kom.). (2017). *Esther Ferrer. Todas las variaciones son válidas incluida esta*. Madril: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

- Requena Zaratiegui, A. (2019). Retrato de una época: la pintora navarra M^a Teresa Gaztelu y Elío. <http://www.m-arteyculturavisual.com/2019/06/10/retratos-de-una-epoca-la-pintora-ma-teresa-gaztelu-y-elio/> helbidetik berreskuratua.
- Requena, A. (2016). *Asun Requena. Técnica. Época. Estilo. La pintura al aire libre con nombre de mujer*. Tafalla: Patronato de Cultura Garcés de los Fayos.
- Retolaza, I. (2018). Poéticas experimentales en la resistencia cultural vasca: "Isturitzetik tolosan barru" (1969). *Kamchatka*, (12), 333-369. DOI: <https://doi.org/10.7203/KAM.12.12341>.
- Rico, M. L. (2012). La mujer y las Escuelas de Arte y Oficios en la España de la Restauración. *Cuadernos Koré. Revista de historia y pensamiento de género*, (6), 83-113. <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/CK/article/view/1569/668> helbidetik berreskuratua.
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rivera, S. eta Gaitán, C. (2012). La polisemia de las imágenes: un análisis de la obra de Eulalia Grau *Discriminaci de la dona* (1977), desde la perspectiva del feminismo socialista. *Arte y Políticas de Identidad*, (6), 45-62. <https://revistas.um.es/reapi/article/view/162911/141831> helbidetik berreskuratua.
- Rodrigo Villena, I. (2017). La galantería: una forma de sexismo en la crítica del arte femenino en España (1900-1936). *Asparkía: investigació feminista*, (31), 147-166. DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/Asparkia.2017.31.9>.
- Rodrigo Villena, I. (2020). Pinturas y escultoras en el Museo de Arte Moderno de Madrid. Sus exposiciones entre 1898 y 1939. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 32, 97-122. DOI: <https://doi.org/10.15366/anuario2020.32.005>.
- Rodríguez Escudero, P. eta Méndez, L. (1987). *Arte y mujer*. Donostia: Euskal Herriko Unibertsitatea, Universidad del País Vasco.
- Rodríguez González, M. A. (2012). Jorge Oteiza como paradigma. Desilusión y crisis del arte abstracto. *Cuadernos de arte Universidad de Granada*, 43, 145-166. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/2679> helbidetik berreskuratua.

- Rodríguez Salís, J. (2003). *Oteiza en Irún. 1957-1974*. Irun: Ayuntamiento de Irún.
- Roigé, X. eta Arrieta, I. (2010). Construcción de identidades en los museos de Cataluña y País Vasco: entre lo local, nacional y global. *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 8(4), 539-553.
http://pasosonline.org/Publicados/8410/PS0410_09.pdf helbidetik berreskuratua.
- Rojas, F., Losada, M. eta Fernández, G. (2017). Pasaporte sin visado: Miguel José Garmendia en Radio París. *Sancho el Sabio: revista de cultura e investigación vasca*, (40), 229-260.
- Rosenwein, B. H. (2006). *Emotional Communities in the Early Middle Age*. New York: Cornell University Press.
- Rosón, M. (2016). *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo: (materiales cotidianos, más allá del arte)*. Madrid: Cátedra.
- Rosón, M. eta Medina Doménech, R. (2017). Resistencias emocionales. espacios y presencias de lo íntimo en el archivo histórico. *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, (2), 407-439. DOI: <https://doi.org/10.30827/arenal.v24i2.3914>.
- Ruiz Torrado, M. (2005). Emakumea frankismoan. *Kondaira*, (3), 1-34.
<http://www.kondaira.eus/article/view/17/17> helbidetik berreskuratua.
- Russ, J. (2018). *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. Madrid: Editorial Dos Bigotes.
- Sáenz de Gorbea, X. (1995). Bizkaia hirurogeiko hamarkada. In J. San Martín (arg.), *Artea eta artistak 60ko hamarkadan* (147-189. orr.). Donostia: Koldo Mitxelena Kulturunea.
- Sáenz de Gorbea, X. (2012). *Ertibil Bizkaia 2012. Muestra itinerante de artes visuales*. Bilbo: Bizkaiko Foru Aldundia.
- Sáenz de Gorbea, X. eta Martínez Goikoetxea, E. (kom.). (2015). *Suturak*. Donostia: San Telmo Museoa.
- Salaberria, U. (2009). Mari Puri Herrero / Pintora. *Euskonews*, (481).
http://www.euskonews.com/0481zbk/elkar_es.html helbidetik berreskuratua.
- Salís Martínez, D. (2002). *Exilios (1936-1945)*. Irun: Alberdania.

- San Martín, J. (2018). Elkar lotu, ezagutu, errespetatu, maitatu. Agregazio eta barreiatze indarrak, hirurogeita hamarreko hamarraldiko euskal artean. In M. Alzuri, B. González eta M. Zugaza (kom.), *68aren ostean. Artea eta praktika artistikoak Euskal Herrian. 1968-2018*. Bilbo: Bilboko Arte Ederren Museoa.
- San Martín, J. (kom.). (1995). *Euskal artea eta artistak 60ko hamarkadan*. Donostia: Koldo Mitxelena Kulturunea.
- San Sebastián, K. (2014). *Exilio vasco en América*. Donostia: Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia.
- Sánchez-Mateos, R. (2020). Los destinos cruzados de la imposibilidad. Perspectivas de género en torno al museo del pueblo español en compañía de Carmen Baroja y Nessi. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del arte*, (8), 171-202. DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.8.2020.27418>.
- Sanz Díaz, J. (1984). Artistas vascas, Esperanza Nuere. *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, (3-4), 888-889.
- Sariugarte, I. (2005). La mujer escultora en el País Vasco durante los años 80. *Revista de Bellas Artes: Revista de Artes Plásticas, Estética, Diseño e Imagen*, (3), 63-88. https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/18859/BA_3_%282005%29_03.pdf?sequence=1&isAllowed=y helbidetik berreskuratua.
- Sayre, H. M. (1989). *The Object of Performance. The American Avant-Garde since 1970*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Schor, M. (2007). Linaje paterno. In K. Cordero Reiman eta I. Sáenz (arg.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (111-129. orr.). Mexiko: Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género.
- Segarra, M. (2014). Community and the Politics of Memory. In J. Sabadell-Nieto eta M. Segarra (arg.), *Impossible Communities? On Gender, Vulnerability and Community* (177-189. orr.). New York: Rodopi. DOI: https://doi.org/10.1163/9789401210805_011.
- Sillero Alfaro, M. (2012). Laura Esteve/ artista. "Cuando empiezas un cuadro nunca sabes qué va a pasar". *EuskoNews*, (651). https://www.euskoNews.eus/0651zkb/elkar_es.html helbidetik berreskuratua.
- Silverman, K. (1992). *Male Subjectivity at the Margins*. New York: Routledge.

- Simmons, C. (2009). *Making Marriage Modern: Women's Sexuality from the Progressive Era to World War II*. New York: Oxford University Press.
- Solatxi Arrizabalaga, E. (2014). *Análisis del concepto de creatividad y metodologías procesuales en treinta artistas vascas contemporáneas* (doktore-tesia). Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Stacey, J. (1987). Desperately Seeking Difference. *Screen*, 28(1), 48-61. DOI: <https://doi.org/10.1093/screen/28.1.48>.
- Stacey, J. (1993). *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. New York: Routledge.
- Steiner, W. (2001). *The Trouble with Beauty* Londres: William Heinemann.
- Sdupe, P. (2011). 50eko hamarkadako euskal literaturaren panorama laburtua. *Uztaro*, (76), 59-80. [https://www.uztaro.eus/uztaroak/uztaro-76/helbidetik berreskuratua](https://www.uztaro.eus/uztaroak/uztaro-76/helbidetik/berreskuratua).
- Sureda, J. (1977). Chillida. Realidad y existencia de la escultura vasca. *Guadalimar*, (25), 61-64.
- Sutherland Harris, A. eta Nochlin, L. (kom.). (1981). *Women Artists: 1550-1950*. New York: Alfred A. Knopf.
- Tavera García, S. (2005). Mujeres en el discurso franquista hasta los años sesenta. In I. Morant Deusa (arg.), *Historia de las mujeres en España y América Latina* (239-265. orr.). Madril: Cátedra.
- Tejeda, I. (1998). Primeras pensionadas en Roma: de Carlota Rosales a María de Pablos. *Actas del XIII congreso del CEHA* (685-692. orr.). Oviedo: CEHA, Universidad de Oviedo.
- Tejeda, I. (2013). Artistas españolas bajo el franquismo. Manifestaciones artísticas y feminismos en los años sesenta y setenta. In J. V. Aliaga eta P. Mayayo (kom.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (181-206. orr.). Madril: This Side Up.
- Tejeda, I. (kom.). (2019). *Fuera del canon. Las artistas pop en España*. Madril: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

- Trafi-Prats, L. (2010). De la cultura feminista en la institución arte. *Desacuerdos*, (7), 214-245. https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/revista/pdf/des_c07.pdf helbidetik berreskuratua.
- Tuduri, E. eta Latorre Zubiri, E. (arg.). (2017). *El traje y otros asuntos de Etnografía Vasca (1920)*. Donostia: Gipuzkoako Foru Aldundia.
- Tufts, E. (1974). *Our Hidden Heritage: Five Centuries of Women Artists*. New York: Paaddington Press.
- Tusell García, G. (2003). La internacionalización del arte abstracto español: el intercambio de exposiciones con los Estados Unidos (1950-1964). *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del arte*, 7(16), 223-232. DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.16.2003.2412>.
- Ugalde Orradre, M. (2007). *Hablando con Chillida, escultor vasco*. Donostia: Txertoa.
- Ugarte Abarzuza, O. eta Martiartu Tapiz, U. (2008). Duguna. *Jentilbaratz. Cuadernos de Folklore*, (11), 111-156. <http://www.eusko-ikaskuntza.eus/PDFAnlt/jentil/11/11111156.pdf> helbidetik berreskuratua.
- Ugarte, L. (1996). *La reconstrucción de la identidad cultural vasca: Oteiza-Chillida*. Madril: Siglo XXI editores.
- Unsain Azpiroz, J. M. (kom.). (2010). *Jai Alai: euskal pilotaren edertia = La pelota vasca y el arte*. Donostia: Kutxa Fundazioa.
- Urricelqui Pacho, I. J. (2009). *La pintura y el ambiente artístico en Navarra (1873-1940)*. Iruñea: Departamento de Cultura y Turismo.
- Vadillo, M. (2008). Transformaciones artísticas e instauración de un modelo cultural en el nuevo Gobierno Vasco (1979-1984). *Ondare*, (26), 217-233. <http://www.eusko-ikaskuntza.eus/PDFAnlt/arte/26/26217233.pdf> helbidetik berreskuratua.
- Vadillo, M. (2018). *La trama del arte vasco en los años setenta* (dokto-re-tesia). Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Vadillo, M. (2019). El carácter identitario de las iniciativas artísticas populares en el País Vasco durante los años setenta. *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, (16), 163-177.

- Vadillo, M. (2021). *"Pintoras de Guipúzcoa" (1968-1981). Un certamen de excepción*. In G. Ansa eta H. Barcenilla (kom.). *Baginen bagara. Emakume artistak San Telmo Museoaren eta Gordailuaren bildumetan* (o.g.). Donostia: San Telmo Museoa.
- Vadillo, M. eta Makazaga, L. (2007). *Los proyectos educativos de Jorge Oteiza. El instituto de investigaciones estéticas*. Iruñea: Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra.
- Val Cubero, A. (2013). La profesionalización de las mujeres artistas españolas. El caso de Maruja Mallo (1902-1995) y Amalia Avia (1926-2011). *Papers. Revista de sociología*, 98(4), 677-696. <https://ddd.uab.cat/record/112372> helbidetik berreskuratua.
- Vázquez de Parga, A. (1991). *Del surrealismo al informalismo. Arte en los años 50 en Madrid*. Madril: Comunidad de Madrid.
- Velasco, M. (2004). *La política turística: Gobierno y Administración Turística en España (1952-2004)*. Balentzia: Tirant lo Blanch.
- Verger, A. (2010). *Intellectualisation du champ de l'enseignement des arts plastiques. L'école Nationale Supérieure des Beaux-arts de Paris avant et après 1968*. (Argitaratu gabeko hitzaldia).
- Viar, J. (2017b). *Euskal artearen historia. Gerra Zibiletik, gaur egunera (1926-2016)*. Bilbo: Bilboko Arte Ederren Museoa.
- Viar, J. (kom.) (2017a). *Balardi (1934-1992)*. Donostia: Kubo Aretoa.
- Villaespesa, M. eta López, L. (kom.) (1993). *100%*. Sevilla: Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, Junta de Andalucía.
- Villegas Torres, F. (2013). *Vínculos artísticos entre España y Perú (1892-1929): elementos para la construcción del imaginario nacional peruano* (dokto-re-tesia). Madrilgo Complutense Unibertsitatea.
- Vitullo, M. (2010). Mauricio Flores Kaperotxipi: el embajador del arte vasco en Mar de Plata. In M. Arcillona López (arg.), *Sujeto exílico: epistolarios y diarios* (479-493. orr.). Donostia: Hamaika Bide Elkartea-Universidad de Deusto.
- Viyes, R. (2004). *El daño y la memoria: las prisiones María Salvo*. Bartzelona: Plaza & Janés.

- Wallach Scott, J. (2008). *Género e historia*. Mexiko: Fondo de Cultura Económica, Universidad Autónoma de La Ciudad de México.
- Weisberg, G. P. eta Becker, J. R. (1999). *Overcoming All Obstacles: The Women of the Académie Julien*. New Jersey: Rutgers University Press.
- West, S. (2004). *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press.
- Wolff, J. (2007). Teoría posmoderna y práctica artística feminista. In K. Cordero Reiman eta I. Sáenz (arg.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (95-110. orr.). Mexiko: Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género.
- Woolf, V. (1986). *Una habitación propia*. Bartzelona: Editorial Seix Barral.
- Zallo, R. (1995). *Industrias y políticas culturales en España y País Vasco*. Bilbo: Euskal Herriko Unibertsitatearen Argitalpen Zerbitzua.
- Zilbeti, M. (2010). *Emakume artisten elkarlanerako joera eta emakumeen mugimendu antolatuarekin harremanak*. Emakunde.
https://www.emakunde.euskadi.eus/contenidos/informacion/publicaciones_beka/k/es_def/adjuntos/B-3_2010.pdf helbidetik berreskuratua.
- Zilbeti, M. (2016). *Arte-ekoizpen feministak euskal testuinguru kulturean. Arte-instituzio garaikideetako praktika: Arteleku zentroa eta Montehermoso kulturunea (1997-2012)* (dokto-re-tesia). Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Zubiaur Carreño, F. (kom.). (2011). *Menchu Gal. Alegría del color*. Madril: Turner.
- Zubiaur Carreño, F. J. (1989). Montes Iturrioz. Confidencias sobre pintura. *Boletín de Estudios del Bidasoa*, (6), 96-162.
- Zubiaur Carreño, F. J. (2007). [La pintora] Adela Bazo. In Lozano Uriz, P. L. (kom.). *Pamplona. Año 7* (135-151. orr.). Iruñea: Ayuntamiento de Pamplona.
- Zulaika, J. (1997). *Crónica de una seducción: el Museo Guggenheim de Bilbao*. Madril: Editorial Nerea.
- Zulaika, J. (2003). Un americano entre los vascos. In W. A. Douglass (arg.), *Muerte en murélagas* (5-16. orr.). Irun: Alga ensayo.

ii. Elkarrizketak

- Ayo, K. (2020ko urriaren 24a). Elkarrizketa pertsonala Teresa Peñaren ilobari.
- Azqueta, B. (2019ko irailaren 3a). Elkarrizketa pertsonala Socorro Oyarzunen alabari.
- Beall, K. (2020ko urriaren 29a). Elkarrizketa pertsonala.
- Bizcarrondo, C. (2019ko urriaren 24a). Elkarrizketa pertsonala María Paz Jiménezzen semeari.
- De Murgia, E. (2020ko uztailaren 27a). Elkarrizketa pertsonala Maritxu Urretaren ilobari.
- Dufourcet, M. B. (2020ko irailaren 4a). Elkarrizketa pertsonala Marixaren ilobari.
- Falcón O'Neill, L. (2019ko urriaren 31). Elkarrizketa pertsonala.
- Fischer, C. (2020ko urtarrilaren 20a). Elkarrizketa pertsonala.
- Galparsoro, C. (2019ko urriaren 1a). Elkarrizketa pertsonala.
- Goñi, E. (2020ko uztailaren 22a). Elkarrizketa pertsonala.
- Gorbea, A. (2020ko arazoaren 21a). Elkarrizketa pertsonala Sol Gorbearen ilobari.
- Guibert, A. (2019ko azaroaren 19a). Elkarrizketa pertsonala.
- Izquierdo, V. (2020ko otsailaren 2a). Elkarrizketa pertsonala Begoña Izquierdoren alabari.
- Izura, A. (2019ko azaroaren 11). Elkarrizketa pertsonala.
- Larre, J. P. (2020ko uztailaren 21a). Elkarrizketa pertsonala Josefa Kareagaren semeari.
- Noain, S. (2019ko abenduaren 4a). Elkarrizketa pertsonala Carmen Mauraren semeari.
- Panera, S. (2019ko uztailaren 3a). Elkarrizketa pertsonala.
- Parra, A. M. (2020ko urriaren 10a). Elkarrizketa pertsonala.
- Peciña, B. (2019ko uztailaren 20a). Elkarrizketa pertsonala.
- Pérez Agote, J. M. (2021eko otsailaren 25a). Elkarrizketa pertsonala María Teresa Aguirre del Castilloren ilobari.
- Rodríguez Salís, J. (2019ko uztailaren 10a). Elkarrizketa pertsonala Dolores Salísen semeari.

Ruiz García, A. M. (2019ko urriaren 25a). Elkarrizketa pertsonala Cecilio G. Guilarteren alabari.

Seco, O. (2019ko azaroaren 22a). Elkarrizketa pertsonala Begoña Izquierdoren lagunari.

Soto, E. (2021eko abuztuaren 20a). Elkarrizketa pertsonala Sara Sotoren aizpari.

Villate, G. (2019ko azaroaren 13a). Elkarrizketa pertsonala María Franciska Dapenaren semeari.

iii. Hemeroteka

Aguinagalde, P. (1977ko ekainaren 14a). Chillida, hombre, escultor y vasco. *Deia*, o.g.

Alberti, J. (1961eko martxoaren 14a). Crónica de Madrid: la mujer y sus derechos. *La Nueva España*, 24. or.

Álvarez, V. A. (2014ko azaroaren 8a). La dama del arte está condenada al olvido. *El Tiempo*. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14808501> helbidetik berreskuratua.

Angulo Barturen, J. (1980ko abenduaren 28a). Más de cien autores representados en la exposición sobre "La trama del arte vasco". *El País*.
https://elpais.com/diario/1980/12/28/cultura/346806005_850215.html helbidetik berreskuratua.

Anonimoa. (1901eko apirilaren 21). Notas de arte. Una plaza de pensionado en Roma. *La Época*, 3. or.

Anonimoa. (1906ko irailaren 25a). I. g. *Gaceta de Madrid*, 1209. or.

Anonimoa. (1928ko iraila). Boda. *El Corresponsal*, o.g.

Anonimoa. (1930eko maiatzaren 28a). El salón de los artistas rechazados en la Exposición Nacional. *El Imparcial*, 3. or.

Anonimoa. (1931ko urtarrilaren 9a). Información de Palacio. *La Correspondencia Militar*, 1. or.

Anonimoa. (1935, d.g.). Noroeste. *Eco*, 10. or.

Anonimoa. (1936ko martxoaren 12a). Las artes y los días. *El Sol*, 2. or.

- Anonimoa. (1941a-eko abenduaren 7a). De la Nacional de Bellas Artes. *Fotos*, 5-6. orr.
- Anonimoa. (1941b-eko urtarrilaren 11). Une exposition de Mme D'Aussy-Pintaud, *l.g.*, 1. or.
- Anonimoa. (1945eko abuztuaren 1a). Siete pinceles y un cincel femeninos. Exposición Nacional de Bellas Artes. *Fotos*, 36-37. orr.
- Anonimoa. (1947ko ekainaren 15a). Una gran artista pamplonesa: Elena Goicoechea. *Diario de Navarra*, 1-6. orr.
- Anonimoa. (1948a-ko ekainaren 6a). Cuando la pintora es gorda. *La Codorniz*, 11. or.
- Anonimoa. (1948b-ko maiatzaren 9a). La exposición de Bellas Artes. *Proa*, 4. or.
- Anonimoa. (1950eko urtarrila). Lo que pasó en diciembre... *Euzko Deya*, o.g.
- Anonimoa. (1951a-ko martxoaren 17a). Muestra de la joven escuela madrileña. *Fotos*, 40. or.
- Anonimoa. (1953ko maiatzaren 2a). Damas jóvenes de la pintura otoñal. *Fotos*, 8. or.
- Anonimoa. (1954ko ekainaren 5a). Éxito artístico y popular de la II Bienal Hispanoamericana. *Fotos*, 12. or.
- Anonimoa. (1957ko abenduaren 5a). Presentados por la Caja de Ahorros de Asturias, cinco pintores jóvenes. *La Nueva España*, 3. or.
- Anonimoa. (1962a-ko abenduaren 27a). Arte. Laura Esteve en "Espelunca". *Diario Vasco*, 15. or.
- Anonimoa. (1962b-ko abenduaren 6a). Arte. María Pilar Pérez-Ochoa, expone en el Club Guipúzcoa. *Diario Vasco*, 15. or.
- Anonimoa. (1962c-ko martxoaren 29a). Consagración de una pintora: Socorro Oyarzun. *Proa*, 9. or.
- Anonimoa. (1962d-ko martxoaren 17a). Próxima exposición de Socorro Oyarzun. *Blanco y Negro*, 42-45. orr.
- Anonimoa. (1963a-ko apirilaren 15a). Grabados de María Francisca Dapena, presa en España". *España Popular*, 3. or.

- Anonimoa. (1968ko urtarrilaren 27a). Mujer en la sociedad. Entrevista con Begoña Izquierdo. *Diario de avisos*, 6. or.
- Anonimoa. (1971a-ko urriaren 2a). Exposición "Pintoras de Guipúzcoa" en San Sebastián. *ABC*, 62. or.
- Anonimoa. (1971b-ko abenduaren 21a). María Victoria Aramendía en la Obra Cultural de la Caja de Ahorros. *Proa*, 5. or.
- Anonimoa. (1972a-ko azaroaren 24a). Begoña Izquierdo en Tartessos. *ABC*, 135. or.
- Anonimoa. (1972b-ko urtarrilaren 28a). Exposición de pintura colombiana en el Museo de América. *ABC*, 41. or.
- Anonimoa. (1973a-ko uztailaren 7a). I.g. *La voz de Almería*, 6. or.
- Anonimoa. (1973b-ko otsailaren 11). Mari Puri Herrero. *La Codorniz*, 17. or.
- Anonimoa. (1975c-eko uztailaren 4a). María Elena Iribarren logró el primer premio. *Diario Unidad*, 18. or.
- Anonimoa. (1976a-ko otsailaren 26a). Los gallos de pelea de Irene Laffite. *La voz de Almería*, 20. or.
- Anonimoa. (1976b-ko otsailaren 14a). Luis García-Ochoa y la Escuela de Madrid. *Blanco y Negro*, 92. or.
- Anonimoa. (1981c), Certamen pintoras de Guipúzcoa: fallo de su trece edición. *Ahorro Madrid*, 98-99. orr.
- Anonimoa. (2016ko urtarrilaren 22a). San Sebastián 2016 conecta el Grupo Gaur con el arte de la última vanguardia. *La Vanguardia*.
<https://www.lavanguardia.com/vida/20160122/301596739304/san-sebastian-2016-conecta-el-grupo-gaur-con-el-arte-de-la-ultima-vanguardia.html> helbidetik berreskuratua.
- Arbizu, M. Á. (1956ko maiatzaren 29a). Pintores navarros. Ana Marín en la Sala de la Caja de Ahorros Municipal. *Arriba España*, 2. or.
- Astiz, I. (2011ko abuztuaren 26a). Orainaren ehizan. *Berria*.
<https://www.berria.eus/paperekoa/0/028/001/2011-08-26/orainaren-ehizan.htm> helbidetik berreskuratua.

- Astiz, M. A. (1950eko abenduaren 23a). Exposición Elena Goicoechea. *El Pensamiento Navarro*, o.g.
- Axari-Beltx. (1936ko apirilaren 24a). De Euzko Pizkunde a Hollywood. *El Pueblo Vasco*, 1. or.
- Azcoaga, E. (1944ko abenduaren 3a). En el mundo pictórico de Olga Schacharoff. *Fotos*, 17. or.
- Báez, F. (1957ko maiatzaren 9a). Menchu Gal: "considero que la crítica puede hacer un pintor". *La Hora*, 14. or.
- Barberán, C. (1942ko urtarrilaren 1a). La obra de la mujer en la Exposición Nacional de Bellas Artes. *Fotos*, 54-55. orr.
- Beitia, A. (2015eko ekainaren 3a). Juncal Ballestín: "desde pequeña me gustaba muchísimo jugar con la materia". *DVAM*.
<https://devitoriaalmundo.wordpress.com/2015/06/03/juncal-ballestin-desde-pequena-me-gustaba-muchisimo-jugar-con-la-materia/> helbidetik berreskuratua.
- Benson, B. (1944ko maiatzaren 14a). Dos prestigios femeninos del arte actual. *Fotos*, 19-20. orr.
- Berruezo, J. (1972ko martxoaren 19a). Exposiciones, artistas y... *Diario Vasco*, 12. or.
- Blanco Vila, L. (2019ko apirilaren 13a). María Jesús Urgoiti, escultura y pintura vivas. *La Voz de Galicia*.
https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/barbanza/2019/04/13/maria-jesus-urgoiti-escultura-pintura-vivas/0003_201904B13C2997.htm helbidetik berreskuratua.
- Cabrero, A. (1982ko martxoaren 29a). Sol Gorbea. La aventura de pintar. *Hoja del Lunes*, o.g.
- Castera, I. (2003ko azaroaren 15a). La petite qui grimpaît au sommet des arbres. *L'Actualité en Pays Basque*, 2. or.
- Coloma, M. (1945eko martxoaren 11). Sarah Bernhard, en Madrid. *Fotos*, 8. or.
- De Andia, I. (1945eko apirilaren 12a). Menchu Gal, expone. *Diario Vasco*, 2. or.
- De C., L. P. (1938ko urriaren 1a). La pintura sincera de Adela Bazo. *Mi Revista*, 25. or.

- De Diego, J. (1948ko uztailaren 24a). Sola y sin dinero viaja por el mundo la pintora Isabel Pons. *Fotos*, 33. or.
- De la Sota, A. (1956). Chillida. *Revista Nacional de Arquitectura*, (180), 25-28.
- De Ondarreta, M. (1942ko abuztuaren 7a). I.z. *Diario Vasco*, 6. or.
- Del Val, V. (1954ko abenduaren 27a). Una pintora en el Salón de arte. *Diario Vasco*, 15. or.
- Esparza, J. M. (1999, d.g.). Francis Bartolozzi expone en Pamplona una muestra sobre "Dibujos de la Guerra". *Diario de Navarra*, o.g.
- Espil, P. (1997ko urriaren 18a). Mayie Verchère-Darizcure, peintre basque. *Sud Ouest*, o.g.
- Ezker, A. (1999ko maiatzaren 15a). Francis Bartolozzi. *Diario de Noticias*, o.g.
- Falcón, J. (1999ko maiatzaren 13a). I.z. *Diario Vasco*, o.g.
- Fernández, J. L. (1972ko otsailaren 5a). La pintora Irene Laffitte. *La Nueva España*, 5. or.
- Flaño, T. (2007ko ekainaren 23a). Diputación incrementa su patrimonio de Oteiza con la compra de diez piezas. *El Diario Vasco*.
https://www.diariovasco.com/prensa/20070623/cultura/diputacion-incrementa-patrimonio-oteiza_20070623.html helbidetik berreskuratua.
- Gastaminza, G. (d.g.). Exposición de Ana Izura. Presenta paisajes y dibujos del Bidasoa. *I.g.*, o.g.
- Gurpegui, M. G. (2008ko urtarrilaren 11a). Una alemana, pintora donostiarra 1983. *Diario Vasco*. <https://www.diariovasco.com/20080111/san-sebastian/alemana-pintora-donostiarra-1983-20080111.html> helbidetik berreskuratua.
- Hombrados Oñativia, G. (1949ko irailaren 20a). Las exposiciones en San Sebastián. *Diario Vasco*, 8. or.
- Iglesias, J. M. (1972ko otsailaren 27a). Mi arte no es masculino ni femenino. *La Nueva España*, 30. or.
- J. M. (1936ko martxoaren 2a). Notas de arte. *I.g.*, 4. or.
- Jiménez, M. (2013ko urriaren 29a). Flores de porcelana de Conchita Laca, arte con pasión y talento. *Deia*. <https://blogs.deia.eus/historiasvascas/tag/conchita-laca/> helbidetik berreskuratua.

- Kortadi, E. (1975, eko martxoaren 23a). Mari Paz Jimenez de Bizkarrondo. *Argia*.
<https://www.argia.eus/argia-astekaria/629/mari-paz-jimenez-de-bizkarrondo>
helbidetik berreskuratua.
- Larrauri, E. (2007ko uztailaren 6a). El Guggenheim muestra el recorrido de tres generaciones de artistas vascos, *El País*.
https://elpais.com/diario/2007/07/06/paisvasco/1183750809_850215.html
helbidetik berreskuratua.
- Lizarbe, M. (1975eko uztailaren 22a). María Elena Iribarren, primer premio en "Pintoras de Guipúzcoa 1976". *Unidad*, o.g.
- Llano Gorostiza, M. (1970). María Paz Jiménez. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, o.g.
- Lobato, J. (1970eko martxoaren 10a). Un valor de la pintura española en Argentina. *La Nueva España*, 22. or.
- Lobato, J. (1970eko martxoaren 10a). Un valor de la pintura española en Argentina. *La Nueva España*, 22. or.
- López Echevarrieta, A. (d.g.). Bilbaínos de pro. Sol Gorbea. *Hoja del Lunes*, o.g.
- Lozano, F. (1946ko abenduaren 28a). Viaje rápido de Julia Minguillón. La única pintora que tiene primera medalla. *Fotos*, 26. or.
- Manterola, I. (2014b-ko urriaren 14a). Eskultura eta pintura, politikaren ardatz. *Berria*.
<https://www.berria.eus/paperekoa/1842/032/001/2014-10-14/eskultura-eta-pintura-politikaren-ardatz.htm> helbidetik berreskuratua.
- Marrodán, M. Á. (1971). Entrevista a María Franciska Dapena. *Revista Abra*, (14), o.g.
- Martínez, A. (1995). Begoña Peciña. Arte y oficio de una escultora ceramista. *Bilbao*, (88), 16.
<http://www.bilbao.eus/bld/bitstream/handle/123456789/30417/16.pdf?sequence=1&rd=003123580785712934> helbidetik berreskuratua.
- Massa, P. (1968ko abenduaren 28a). Exposición de Adela Bazo en Buenos Aires. *I.g.*, 75. or.
- Massa, P. (1978ko azaroaren 9a). Buenos Aires: exposición de la pintora Adela Bazo. *ABC*, 44. or.

- Moreno Galván, J. M. (1954ko ekaina). María Paz Jiménez. *Teresa*, 27. or.
- Nelken, M. (1916ko abenduaren 7a). La vida y las mujeres. A propósito de dos artistas: Carmen Baroja y Pilar de Zubiaurre. *El Día*, 6. or.
- Nombela, T. G. (1972ko otsailaren 13a). Galería de pintores del Bidasoa. *Diario Vasco*, 8. or.
- Ormazabal, M. (2016ko ekainaren 16a). Henry Moore "conversa" con Chillida y Oteiza. *El País*. https://elpais.com/ccaa/2016/06/21/paisvasco/1466508683_790366.html helbidetik berreskuratua.
- P. A. (2008ko azaroaren 13a). Adiós al anagrama de Chillida. *Diario Vasco*. <https://www.diariovasco.com/20081113/economia/adios-anagrama-chillida-20081113.html> helbidetik berreskuratua.
- Parada y Santín, J. (1901eko apirilaren 21). Actualidad artística. *El Liberal*, 1. or.
- Parada y Santín, J. (1908ko urriaren 11). Actualidad artística. *El Globo*, 1. or.
- Peña, D. (2010eko martxoaren 8a). Cien años con mujeres en la universidad. *El País*. https://elpais.com/sociedad/2010/03/08/actualidad/1268002812_850215.html helbidetik berreskuratua.
- Pombo Angulo, M. (1948ko ekainaren 19a). Menchu Gal. La pintura femenina, la crítica y otras cosas. *Fotos*, 13. or.
- Prieto, M. (d.g.). Entretien avec Killy Beall. Céramiste d'art. *I.g.*, o.g.
- Puente, J. V. (1943ko otsailaren 27a). El difícil arte de pintar retratos de niños. *Fotos*, 5. or.
- Puente, J. V. (1949ko abuztuaren 16a). ABC en Buenos Aires. *ABC*, 7. or.
- Ruiz, E. (1996ko martxoaren 10a). Arte y poder. *Diario de Noticias*, o.g.
- Sada, J. (2008ko urriaren 7a). El concurso Pintoras de Guipúzcoa. *Diario Vasco*. <https://www.diariovasco.com/20081007/san-sebastian/concurso-pintoras-guipuzcoa-20081007.html> helbidetik berreskuratua.
- Sáenz de Gorbea, X. (1983). Arte vasco: la identidad de un pueblo. *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, (5), 28-32.

- Saiz Valdivielso, A. C. (2006). La Escuela de Artes y Oficios de Bilbao I. *Bilbao*, 26.
or. <https://www.bilbao.eus/bld/bitstream/handle/123456789/16690/pag28.pdf?sequence=1> helbidetik berreskuratua.
- Sampelayo, J. (1954ko apirilaren 20a). La mujer ante el deporte. *Marca. Seminario gráfico de los deportes*, 15. or.
- Seisedos, J. L. (1957ko martxoaren 15a). Menchu Gal nos dice que las Vascongadas no tienen todavía su pintor genuino. *Diario Vasco*, 8. or.
- Tachín. (1954ko maiatzaren 29a). Menchu Gal, distinguida con un importante galardón por el Jurado de Bellas Artes. *Diario Vasco*, 3. or.
- Unzueta, P. (1985eko otsailaren 11). Las críticas de Oteiza a la cultura y nacionalismo vasco originan una dura polémica en Euskadi. *El País*.
https://elpais.com/diario/1985/02/11/cultura/476924409_850215.html helbidetik berreskuratua.
- Urquijo, J. (1976). Sobre la influencia del espacio en el arte vasco. *Kurpil*, (10), 38-40.
- Urquijo, J. (1981). Escultura vasca en el siglo XX. *Batik*, (61), 33-45.
- Vergara, M. J. (1994). María Teresa Aguirre, pintora. *Bilbao*, 29. or.
<http://www.bilbao.eus/bld/bitstream/handle/123456789/28725/29.pdf?sequence=1> helbidetik berreskuratua.
- Viribay, Á. (1954ko ekainaren 28a). Ana Mari Batanero y su exposición pictórica en San Sebastián. *Pensamiento Alavés*, 8. or.
- Zabaleta, A. (2019ko azaroaren 20a). La iluminación y el Mercado de Navidad se inaugurarán el día 30 con fuegos artificiales. *Noticias de Gipuzkoa*.
<https://www.noticiasdegipuzkoa.eus/2019/11/20/vecinos/la-iluminacion-y-el-mercado-de-navidad-se-inauguraran-el-dia-30-con-fuegos-artificiales> helbidetik berreskuratua.

iv. Bestelako Erreferentziak

- Anonimoa. (d.g.). Mayor Lizarbe, Maritxu (webgunea).
<http://www.euskomedia.org/aunamendi/93695> helbidetik berreskuratua.

- Arcediano Salazar, S. (d.g.). Díaz de Espada Buesa, María Paz (webgunea). <http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/diaz-de-espada-buesa-maria-paz/ar-27035/> helbidetik berreskuratua.
- Barcenilla, H. (2017). Artea, identitatearen irudi (bideoa). <https://www.youtube.com/watch?v=s3DKGzVdOxc> helbidetik berreskuratua.
- Berthe Grimard. Eglise Sainte-Marie d'Anglet (webgunea). <https://www.eglise-sainte-marie-anglet.fr/galerie-photo/berthe-grimard-2014/> helbidetik berreskuratua.
- Congreso Arte y Exilio (2014a). Regina Raull, pintora exiliada. 1ª parte (bideoa). <https://www.youtube.com/watch?v=c8RVFMQEsmM> helbidetik berreskuratua.
- Congreso Arte y Exilio (2014b). Regina Raull, pintora exiliada. 2ª parte (bideoa). <https://www.youtube.com/watch?v=dw7DvNqsaeg> helbidetik berreskuratua.
- Emartistak (webgunea). <https://emartistak.wordpress.com/> helbidetik berreskuratua.
- Filmoteca (1943ko otsailaren 1a). NODO, 5 (bideoa). <https://www.rtve.es/filmoteca/nodo/not-5/1465229/> helbidetik berreskuratua.
- Fundación Miguel Echauri (2019). María Teresa Gaztelu y Elío. Retrato de una época (webgunea). <http://fundacionmiguelechauri.blogspot.com/2019/06/maria-teresa-gaztelu-y-elio-retrato-de.html> helbidetik berreskuratua.
- González González, M. (d.g). La descarga, Thermofax (webgunea). <http://marisagonzalez.com/portfolio/la-descarga-thermofax1975-77/> helbidetik berreskuratua.
- Leuzzi, L. (2016). Questions for an interview with Marisa González (webgunea). <http://marisagonzalez.com/entrevista-a-marisa-gonzalez-de-laura-leuzzi> helbidetik berreskuratua.
- Mallarmé revisé*, Madrilgo Erregina Sofia Museo Nazionale (webgunea). <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/mallarme-revise-o-malarmado-revisado> helbidetik berreskuratua.
- Mayayo, P. (2020). Conferencia: "Las pintoras españolas durante la II República" (bideoa). <https://www.youtube.com/watch?v=XOhSoBE05eM> helbidetik berreskuratua.

- Menchu Gal Fundazioa (2013). Menchu Gal, un espíritu libre (bideoa). https://www.youtube.com/watch?v=mfUwg7nZe48&feature=emb_logo&ab_channel=MenchuGal helbidetik berreskuratua.
- Metrópolis. (2020). La vanguardia feminista de los años 70. Obras de la colección VERBUND (bideoa). <https://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-vanguardia-feminista> helbidetik berreskuratua.
- Oxford Dictionaries (webgunea). https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/amateur_1?q=amateur helbidetik berreskuratua.
- Plataforma A (webgunea). <https://aplataformablog.wordpress.com/quienes-somos/> helbidetik berreskuratua
- Tradición Viva (2011). Iconografía del requeté por la Marquesa de la Lealtad (webgunea). <http://www.lavoz.circulocarlista.com/historia-del-carlismo/historia-2/iconografiadelrequeteporlamarquesadelalealtad> helbidetik berreskuratua.
- Villar, G. (2018). Ignacia de Zabalo por Josune Muñoz (webgunea). <https://culturasdenorta.blogspot.com/2018/03/ignacia-de-zabalo-por-josune-munoz.html> helbidetik berreskuratua.
- WIKIhistorias (2009). Mesa redonda en Rekalde. Intervención Blanca Oraa e Inés Medina. (bideoa). <https://www.youtube.com/watch?v=iHZj-lkdFIQ> helbidetik berreskuratua.

v. Artxiboko dokumentuak

- Bengoechea, A. (d.g.). Egunerokoa. Artistaren artxibo pertsonala.
- Cárdenas, M. (1964). Oteizarentzako gutuna. Jorge Oteiza Fundazio Museoko artxiboa. C-6/15.
- Cárdenas, M. (1964ko apirilaren 22a). J. Oteizarentzako gutuna. Jorge Oteiza Fundazio Museoko artxiboa. 2389.
- Familia kideen migrazio-fitxetatik ateratako informazioa. Iberoamerikako Migrazio-Mugimenduen Ataria. <http://pares.mcu.es/MovimientosMigratorios/viewer2Controller.form?nid=327&accion=4&pila=true> helbidetik berreskuratua.

Frantziako Hezkuntza Ministerioa (1947ko martxoaren 4a). Manuel Irujorentzat gutuna.

<https://www.eusko-ikaskuntza.eus/PDFFondo/irujo/13489.pdf> helbidetik berreskuratua.

Gipuzkoako Artxibo Orokorra. Gipuzkoako Foru Aldundia. Batzarren eta Aldundien Funtsa. AGG-GAO espedienteak.

Instrukzio Publikorako Batzordearen txosten baten erabaki-proiektuaren akta (1938ko uztailaren 13a). Gipuzkoako Artxibo Orokorra. Gipuzkoako Foru Aldundia. Batzarren eta Aldundien Funtsa. AGG-GAO JDIM13/7/38.

Irungo Udal Artxiboa. 1932 urteko Hezkuntza Saileko Memoria.

Izquierdo, B. (d.g.). *Mendiak* lanaren harira idatzitako testua. Artistaren artxibo pertsonala.

Jiménez, M. P. (1950a). Gabriel Celaya eta Amparo Gastónentzako gutuna. Koldo Mitxelena Kulturuneko artxiboa. G.C. Mss 554.

Jiménez, M. P. (1950b). Gabriel Celaya eta Amparo Gastónentzako gutuna. Koldo Mitxelena Kulturuneko artxiboa. G.C. Mss 1576.

Leopoldo Garmendia Goicoecheari kondena. Erantzukizun politikoen Nafarroako auzitegia (1940ko urriaren 9a). Nafarroako Artxibo Irekia.

http://www.navarra.es/appsext/ArchivoDeNavarra/Ficheros/Descargar.ashx?Fichero=3f0\099\8d\32d\9c2\1ca\c2b\4b2\0cc\4b\04\TRP_SENTENCIAS_Lb.2_N.614.pdf&Nombre=TRP_SENTENCIAS_Lb.2_N.614.pdf helbidetik berreskuratua.

María Teresa Aguirre del Castillo. Espainiako Artxiboen Ataria. ES.37274.CDMH//DNSD-idazkaritza, 1. fitxategia, 1, A0020210.

<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/10089365> helbidetik berreskuratua.

Mexiko Eskolako artxiboa. Elvira Gascón karpeta. 5. Kutxa, 11. Karpeta.

PARES artxibo digitala.

<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/4363730?nm> helbidetik berreskuratua.

Pierrefitte-sur-Seine-ko Artxibo Nazionala. F/21/8056. <https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/consultation/>

**Euskal Herriko artearen historia feminista baten bila.
Genealogia berriak josten.
1950-1972.**

Ane Lekuona Mariscal
2021