

PINTZELAK, LOREAK ETA PAISAIK. EMAKUMEENTZAKO HEZIKETA ARTISTIKOA EUSKAL HERRIAN

PINCELES, FLORES Y PAISAJES. EDUCACIÓN ARTÍSTICA FEMENINA EN EL PAÍS VASCO

PAINTBRUSHES, FLOWERS AND LANDSCAPES. FEMALE ARTISTIC TRAINING IN THE BASQUE COUNTRY

ANE LEKUONA MARISCAL

Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU)

Letren Fakultatea
Unibertsitateko Ibilbidea, 5
01006 Vitoria-Gasteiz (Araba)

ane.lecuona@ehu.eus

<https://orcid.org/0000-0002-3478-6158>

LABURPENA

XX. mendean zehar Euskal Herrian emakumeek jasotako heziketa artistikoa aztertuko da testu honetan. Alde batetik, arte plastikan interesa zuten neskek formakuntza lortzeko zituzten aukerak baita izan ziren joera desberdinak berrikusiko dira. Bestetik, emakumezkoen generoarekin lotura zuten heziketa baldintza bereziak, artista hauen produkzioan baita bizimoduan nolako eragina izan zuten identifikatzen saiatuko da. Azkenik, denboran aurrera gaiaren inguruan eman diren aldaketen hausnarketekin amaituko da azterketa.

RESUMEN

Este texto plantea un estudio sobre la educación artística femenina impartida en el País Vasco a lo largo del siglo XX. Por una parte, se revisan las diferentes opciones y las tendencias más usuales que siguieron aquellas alumnas interesadas en la formación artística. En segundo lugar, se intenta identificar de qué manera influyó tal educación femenina en la producción y en el modo de vida de estas artistas. Por último, se reflexiona en torno a los cambios que se han ido dando a lo largo de las décadas.

ABSTRACT

This essay raises a study on artistic training of women in the Basque Country throughout the 20th century. On the one hand, the text examines the different options and the most usual tendencies followed by those female interested in artistic training. Secondly, the author investigate how this education influenced the art production and the way of living of those women artists. Finally, it reflects on the changes that have been taking place over decades.

GAKO-HITZAK

Emakumeen heziketa artistikoa; XX. mendea; Euskal Herria; Arte eta Lanbide Eskolak; bekak; arte sistema.

PALABRAS CLAVE

Educación artística femenina; siglo XX; País Vasco; Escuela de Artes y Oficios; becas; sistema del arte.

KEY WORDS

Female art education, 20th century; Basque Country; School of Arts and Crafts; grants; art system.

1. SARRERA

Euskal Herriko artearen historia feminista idazteko asmoa jarraiki halabeharrez kontuan hartu beharreko kontu bat emakumeen heziketa artistikoaren gaia izango da. Besteak beste, esparru horretan aurkituko baitira emakume eta gizon artisten produkzioen artean diferentziaren bat existitzen den galderari erantzuteko tresna ugari; hala nola, emakume askoren estilo eta teknika zehatzen lehentasunaren arrazoiak edota sortzaile horiek profesional bilakatzeko eta artista kategoriarekin identifikatzeko zituzten zailtasunak. Hori dela eta, testuaren helburua lehenik eta behin XX. mendean zehar emakumeek Euskal Herrian jaso zuten heziketa artistikoaren testuingurua aztertzea izango da eta bigarrenik, produzitzen jarraitu zuten artistengan, jasotako formakuntza artistikoak beraien ibilbidean baina baita norberaren errealizazioan nolako eragina izan zuen identifikatzea.

Ikerketarako zehaztu den kronologia XX. mende hasieratik 1970era finkatu da, urte horretan ireki baizen Leioako Arte Ederretako Fakultatea, gaiari dagokionez aldekata nabarmenak bideratu zituen zentroa. Beste alde batetik, lanean zehar txertatzen joango diren emakume artisten selekzioarako, bi irizpide jarraitu dira. Horietan lehena, beraien heziketa zein produkzio artistikoa aipaturiko kronologia barruan garatu izatea izango da, horregatik, nagusiki XIX. mendeko azken hamarkadetatik, hurrengoko berrogeiko hamarkada amaierara bitarte jaiotako artistak izango dira. Bigarrenez, artista horiek ez dute zertan Euskal Herriko zazpi probintziako batean sortuak izan behar, beraien formakuntza artistikoaren faseetarako bat Euskal Herrian jaso izana baizik.

2. ARTISTA BILAKATZEKO LEHEN URRATSAK

Arte historiaren diziplina artistaren figuran oinarritzen denetik aipatzen diren emakume eskasen artean errepikatzen den ohiko patroia bat zera izan da: arte praktikarekiko hurbilpena, aita, familia kide edo senarren bitartez jaso izan zutela. Hala izan zen Artemisa Gentileschi edo Lavinia Fontana-ren kasuan, esaterako. Bereizgarri hori baina, denboran aurrera errepikatzen jarraitu zen, Euskal Herrian hirurogeita hamarrekota hamarkada bitarte behin eta berriro topatzen den patroia delarik. Azken batean, inguru artistiko hori jaso zuten emakumeek gainerakoek baina aukera erreal gehiago zituzten arte trebakuntzara hurbiltzeko, hala nola, materialak baita espazio aproposa erabiltzeko aukerarengatik, etxeko artistengandik doako irakaskuntza jasotzeko okasioarengatik edo familiaren oniritzia errazten zuelako. Bestelako kasuen artean, hurrengo artistak hurbilketa horren

adibide ditugu: Carmen Delmas, Dolores Salís, Maruqui Martiarena, Asunción García Asarta, Berthe Grimard, María Teresa Gaztelu, Lydia Anoz, 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.

Beste aldetik, etxeko giro zehatz hori izan ez zuten gehiengoek –baina artisten familietatik zetozen asko ere– arte eskolen bidez hasi zuten beraien saiakera artistikoa. Zehaztu dugun kronologian emakumeek arte praktikara hurbiltzeko forma ohikoena ondoren gehiago zentratuko garen irakasle partikularren lezioak jasotzea bazen ere, izan ziren formakuntza hori eskaintzen zuten espazio desberdinak, garai eta eskualdearen arabera aldatuz joan zirenak. Horien artean garrantzitsuenak, Euskal Herrian orokorrean mendeko berrogeita hamarrekota hamarkada bitarte iraun zuten Arte eta Lanbide Eskolak izan ziren eta nahiz eta eskola horiek nagusiki langileen profesionalizaziora bideratu, bertan emakumeek heziketa artistikoari lotutako formakuntza jasotzeko aukera zuten. Zehazki, 1907ko abuztuaren 6ko errege-dekretuaz geroztik, estatu barruko Arte eta Lanbide Eskolen zentro guztiak behartuak zeuden “Emakumeen berezko ikasketen” saila izatera¹. Hala ere, euskal lurraldeetako ikastegi gehienetan dagoeneko existitzen ziren emakumeentzako halako programa bereziak. Bilbon adibidez 1880 urtean hasi zen², Donostiakoan 1982an³ edo Gasteizen 1900ean, nahiz eta zentro horretan 1840an jada “neska ikasleentzako marrazketa” ikasgaia eskaini zelaren ezagutza izan⁴. Sail berezi horien lezioak gizonezkoen eraikin eta ordutegi desberdinetan ematen 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.

- 1 GAITÁN SALINAS, C.: *Las artistas del exilio republicano español. El refugio latinoamericano*. Madrid, Cátedra, 2019, 32. or.
- 2 SÁIZ VALDIVIESO, A. C.: “La Escuela de Artes y Oficios de Bilbao I”, *Periódico Bilbao*, 2006, 28. or. <https://www.bilbao.eus/bld/bitstream/handle/123456789/16690/pag28.pdf?sequence=1> [azken kontsulta: 2019/11/20]
- 3 DÁVILA BALSERA, P.: “La Escuela de Artes y Oficios de San Sebastián”, *Aunamendi eusko Entziklopedia*. <http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/la-escuela-de-artes-y-oficios-de-san-sebastian/ar-154399/> [azken kontsulta: 2019/11/20]
- 4 MARTÍN VAQUERO, R.: “La mujer como creadora: La Escuela de Artes y Oficios de Vitoria (1900-1990)”, *Kobie*, VII, 1990, 25-50. orr. http://www.bizkaia.eus/fitxategiak/04/ondarea/Kobie/PDF/4/Kobie_7_BA_LA%20MUJER%20COMO%20CREADORA_LA%20ESCUELA%20DE%20ARTES%20Y%20OFICI.pdf?hash=8f79d95bda54ff5fc5990280667bc348

Orokorrean, garaian emakumeek lehen heziketaren ostean ikasten jarraitzeko zituzten aukera gutxiak erreparatu, aintzat hartu behar da Arte eta Lanbideen Eskolek hutsune hori betetzeko ahaleginean izan zuten garrantzia. Esaterako, XX. mendeko lehen hamarkadatik aurrera, mekanografia, merkataritza ikasketak edo kontabilitatea bezalako jarduerak eskaintzen hasteari esker⁵, emakumeek etxeko kanpoko lan-merkatuan sartzeko aukera gehiago lortu zituzten, hots, diru-sarrera propioak lortu eta klase sozialean igoera bat bideratzeko. Horregatik, Maria L. Rico-ren hipotesia zera izango zen, mendeko lehen herenean, Arte eta Lanbide heziketa zentroak emakumeen aldarrikapen sozial modura funtzionatu zutela⁶.

Eskola horietako neska ikasleek jasotzen zuten programazioari begira, zentro bakoitzaren curriculum desberdina bazen ere, 1906ko errege dekretuko 6. artikuluan “Emakumeen berezko ikasketa” sailak barneratuko zituen ikasgaiak zehaztu ziren. Horien artean arte munduarekin zerikusia zutenak ondorengoak ziren: marrazketa geometrikoa eta lumalanezko apainduraren marrazketa, marrazketa artistikoa (figura eta apaindura), akuarela, olio pintura, objektu industrialen argizariako modelatzea, marrazketa geometriko eta artistikoaren aplikazioa arte dekoratuetan (pirografia, esmaltea, etab.) edo arropa zuri eta jantzigintzaren ebaketa⁷.

Euskal Herriko zentroi dagokienez, hiri bakoitzeko eskolek ibilbide desberdina izan zuten, ikasketa-plan, tamaina edo irakasle moten arabera⁸, hala ere, orokorrean, Gerra Zibila nazionalen alde amaitzearekin, ikastegi batzuk desagertu egin ziren edo aurreko irakasle asko kanporatuak izan ziren. Prestigio handia zuen Bilboko eskola, adibidez, 1936an itxi egin zen eta berriro ateak zabandu zituenean egituraz aldatu zuen⁹, hiria inolako eskola artistiko ofizialik gabe geratu zela. Garai goiztiarra izateagatik, bertan formakuntza jaso eta ondoren nolabaiteko ospea izan zuten emakume gutxiren berri dugu, Bitxori Petralanda margolari eta zeramikaria adibidez. Bestetik, Donostiako eskolak 1945 arte iraun zuten¹⁰

eta hantxe izan zen irakasle adibidez Ascensio Martiarena, 1936an erbesteratu behar izan zuen arte. Bertan, besteak beste, ondorengo artistak jaso zituzten eskolak: Inocencia Arangoa, Naty Altuna, Ana María Sarabia edo Pilar Barba-k. Aitzitik, Gasteiz eta Iruñeko zentroak gaur egunera arte iraun dute eta hasieratik, hiri horietan formakuntza artistikoa jasotzeko erdiguneak izan dira, betiere egitura kontserbadorea mantendu dutela. Historia luzea izateagatik, belaunaldi desberdinetako emakume artista asko ibili ziren bertan ikasle modura. Iruñean adibidez, Karle Garmendia, Mercedes Yaben, Ana María Marín, Maribel Castuera, Teresa Brun. Eta Gasteizen, María Paz Díaz, Juncal Ballestín edo Ana María Batanero (1. Ir).

Azken batean, emakumeen heziketa artistikoari dagokionez eta horrek arte munduan suposatzen zuena erreparatu, kontuan izan behar da eskola horietan emakumeek jasotzen zuten formakuntza gizonen artearekin desberdina zela. Esate baterako, Euskal Herriko zentroetan figura eta modeloen zuzeneko kopiaren ikasgaia zuten ikastegietan, gizonen bakarrik hartu zitzaizkien eskola horiek. Denboran aurrera iraun zuen Gasteizko zentroan adibidez, emakumezko ikasleek eskola horiek hartu zituzten lehen aldia 1964 urtean izan zen, heziketa mistoa ezarri zen ikasturtean, alegia¹¹. Bestalde, gizonen eskulturen modelatze edo tailla ikasgaiak zituzten bitartean, emakumeek igeltsuaren kopia, esmaltea, akuarela, apainduren marrazketa edo josketa ikasketak jasotzen zituzten¹². Horrela, ba, eskolatan horretan neska ikasleei bideratzen zitzaizkien ezagutzak txikitutasun eta detaileetarako maina bultzatzen zuen arte praktikara eramaten zuen, edo beste hitz batzuetan esanda, etxeko espazioan erailgarriak izan zitezkeen arte praktika batera. Azken finean, artearen profesionalizazioan, sisteman edo merkaturatu sartzeko baina, emakumeak proiektio gabeko praktika lana garatzera bideratzen zitzaizkien, artista baina, artisau izatera pasatuz.

Arte eta Lanbide Eskolez gain, mendeko lehen herenean Euskal Herrian emakumeek hezkuntza artistikoa jaso zezaten bestelako zentro batzuk ere aipatu ditzakegu. Esaterako, Ipar Euskal Herrian, estatu frantsesaren hezkuntza sistemaren menpe funtzionatzen zuela, Baionako Marrazketa eta Pintura Eskola zegoen non, estatu espainiarrekoan gertatzen ez zen bezala, guztiz formakuntza artistikoan zentratzen zen. Bertan izan ziren ikasle Marie Garay, Marie Gabrielle Crestin, Berthe Grimard edo Janine Péreyre margolariak, esaterako. Hego Euskal Herria bueltatu, 1911n “Etxerako-Eskola-k” sortu ziren estatu

5 Bilbon 1902an eta Gasteizen 1912an.

6 RICO, M. L.: “La mujer y las Escuelas de Artes y Oficios en la España de la Restauración”, *Cuadernos Koré. Revista de historia y pensamiento de género*, 6, 2012, 83-113. orr. <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/CK/article/view/1569>.

7 Gaceta de Madrid, 1906-09-25, 1209. or.

8 DÁVILA BALSERA, P.: “Las Escuelas de Artes y Oficios en el País Vasco, 1879-1929”, *Historia de la Educación*, 18, 1999, 191-215. orr. <http://revistas.usal.es/index.php/0212-0267/article/view/10849>

9 *Acta del proyecto de acuerdo de un informe de la Comisión de Instrucción Pública*, 1938/07/13. Gipuzkoako Artxibo Orokorra. Gipuzkoako Foru Aldundia. Batzarre eta Aldundien Funtsa. AGG-GAO JDIM13/7/38.

10 1945etik 1959ra zentroak Merkataritza eta Lan eskola modura funtzionatu zuten.

11 MARTÍN VAQUERO, R. *Op cit.*

12 Gipuzkoako Arte eta Lanbide Eskola desberdinen ikasketa-programak kontsultatu dira. Gipuzkoako Artxibo Orokorra. Gipuzkoako Foru Aldundia. Batzarre eta Aldundien Funtsa. AGG-GAO espedienteak.



1. Ir.: Donostiako Arte eta Lanbide Eskolako neska ikasleak. 1922. CC BY-NC 4.0 2015/Kutxa Fototeka. Martín Ricardo

osoan zehar, emakumeen amatasun eta zainketa rolean oinarritzen zen heziketa zena. Nahiz eta eskaintzen zen ikasketa programa ez praktika artistikora ez bideratu, bertan ematen ziren klase batzuk –apaindura, ebaketa eta jantzigintza edo josteta bezalakoak– gogoratzen genuen arte erabilgarriaren eremura zuzentzen ziren¹³. Urteak aurrera, diktadura frankistaren gobernupean, Falangearen “Emakumeen Saialak” ere antzeko ikasgaiak eskainiko zituen, azken batean erregimenak bilatzen zuen emakume idealaren heziketaren parte zelako¹⁴.

Dena dela, zentro edo arte eskola horiez gain, gainera asko berrogeiko hamarkadan desagertu zirela jakinik, kronologia osoan zehar emakumeek lehen formakuntza artistikoa jasotzeko bide tradizionalena, aurreko hamarkadetan ospea lortu zuten margolarien estudio edo akademia partikularretan heziketa jasotzea izan zen. Azken batean, gogorarazi beharra dago piano, margogintza edo pintura moduko eskolak jasotzea, XIX. mendeko tradizioa jarraiki, emakumeen “espiritua fintzeko” jarduera apropos modura ulertzen zirela, bereziki ezkongai ziren erdi-goi mailako neskontzako “hobby” egoki modura. Hala ere, beraien ustezko gaitasunei egokitzen zitzairen praktika hori betiere maila imitatzailan murgildu beharra zegoen, inoiz ez era sortzailean¹⁵. Hala, alde zuzeneko ideia-asoziazio horiengatik, maisuengandik formakuntza jaso zuten emakume gehienek, praktika artistikoa Arte eta Lanbide Eskoletan edo beste modu batera hasi zirenekin alderatu ezker, margogintzaren teknikarengatik izan zuten preferentzia eta ez, beste kasuetan gehiago ematen zen modura, zeramika, esmaltea, akuarela, jostakuntza edo brodadura bezalakoengatik¹⁶. Margogintza eta bereziki olio-pinturaz gain, heziketa tradizional horretan marrazketaren trebatzeak zuten garrantziarengatik, artista batzuk ilustrazioaren mundura ere joko zuten, Maritxu Urreta edo Dora Roda bezala. Hari beretik, bideratzen zitzairen ezagutza plastikoa figurazio eta estilo piktoriko akademizistara bideratzen zen eta gai edo generoei dagokienez, aurreko mendetik emakumeentzat apropos modura ulertzen zirenak ziren, zera, natura hilak, lore-eszenak, paisaiak edo figuren erretratuak, gehienetan emakume edo haurrenak zirela.

Oinarri sendo horren ondorioa izango zen, beste arrazoi batzuekin batera, kronologia honetan aurkitzen ditugun emakume artista gehienak euren ibilbide artistikoan zehar genero finkatu horiekin jarraitzea.

Irakasle askoren artean, XX. mende hasieratik orokorrean berrogeita hamarreko hamarkadara arte, tokian tokiko ondorengo maisuak izendatu genitzake. Donostian, “Txiki” bezala ezaguna zen Jon Zabalo María Paz Jiménez eta Maritxu Urreta-ren irakasle izan zen, Ascensio Martiarena 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, Irene Laffitte, Josune Amunarriz, Mari Puri Herrero, Luisi Velez edo Usua Gabarain-i eskolak eman zizkien. José Camps, estudioa Garibay kalean zuela, Aurora Bengoechea, Carmen Galparsoro eta Nisa Goibururen irakasle izan zen, Julián Ugarte Aurora Bengoechea eta Pilar Barba-rena eta Jesús Olasagasti Josefa Kareaga eta María Pilar Perez-ena, besteak beste. Irunen, Gaspar Montes Iturrioz irakasle pribatu eta hiriko Udal Margogintza Eskolako irakasle izan zen eta ondoren, zentro bereko zuzendari izatera pasa zen 1942an, horregatik, Baztan inguruko ondorengo artisten irakasle izan zen: María Jesús Zabalegui, Menchu Gal, Victoria Aramendia, Thérèse Leremboure, Amaya Hernando edo Ana Izura-rena. Iruñean Javier Ciga, Sangüesa kaleko estudioan, Elena Goicoechea, Ana Díez, Mercedes Yaben, María Gloria Ferrer edo María Isabel Baleztena-ren maisu izan zen. Azkenik Bilbon, beste irakasle askoren artean, hurrengoak azpimarratu genitzake: Juan Conrotte margolaria Juana, Josefa eta Carolina Garcia aizpen irakaslea izan zena, Miguel Marañón María Buerba y Arena, Irene Linares, María Victoria Menjon-ena eta José Lorenzo Solís María Buerba y Arena, Irene Linares eta Chus Uriarte-rena.

Era berean, orain arte aztertu dugun heziketa egitura horrez gain, hirurogeita hamarreko hamarkada baino lehen eszena artistikora salto egin zuten Euskal Herriko emakume artista ugarik laugarren bide baten bidez hurbildu ziren haien praktikara, hots, era autodidakta batean. XIX. mendetik oso ohikoa izan zen emakumeak beraien kabuz hastea, bai ikasketa espezializatuak jaso ezin zituztelako edo modu profesionalago batean arte lanari dedikatu nahi ez zutelako. Fenomeno horren berri ematen digute orduan argitaratzen hasi ziren arte-praktika manualak, hain zuzen ere emakumezko publiko bati zuzentzen ziren, lore edo paisaiak bezalako generoen marrazkigintzan zentratzen zirela¹⁷. Abiapuntu modu

13 *Memoria sobre las escuelas nocturnas para mujeres presenta el servicio provincial de cultura de la sección femenina de FET y de las JONS de Guipúzcoa*, 1939. Gipuzkoako Artxibo Orokorra. Gipuzkoako Foru Aldundia. Batzarre eta Aldundien Funtza. AGG-GAO PT459.

14 *Ibid.*

15 TEJEDA, I.: “Artistas españolas bajo el Franquismo. Manifestaciones artísticas y feminismos en los años sesenta y setenta”, *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Madrid, This Side Up, 181-206. orr.

16 Besteak beste, Dolores Salís eskultura eta esmalteak landu zituen, Bitxori Petralanda-k zeramika, Thyra Ekwall de Ullmann eta María Luisa Cuervas-Mons-ek miniaturak edo Laura Esteve-k diseinua.

17 DE DIEGO, E.: *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientos olvidadas y alguna más*. Madrid, Cátedra, 2009, 250. orr.

horren adibide izango ditugu, esaterako, Francisca Orendain, Pruden Moraza, Luisa Arregui Muruamendiaraz, Beall Killy, Maite Rocandio, María Ángeles Echevarría, Carmen Delmas y Barandica, María Nieves Muñoz, Lourdes Zarrabeitia, Emilia Martínez, Asun Balzola edo Margarita Álvarez artistena. Hala, genero ikasketen ikuspuntu batetik begiratuta, jarduera artistikoa bere medio propioez garatu zuten artista horien artean errepikatzen diren hainbat ezaugarri interesgarriak izango dira, emakumearen kondizio soziokulturalaren inguruko informazioa azaleratzen delako. Lehenik eta behin, artista horien lanek, orokorrean, norma estilistiko akademikoetatik askatasun gehiago edo decoro tekniko gutxiago erakusten zuten, bere produkzioetan perspektiba eta estilo ezberdinak aurkitzen zirela¹⁸.

Aldi berean, emakume autodidaktak interesgarriak izango dira ere, horiek artista kategoriarekin zuten identifikazioaren inguruan hausnartzeko. Hau da, noiz bihurtzen zen emakume bat artista? Ikuslego eta kritikaren onspena jasotzen zuenean ala beraien buru eta lanen inguruan norberak garatzen zuen iritzi edo autoestimua zionean? Ondorio finkoak ateratzea zaila den arren, aztarna desberdinek sortzaile horiek artista kategoriarekin zuten identifikazioaren berri emango digute, beraien buru eta lanen inguruan zuten iritzi, asmo edo autoestimua zerikusia dutenez gero. Esaterako, haien obrak publiko zabalari erakutsi nahi izatearen erabakiaren atzean, inguruko babesa izatea garrantzitsua izan zen. Hori izan zen adibidez Francisca Orendain, Menchu Gal-en amaren kasua, behin heldua zela bere alabaren bidea ikusirik, margotzen hasi zena. Bestetik, Beall Killy, Margarita Álvarez edo Luisa Arregi-k hastapeneko urteez mintzatzerakoan, familia eta ingurukoengatik jaso zuten sostengua azpimarratuko zuten. Beren lanarekiko zuten estimuaren inguruan, interesgarria izango da ere artista hauek garaiko lehiaketa herrikoietan aurkezterakoan beren obrei jartzen zioten –jartzen bazioten– prezioak erreparatzea, hain zuzen, artista “izate” edo “sentitzearen” kontzientziaren erakusle izango baitira¹⁹.

Artista autodidaktak adibideak emakumeen kondizioaren inguruan hausnartzeko balio zaigun bigarren puntu bat zera izango da: emakume horiek, praktika artistikoa ahalbidetuko zuen bizimodu bat behar zutela izan. 1929an Virginia Woolf-ek aldarrikatzen

zuen modura, emakume batek idazteko aukera izan zezan –kasu honetan lan plastikoa burutzeko–, euskarri ekonomikoa izateaz gain, beharrezkoa zen “norberaren gela” bat izatea²⁰. Modu berean, espazioarekin bat, denbora libre izatea funtsezko beste baldintza bat izango zen. Hori dela eta, aipatu ditugun emakume autodidakta horietako hainbat behin adineko pertsonak zirela hasi ziren obra plastikoa produzitzen, zehazki, sozialki egotzen zitzaien ama eta etxeokandrea paperetik apur bat askatzen zirenean²¹. Baldintza horien berri ematen digu Emilia Martínez-en ondorengo hitzak:

A escribir empecé antes porque, aunque estaba muy ocupada llevando una vida de familia de cinco hijos, para escribir necesitaba menos parafernalia que para pintar que era a lo que quería llegar. [...] Mis primeros trabajos fueron en el estudio de algún amigo porque en casa no podía pintar²².

3. NOLA BIHURTU ARTISTA

Aurretik aipatzen genuen modura, mende osoan zehar sozialki ongi ikusia zegoen emakumeek beraien aisialdi denbora pintura, musika edo dantza moduko arte praktikan erabiltzea. Horregatik, zaila ez zen jarduera artistikora hurbiltzea, praktikarekin konpromisoa hartzea baizik, nolabait “profesionalizatzea” eta ibilbide propio bat garatzea. Arrazoi hori aipatzea beharrezkoa da, azken finean, garaiko Euskal Herriko artista guztiak ibilbide artistikoa garatu nahi ezean, derrigorrezkoa zutelako zentro artistiko garrantzitsuagoetara lekualdatzea. Ikusiko dugun moduan, periferia artistikoa zen Euskal Herria uztea eta beste guneetara mugitzeko aukera zailagoa zen emakumeen kasuan.

Ohikoa izan zen adibidez, aurreko mendeetatik erdigune artistikoa zen Parisen denboraldi baterako egonaldia egitea, bertan eskola edo maisu desberdinen lantegietan trebatzeko eta mugimendu artistiko eguneratuagoetan barneratzeko. Hamarkadetan zehar mantendu izan zen joera izanik, belaunaldi desberdinekoak ziren artisten adibideak ditugu joera horren lekuko: Karle Garmendia, Menchu Gal, Sol Panera, Marta Cárdenas, Irene Laffitte,

18 Hori izango zen esaterako Emilia Martínez, María Nieves Muñoz, Francisca Orendain edo Beall Killy-ren kasuak.

19 Adibidez, Maite Rocandio-k 15 urte zituela, 1942ko *XII Exposición de Artistas Noveles Guipuzcoanos*-en aurkeztu zuen obrari 250 pezetan prezioa jarri zion. Lehiaketa berdineko beste emakume artista batzuek ez zuten preziorik jarriko, gizon parte hartzaileen kasuan gertatzen ez zena.

20 WOOLF, V.: *Una habitación propia*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 2008.

21 Emilia Martínez eta Margarita Álvarez, adibidez.

22 BENGUA, M.: “Emilia Martínez, pintora: «la vida es un collage»”, *Periódico Bilbao*, 1997, 35. or. <https://www.bilbao.eus/bld/handle/123456789/30929> [azen kontsulta: 2019/11/30]

Nisa Goiburu, Ana Díez, Irene Linares, Ana María Batanero edo Teresa Ahedo, esaterako. Lapurdiko artisten kasuan, Parisera joateko tendentzia are ohizkoagoa izaten zen. Hala egin zuten, adibidez, Marie Garay, Hélène Elissaga, Marichu Baignol, Mayi Darizcuren-ek. Aldi baterako bidaiak baziren ere, emakume bat bakarka ibiltzea ongi ikusia ez zegoenez, ohikoa izan zen Euskal Herritik zihoazen artista horiek beraien familiako lagunak ziren artista edo beste emakume baten laguntza edo konpainia jasotzea. Garai desberdinekoak ziren Menchu Gal²³, Esperanza Nuere²⁴ edo Sol Panera-k²⁵ adibidez, hirurak gogoratzen dute haiek baino helduagoak ziren figura horiek.

Aldizkako egonaldiez gain, Espainiako arte sisteman nolabaiteko ospea lortu nahi ezean, esan bezala, beharrezkoa zen gune artistiko nagusietara mugiaraztea, bertan aurretik jasotako ezagutzak profesionalizatzea eta nazio-mailako lehiaketetan parte hartzea. Estatu espainiarreko sisteman, ibilbide horren burutzea Goi-mailako Arte Ederretako eskoletan formakuntza jasotzea suposatzen zuen, Madril, Valentzian eta ondoren, 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. Horren kasu izango dira berriro ere belaunaldi desberdinekoak diren ondorengo artistak: Inocencia Arangoa, Esther Navaz, María Teresa Aguirre, Maritxu Urreta, Menchu Gal, María Luisa Cuervas-Mons, Begoña Izquierdo, Ana Díez, Carmen Galparsoro, Ana María Sarabía, Ana María Marín, Teresa Peña, Esperanza Nuere, Rosa Iribarren, Ana María Batanero, María Victoria Menjón, Carmen Pérez, María Pilar Pérez, Irene Laffitte, Josune Amunarriz, Marta Cárdenas, Marisa González, Ana Izura edo María Luisa Semper (2. Ir).

Arestian esan modura, goi-mailako arte ikasketak egiten jarraitzeko eta bere arteaz bizitzeko hiriz aldatzearen intentzioaren atzean, emakume kondizioari atxikitzen zitzaizkion hainbat zailtasun aurkitzen ziren, batzuetan praktikoak zirenak baina beste batzuetan sinbolikoak, gizarteko estereotipo eta aurreiritziei loturikoak. Lehenik eta behin, emakume horiek bere burua artistatzat jotzearen atzean, erabaki eta konpromiso hartze sendoa aurkitzen zen. Gogorazari beharra dago nola, Espainiako XX. mende osoan zehar, II. Errepublikaren garaian emakumeen eskubideen alde burutu ziren aurreraketa sozialez eta hirurogeiko hamarkadatik aurrera pixkanaka antzemango ziren aldatetaz gain, bideratu zen emakumearen papera



2. Ir.: Esther Navaz (eskubitik hasirik hirugarrena) bere artista lagunekin. Berrogeiko hamarkada. Navaz familiaren kolekzioa

ama-emaztearen rola izan zela. Horregatik, hortik kanpo aurkitzen ziren ogibide gehienak emakumeen emantzipazio ideiarekin lotzen ziren eta, beraz, gizarte egiturari desafio gisa. Testuinguru horretan ulertu behar da zer suposatzen zuen emakume batek bere jatorrizko herria utzi eta halako goi-mailako Arte Ederretako Eskola batean sartzea non gizonen heziketa berdina jasotzen zuten. Adibidez, lehenago ikusi ditugun bestelako Arte eta Artisanu Eskoletan ez bezala, horietan ez zen josteta irakasgairik ematen. Hau da, goi eta behe-mailako arte generoen bereizketa tradizionala mantentzen zela, eskola horien azken helburua ikasleak artista burutzea zen eta ez artisau. Hala ere, mende hasieran erakundean sartzeko baldintzen artean, Estrella de Diego-k azpimarratzen zuenez, emakumeek gizonei eskatzen ez zitzaien baldintza bat zuten, hots, aurreko Arte eta Lanbide Eskolan lorturiko nolabaiteko sariren bat aurkeztea. Beste hitz batzuetan esanda, salbuespeneko kasuak izatea²⁶. Bigarrenez, maila praktikoagoan, Euskal Herritik hiri nagusietara lekualdatzearen erabakia gauzatzeko, ezinbestekoa zen artista horiek familien partetik laguntza moral zein ekonomikoa jasotzea, izan ere, hirurogeita hamarreko hamarkadan oraindik ere, emakume bat ekonomikoki independentea izatea ia ezinezkoa zirudien²⁷.

23 ZUBIAUR CARREÑO, F.: *Menchu Gal. Alegría del color*. Madrid, Turner, 2011, 4. or.

24 Juana Mordó arte adituarekin joan zen. SANZ DÍAZ, J.: "Artistas vascas, Esperanza Nuere", *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, Donostia, 3-4, 1984, 888-889. orr.

25 Sol Panerari elkarrizketa pertsonala 2019/07/03.

26 DE DIEGO, E.: *Op cit.*, 274. or.

27 LAMIKIZ JAUREGIONDO, A.: "Basque national identities, youth culture and gender in the 1960s: beyond the farmhouse and the ye-ye", *Consumption and gender in Southern Europe since the long 1960s*. London, Bloomsbury Academic, 2016, 43-57. orr.

Euskal Herriko lurretan aurkitzen zen formakuntza artistikora bueltatuz, berrogeiko hamarkada erdialdetik aurrera, Gerra Zibilarekin desagertu ziren artisten sozietateen berrantolatzea gauzatu zen. Besteak beste, aurreko Euskal Artisten Elkarte²⁸ Bizkaiko Elkarte Artistikoaren eta Euskal Akuarela Elkartearen artean banandu zen, biak 1945ean sortu zirela, eta bestetik, 1949an Gipuzkoako zein Arabako Elkarte Artistikoa gorpuztu ziren. Orokorrean, hirurogeiko hamarkada arte, espazio horietan arestian definitzen genuen ildo kontserbadore eta akademizista bera jarraitzen bazen ere, gaiari dagokionez gune garrantzitsuak izan ziren, bertan arte eskolak eskaintzen hasi zirelako eta emakume artistak biltzeko espazio berriak izan zirelako. Donostiakoan emakumeen presentzia hasieratik izan zen agerikoa, urtetik urtera emakume bazkide gehiago sartzen zirela²⁹, aldiz, Bizkaia eta Arabakoak giro kontserbadoreagoa izan zuten, nahiz eta Bizkaikoan hirurogeiko hamarkadan, intelektualen talde batek elkarte berritzeko saiakera eman³⁰. Orokorrean, berrogeita hamarreko hamarkada amaieratik aurrera, ekonomiaren garapenak ahalbidetu zuen aldaketekin, neska gazteek aurreko hamarkadetan baino denbora libre gehiago zuten eta hortaz, talde eta aisialdi jarduera gehiago egiten zituzten. Baina betiere, aukera horiek haurtzarora pasa eta familia osatu aurreko adin tartean zeuden emakumeentzako zen soilik, alegia, eskola amaitzetik ezkondu bitarteko aldia. Orduan baitzen neska gazteak lanean hasi eta hiriko sare asoziatiboetan era aktiboago batean parte-hartzen hasten zen momentua³¹.

Hala beraz, elkarte horien parte izanik, errazagoa zen emakumeentzat euskal hiriburuetakoko giro artistikoan barneratzea, bertan antolatzen ziren lehiaketa eta erakusketetan parte hartuz. Alabaina, gizarteko egitura patriarkala gune guztietan zabaltzen zen. Adibidez, espazio horietan emakumeentzat bakarkako erakusketa bereziak antolatzen zirela ezagutzeak, egileen generoan oinarritzen zen orduko sistema artistikoaren testigu dugu³². Bestaldetik, elkarteetan antolatzen ziren hainbat ekintzetan parte hartu ahal izateko, emakume bazkideek aurretik Falangeko emakumeen sailean prestatzen zen “gizarte



3. Ir.: Gipuzkoako Elkarte Artistikoko estudioa. Erdialdean Vitxori Sanz eta urrunean Laura Esteve. Hirurogeiko hamarkada. Juan Antonio García Marcos-en bilduma partikularra

zerbitzuen” ikastaroa egin beharra zuten. Hori gertatu zen adibidez 1963ko maiatzean, Donostiako Elkarte Artistikoak bere bazkideentzako Pariserako bidaiara antolatzerakoan³³. Azken batean, emakumeak autonomia irabazteko saiakera oro, kasu honetan gizonen modura giro artistikoan parte hartzearena, frankismoaren doktrinamendu politiko edo sozialaren menpe geratzen zen.

28 Bertan parte hartu zuten emakumeak Pilar de Zubiaurre, María Teresa Aguirre eta María Luz Barasorda izan ziren.

29 Elkartean sartzeko, beharrezkoa zen beste kide batek pertsona berria aurkeztea.

30 SAENZ DE GORBEA, X.: “Bizkaia hirurogeiko hamarkada”, *Euskal arte eta artistak 60ko hamarkadan*. Donostia, Gipuzkoako Foru Aldundia, 1995, 147-191. orr.

31 LAMIKIZ JAUREGIONDO, A.: *Op cit.*

32 Bizkaiko Elkartean 1951n emakumeentzako erakusketa antolatu zen eta ondoren, 1969an, *III Exposición Colectiva Femenina*. Beraz, urte tarte zabal horretan gisa horretako beste ekintzak izan zirela pentsa genezake.

33 GARCÍA MARCOS, J. A.: *La Asociación Artística de Guipúzcoa. Del siglo XX al XXI. 1949-2009*. Donostia, Asociación Artística de Gipuzkoa, 2009, 107. or.

Beste askoren artean, elkarte horietan parte hartu zuten emakume artista batzuk ondorengoak izan ziren: Bizkaikoan, Maria Dapena, Josefina Ojeda, Bitxori Petralanda, Mari Luz Bellido, Esperanza Santurde, Chus Uriarte, Sol Panera, Marina Palacios, Merche Leza, Dora Roda, Cinta Solanes edo Carmen Casado-k. Donostiakoan, María Paz Jiménez, Pruden Moraza, Vitxori Sanz, Pilar Salvador, Maite Rocandio, María del Rosario Camps, Esther Ferrer, Laura Esteve, Marta Cardenas, Luisi Velez edo Pilar Barba izan ziren (3. Ir.).

4. 1960TIK AURRERA. AUKERA BERRIAK BAI, BAINA ATZERRIAN

Denboran aurrera, nagusiki 60. hamarkadatik aitzina, ordura arte Euskal Herriko emakume artisten artean aurretik eman ez zen egoera berri bat hasi zen indartzen: atzerriko herrialdeetara mugitzea. Aurretik aipatu dugu nola XX. mende osoan zehar, bazegoen bereziki Parisen aldizkako egonaldiak egiteko joera, baita emakumeengan ere. Berrogeita hamarreko hamarkada amaieratik baina, nukleo eta sistema artistiko desberdinetako lurraldeetara bidaiatzen hasi ziren Euskal Herriko hainbat emakume artista, ondorio berri eta esanguratsuak bideratuko zituen. Alabaina, aurretik azaltzen genuen moduan, faktore jakin batzuk beharrezkoak ziren halako lekualdatzeak bideratzeko.

Horietako bat, garrantzitsuena seguruenik, emakumeak ere arte ikasketak jarraitzeko diru-laguntzen sistemaz baliatzen hastea izan zen, modu horretan, emakume ikasleak familiaren sostengu ekonomikoaren dependentziaz askatu eta ibilbide propioa garatzeko askatasuna lortzen zutela. Hain zuzen ere, mende hasieran ezinezkoa zirudien emakumeek halako aukerak eskuratzea, besteak beste, parada hauek deuseztatu egiten zitzaizkielako. Horren berri ematen digu 1903 urteko Para y Santín-en hitzek, Inocencia Arangoa margolari euskaldunaren kasuz mintzatzen zenean:

Yo he tenido el honor, con un artículo publicado en El liberal, de abrir el palenque de las oposiciones a Roma a las mujeres. Gracias a esto pudo, en una de las últimas verificadas para cubrir la vacante de paisaje, tomar parte en los ejercicios Inocencia Arangoa, estudiosa y notable discípula de la Escuela de Pintura y del emintente artista D. Francisco Padilla³⁴.

34 PARADA Y SANTÍN, J.: *Las pintoras españolas: boceto histórico-biográfico y artístico*. Madrid, 1903, 71. or. Erreferentziaren kontsulta: DE DIEGO, E.: *Op cit.*, 275. or.

Nolanahi ere, mende erdialde aurretik izan ziren ikasten jarraitzeko diru-laguntzak lortu zituzten emakume gutxi batzuk. Esate baterako, Rosa Iribarren Nafarroako diputazioko artistentzako laguntza eskuratzen lehen emakumea izan zen, 1924tik 1926ra eta ondoren, Esther Navaz-ek laguntza berdina lortu zuen II Errepublikaren garaian, 1933tik 1935era³⁵. Baina esan modura, hamarkadetan aurrera egitura hori sustatu eta normalizatzen joango zen, batez ere hirurogeiko hamarkadatik aurrera. Hain zuzen, horrela lortu zuten batzuk aurretik aipatu dugun Madrilera joateko eta bertan ikasten jarraitzeko aukera. Hala egin zuten, esate baterako, María Paz Díaz-ek, Ana María Sarabia-k 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 beraz, sariak irabazteko kondizioen hobekuntzan oinarritzen zen. Beste hainbaten artean, egora berri horren adibide ditugu Europako beste herrialdeetan ikasteko laguntzak jaso zituzten hurrengo artistak: Esperanza Nuere, 1958an Italiako Atzerri Arazoetako ministerioaren laguntzarekin Erromara joan zen, Teresa Peña 1965ean, Erromako Espainiako Akademiara joateko sari nazional preziatua lortu zuen lehen emakumea izan zen, Mari Puri Herrero Amsterdamera mugitu zen 1966an Bizkaiko eta Holandako gobernuaren laguntzaz, Ana Izura Belgikako gobernuaren laguntzarekin 1970 Bruselara joan zen eta María Jesús Leza 1973an Castellblanch fundazioari esker, Erroma eta Florentziara abiatu zen bere ikasketak fintzera.

5. ONDORIOAK

XX. mendeko Euskal Herriko arte historian ezagunak ditugun Ramiro Arrue, Aurelio Arteta edo Jorge Oteiza bezalako artisten gizarte eta kultura berdinean bizi eta produzitu zuten beraien lanak emakume artistek, baina Griselda Pollock-ek gogorarazten zuen moduan, azken hauek beste posizio batetik egin zuten. Hori dela eta, arte historialari feministen betebeharra diferentzia hori zertan datzan ikertzea izango da, alegia, emakumeen jarduera artistikoa aurrera eraman ziren kondizio historiko zehatzak aurkitzea eta artistek testuinguru horretan bere posizioa nola negoziatu zuten identifikatzea³⁶. Modu horretan

35 REQUENA, A.: *Asun Requena: Técnica. Época. Estilo. La pintura al aire libre con nombre de mujer*. Tafalla, Patronato de Cultura Garcés de los Fayos, 2016, 9. or.

36 POLLOCK, G.: *Vision and Difference*. London, Routledge, 1988, 11. or.

beraz, zehaztu dugun kronologian Euskal Herrian izan ziren emakume artisten obra, esperientzia eta bizitzetara hurbiltzeko, ezinbestekoa izan beharko luke horiek jaso zuten aukera formatiboak kontuan hartzea.

Ikerketarako hautatu den kronologian emakumeek gizartean zuten rolean aldaketak eman baziren arren, arestian aipatu dugun modura, horiek gehienbat hirurogeiko hamarkadatik aurrera emango ziren, II. Errepublikara garaian emakumeen eskubideen alde eman ziren urte tarte laburrak gain. Erregimen frankista ia berrogei urteez indarrean egoteagatik, aurreko mende ia osoan zehar mantendu zen emakumearen irudia amatasun eta etxeoandarearen idealean oinarritzen zen. Hori dela eta, posible da emakumeen heziketa artistikoaren inguruko halako hausnarketa zabala planteatzea, hain zuzen ere, hamarkadetan aurrera errepikatzen jarraitu zuten konstanteak aurkitzen direlako.

Esaterako, azterketan ikusi modura, Euskal Herriko emakume artisten artean margogintza teknikaren lehentasuna ageri da eta bigarren maila batean, eskala txikiko bestelako generoak, esmaltea, zeramika edo argizari edota igeltsuzko eskulturak bezalakoak. Bestalde, gai eta estiloek dagokionez, betiere figurazioa mantentzen zuten lore, paisai, natura-hil edo figura femenino edota haurren erretratuak izaten ziren gehiengoak, gai ez-seriotzat jotzen zirenak, alegia. Azken batean, behin eta berriro errepikatzen ziren ezaugarri horiek, XIX. mendetik mendebaldeko herrialde eta kultura desberdinetan emakume artisten produkzioan ere aurkitzen ziren. Arazoa baina, emakumeek historian zehar garatu dituzten forma eta hizkuntza interbentzio horiek, oraindik ere, bigarren mailakoak direla pentsatzen jarraitzea da, hau da, arte historiaren diziplina tradizionalak babesten duen hierarkizazio patriarkala mantentzen jarraitzea.

Beste aldetik, azterketa hirurogeita hamarrek hamarkadan mugatu badugu ere, aintzat hartu behar da aurreko hamarkadan aurkeztu dugun heziketa artistikoaren egitura tradizionalari aurre egin nahi izan zizkion bestelako aukera pedagogikoak gorpuztu zirela. Esaterako 1963an, José Antonio Sistiaga eta Esther Ferrer-ek haurrentzako espresio askeko zentroa ireki zuten Donostian³⁷ eta 1964an Elorrión, Bizkaian, beste eskola experimental bat ere ireki zuten. Célestine Freinet pedagogo eta filosofo frantsesaren metodologian oinarritzen ziren, Esther Ferrerrek, Elorrioko bi andereñoekin batera Frantzia ikasteko aukera izan zuena³⁸. Era berean, lurraldean izan zen heziketa artistikoaren gaiari

dagokionez, ezinbestekoa da Jorge Oteizaren figura aipatzea, berrogeita hamarrek hamarkadatik gogotsu lan egin baitzuen euskal lurraldean Estetika Konparatuaren Zentro bat irekitzeko proiektuan. Hain zuzen ere, saiakera horien ondorio izan ziren hirurogeita hamarrek hamarkadan Euskal Herrian ireki ziren bi zentro garrantzitsuenak: Leioako Arte Ederretako Fakultatea eta bigarren maila batean, Debako arte eskola.

Hasieran aipatu dugu nola Leioako Arte Ederretako Fakultatearen sorrerak, aurreko hamarkadekin alderatuta, emakumeen heziketa artistikoaren testuinguruan aldaketak gauzatu zituela. Lehenik eta behin, zentroan ematen ziren eskolak mistoak izatearekin, ikasle guztiak heziketa berdina jasotzen zuten. Beste alde, gertutasun geografikoak ere lagunduko zuen inguruko emakumeak goi mailako formakuntza artistikoa jarraitzea, Madrilera mugitu behar izan gabe. Baina aldaketa nabariena bertan formakuntza jaso zuten hasierako belaunaldietako artisten teknikaren preferentzia sumatuko zen. Hain zuzen ere, fakultatea ireki zen testuinguru kulturalen aurreko hamarkadetak euskal eskultore famatuak izan zuten garrantziarengatik, Leioako Arte Ederretako lehen promozioetako artistengan – gizon eta emakumeengan – figura horiek erreferentzia zuzenak bihurtu ziren. Heziketa artistikoaren bidez transmititu zen zuzeneko eragin horren ondorioetako bat beraz, laurogei eta laurogeita hamarrek hamarkadetan, estatuko beste autonomiekin konparatu ezker, Euskal Herrian emakume eskultoreen kopurua aski nabarmenagoa izatea izan zen³⁹.

Ondorio gisa, Euskal Herriko emakumeen heziketa artistikoaren berrikusketarekin amaitzeko, azpimarratu genezake nola heziketa artistikoaren esparruan hamarkadak aurrera berdintasunerako bidea murrizten jarraitu den arren, gaur egun oraindik genero markak zeresan handia duela artista baten profesionalizazioerako bidean. Hain zuzen ere, hori da Haizea Barcenillak egungo euskal testuinguruan ikusarazi zuen panorama. Hau da, 1989tik –ondorengo informazioa euskaragarri dagoenetik–, Leioako Arte Ederretako Fakultatean emakume ikasleen kopurua urtero gizonetako baino altuagoa izaten jarraitzen bazuen ere, lehiaketetan, diru-laguntza deialdietan eta orokorrean arte profesionalizazioan, gizonak jarraitzen zutela oraindik gehiengo izaten⁴⁰. Hau da, nahiz eta

39 SARRIUGARTE, I.: “La mujer escultora en el País Vasco durante los años 80”, *Revista de Bellas Artes: Revista de Artes Plásticas, Estética, Diseño e Imagen*, 3, 2005, 63-88. orr.

40 BARCENILLA, H.: “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*. Kulturaren Euskal Behatokia, 2016, 46-55. orr. https://www.kultura.ejgv.euskadi.eus/informacion/presencia-de-las-mujeres-en-las-artes-visuales-y-el-audiovisual-2016/r46-19803/es/adjuntos/Mujeres_arte_visuales_y_audiovisual.pdf [azken kontsulta: 2019/11/30].

37 1968ra arte iraun zuen eta bertan adibidez Rosa Valverde artistak eskolak jaso zituen.

38 GARCÍA MURIANA, C.: *Esther Ferrer: La (re)acción como leitmotiv*, Alicante, Universidad Miguel Hernández de Elche, 2014, tesi doktoral, 148-149. orr. <http://dspace.umh.es/handle/11000/1867>.

teorian, formakuntza artistikorako curriculum-ak edo artisten sustapenerako plataforma desberdinak berdintasunean oinarritzen ziren, artisten heziketa fasetik profesionalizazioko saltoan, genero markak pisu handia izaten jarraitzen zuela. Oro har, arrakala horren zergatiak sistema artistikoa den amaraun konplexuan aurkitzen diren agente desberdinen hartu-emanen oinarrituko da, baina baita egitura berak bermatzen duen baldintzetan. Azken ideia horren harira, soziologia feministak erakutsi duen modura, kontuan izan behar da ikusezinak diren lanpostuetan, emakume langileen egoera beti gizona baina larriagoa dela; eta artistak, arte langileak, bakarkako kudeaketa edo ordutegi malgutasuna bezalako ezaugarriak barneratzen dituztela, eremu horretan txerta daitezke. Hori dela eta, arte sisteman emakumeen parte-hartze aktiboagoa eskatzearekin bat, lehenik eta behin, ezinbestekoa izango da esku-hartze hori zein baldintzapean ematen den sakonki aztertzea.

ERANSKINA

Izendaturiko artisten zerrenda

Aguirre, María Teresa	1912/1953
Ahedo, Teresa	1941/
Altuna, Naty	1915/
Álvarez, Margarita	1931/
Amunarriz, Josune	1942/
Anoz, Lydia	
Ansa, María Pilar	1943/
Aramendia, Victoria	1925/2014
Arangoa, Inocencia	1884/1935
Arregui, Luisa	1921/2015
Baignol, Marichu	1897/1980
Baleztena, María Isabel	
Ballestín, Juncal	1953/2015
Balzola, Asun	1942/2006
Barba, Pilar	/2005
Batanero, Ana María	1936/
Bellido, Mari Luz	1934/
Bengoechea, Aurora	1943/1991
Brun, Teresa	
Buerba y Arena, María	1927/
Camps, María del Rosario	1926/2005
Cárdenas, Marta	1944/
Casado, Carmen	
Castuera, Maribel	1934/
Crestin, Marie Gabrielle	1897/1983
Cuervas-Mons, María Luisa	1918/
Dapena, María	1924/1995

Darizcuren, Mayi	1912/1997
Delmas, Carmen	
Díaz, María Paz	1931/
Díez, Ana	1933/
Echevarría, María Ángeles	1927/
Elissaga, Hélène	1896/1981
Esteve, Laura	1939/
Ferrer, Esther	1937/
Ferrer, María Gloria	1936/
Fischer, Carmen	1934/
Gabarain, Usua	1947/
Gal, Menchu	1918/2008
Galparsoro, Carmen	1933/
Garay, Marie	1861/1953
García Asarta, Asunción	1905/1986
García, Carolina	
García, Josefa	
García, Juana	
Garmendia, Karle	1898/1983
Gaztelu, María Teresa	1912/1999
Goiburu, Nisa	1946/
Goicoechea, Elena	1922/2013
González, Marisa	1945/
Grimard, Berthe	1906/1993
Hernando, Amaya	1936/
Herrero, Mari Puri	1942/
Iribarren, Rosa	

Izquierdo, Begoña	1926/
Izura, Ana	1947/
Jiménez, María Paz	1909/1975
Killy, Beall	1925/
Laffitte, Irene	1941/2001
Leremboure, Thérèse	1928/
Leza, Merche	
Linares, Irene	1931/
Marín, Ana María	1933/
Martiarena, Maruqui	/1942
Martín, Mari Carmen	
Martínez, Emilia	1934/2013
Menjón, María Victoria	1937/
Moraza, Pruden	1918/2015
Muñoz, María Nieves	1927/
Navaz, Esther	1911/2003
Nuere, Esperanza	1935/
Ojeda, Josefina	1926/2011
Orendain, Francisca	1887/
Oyarzun, Socorro	1923/
Palacios, Marina	
Panera, Sol	1946/
Parra, Ana María	1928/
Peña, Teresa	1935/2002
Péreyre, Janine	1927/
Pérez, Carmen	1939/
Pérez, María Pilar	1940/2016

Petralanda, Bitxori	1928/
Rocandio, Maite	1926/
Roda, Dora	
Salís, Dolores	1899/1999
Salvador, Pilar	1925/2018
Santurde, Esperanza	1940/
Sanz, Vitxori	1925/2000
Sarabia, Ana María	1933/
Semper, María Luisa	
Solanes, Cinta	
Uriarte, Chus	1945/2009
Urreta, Maritxu	1915/2018
Valverde, Rosa	1953/2015
Velez, Luisi	1946/
Yaben, Mercedes	
Zabalegui, María Jesús	1905/1989
Zarrabeitia, Lourdes	1928/

BIBLIOGRAFIA

BARCENILLA, H.: “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*. Kulturaren Euskal Behatokia, 2016, 46-55. orr. 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 [azken kontsulta: 2019/11/30].

BENGOA, M.: “Emilia Martínez, pintora: «la vida es un collage»”, *Periódico Bilbao*, 1997, 35. or. <https://www.bilbao.eus/bld/handle/123456789/30929> [azken kontsulta: 2019/11/30].

DÁVILA BALSERA, P.: “La Escuela de Artes y Oficios de San Sebastián”, *Auñamendi eusko Entziklopedia*. <http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/la-escuela-de-artes-y-oficios-de-san-sebastian/ar-154399/> [azken kontsulta: 2019/11/30].

DÁVILA BALSERA, P.: “Las Escuelas de Artes y Oficios en el País Vasco, 1879-1929”, *Historia de la Educación*, 18, 1999, 191-215. orr. <http://revistas.usal.es/index.php/0212-0267/article/view/10849>.

DE DIEGO, E.: *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y alguna más*. Madrid, Cátedra, 2009, 250. or.

GAITÁN SALINAS, C.: *Las artistas del exilio republicano español. El refugio latinoamericano*. Madrid, Cátedra, 2019.

GARCÍA MARCOS, J. A.: *La Asociación Artística de Guipúzcoa. Del siglo XX al XXI. 1949-2009*. Donostia, Asociación Artística de Gipuzkoa, 2009.

GARCÍA MURIANA, C.: *Esther Ferrer: La (re)acción como leitmotiv*. Alicante, Universidad Miguel Hernández de Elche, 2014, doktorego-tesia. <http://dspace.umh.es/handle/11000/1867>.

LAMIKIZ JAUREGIONDO, A.: “Basque national identities, youth culture and gender in the 1960s: beyond the farmhouse and the ye-ye”, *Consumption and gender in Southern Europe since the long 1960s*. London, Bloomsbury Academic, 2016, 43-57. orr.

MARTÍN VAQUERO, R.: “La mujer como creadora: La Escuela de Artes y Oficios de

Vitoria (1900-1990)”, *Kobie*, VII, 1990, 25-50. orr. http://www.bizkaia.eus/fitxategiak/04/ondarea/Kobie/PDF/4/Kobie_7_BA_LA%20MUJER%20COMO%20CREADORA_LA%20ESCUELA%20DE%20ARTES%20Y%20OFICI.pdf?hash=8f79d95bda54ff5fc5990280667bc348 [azken kontsulta: 2019/11/30].

POLLOCK, G.: *Vision and Difference*. London, Routledge, 1988.

REQUENA, A.: *Asun Requena: Técnica. Época. Estilo. La pintura al aire libre con nombre de mujer*. Tafalla, Patronato de Cultura Garcés de los Fayos, 2016.

RICO, M. L.: “La mujer y las Escuelas de Artes y Oficios en la España de la Restauración”, *Cuadernos Koré. Revista de historia y pensamiento de género*, 6, 2012, 83-113. orr. <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/CK/article/view/1569>.

SÁENZ DE GORBEA, X.: “Bizkaia hirurogeiko hamarkada”, *Euskal arte eta artistak 60ko hamarkadan*. Donostia, Gipuzkoako Foru Aldundia, 1995, 147-191. orr.

SÁIZ VALDIVIESO, A. C.: “La Escuela de Artes y Oficios de Bilbao I”, *Periódico Bilbao*, 2006, 28. or. <https://www.bilbao.eus/bld/bitstream/handle/123456789/16690/pag28.pdf?sequence=1> [azken kontsulta: 2019/11/30].

SANZ DÍAZ, J.: “Artistas vascas, Esperanza Nuere”, *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, Donostia, 3-4, 1984, 888-889. orr.

SARRIUGARTE, I.: “La mujer escultora en el País Vasco durante los años 80”, *Revista de Bellas Artes: Revista de Artes Plásticas, Estética, Diseño e Imagen*, 3, 2005, 63-88. orr.

TEJEDA, I.: “Artistas españolas bajo el Franquismo. Manifestaciones artísticas y feminismos en los años sesenta y setenta”, *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Madrid, This Side Up, 181-206. orr.

WOOLF, V.: *Una habitación propia*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 2008.

ZUBIAUR CARREÑO, F.: *Menchu Gal. Alegría del color*. Madrid, Turner, 2011.