

Antolatzailea / Organizado por:

STM

San Telmo Museoa



Laguntzaileak / Con la colaboración de:



Gipuzkoako Ondare Bildumen Zentroa
Centro de Colecciones Patrimoniales de Gipuzkoa



Erakusle babesa / Institución socia:



KULTURA ETA HEZKUNTZA
POLÍTICA SAIA
DEPARTAMENTO DE CULTURA
Y POLÍTICA LINGÜÍSTICA

BAGINEN BAGARA.

EMAKUME ARTISTAK:

IKUSGARRITASUN(EZ)AREN LOGIKAK.

San Telmo Museoko eta Gipuzkoako Foru

Aldundiko bildumak.

BAGINEN BAGARA.

ARTISTAS MUJERES:

LÓGICAS DE LA (IN)VISIBILIDAD.

Colecciones del Museo San Telmo

y de la Diputación Foral de Gipuzkoa.

BAGINEN BAGARA.

Garazi Ansa eta Haizea Barcenilla

Artelanak arretaz miatuta edo begirada gainetik pasatuaz museoetatik promenatzen doazen ikusle gehienek naturaltzat hartzen dute bertan topatzen dituzten artelanen presentzia. Lan zehatz horienak. Ez diete haien buruei galdetzen nola eta zergatik iritsi ziren bertara; zeinek erabaki zuen bertan egon behar zutela, denon ondare gisa baliagarriak zirela eta mantendu beharrekoak; zein argudio erabili ziren lan zehatz horiek eta ez beste batzuk denon ondarearen mailara igotzeko. Museoak, instituzio historiko gisa, bere pareten artean gordetzen den guztiak aldaezina den historia bat eraikitzen duela asumitzera ohitu gaitu, eta historia hori unibertuala, partekatua eta integratzailea dela. Denona dela.

Aitzitik, asko dira azken berrogeita hamar urteetan diskurtso horren arrakalak agerian utzi dituztenak, narrazio historiko guztiak nonbait zehatzetik egiten direla aldarrikatuz, eta “nonbait” horrek badituela konnotazio propio eta ukaezinak. Artearen historian, ikerlari feministek diziplinaren pisu patriarkala agerian utzi dute¹. Pisu horren erakusle

¹ Sarrera gisa, gomendagarriak dira: MAYAYO, Patricia (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra; edota CHADWICK, Whitney (1993). *Mujer, arte y sociedad*. Madrid: Destino. Sakontzeko, aukera askoren artean, azpimarratuko ditugu: POLLOCK, Griselda (2013). *Visión y Diferencia*. Madrid: Fiordo; POLLOCK, Griselda eta PARKER, Roszika (2021). *Maestras antiguas. Mujeres, arte e ideología*. Madrid: Akal; eta NOCHLIN, Linda (2021). *Situar en la historia. Mujeres, arte y sociedad*. Madrid: Akal.

BAGINEN BAGARA.

Garazi Ansa y Haizea Barcenilla

La mayoría de la gente, cuando se pasea por un museo analizando atentamente o dando un vistazo rápido a las obras artísticas allí expuestas, considera la presencia de esas piezas en concreto como algo natural. No se pregunta cómo y por qué han llegado a esa institución, quién decidió que debían de estar allí, que eran válidas como patrimonio colectivo y que debían ser cuidadas; qué tipo de argumentos se esgrimieron para elevar a la categoría de patrimonio colectivo esos trabajos en particular y no otros. El museo, en tanto que institución histórica, nos ha acostumbrado a asumir que todo aquello que se guarda entre sus paredes construye una historia inamovible y que esa historia es universal, compartida e integradora. Que esa historia nos pertenece a todas las personas.

No obstante, durante los últimos cincuenta años han sido muchas las voces que han mostrado las grietas de dicho discurso, reivindicando que todo relato histórico parte de un lugar concreto, un lugar con connotaciones propias e innegables. Las investigadoras feministas de la historia del arte han evidenciado el peso patriarcal de la disciplina¹. La prueba más llamativa

¹ A modo de introducción, os recomendamos: MAYAYO, Patricia (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra; y CHADWICK, Whitney (1993). *Mujer, arte y sociedad*. Madrid: Destino. Entre las múltiples opciones para profundizar en el tema, destacaremos: POLLOCK, Griselda (2013). *Visión y Diferencia*. Madrid: Fiordo; POLLOCK, Griselda y PARKER, Roszika (2021). *Maestras antiguas. Mujeres, arte e ideología*. Madrid: Akal; y NOCHLIN, Linda (2021). *Situar en la historia. Mujeres, arte y sociedad*. Madrid: Akal.

deigarriena museo zein arte liburuetan nabari dezakegun emakumeen eskasia da, baina emaitza horretara iristeko artearen sistemak erabili dituen estrategia baztertzailak konplexuak eta korapilatsuak dira, eta zeharka gurutzatzen dituzte esparruaren alderdi guztiak. Beraz, benetan anitzagoak diren artearen historiak ondu nahi baditugu (bakar batez hitz egitea ezinezkoa baitzaigu), ez da nahikoa izango emakumeak txertatzearekin: agente horiek kanpoan geratzearen arrazoien korapiloak laxatu beharko ditugu, gainazaleko zuriketak egin beharrean, gabeziak erakusten dituen sistema bera eraldatzeko.

Helburu horretarako funtsezkoa da museoei begirada sakon eta kritikoa zuzentzea. Izan ere, askotan turismoaren erakargarritzat edo aisialdirako aukera gisa aurkeztuak diren arren, askoz sakonagoa da museoen giza esanahia. Horien bi alderdi azpimarratuko ditugu:

Lehena, erakusketa, artearen ezagutza jendartera eramateko baliabide ohikoena dena, alegia. Gizabanakook artearekin dugun harremana erakusketen bitartez eraiki da hein handi batean, espazio eta une pribilegiatu horretan ematen baita artearekin topaketa. Eta erakusketa horiek ere, noski, diskurtsoz eta konnotazioz zamaturiko artefaktuak dira: erakusteak berak eta hori egiteko aukeratzen diren hitzek, moduek eta formak erabat baldintzatuko baitute artearen eta horren historiaren inguruan ehunduz goazen kontzepzioa.

Horrez gain, erakusketek badute dibulgaziorako tresna indartsua izateko aukera, akademiaren esparru espezializatuan egiten diren ekarpenak

de ello la encontramos en la escasez de mujeres artistas representadas en libros de arte y museos, pero las estrategias de exclusión empleadas por el sistema del arte para llegar hasta ese punto son complejas e intrincadas, y atraviesan el ámbito artístico de lado a lado. Por lo tanto, si queremos historias del arte verdaderamente diversas (nos resulta imposible hablar de una sola historia del arte), no es suficiente con insertar mujeres, bien al contrario, debemos desenredar los motivos por los cuales se las ha marginado, sin echar mano de justificaciones superficiales, para poder llegar a transformar verdaderamente un sistema repleto de errores.

Para lograr este objetivo es fundamental dirigir una mirada profunda y crítica a los museos, ya que, aunque muchas veces se presenten en calidad de atracción turística o pasatiempo, su significado humano va mucho más allá. Vamos a remarcar dos aspectos:

Por un lado, la exposición, que es el medio más habitual para trasladar el conocimiento del arte a la sociedad. La relación de las personas con el arte se ha construido, en gran medida, mediante exposiciones, puesto que el encuentro entre ambos se da en esos espacios y momentos privilegiados. Las exposiciones son, obviamente, artefactos cargados de discursos y connotaciones, ya que el hecho mismo de exponer algo, al igual que las palabras, los modos y las formas que se emplean para ello, condicionan completamente la concepción que vamos hilvanando sobre el propio arte y su historia.

Además, las exposiciones pueden ser una potente herramienta de divulgación, pues presentan una oportunidad inigualable para socializar las aportaciones desarrolladas dentro del ámbito

jendartera eramateko erreminta bikaina baitira. Beraz, beste narrazio batzuk sortu nahi baditugu, baliabide horien inguruan gogoeta egin beharra dugu eta, zergatik ez, sortu dituzten kanon horiek berak zalantzan jartzeko ere erabili ditzakegu.

Museoei begiratzeko bigarren arrazoia instituzio hauek ondare komuna osatzeko duten boterea eta betebeharra da; eta eginkizun horren muina bildumetan topatzen da. Artelan bat bilduma baten parte izatera pasatzeak gauza asko esan nahi du: zaindua eta hurrengo garaietara igorritza izango dela; ikuslegoari aurkeztua izateko aukera duela; ikertua izango dela; eta denon iruditegi komuna, hau da, artearen historia, osatzeko aukera handiagoa duela. Hortaz, lan horiek bildumetan nola sartzen diren aztertzea funtsezkoa da, zergatik sartzen diren batzuk eta beste batzuk ez; nola lotzen diren aukeraketa horiek garai bateko ideologia, egoera politiko eta ekonomikoarekin, eta zein kultur politikei erantzuten dieten; eta nola eragiten duen horrek kanon artistiko baten ezarpenean.

Erakusketa honen xedea San Telmo Museoaren eta Gipuzkoako Foru Aldundiaren arte bildumak ikuspegi feminista batetik aztertzea da, bi helbururekin: alde batetik, bertan dauden emakume artisten lanak ezagutzera eman nahi ditugu, artearen historiaren diskurtso patriarkalak baztertu dituenek, bestelako narrazio eta protagonistak proposatzeko. Baina hori egiteko, oinarritzeko da historiaren eraikuntzaren inguruko gogoeta abiatzea, bestela ezingo baitugu ulertu zeintzuk izan diren emakume horiek baztertu dituzten arrazoiak,

académico especializado. Por lo tanto, si pretendemos crear otro tipo de relatos, debemos reflexionar sobre estos medios, y podríamos utilizarlos, por qué no, para cuestionar precisamente los cánones a cuya creación han contribuido.

La segunda razón por la cual queremos poner el foco de atención en los museos, hace referencia al poder y a la obligación que ostentan en la formación del patrimonio colectivo, y el núcleo de dicha función reside, precisamente, en las colecciones museísticas. Cuando una obra de arte se convierte en parte de una colección, dicho acto significa varias cosas: la obra será cuidada y transmitida al futuro, tendrá oportunidad de ser mostrada frente a un público y contará con más opciones de formar parte del imaginario colectivo, o lo que es lo mismo, de la historia del arte. Así pues, resulta primordial analizar la manera en que se insertan las obras en las colecciones, por qué unas entran y otras no, cómo se relaciona su elección con la ideología y el contexto político y económico del momento, cuáles son las políticas culturales a las que responde y cómo influye todo ello en el establecimiento de un canon artístico.

Esta exposición tiene como objeto analizar las colecciones de arte del Museo San Telmo y de la Diputación Foral de Gipuzkoa desde una óptica feminista; por un lado, queremos dar a conocer las obras de mujeres artistas que figuran en ellas, puesto que han sido arrinconadas debido al discurso patriarcal de la historia del arte, y proponer otras narraciones y protagonistas. Pero, para poder llevar esto a cabo, debemos activar una reflexión en torno a la construcción de la Historia, porque, de lo contrario, no llegaremos a comprender las razones que llevaron a la exclusión de estas mujeres ni el peso que han tenido dichos razonamientos en la

zeinen barneratuak ditugun eta zelako pisua izan duten gure iruditegi amankomunaren eraikuntzan. Horregatik, diskurtsoaren eraketa arakatzea da gure bigarren helburua.

Gure abiapuntua, beraz, ez da emakumezko artisten ausentzia izan, beren presentzia baizik. Baginen emakumeak artean, baginen historian, eta erakusketa honek hori baieztatzeaz gain, oraindik ere bagarela erakusten du. Hala ere, bilduman ez daude diren guztiak; bilduma bat zoriak bildutako hautaketa posibleetako bat dela ulertzen lagundu beharko liguken aurretik azaldutakoak. Bilduman ez dauden asko, hain zuzen, zori zein hautaketa hauen ondorioz kanpoan utziak izan dira. Aztertu eta agerian utzi beharrekoa, beraz, artista guzti hauek bazterrerara eramateko erabili diren erremintak dira; eta erreminta horiek desartikulatzeko, ez dago emakume artisten beraien artelanak baino arma indartsuagorik.

Nola eratzen da bilduma bat?

Bildumek biltzen dituzten joerak arakatu ahal izateko, artelan pilaketa hauek nola eratzen diren ulertzea funtsezkoa da. San Telmoko bildumaren azterketa sakonak luze joko luke, baina garai bakoitzeko artearen ikuspegia, egoera ekonomiko eta politikoa zein gizartearen balioei buruz asko esango liguken. Hemen laburpen txikia egingo dugu, zantzu orokorrak emanez batez ere; mapa zabal eta konplexu batean kokatzeko koordenada orokor gisa.

Museoa 1902an ireki zen, eta oraindik bilduma propiorik ez zuenez, lehen urte haietan funtsezkoak izan ziren artisten, hiritarren eta udatiarren dohaintzak. Museo guztietan, fondoan

construcción del imaginario común. En consecuencia, nuestro segundo objetivo es analizar la creación del discurso.

Por lo tanto, nuestro punto de partida no ha sido la ausencia de las mujeres, sino su presencia. Las mujeres estábamos presentes en el arte, estábamos presentes en la historia, y esta exposición, además de reafirmar lo anterior, muestra que lo seguimos estando. A pesar de que en la colección no estén todas las que son, lo comentado hasta ahora debería ayudarnos a comprender que se trata tan solo de una selección entre todas las posibles, una selección formada al azar. Muchas artistas que no aparecen en ella fueron dejadas de lado, efectivamente, a causa del proceso de selección o del azar, de manera que aquello que debemos examinar y hacer patente son las herramientas que se han empleado para marginar a todas estas artistas, y no existe arma más poderosa para desarticular esas herramientas que las propias obras de las mujeres artistas.

¿Cómo se forma una colección?

Si queremos estudiar las tendencias insertas en las colecciones es fundamental que comprendamos cómo se forman estos cúmulos de obras. Un análisis en profundidad de la colección perteneciente a San Telmo requeriría mucho tiempo, pero nos aportaría información muy valiosa con respecto a la perspectiva artística, la situación económica y la política y los valores sociales de cada época. Aquí nos limitaremos a un resumen escueto, centrándonos en unas características generales que sirvan como coordenadas básicas para situarse en un mapa amplio y complejo.

El museo se inauguró en el año 1902, y en aquellos primeros años resultaron fundamentales las donaciones de las

zati handi bat osatzen dute opari emandako lan hauek, eta hori dela eta bereziki azpimarratu beharrekoak dira. Dena den, lehen urte haietan dohaintzan jasotako lanen artean, emakumezko bakar baten lanik ere ez zen topatzen. Horretarako hamarkada batzuk aurrera egin behar dugu. Izan ere, emakumezko artista baten lanaren lehen dohaintza 1939koa izan zela: Julia Alcayde Montoyaren *Frutas y flores* pintura, artista hiltzean legatu gisa jaso zena (70. or.).

Aurrerantzean, eta batez ere 1950eko hamarkadatik aurrera, emakume artistek beraiek egindako dohaintzak aipagarriak dira. Nahiz eta honetan gizonezkoak baino beranduago hasi, 2000. hamarkadara arte hori izan zen emakumezko artisten lana bilduman sartzeko modurik ohikoena. Vitxori Sanz [1], Victoria Montolivo (151. or.), Ana María Batanero [2] edo Ana María Díez Gallastegui dira horien artean aurki ditzakegunak. Beraz, argi dago 1950 eta 2000 artean lan egin zuten artista gehienek tamalez argi zutela euren lana museoan sartzeko nahi bazuten, hura oparitu egin beharko zutela.

Bestalde, opari emandako lanen atzean beste hainbat arrazoiz ezberdin egon daitezke, esaterako, oinordekotzan jasotako bilduma zaintzeko arazoak, zenbait artisten senideen kasuan. Besteetan, ordea, ez da zehazki opari bat, akordio bat baizik: garai batzuetan, museoak artista bati banakako erakusketa eskaini eta horregatik ordaintzen bazion, ohikoa zen artistak lan bat museoari ematea, eta horren adibide ditugu Isabel Vera eta Sandra Tucciren lanak (170. or.). Dohaintza-akordio mota honen barnean sartzen dira hiriarren beka bat jasotzeagatik euren aurrerapenen erakusle lan bat eskaini behar duten artistak ere, Inocencia Arangoa kasu,

artistas, las de la ciudadanía y las de los veraneantes. Las donaciones suponen una gran parte de los fondos de cualquier museo, y por ello debe recalcarse su importancia. Sin embargo, entre las recibidas en aquellos primeros años, no había ni una sola obra realizada por una mujer artista. Para eso, tendremos que adelantarnos algunas décadas, y es que, según consta, la primera donación de una obra llevada a cabo por una mujer no llegó hasta el año 1939: la pintura *Frutas y flores* de Julia Alcayde Montoya (pág. 70), legada al museo tras la muerte de la artista.

En adelante, y especialmente a partir de la década de los 50, destacan las donaciones hechas por parte de las propias artistas. Aunque dieron comienzo más tarde que las de los varones, hasta la década del 2000, supusieron la forma más habitual para que las obras de autoría femenina entraran en la colección. Sirven como ejemplo las piezas de Vitxori Sanz [1], Victoria Montolivo (pág. 151), Ana María Batanero [2] o Ana María Díez Gallastegui. Así pues, queda claro que la mayoría de mujeres artistas que desarrollaron su trayectoria entre los años 1950 y 2000 y que deseaban que sus piezas pasaran a formar parte del museo, lamentablemente, tuvieron que donarlas para conseguirlo.

Las obras se donan por motivos de toda índole, como pueden ser, en el caso del entorno familiar de las y los artistas, las dificultades para conservar una colección de obras recibida en herencia. No obstante, las donaciones no son meros regalos, en ocasiones se trata más bien de acuerdos: en algunas épocas, cuando el museo ofrecía espacio para una exposición individual a un/a artista y le pagaba por ello, era común que él o ella donara una obra al museo, como ocurrió con las piezas de Isabel Vera y Sandra



[1] Vitxori Sanz
(Tudelilla, La Rioja, 1925 –
Donostia / San Sebastián, 2000)
Paisaje de Goizueta
Olioa mihisean / Óleo sobre lienzo
99 x 80 cm.
San Telmo Museoa



[2] Ana M^a Batanero
(Pasai San Pedro, 1934)
Interiores
Olioa mihisean / Óleo sobre lienzo
60 x 81 cm.
San Telmo Museoa



[3] Emilia Menassade de Tousel
(Paris, 1850 – 1897)
Recuerdos de otoño
Olioa mihisean / Óleo sobre lienzo
88,5 x 48 cm.
Museo Nacional del Prado



[4] Menchu Gal (Irun, 1919 – 2008)
La siega, 1950 – 1951
Olioa tablexean / Óleo sobre tablex
50 x 68 cm.
San Telmo Museoa

1900. urtearen bueltan Madrilen ikasi bitartean margotutako Museo Nacional del Pradoko klasikoen kopiak eskaini zituenak jasotako dirulaguntzaren ordaintzan (75. or.).

Museoaren sortze urteetara itzulita, lehen pausu haietan Madrilgo Museo Nacional del Pradok eskainitako laguntza ere aipatu beharrekoa da. Tarteka, lanak gordailuan utzi zizkion San Telmori, eta egun pentsatuko genukeenaren kontra, artelan horien artean bazeuden emakumeenak ere, eta tamaina zein kalitate handikoak gainera: XVII. mende bukaerako Catharina Ykensen lore-koro zoragarria (71. or.), Elena Brockmann XIX. mende amaierako pintatutako hiru metroko Erromako atari baten ikuspegi erromantikoa (69. or.), eta garai bereko Emilia Menassade de Tousel-en loreontzi preziosista bat [3]²; ez dugu ahaztu behar azken bi lan horiek museoaren inaugurazio unearekiko nahiko garaikideak zirela.

Museoaren bilduma garai ezberdinetan modu ezberdinez zabaldu zen, eta horien artean, batez ere zailtasun ekonomikoko urteetan, sariketen bidez hornitu zen kalitateko arteaz. 50. hamarkadakoak dira, hain zuzen ere, Gabonetako Lehiaketatik etorritako zenbait artista azpimarragarrien lanak: Menchu Galen *La siega* [4] eta *Pasajes*, Mari Paz Jiménez-en *Silla y flores*, Ana María Parraren erretratu bat eta Maite Rocandioen *El carro de la lechera*

2 Beste biak ez bezala, azken lan hau Pradoko Museora itzuli zen 2020ean. Ia 120 urte ondoren, *Invitadas* (2020/10/6-2021/3/14) erakusketarako probintzietako museoetan maileguan zituzten emakumezkoen lanak berreskuratzeko beharra ikusi ostean, beste garai batzuetan ia inertziaz baztertutako lan hauen kalitateaz ohartu dira Madrilgo pinakotekan.

Tucci (pág. 170). Asimismo, otro tipo de acuerdo de donación corresponde al caso de las artistas que debían de ofrecer un adelanto de sus progresos al haber obtenido una beca de la ciudad, como ocurrió con Inocencia Arangoa, que, alrededor del año 1900, ofreció copias de clásicos del Museo Nacional del Prado, pintadas mientras estudiaba en Madrid, a modo de compensación por la ayuda económica que estaba recibiendo (pág. 75).

Volviendo a los inicios del Museo San Telmo, debemos de mencionar la colaboración ofrecida por el Museo Nacional del Prado de Madrid, que le prestó obras ocasionalmente. Si bien, hoy en día pensamos que no, había obras hechas por mujeres dentro de dichos préstamos, de gran tamaño y calidad: la fantástica corona de flores realizada por Catharina Ykens a finales del siglo XVII (pág. 71), la perspectiva romántica de un portal romano, una pieza de tres metros, pintada por Elena Brockmann a finales del siglo XIX (pág. 69) y un jarrón de flores preciosista de la misma época, obra de Emilia Menassade de Tousel [3]². Además, no debemos olvidar que las dos últimas obras eran relativamente contemporáneas a la apertura del museo.

La colección del museo se amplió de distintas maneras según la época, y las aportaciones recibidas mediante premios sirvieron para proveer a la institución de obras de calidad, particularmente en épocas de escasez económica. En efecto, algunas obras de artistas referentes provienen del Concurso de Navidad de la década de los 50: *La siega* [4] y

2 Al contrario que las otras dos, esta última obra fue devuelta al Museo del Prado en 2020. Tras casi 120 años, y a raíz de la exposición *Invitadas* (6/10/2020-14/3/2021), la pinacoteca de Madrid se vio en la necesidad de recuperar las piezas hechas por mujeres artistas que había prestado a museos provinciales, y percibió, por fin, la calidad de estas obras que en otros tiempos fueron marginadas casi por inercia.

(72. or.) eta *La fábrica dormida* [5]. Horiek frankismoaren garai ilun eta kontserbadoreetan ere artistak bazirela erakusten digute, eta sariak irabazten zituztenak gainera. Bestalde, Artista Berrien Lehiaketako emakumezko artisten sariak Gipuzkoako Foru Aldundiko Bilduman topatzen dira, eta garaikideagoak dira bertan topatzen ditugun lanak, 90. hamarkadatik aurrerakoak; besteak beste, Ana Lezetaren *Reservado* (186. or.) edo Nerea Zapirainen *Arte euskarria* (177. or.).

Hain zuzen, esan beharra dago 80. hamarkadara arte museoak erosketa gutxi egiten zituela oro har, eta horrek bildumaren ildo nahasia izatea eragiten duela: apur bat zoriz iritsitako lanak ziren asko, ikusi dugun legez. Ane Lekuonak aztertu duen bezala, urte horietan hasi zen euskal arte garaikidearen historia ofiziala ere finkatzen; eta erosketen aurrekontua eta politika eratzen joan zen heinean, bilduman zein historian andrazkoak narratitok kanpo geratu ziren: 1980 eta 2008 artean erosi ziren Euskal Herriko artisten lan bakarrak Marta Cárdenas (135. or.) eta Luisi Velezen [6] margolan bana eta Menchu Galen grabatu serie bat izan ziren.

Urte horretatik aurrera, ordea, emakumezko artisten lana erosteko joera areagotu zen, emeki hasieran eta azkarrago urteak joan ahala, eta bereziki erakusketa honekin lotuta azken garaietan. Izan ere, hainbat izan dira azken bost urteotan gehitutako artisten lanak, bai belaunaldi berrietakoak, besteak beste Zuhar Iruetagoiena (189. or.) eta Nagore Amenabarrenak (192. or.), 90. hamarkadatik ari direnenak, Idoia Montón (173. or.) eta Pilar Soberón (188. or.) bezala, eta oraindik behar bezala errepresentatuak ez zeuden aurreko belaunaldiko

Pasajes de Menchu Gal, *Silla y flores* de Mari Paz Jiménez, un retrato de Ana María Parra y las obras *El carro de la lechera* (pág. 72) y *La fábrica dormida* [5] de Maite Rocandio. Estas piezas nos demuestran no solo que había mujeres artistas en los años más oscuros y conservadores del franquismo, sino que, además, ganaban competiciones. Las obras de mujeres artistas que fueron premiadas en el Certámen de Artistas Noveles se encuentran en la colección de la Diputación Foral de Gipuzkoa; se trata de obras más contemporáneas, desarrolladas a partir de la década de los 90, tales como *Reservado* de Ana Lezeta (pág. 186) o *Arte euskarria* de Nerea Zapirain (pág. 177).

Hemos de decir que, hasta la década de los 80, el museo llevaba a cabo pocas adquisiciones, lo cual hizo que la línea de la colección fuera algo confusa dentro de la colección, ya que, tal y como hemos comprobado, muchas de las obras llegaban allí sin un criterio establecido. El análisis de Ane Lekuona nos muestra que la historia oficial del arte contemporáneo vasco comenzó a afianzarse precisamente durante esa época, y en la medida en que se fueron estableciendo los presupuestos y las políticas de adquisición, las mujeres quedaron fuera, tanto de la colección como de la historia: entre los años 1980 y 2008 las únicas obras de mujeres artistas de Euskal Herria adquiridas por el museo fueron sendas pinturas de Marta Cárdenas (pág. 135) y Luisi Velez [6], además de una serie de grabados de Menchu Gal.

Sin embargo, a partir de ese año se incrementó la compra de obras de mujeres artistas, lentamente al principio y más rápido con el paso de los años, tendencia que se ha visto particularmente aumentada en los últimos tiempos debido a esta exposición. En efecto, en los últimos cinco años se han adquirido muchas creaciones de mujeres pertenecientes



[5] Maite Rocandio
(Donostia / San Sebastián, 1926)
La fábrica dormida, 1956
Olioa mihisean / Óleo sobre lienzo
73 x 92 cm.
San Telmo Museoa



[6] Luisi Vélez
(Donostia / San Sebastián, 1946)
Y salió del huevo, 1990
Olioa mihisean / Óleo sobre lienzo
73 x 60 cm.
San Telmo Museoa

artistenak, horien adibide Esther Ferrer (190 or.) izan daitekeelarik.

Funtsezkoa da azpimarratzea, ordea, erosketa horiek egitearen erabakia ez dela inertziakoa izan, baizik eta bilduman emakumeek zuten presentzia gutxiari beharrezko erantzuna, hau da, kontzienteki emandako pausua. Agerikoak ziren bildumaren gabeziak, euskal historiografia garaikidearekin nabarmenki elkar elikatzen zirenak. Lan horiek gure ondare amankomun bilakatzean ez da gipuzkoar arte eremua bakarrik aberasten; aldi berean, historiografia kanonikoa bera ere kolokan jartzen da, bat-batean gehiago baitira narrazio horretatik kanpo geratzen diren hari solteak, eta narrazioaren ustezko objektibitate eta unibertsaltasun hura ezbaian uzten da.

Profesionaltasunaren ataka

Bildumen logikak eta ideologiak nondik nora doazen ikusi ditugu; azter dezagun orain artelanek beraiek kontatzen digutena. Hasteko, ez dago soberan emakume bat artea egitera nola iritsi zitekeen galdetzea, historiografiari behatuta zail samarra zela pentsa baitezakegu. XVIII. mendean Akademiatik, arte eskola ofizialetik, kanporatuak izan ziren, eta hortaz ezin zuten hezkuntza formalik jaso. Alabaina, artea emakume burgesen heziketaren funtsezko atala kontsideratzen zen, eginkizun horietan dabiltzan neskatoen irudi ugarik erakusten diguten moduan (77. or.). Hortaz, emakume bat artista profesional aritzea gaizki ikusita egon zitekeen; *amateur* adimentsua izatea, ordea, oso aproposa kontsideratzen zen. Une honetan artearen kontzeptua bera arakatzea ere beharrezkoa da, Akademiatik emakumeak kanporatu zituzten berdinak izan baitziren arteen klasifikazioa zehaztu zutenak ere; eta

a las nuevas generaciones –es el caso de Zuhar Iruretagoiena (pág. 189) y Nagore Amenabarro (pág. 192)–, así como trabajos de artistas que comenzaron su trayectoria en los 90 –tales como Idoia Montón (pág. 173) y Pilar Soberón (pág. 188)– y de artistas de generaciones previas que no estaban convenientemente representadas –Esther Ferrer (pág. 190)–.

No obstante, hemos de recalcar que la decisión de realizar estas adquisiciones no se debe a una inercia, sino que se plantea como respuesta a la escasa presencia con la que cuentan las mujeres artistas dentro de la colección; se trata, por tanto, de un paso consciente. Eran patentes las carencias de la colección, retroalimentadas claramente por la historiografía vasca contemporánea. Al convertir estas obras en patrimonio común no solo se enriquece el ámbito artístico de Gipuzkoa sino que, al mismo tiempo, se cuestiona la propia historiografía canónica, puesto que, de repente, se descubren cada vez más cabos sueltos que quedan fuera del relato principal, de modo que la supuesta objetividad y universalidad de dicha narración es puesta en tela de juicio.

El dilema de la profesionalidad

Una vez examinadas las lógicas e ideologías que imperan dentro de las colecciones, procederemos a analizar lo que nos relatan las obras en sí mismas. Para empezar, no está de más preguntarse sobre la manera en que una mujer puede llegar a crear arte, ya que, teniendo en cuenta la historiografía, podemos suponer que se trataba de algo bastante difícil. En el siglo XVIII, las mujeres fueron expulsadas de la Academia, la escuela oficial de arte, por lo que no podían recibir una educación formal. Aun y todo, el arte se consideraba un aspecto primordial de la educación de las mujeres burguesas, tal y como nos muestran las múltiples imágenes que representan a muchachas dedicadas a la práctica artística (pág. 77). Así pues, aunque podía estar mal

beraz, ez da zorizkoa emakumeek garatzen zituzten bestelako eginkizun sortaileak, josketa kasu, Arte Handien zerrendatik kanporatuta geratu izana. Emakume askok, bestelako aukerarik izan ezean, halako lanetan garatzen zuten haien sormena, eta ondorioz, artearen historia feministak arreta berezia eskaintzen die “arte txiki” edo “dekoratiboak” deituriko horiei.

Baziren, beraz, artean jarduten zuten emakumeak profesional izatera iritsi gabe; baina zer zen, eta zer da, artearen profesionala izatea? Printzipioz, arteaz bizi ahal izatea dela esango genuke, eta zenbait artistentzat hala izan zen, batez ere XX. mende hasieran; Victoria Malinowskarentzat, adibidez. Poloniar-errusiar familia dirudun bateko partaide honek Parisen ikasi zuen pintatzen, bertan Zuloagak erretratu bat egin ziolarik, 1912an [7]; Lehen Mundu Guda hasi zenean Penintsulara etorri zen Malinowska bere ama eta ahizparekin. Dirudienez, margolari ona izan arren, ez zuen bere lana erakutsi edo saltzeko asmorik; 1917ko Errusiar Iraultza iritsi eta bere familia ondasunak galdu zituzten arte, bederen. Orduan hasi zen lehiaketetan parte hartzen eta erakusketak antolatzen, eta pintore zein estratega ona zenez, 1918an *El Pueblo Vasco* aldizkariaren aretoetan erakutsi zituen bere lanak. Horien artean zegoen *Pequeñas pescadoras de Ondarroa*, 1919an San Telmo Museoa erosi ziolarik (86. or.); arteaz bizitzera behartutako artista honena izan zen ziur aski museoa erosi zuen lehen emakume baten lana. Ziur aski diogu, zehaztu gabe baitago noiz erosi ziren XIX. mendeko ezagutzen diren Euskal Herriko lehen emakume artista profesionalen lanak, alegia, Blanche Hennebutte eta Hélène Feillet ahizpen grabatuak, Biarritz, Baiona

visto que una mujer se dedicara al arte de manera profesional, se consideraba sumamente adecuado que fuera una amateur habilidosa. Llegadas a este punto hemos de examinar el concepto mismo de arte, dado que los mismos que expulsaron a las mujeres de la Academia fueron los encargados de establecer una clasificación entre los diversos modos de arte, así que no es casual que otras actividades creativas desarrolladas por mujeres –la costura, por ejemplo– quedaran fuera de las Grandes Artes. Muchas mujeres, al no contar con más opciones, desarrollaban su creatividad en este tipo de actividades, razón por la cual la historia del arte feminista dedica especial atención a las denominadas “artes menores” o “decorativas”.

Queda claro que existían mujeres que se dedicaban al arte sin llegar a profesionalizarse, pero, ¿qué significaba, y qué significa a día de hoy, ser una profesional del arte? En un principio, responderíamos que se trata de poder vivir de su práctica, y para algunos así ha sido. Sobre todo en los inicios del siglo XX, como fué el caso de Victoria Malinowska. Nacida en el seno de una familia polaco-rusa pudiente, aprendió a pintar en París, ciudad en la que Zuloaga le hizo un retrato en 1912 [7]; al comenzar la Primera Guerra Mundial, Malinowska se trasladó a la Península junto a su madre y su hermana. Según parece, no tenía ninguna intención de exponer o vender su obra, pese a tratarse de una pintora de gran talento; de todas maneras, la situación cambió con la llegada de la Revolución Rusa en 1917 y la pérdida de todas las pertenencias familiares. Fue entonces cuando Malinowska comenzó a participar en certámenes y a organizar exposiciones, y, dado que era tan buena pintora como estratega, en 1918 expuso sus obras en las salas de la revista *El Pueblo Vasco*. Entre las piezas expuestas se encontraba *Pequeñas pescadoras de Ondarroa*, adquirida por



[7] Ignacio Zuloaga
(Eibar, 1875 – Madrid, 1936)
Retrato de Madame Malinowska (La rusa)
1912
Olioa mihisean / Óleo sobre lienzo
197 x 98 cm.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía



[8] Nicasia Madariaga
(Bilbo / Bilbao, 1875 – 1970)
Autorretrato
Lasalle Kristau Eskoletako Anaien artxiboa /
Archivo del Colegio Lasalle
(Donostia / San Sebastián)

eta Donostiakoak besteak beste (81. or.); artearen profesionaltasunak asko zor dio turismoari euskal kostaldean.

Malinowska eta Hennebutte ahizpak ez ziren izan arteaz bizitzen saiatu ziren bakarrak: 1901ean Inocencia Arangoa donostiarra gogor borrokatu zen Erromako Akademiarako lehiatzeko eskubidea izateagatik. Madrilen ikasteko beka irabazi ostean, gizonezkoei soilik zuzendutako konkurtsoan parte hartzea lortu zuen lehen andrazkoa izan zen, eta irabazi ez bazuen ere, geroko emakume askori ireki zien atea (83. or.). Museo Nacional del Prado kopista gisa ibili zen, familia dirudunentzat maisulanen kopiak egiten, eta arteaz bizitzera iritsi zen ezkondu zen arte. Talentua bazuten, emakume gazte eta kartsuei onartzen zitzaaien garai batez profesionaltasunaren ideiarekin jolasean ibiltzea, baina ezkontzak guztia aldatzen zuen: XX. mendean, hamarkada luzez, aldaretik pasatze hutsak *amateur* egoerara eramaten zituen atzera.

Beste batzuk, zailtasunak eta giza-presioak ikusita edo haiek eraginda, profesionaltasunaren beste alor batean txertatu ziren, jeinuaren ideiatik aldenduagoa egoteagatik, eta zaintzari lotuagoa izateagatik, emakumeentzat onartuagoa zena: arte irakasle izan ziren, adibidez, ikertzeke dagoen Nicasia Madariaga [8], Nikolas Alzola “Bitoño” bere ikaslearen hitzetan goi mailako klaseko partaidea izateagatik erakusketen esparrutik urrundu zena; eta gaztaroan aristokrata moduan autoerretratu arren, zahartzaroan, irakasle rolari doituagoko emakume arruntaren autoerrepresentazioa egin zuena [8]. Eta arte irakasle dira gaur egun ere Elena Mendizabal (159. eta 187. orriak), Izaskun Alvarez Gainza (193. or.), Zuhar Iruretagoiena (189. or.) edota Pilar Soberón (188. or.).

el Museo San Telmo al año siguiente (pág. 86); seguramente, ese cuadro realizado por una artista obligada a vivir del arte fue la primera obra de una mujer que compró el Museo. Y decimos seguramente porque aún queda por dilucidar la fecha de adquisición de las obras de las primeras mujeres artistas profesionales que conocemos en Euskal Herria: los grabados de las hermanas Blanche Hennebutte y Hélène Feillet, pertenecientes al siglo XIX, que representan paisajes de Biarritz, Bayona y San Sebastián entre otros (pág. 81). En la costa vasca, la profesionalización está en deuda con el turismo.

Malinowska y las hermanas Hennebutte no fueron las únicas que intentaron vivir del arte: en 1901, la donostiarra Inocencia Arangoa peleó con uñas y dientes para poder participar en el proceso de selección de la Academia de España en Roma. Tras obtener una beca para estudiar en Madrid, fue la primera mujer que consiguió participar en ese concurso estrictamente masculino; no lo ganó, pero abrió las puertas a muchas mujeres del porvenir (pág. 83). Trabajó como copista en el Museo Nacional del Prado, realizando copias de obras maestras para familias adineradas, y llegó a vivir del arte hasta el momento de su casamiento. A las mujeres jóvenes, apasionadas y talentosas se les permitía jugar durante un tiempo con la idea de la profesionalidad, pero el matrimonio lo cambiaba todo: durante largas décadas del siglo XX, el mero paso por el altar reenviaba a las artistas al estatus de amateurs.

Otras artistas, a causa de o por temor a las dificultades y presiones sociales, se adentraron en otros ámbitos profesionales que se consideraban más apropiados para las mujeres por estar más alejados de la idea de genialidad o resultar más cercanos al campo de los cuidados; Nicasia Madariaga, cuya figura aún no ha sido suficientemente

Profesionaltasunaren kategoriak, ordea, ataka batean kokatzen gaitu. Izan ere, profesionala izatea arteaz bizitzea bada, nola izan daiteke irakasle lanak egin dituzten artistei nekez onartzea “artista profesionalaren” titulua? Edo, Ana Maria Parrak bezala, autoritateen erretratu ofizialak egin dituztenei (140. or.) edo umeen liburuetarako ilustrazioak egin dituzten ilustratzaile aitortuei (141. eta 142. orriak) halako izendapenik ez aintzatestea? Laura Esteve artista diseinatzaile lanetik bizi izan da, bere piezen artean Arzakentzat baxera bat dagoelarik; ez al da bitxia jende askok erosotasun handiagoaz erabiltzea “artista” Arzak izendatzeko, Esteve izendatzeko baino? Horrek ondorengo argi utzi behar digu: arte sistema garaikidean, “artista profesionalaz” ari garenean, ez gara hizketan ari modu deskriptibo soilean arteaz bizi direnez. Profesionaltasuna, kalitatea bezala, definizio zailko hitza da arteari lotuta, eta prestigio eta aitortzarekin gehiago lotzen da biziraupen ekonomikoarekin baino. Eta artearen historia kanoniko eta patriarkalak profesionaltasunaren kategoriazioa beste tresna bat bezala erabili du bazterketa sistematiko eta isila burutzeko.

Esperiantziazatik pintatzen

Ikusi dugu, beraz, artista ona izan arren, artea egiteagatik kobratu arren, andrazkoentzat ez zela erraza “profesionaltasuna” atzematea, egoera hori lortzeak askoz sinbolikoagoa zen zerbait suposatzen baitzuen: artista gisa onartua izatea. Eta artistaren definizioa historikoki emakumezkoen iruditik aldendu denez, aitortzagatik borrokan ibilitako andrazko horiek euren artista izaera irudikatze erabili dituzten negoziatioak aztertzea interesgarria da.

investigada, se dedicaba a la enseñanza del arte, y en palabras de su estudiante Nikolas Alzola “Bitoño”, se retiró del mundo expositivo por pertenecer a la clase alta; en sus años de juventud se retrató a sí misma como aristócrata, mientras que, al llegar a la vejez, pintó un autorretrato en el que se presentaba como una mujer corriente, más acorde con su rol de profesora [8]. Y hoy en día, Elena Mendizabal (págs. 159 y 187), Izaskun Alvarez Gainza (pág. 193), Zuhar Iruretagoiena (pág. 189) y Pilar Soberón (pág. 188) se dedican también a la enseñanza de arte.

Sea como fuere, la categoría correspondiente a la profesionalidad nos pone en un aprieto, ya que, si la dedicación profesional supone poder vivir del arte, ¿cómo puede ser que las artistas que ejercen de profesoras casi nunca reciban el título de “artista profesional”? Y, ¿cómo puede ser que tampoco se otorgue dicho título a aquellas artistas como Ana María Parra que realizan retratos oficiales de autoridades (pág. 140) o a ilustradoras de renombre que trabajan en el ámbito de la literatura infantil (págs. 141 y 142)? La artista Laura Esteve se ha ganado la vida como diseñadora, creando, entre otras cosas, una vajilla para Arzak. ¿No resulta extraño que mucha gente se sienta más cómoda denominando “artista” a Arzak antes que a Esteve? Todo ello debe dejarnos bien claro que cuando hablamos sobre “artistas profesionales” en el sistema artístico contemporáneo no estamos hablando de aquellas personas que viven del arte, desde una perspectiva puramente descriptiva. La profesionalidad, al igual que la calidad, es un término de difícil definición en lo referente al arte, y aparece asociado al prestigio y al reconocimiento, más que a la supervivencia económica. De hecho, la historia del arte canónica y patriarcal



[9] Catharina van Hemessen
(Anberes, 1528 – 1588)
Selbstbildnis, 1548
(Autorretrato / Autorretrato)
Olioa mihisean / Óleo sobre lienzo
31 x 24 cm.
Kunstmuseum, Basel



[10] Alberto Durero
(Nuremberg, 1471 – 1528)
Autorretrato, 1498
Olioa taulan / Óleo sobre tabla
52 x 41 cm.
Museo Nacional del Prado

Bere burua arte jardunean errepresentatu zuen lehen artista, gizon zein emakume, Catharina van Hemessen izan zen, 1548an [9]. Errenazimenduan artistaren profesioa artisautzatik banatzen ari zen, eta gizonezko artista askok nahiago izan zuten jakintsu gisa agertu (Durero da ziur aski famatuena) [10]. Van Hemessen, aldiz, astoaren aurrean irudikatu zen, pintzela eskuetan, agian emakumeei atek itxiko zizkien gremio-sistemaren aurrean bere ahalmena adieraziz. Edonola ere, pintorearen autorretratuaren ikonografia zehaztuz joan zen hortik aurrera, eta oso ohikoa bilakatu zen Ascensio Martiarenaren erretratuaren ikusi dezakegun tipoa (103. or.): dotore jantzitako gizona (intelektual estatusa galdu gabe), hiru laurdenetan publikoari begira asto baten aurrean pintatzen duen bitartean.

Euskal emakume artistei, aldiz, tipo horretan enkajatzera kostatu egiten zitzairen, eredu horren parte baitzen genero zehatz bateko partaidea izatea ere. Beraz, aldaerak landu zituzten: Mari Paz Jiménez da jatorrizko eredura gehien hurbiltzen dena, baina bere buruaren atzean mamu beldurgarriak pintatzen ditu (107. or.). Surrealimotik hurbil lan egindako artista izanik, ez da zaila interpretazio onirikoa egitea, baina tentagarria da emakumeok horrenbeste pairatzen dugun *inpostorearen sindromearen* irudikapena ere irudian ikustea: bere buruari gisa horretara pintatzeko eskubiderik ez duela gogorarazten dizkioten mamuak... eta, hala ere, berak pintatu egiten du, mamuak barne.

Ederra da Rosa Valverdearen proposamena ere (108. or.): izenburuak argi uzten digun arren bera dela margotzen irudikaturik agertzen dena, gizaki baten osotasuna bereiztea zaila

ha empleado la categorización de la profesionalidad como otra herramienta más para llevar a cabo un proceso de exclusión sistemático y silencioso.

Pintando desde la experiencia

Por consiguiente, hemos observado que pese a ser buenas artistas y cobrar por su arte, a muchas mujeres les resultaba difícil conseguir el estatus de “profesionalidad”, ya que suponía algo de carácter mucho más simbólico, a saber, el hecho de ser aceptadas como artistas. Dado que la definición de lo que significa ser artista se ha alejado históricamente de la imagen femenina, nos parece interesante examinar el tipo de negociaciones desarrolladas por estas mujeres que lucharon por su reconocimiento para representar su condición de artistas.

La primera persona, hombre o mujer, que se representó a sí misma como artista fue Catharina van Hemessen, en 1548 [9]. Durante el Renacimiento, la profesión artística comenzaba a separarse de la artesanía, motivo por el cual muchos hombres artistas preferían mostrarse en calidad de intelectuales –Durero es, probablemente, el ejemplo más conocido [10]–. No obstante, Van Hemessen se retrató a sí misma frente a un caballete, pincel en mano, mostrando su capacidad ante el sistema de gremios que quizá fuera a excluir a las mujeres. De todas maneras, a partir de ese momento la iconografía del autorretrato fue definiéndose cada vez más entre los pintores, y el modelo que observamos en el retrato de Ascensio Martiarena (pág. 103) se hizo más que habitual: un hombre vestido con elegancia (sin perder su estatus de intelectual), que mira hacia el público con un perfil de tres cuartos mientras pinta en su caballete.

Las mujeres artistas vascas no terminaban de encajar en este modelo, ya que suponía también pertenecer a un género concreto.

egiten zaigu bertan. Lehen planoan agertzen diren betaurreko eta ezpainen, geometriko, koloretsu eta antinaturalek, urrunago bere kabuz pintatzen ari den beso solteari begiratzen diote. Deskribapen horrekin mutilazioz beteriko koadro bortitza irudikatu dezake batek, baina ez; kolore arrosa eta urdin argiz distira egiten duen lana da Valverdearena, bere burua erabat irudikatu gabe artistari agertzeko aukera ematen diona.

Mutilazioa da Marta Cárdenasen autorretratuaren (104. or.) ere agerikoa den ezaugarria, aulki batean agertzen den artistaren gorputzak ikusleari begiratuko bailioke... burua balu. Cárdenasek enkoadraketan estrategikoki mugitu du bere burua, hain zuzen, bururik gabe uzteko: markoak lepotik apurtzen du gorputza. Auto-irudikatu bai, baina identifikagarria ez izatea al da kontua? Zenbateraino ote da zalantzak eta zenbateraino ziurtasunak gidatutako erabakia?

Aurora Bengoecheak eta Isabel Herguerak, aldiz, kamuflajearen alde egiten dute (106. or.). Autobiografia eta autorretratuaz uztartuz, collagera hurbiltzen den teknika lanetan euren argazkiak txertatzen dituzte, bizipenetatik abiatuta, subjektibotasunez eta alaitasunez blai. Kontakizun zabalago baten parte txiki eragilean bihurtzen dira, protagonismo osoa hartu gabe, baina desagertzeari uko eginez aldi berean.

Denboraren igarotzea da Esther Ferrerren lanaren hariatako bat, bera, bere gorputza, bere burua delako bere artelan gehieneko objektua, eta horren gaineko efektuak dira jasotzen dituenak. Hortaz, gorputzetik eta bizipenetik aritzen da Ferrer, baina aldi berean zaila zaigu autorretratuaz hitz egitea. Bere kasuan, irudiak ez du bilatzen artista izaeraren inguruan gogoeta egitea, baina

Así pues, desarrollaron algunas variaciones: Mari Paz Jiménez es la que más se acerca al prototipo tradicional, si bien añade fantasmas terroríficos detrás de su cabeza (pág. 107). Puesto que se trata de una artista que trabajó en la senda del surrealismo, no es difícil interpretar la obra desde una perspectiva onírica, pero resulta tentador percibir asimismo en la imagen un rastro del *síndrome de la impostora* que nos aqueja a tantas mujeres: se trataría, en tal caso, de unos fantasmas que le recuerdan que no tiene derecho a pintar de ese modo, y, sin embargo, ella sigue pintando, con fantasmas incluidos.

La propuesta de Rosa Valverde es también muy hermosa (pág. 108): aunque el título nos aclare que es ella quien aparece retratada mientras pinta, resulta difícil discernir la totalidad de una persona en este lienzo. Las gafas y los labios geométricos, coloridos y antinaturales que aparecen en primer plano, miran hacia el brazo suelto que pinta por sí mismo en la distancia. Al leer la anterior descripción una podría llegar a imaginar un cuadro violento lleno de mutilaciones, pero, nada más lejos de la realidad: la obra de Valverde brilla en tonos rosas y azules claros, brindando una oportunidad para que la artista aparezca sin tener que representarse a sí misma.

La mutilación es una característica que también se evidencia en el autorretrato de Marta Cárdenas (pág. 104): el cuerpo de la artista, sentado en una silla, dirigiría su mirada hacia las personas del público... en caso de que tuviera cabeza. Y es que Cárdenas ha movido estratégicamente el encuadre de modo que la cabeza no aparezca: el marco rompe el cuerpo a la altura del cuello. Se ha representando a sí misma, por supuesto, pero, ¿acaso la cuestión era resultar no identificable? ¿Hasta qué punto se trata de una decisión guiada por la duda y hasta qué punto es deliberada?



[11] Lolita Ardaiz
Paleta de pintora, 1975
Olioa lurrarekin / Óleo con tierra
73 x 50 cm.
San Telmo Museoa

aldi berean, ezin du errealitate hori ukatu, artelanaren materia baita, azken finean, artista bera (114. or.).

Badira pintore lana erreprezentatzea hautatu dutenak ere euren irudia kanpoan utziz. Ausartegia izan daiteke hauek autorretratutzat hartzea baina, zergatik pintatuko luke Lolita Ardaizek pintore paleta bat [11], zergatik Laura Esteveko asto bat koadro batekin (105. or.), beren lanbidea eta bokazioa adierazteko ez balitz? Carmen Maurak, ordea, ez du zalantzarako esparrurik uzten: *Oficio de pintora* deitu zion asto baten gainean kokatuta, lehortzen ikusten den pinturari. Plantxa bat eta lisatu berri dagoen arropa irudikatzen ditu (109. or.).

Maurari ikonografia hau hautatzearen arrazoa galdetu ziotenean, bere ingurunea irudikatu zuela adierazi zuela kontatzen digu Miren Vadillok bere testuan. Galderak inozoa dirudi (esanahi nahiko zuzeneko lana baita), baina erantzuna ez da hain inozoa. Izan ere, etxeko espazioetara itxiak egoteak eta zaintza-lanen zamak historikoki baldintzatu baitu emakume artisten lana zentzu askotan. Ohikoa izan da emakumeek etxe barnean eskura zutena pintatzea, saloi bateko iskin batean disimulatu zitekeen asto neurritsu bat erabilita, gela propiorik gabe. Mihise txikietan loreak eta bodegoiak pintatzearen hautaketak ez du sentsibilitate femeninoarekin zerikusi handirik eta bai, ordea, praktikotasunarekin: eskura egoteaz gain, gela beste zerbaitetarako erabili behar zenean erraz kendu edo oztopatzen ez zuten elementuak ziren hauek.

Emakume artistengan maiz aurkitzen den beste gai bat erretratua da,

Por su parte, Aurora Bengoechea e Isabel Herguera optan por el camuflaje (pág. 106). Fusionando autobiografía y autorretrato, insertan fotografías propias en sus obras mediante una técnica cercana al collage, partiendo de sus experiencias y creando un conjunto lleno de subjetividad y alegría. Se convierten en pequeñas agentes de un relato más amplio, sin tomar todo el protagonismo pero negándose, asimismo, a desaparecer.

El paso del tiempo supone uno de los hilos conductores de la obra de Esther Ferrer, y el objeto de la mayoría de sus obras es ella misma, su cuerpo: la artista recopila los efectos que suceden sobre él. Pese a que Ferrer parte del cuerpo y de sus vivencias, nos resulta difícil hablar de autorretratos. En su caso, la imagen no busca reflexionar acerca de la naturaleza de la artista, aunque, al mismo tiempo, tampoco pueda negar dicha realidad, dado que el material de la obra es la propia artista (pág. 114).

Algunas artistas han optado por representar la tarea misma de pintar, dejando fuera su propia imagen. Quizás resulte demasiado audaz tomar estas obras como autorretratos, pero, ¿por qué iba a mostrar Lolita Ardaiz una paleta de pintura [11], o Laura Esteve un caballete, lienzo incluido, si no es para expresar su profesión y su vocación? (pág. 105) Carmen Maura, sin dejar asomo de duda, titula *Oficio de pintora* el cuadro que observamos puesto a secar encima de un caballete. Representa una plancha y ropa recién planchada (pág. 109).

Cuando preguntaron a Maura por la elección de dicha iconografía, la artista explicó que quería representar su entorno, tal como nos cuenta en su texto Miren Vadillo. La pregunta parece algo pastosa (se trata, al fin y al cabo, de una obra bastante directa en lo que al significado se refiere), pero la respuesta no lo es, ya que, históricamente, el hecho de encontrarse limitadas dentro del espacio doméstico y tener que cargar con las tareas de cuidado ha condicionado la labor de las

eta bere logika ez da aurrekotik asko aldutzen: norberaren inguruetik abiatzearena. Menchu Galek, adibidez, bere amaren erretratu anitz egin zituen (124. or.) eta ezaguna izan zen formatu horretan, bere erreperatorioko ohikoenetako bihurtu arte (121. or.); geratzen zaizkigun Asun Asartaren lan gehienak erretratuak dira (84. or.); eta Aldundiaren erretratu ofizialak egiten amaitu zuen Parrak ere ziur asko lagun edo senide baten erretratuarekin irabazi zuen Certámen de Navidad Lehiaketa 1959an [12].

Hain zuzen, praktikotasunetik eratorritako motiboak izateak ez du esan nahi erretratuak edo loreontziak erakargarriak eta artistikoki tentagarriak ez direnik. Inork pintatu al ditu Cezannek baino frutaontzi gehiago [13]? Inork Renoirek baino loreontzi gehiago [14]? Ez al zen Zuloaga bere erretratuengatik egin famatua? Eta kubismoa, artearen autonomiaren oinarritzko abiapuntua, ez al zitzaion bodegoi eta erretratuari lotu? Berriz ere, gaia egileak feminizatzen duela ikus dezakegu, eta ez dela gaia bera berezko izaera femeninoa duena; alegia, Renoiren loreontzi batek sozialki femeninotzat hartzen diren ezaugarri guztiak izan ditzakeen arren, beti izango dela beste gauza guztien gainetik maisu batek egindako pintura. Eta Mari Paz Jiménezzen *Silla y flores* lanari beti kostatuko zaiola emakume batek pintatutako loreontzia kategoriaren langa gaínditzea (128. or.). Genero-irakurketa saihestea ez da erraza, feminitateari lotutako ezaugarri horiek nekez topa daitezkeen Barbara Stammelen edo Menchu Galen zenbait erretratuentzat ere (137. eta 132. orriak).

Amaitzeko, San Telmo eta Gordailuko bildumak miazten topatutako sorpresa bat ekarri nahi genuen. Ezagunagoak

mujeres artistas en muchos aspectos. Con frecuencia, las mujeres pintaban aquello que les quedaba a mano dentro de la casa, utilizando un caballete no excesivamente voluminoso que pudiera disimularse en una esquina del salón, sin que tuvieran un cuarto propio. El hecho de que eligieran pintar flores y bodegones en lienzos pequeños no tiene mucho que ver con la sensibilidad femenina, sino que está completamente unido a la practicidad: estos elementos, además de estar a mano, se podían apartar o quitar fácilmente cuando surgía la necesidad de utilizar la estancia para otra cosa.

Otro motivo común en la obra de las mujeres artistas son los retratos, cuya lógica no se aleja mucho de lo que venimos mencionando: parten del entorno de las autoras. Por ejemplo, Menchu Gal llevó a cabo numerosos retratos de su madre (pág. 124) y se granjeó cierta fama en este formato, que llegó a convertirse en uno de los más comunes de su repertorio (pág. 121); la mayor parte de obras de Asun Asarta que nos han llegado son de este tipo (pág. 84), y Parra, que terminó haciendo los retratos oficiales de la Diputación, seguramente ganara el Certámen de Navidad de 1959 gracias a un retrato de alguna amistad o miembro de la familia [12].

En efecto, aunque se trate de motivos provenientes de la cotidianidad, ello no significa que retratos y floreros no sean elementos atractivos y tentadores desde el punto de vista artístico. ¿Quién ha pintado más fruteros que Cezanne [13]? ¿Más floreros que Renoir [14]? Y ¿acaso Zuloaga no saltó a la fama precisamente debido a sus retratos? Y el cubismo, punto de partida esencial de la autonomía del arte, ¿no se asoció acaso al bodegón y al retrato? Una vez más, podemos ver que el motivo de las obras se feminiza en virtud del género de quien lo haya pintado: el motivo no es femenino en sí mismo, lo que viene a decir que, aunque un florero de Renoir pueda poseer todas las características



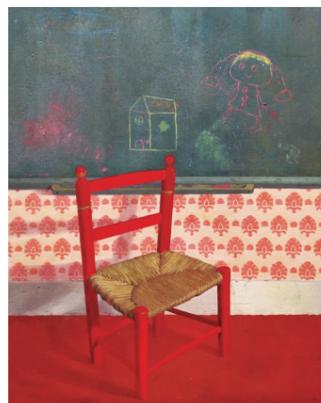
[12] Ana María Parra
(Donostia / San Sebastián, 1928)
Retrato, 1957
Olioa mihisean / Óleo sobre lienzo
100 x 82 cm.
San Telmo Museoa



[13] Paul Cézanne
(Aix-en-Provence, 1839 – 1906)
Nature morte au tiroir ouvert, 1877 – 1879
Olioa mihisean / Óleo sobre lienzo
32 x 41 cm.
Musée d'Orsay



[14] Pierre Auguste Renoir
(Limoges, 1841 – Cagnes-sur-Mer, 1919)
Roses in a Vase, 1880
Olioa mihisean / Óleo sobre lienzo
58,8 x 74,1 cm.
The Israel Museum, Jerusalem



[15] Carmen Maura
(Madrid, 1945 – Hondarribia, 2018)
Silla Roja, 1975
Olioa mihisean / Óleo sobre lienzo
100 x 85 cm.
Kutxa Fundazioa

genituen loreontzi, erretratu eta bodegoien gaiekin batera, etxeko barne espazioarekin lotutako beste elementu baten errepikapen ugaria topatu dugu: aulkiena. Aipatutakoaz gain, Mari Paz Jiménezek badu beste aulki bikote baten erretratua (127. or.), belaunulkiena zehazki, errepresio frankistaren garaian pintatuak izan zirela kontuan izanda, genero-irakurketa oso interesgarria duena. Erlijioa, etxekotasuna, esaneko emakumearen betebeharren zama ageri zaigu mamuz inguratutako artista hark pintatutako lan honetan. Baina berarekin batera, badira Carmen Mauraren *Silla roja* [15]; Clara Gangutiaren *El cuarto de Juan Cruz* (123. or.); Ana Izuraren *Soledad* (125. or.), Marta Cárdenasen *Carretes en una silla* (122. or.); eta beti bezala bere kabuz, nahiz eta gehiegi aldendu gabe, Esther Ferrerren *Le fils du temps* (121. or.). Guztiak ere etxekotasunaren pertzepzioari begirada eta ñabardura propioak emateko gai direnak; gai bertukoak baina bakanak eta errepikaezinak.

Artearen historiaren kortsea

Maiz ikusi ditugu pelikuletan beste norbaitek atzetik kortsearen lokarrietatik tira egiten dien bitartean ohearen ertzera heltzen diren emakumeak, kortse barneko espazio zehatz eta itxi horretan sartzen dena ahalik eta gehien konprimatzen dieten bitartean. Eta maiz ikusi ere hura askatzeko laguntza behar duten emakume horiek berak, tramankuluaren atzeko lotze-estrakturara iritsi ezinik. Bada, ez dago artearen historia eta emakume artisten arteko harremana adierazteko metafora hoberik.

Urte luzez, artearen historia ertz zehaztutako eta estruktura ageri zein eztaba daezineko esparru bat izan da. Estruktura hori eraikitzeke “maisuhandiak” deritzonak erabili dira,

consideradas socialmente como femeninas, siempre se tomará, por encima de todo, como la obra de un gran maestro. En cambio, la obra *Silla y flores* de Mari Paz Jiménez se las tendrá que ver y desear para transcender la categoría de florero pintado por una mujer (pág. 128). No es fácil evitar la lectura de género, aun en el caso de artistas como Menchu Gal o Barbara Stammel, en cuyas obras difícilmente encontraremos características asociadas a la feminidad (págs. 132 y 137).

Para finalizar, nos gustaría hablar de una sorpresa con la que nos hemos encontrado al indagar en las colecciones del Museo San Telmo y de Gordailua. Junto con la presencia numerosa de floreros, retratos y bodegones, hemos descubierto que hay otra figura asociada al entorno doméstico que se repite una y otra vez: se trata de las sillas. Mari Paz Jiménez, además de la obra que ya hemos mencionado, tiene otro retrato en el que se muestran dos sillas, dos reclinatorios para ser exactos; una obra que, teniendo en cuenta que fue pintada en plena represión franquista, nos brinda una lectura de género muy interesante (pág. 127). Aquella artista rodeada de fantasmas nos muestra mediante esta pintura el peso de la religión, la domesticidad y las obligaciones de la mujer sumisa. Sin embargo hay más obras cercanas a esta temática: *La silla roja* [15] de Carmen Maura; *El cuarto de Juan Cruz* de Clara Gangutia (pág. 123); *Soledad* de Ana Izura (pág. 125); *Carretes en una silla* de Marta Cárdenas (pág. 122), y siempre a su manera, aunque sin alejarse demasiado, *Le fils du temps* de Esther Ferrer (pág. 129). Son obras capaces de matizar y dar una mirada propia a la percepción de la domesticidad, obras únicas e irrepetibles en sí mismas, aunque compartan un motivo parecido.

El corsé de la historia del arte

No son pocas las películas en las que vemos a mujeres que se agarran al borde de la cama mientras alguien les aprieta las cuerdas del corsé, y todo lo que cabe en el espacio concreto y cerrado de la prenda

artearen jeinu gisa ere ezagutuak izan direnak; haien lanetan oinarrituta zehaztu dituzte kritikari eta historiagileek kortsearen kurbak eta lerro zuzenak, balea-bizarren kokapena, eta lokarriak estutu dituzte jarraian. Gero, arroparen azpian ezkutatu nahi izan dute hori guztia.

Euskal Herriko arteak badu bere kortsea, Ane Lekuonak ondo azaldu digun bezala, eta emakume artistak izan dira hein handi batean horren presioa pairatu dutenak. Eredutzat har dezakegu “errealismo magikoaren” etiketa, Vicente Ameztoyren lanetatik sortutako izendatze bat (148. or.). 70. hamarkadatik aurrera figurazio berri batek indarra hartu zuen Euskal Herrian, kutsu oniriko argia erakusten zuena. Horren barnean, Ameztoyk ezusteko elementuen konbinaketak irudikapen errealista baten bitartez landu zituen, eta kritika gogoz erabiltzen hasi zen “errealismo magikoaren” etiketa berria, figurazioan lanean zebiltzan askori zuzenean aplikatuz. Ondorioz, garai horren adierazle baina behar bezala aitortu gabeko Mari Puri Herreroen lanak³ (149. or.), Aurora Bengochearenak (150. or.) zein Rosa Valverderenak [16] euren lana deskribatzeko erabat desegokia den izendapenaren bidez deskribatuak izan dira; eta ironikoki, izendapenaren desegokitasuna aztertu beharrean, artisten lanak izan dira definizioetara ez egokitzeagatik arrotzat hartu direnak. Antzeko egoeran egon ziren 80. hamarkadan

³ Euskal Herriko bilduma publiko guztietan lanak dituen arren eta popularki izen ezaguneko artista izanda ere, aurten ospatzen da Mari Puri Herrero museo batean egindako azken banakako erakusketaren 35. urtemuga: 1986an egin zuen, Bilboko Arte Ederretako Museoan.



[16] Rosa Valverde
(Donostia / San Sebastián, 1953 – Azkaine, 2015)
Sirena descurtizada, 1981
Olioa mihisean / Óleo sobre lienzo
Kutxa Fundazioa

se comprime al máximo. Asimismo, son numerosas las ocasiones en las que esas mismas mujeres necesitan que alguien les ayude a desprenderse del corsé, ya que no llegan a su estructura de cierre trasero. Pues bien, no hay metáfora mejor para expresar la relación existente entre la historia del arte y las mujeres artistas.

La historia del arte ha sido, durante largos años, un campo con límites claramente definidos y una estructura tan evidente como incuestionable. Para construir dicha estructura se ha echado mano de los denominados “grandes maestros”, también conocidos como genios del arte; los críticos e historiadores de arte se basaron en las obras de dichos artistas para delimitar cuáles iban a ser las curvas y líneas rectas del corsé y dónde se iban a colocar ballenas, para, seguidamente, apretar con fuerza los cordones. Después, intentaron esconderlo todo bajo la ropa.

Como bien nos ha mostrado Ane Lekuona, el arte de Euskal Herria también tiene su propio corsé, uno que ha ejercido su presión principalmente sobre las mujeres. Podemos tomar como ejemplo la etiqueta referente al “realismo mágico”, denominación que surge a raíz de unas obras de Vicente Ameztoy (pág. 148). A partir de la década de los 70 una nueva figuración con tintes claramente oníricos toma fuerza en Euskal Herria. Dentro de dicha corriente, Ameztoy combinó elementos inesperados por medio de una representación realista, y la crítica comenzó a utilizar de buen grado la nueva etiqueta del “realismo mágico”, aplicándosela directamente a muchos artistas figurativos, de modo que las obras de Mari Puri Herrero³

³ A pesar de que sus obras se encuentran presentes en todas las colecciones de Euskal Herria y es popularmente conocida como artista, este año se celebra el 35 aniversario de la última exposición individual dedicada a la obra de Mari Puri Herrero en un museo vasco: fue en 1986, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.



[17] Carmen Arrue
(Donostia / San Sebastián, 1960 – 1996)
Tierra, mar, aire
Olioa mihisean / Óleo sobre lienzo
Gipuzkoako Foru Aldundia / Diputación
Foral de Gipuzkoa



[18] María Jesús Cueto
(Santander, 1951)
Laberinto
12,5 x 11 x 4 m.
Instalazioa / Instalación
1986 – 1988 – 1990
Argazkia / Fotografía:
Oscar Gómez de Vallejo

estilo errealistagoa izan arren, gai mitologikoak landu zituzten zenbait egile, horien artean, Victoria Montolivo (151. or.) eta Carmen Arrue [17], esaterako. Euren asmoa kutsu feminista eta ekologista zuen Ama Naturarekin lotutako iruditegia garatzea bazen ere, kritika eta historia ez ziren gai izan euren ekarpenaren berezitasuna barneratzeko eta lan horietatik sortu zitekeen irakurketa propio bat bultzatzeko.

Izan ere, 80. hamarkada praktika anitz eta aberatsek bete zuten. Pintura figuratiboaren loraldiaz gain, bideo-arte garatzen hasi zen eta diziplinekin apurtuko zuten praktika berriak agertu ziren. Esate baterako, María Jesús Cueto espazio publikoan kokatu zen lehen pieza parte-hartzailea burutu zuen *Laberinto* izenaz, 1986an [18]; Inés Medinak ondoren “instalaziotzat” hartua izango zen proposamen berritzailea aurkeztu zuen 1980an, espaziora zabaltzen zen *Dialéctica bi-tridimensional* obraren bitartez (161. or.). *Geométricos vascos* taldearen erakusketen inguruan hasi zen mamitzen azken joera hori, baina berriz ere historiografiak izendatze zehatz baten barruan sartu nahi izan zuen garai horretako joera-sorta zabala: Euskal Eskultura Berria izendapenaren aterkipean. Eta garai horretan parte hartutako artista askoren profilak ahanzturara eramanez, Juan Luis Moraza, Txomin Badiola eta Pello Irazuren irudietan zentratu du narrazioa. Urte ugari itxaron behar izan ditugu, beraz, María Luisa Fernández (160. or.) edota Elena Mendizabalen (159. or.) lanak sakonki ezagutzeko; izan ere, berriki izan dituzten banakako erakusketetara arte, kontestualizazioa eta menpekotasuna nahasten ziren narrazio historikoetan, hau da: bazirudien ezinezkoa zela haien lanaz hitz egitea, aipatutako hiru

(pág. 149), Aurora Bengoechea (pág. 150) y Rosa Valverde [16], que pertenecen a la misma época pero no recibieron la atención debida, fueron descritas con un término del todo inadecuado para ellas, e, irónicamente, en lugar de analizar lo erróneo de la denominación fueron las obras de las artistas las que se consideraron inapropiadas por no adaptarse a las definiciones que les fueron impuestas. Padecieron la misma suerte otras artistas que, durante la década de los 80, trabajaron motivos mitológicos, si bien con un estilo más realista; es el caso de Victoria Montolivo (pág. 151) y Carmen Arrue [17]. Aunque pretendían desarrollar un imaginario de la Madre Tierra con tintes feministas y ecologistas, ni la crítica ni la historia fueron capaces de interiorizar la peculiaridad de su aportación y promover una lectura propia a partir de su obra.

De hecho, la década de los 80 estuvo protagonizada por una práctica artística diversa y rica. Al margen del florecimiento de la pintura figurativa, empezó a desarrollarse el vídeo-arte e hicieron su aparición nuevas prácticas que romperían los moldes de las disciplinas tradicionales. Por ejemplo, en 1986, María Jesús Cueto llevó a cabo la primera pieza participativa situada en el espacio público, titulada *Laberinto* [18]; algunos años antes, en 1980, Inés Medina presentó una propuesta innovadora, que más tarde sería tomada como “instalación”, por medio de la obra *Dialéctica bi-tridimensional* que se expandía al espacio (pág. 161). Esta última tendencia empezó a formarse alrededor de las exposiciones del grupo *Geométricos vascos*, pero la historiografía trató una vez más de meter toda la diversidad de tendencias de la época en una denominación muy estrecha: la Nueva Escultura Vasca. Relegando al olvido los perfiles de muchas artistas que trabajaron durante aquellos años, el relato se centró en las figuras de Juan Luis Moraza, Txomin Badiola y Pello Irazu. Por tanto, hemos debido esperar muchos años

gizon artisten itzaletatik abiatuta ez bazen. Fernández eta Mendizabalen erakusketek ordea, bakoitzaren lanek arreta berezia behar dutela erakutsi dute, klasifikazioetatik aldentzen diren ezaugarri propioak baitituzte.

80. hamarkadak arte praktika zabaldu bazuen, 90.ekoak eztanda suposatu zuen. Oraindik zeharo historizatzeke dagoen garaia da hau, hainbat arrazoiengatik, bi direlarik nagusiak: bere dibertsitatea, eta denboran hurbilago egotea. Zentzu horretan, museoak ez dira tradizionalki abangoardiarako esparruak: artista gazteei kolaborazioak edo parte-hartze txikiak proposatu ahal dizkieten arren, lanak bildumatzeko orduan kotsakratuago dauden artistengana jo ohi dute. Orain ari dira 90. hamarkadatik abiatutako arte praktiken historiak idazten, eta orain ari dira zenbait museo belaunaldi honetako emakume artistei arreta eskaintzen, esaterako, Ana Laura Aláez [19], Idoia Montón (173. or.), Gema Intxausti (175. or.) edo Miren Arenzanari (176. or.). Emakumeak esan dugu, hain zuzen, gari honetan lanean hasitako gizonezko artistek (Asier Mendizabal, Ibon Aranberri, Sergio Prego esaterako) badutelako aspaldidanik ikusgarritasuna instituzio publikoetan, eta belaunaldi oso baten ordezkari kontsideratuak izan direlako, garai honetako aniztasunari ez ikusiarena eginez; berriz ere, kortsean ez sartzeko arriskua dute artista askok, bertan ahokatzeko arazoak izango dituzten Ana Románek (175. or.) edo Aran Santamariak (111. or.) bezala.

Amaitu aurretik, museoan zein artearen historiaren diskurtsoaren bazterretan geratu den beste elementu bat aipatu behar dugu. Ez da, kasu honetan, joera bat, artea egiteko modu amankomun bat, baizik eta egiteko modu desberdinen bitartez agertzen doan presentzia

para poder conocer en profundidad las obras de María Luisa Fernández (pág. 160) o Elena Mendizabal (pág. 159), dado que, hasta que se han organizado sendas exposiciones individuales sobre sus obras recientemente, el relato histórico mezclaba contextualización y dependencia, o lo que es lo mismo, parecía imposible hablar de la obra de estas dos artistas sin colocarlas a la sombra de Moraza, Badiola e Irazu. No obstante, las exposiciones de Fernández y Mendizabal han mostrado que sus trabajos deben de tener consideración propia, ya que tienen particularidades específicas, alejadas de toda clasificación.

Si la década de los 80 amplió la práctica artística, la década de los 90 supuso una explosión en toda regla. Se trata de un periodo que aún no ha sido historizado, por muchas razones entre las que destacan dos motivos principales: su diversidad y su cercanía en el tiempo. En dicho sentido, los museos no han sido tradicionalmente espacios de vanguardia; puede que propongan colaboraciones o pequeñas participaciones a artistas noveles, pero en lo que respecta a las adquisiciones de la colección se inclinan a favor de artistas consagrados. Las historias del arte que parten de la década de los 90 han comenzado a escribirse hace muy poco tiempo, y lo mismo pasa con los grandes museos que nada más ahora están reparando en las mujeres artistas de dicha generación: Ana Laura Aláez [19], Idoia Montón (pág. 173), Gema Intxausti (pág. 175) y Miren Arenzana (pág. 176), entre otras. Y decimos mujeres artistas porque hace ya bastante tiempo que los hombres artistas que empezaron su trayectoria por la misma época (Asier Mendizabal, Ibon Aranberri o Sergio Prego, por ejemplo) adquirieron visibilidad en



[19] Ana Laura Aláez
(Bilbo / Bilbao, 1964)
Glossy City, 1999
Argazkia / Fotografía
119,5 x 159,5 cm.
Museo Artium bilduma /
Colección Museo Artium



[20] Itziar Okariz
(Donostia / San Sebastián, 1965)
Variations sur la même t'aime, 1992
Argazkia / Fotografía
90 x 60 cm.
Kutxa Fundazioaren gordailua /
Depósito de la Fundación Kutxa
Museo Artium bilduma /
Colección Museo Artium

partekatu bat. Elementu hori gorputza da. Izan ere, 80. hamarkadan pixkanaka indartzen hasi eta 90. hamarkadan garrantzi berezia hartutako beste ezaugarri bat batez ere andrazko artisten lanetan gorputzak egiten duen agerpena da. Eredurik ezagunena, eta aurreko paragrafoaren salbuespena, garaiko artistarik ospetsuenetakoa baita, Itziar Okariz dugu [20]. Esther Ferrerrek egiten zuen bezala, bere gorputza bera hartzen du Okarizek laneko gai, tresna eta bide, eta performancari lotzen zaio feminismoa lagun. Bera ez zen izan, ordea, garaian gisa honetako lan-planteamendua jorratutako artista bakarra: Estibaliz Sádaba antzeko gaien ikerketan murgildu zen; Dora Salazarrek emakumezkoen gorputzak erdigunean kokatu zituen; Ana Laura Aláezek eta Azucena Vieitesek (115. or.) identitatea eta edertasun kanonen inguruan gogoeta proposatu zuten; erreakzioa/ reacci3n kolektiboak femzineak ekoitzi zituen... Eta halere, museoen bildumetan zein euskal artearen historian elementu horri dedikatutako lanak eta orrialdeak oso gutxi dira. Orokorrean, badirudi Itziar Okarizen lanaren bidez gorputzari dedikatutako beharreko kuota betetzat jotzen dutela, honela deserosoa den gaia guztiz ekidin gabe, minimoan utz dezaketelarik.

Hain zuzen, gorputzaren kasuan argi daukagu deserosoa suerta daitekeela, edo hobe esanda, deserosoa bilakatzen dela gizonezko artistaren tresna eta jostailua ez denean; ez denean ez erotikoa, ez garbia, ez eta menpekota ere; hilerokoak zikintzen duenean, txitxiak kortsetik ateratzen direnean. Baina hain agerikoa ez bada ere, Rosa Valverde, Mari Paz Jiménez, Mari Puri Herrero, Victoria Montolivo, Inés Medina edo Aurora Bengoechearen lanak ere, beste askorenak bezala,

las instituciones públicas, además de ser considerados representantes de toda una generación, dejando de lado la diversidad de artistas reunidos en ella. Una vez más, muchas artistas, tales como Ana Román (pág. 175) o Aran Santamaría (pág. 111), corren el riesgo de quedarse fuera del corsé.

Antes de terminar, nos gustaría hablar de otro elemento que ha quedado marginado dentro del discurso museístico e historiográfico. No se trata de una tendencia, de una manera común de hacer arte, sino de una presencia compartida que emerge de distintas maneras de hacer. Ese elemento es el cuerpo. Una de las particularidades que empieza a tomar fuerza paulatinamente en la década de los 80 y cobra una importancia capital en los 90 es la aparición del cuerpo en la obra de mujeres artistas. El modelo más conocido, y la excepción con respecto al análisis del párrafo anterior, es Itziar Okariz, una de las artistas más reconocidas de la época [20]. Siguiendo la estela de Esther Ferrer, Okariz emplea su cuerpo como material y herramienta de trabajo, y se adscribe a la performance acompañada por el feminismo. Sin embargo, no es la única artista que planteó algo parecido en aquellos años: Estibaliz Sádaba indagó en la misma línea, Dora Salazar situó los cuerpos de las mujeres en el centro, Ana Laura Aláez y Azucena Vieites (pág. 115) propusieron una reflexión en torno a la identidad y el canon de belleza, el colectivo Erreakzioa produjo femzines... Y, a pesar de todo, las investigaciones y páginas dedicadas al elemento corporal en la historia del arte vasco y las colecciones museísticas son muy escasas. En general, parece que cumplen la cuota dedicada al cuerpo centrándose en el trabajo de Itziar Okariz [20], de manera que, sin evitar del todo una cuestión potencialmente espinosa, reducen su presencia al mínimo.

historiografiarentzat oso deserosoak dira. Haiek ere kortsetik ateratzen dira, ez fisikoki, baina bai sinbolikoki: euren ezaugarri propioek, tartean genero bizipenek sortutako iruditeriek, historiaren diskurtsoa bera ezbaian jartzen dutelako, eta askoz malguagoa, zabalagoa den irakurketa baten beharra agerian uzten dutelako. Arazoa ez dago artista horien lanaren kalitate faltan, historiaren idazkera artearen errealitateari egokitzeko kalitate faltan baizik.

Gainjarritako jantzi zabalez osatutako modaren aldekoak gara gu, norberaren formak behatu eta horietara egokitzeko gai izango denarena, patro berriak probatu behar badira ere. Hain zuzen, artearen historia aspergarri eta mekanizista litzateke geure lana aurretiko estructuretara egokitzen diren artistak bilatzean badatza. Interesgarriagoa da (eta historiarekiko koherenteagoa gainera) estructuren moldagarritasun beharra onartu, eta forma berriak exijitzen dituzten praktikei begiratzea, horiek inoiz existitu izan ez balira bezala egin beharrean.

Beraz, emakumeak: kortsea kentzeko garaia heldu da. Zeren, gogora dezagun: *Baginen bagara*.

En efecto, en lo concerniente al cuerpo, percibimos claramente que puede resultar un tema incómodo, o, mejor dicho, que se convierte en un tema incómodo cuando deja de ser una herramienta o un juguete en manos del hombre artista, cuando no es ni erótico, ni limpio, ni tampoco sumiso, cuando lo ensucia la regla y las carnes se salen del corsé. Puede que no resulte del todo obvio, pero las obras de Mari Paz Jiménez, Mari Puri Herrero, Victoria Montolivo, Inés Medina o Aurora Bengoechea, así como las de otras muchas artistas, no resultan cómodas para la historiografía del arte. Se salen del corsé, si no físicamente, al menos simbólicamente, porque sus particularidades, entre las que se encuentran los imaginarios creados a partir de vivencias de género, ponen en entredicho la propia historia del arte, y muestran la necesidad de una lectura mucho más flexible y amplia. El problema no estriba en la falta de calidad de estas artistas, sino en la incapacidad de adecuar la escritura historiográfica a la realidad del arte.

Nosotras somos partidarias de la moda que superpone prendas amplias, una moda que tenga en cuenta las formas de cada cual y sea capaz de adaptarse a ellas, aun cuando haga falta probar nuevos patrones. En efecto, la historia del arte resultaría aburrida y mecanicista si nuestra labor se limitara a encontrar artistas que se adecúen a estructuras delineadas previamente. En cambio, es más interesante (además de más coherente con respecto a la historia) aceptar la necesaria maleabilidad de las estructuras y observar las prácticas que exigen nuevas formas, en lugar de pretender que dichas formas nunca han existido.

Así pues, les decimos a las mujeres: ha llegado la hora de quitarse el corsé. Porque, recordémoslo: *Éramos somos*.