

LA HISTORIOGRAFÍA DEL ARTE DEL PAÍS VASCO. UNA REVISIÓN FEMINISTA A LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

THE ART HISTORIOGRAPHY OF THE BASQUE COUNTRY. A FEMINIST REVIEW TO THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

Ane Lekuona*

*Universidad del País Vasco, España. E-mail: anelekuona@gmail.com

Recibido: 18 octubre 2019 / Revisado: 21 octubre 2019 / Aceptado: 18 diciembre 2019 / Publicado: 15 febrero 2020

Resumen: Este texto plantea una revisión a la historiografía del arte del País Vasco de los años 1950-1975 desde una perspectiva feminista. Siempre en relación a los cambios sociopolíticos que vivió el territorio a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, el artículo estudia cuándo, desde dónde y bajo qué premisas se escribió y legitimó la narración histórica que ha llegado hasta la actualidad. Tal revisión ayuda a plantear algunas de las razones por las que al parecer no hubo mujeres artistas en el periodo indicado, es decir, las razones que motivaron la exclusión de las artistas en el discurso histórico, así como las consecuencias que ha acarreado la naturalización del relato.

Palabras clave: Historiografía del arte; crítica feminista; País Vasco; siglo XX

Abstract: This essay investigates the historiography of the Basque Country's art between 1950-1975 from a feminist perspective. The text studies when, from where and under what premises the historical narrative was written and legitimized, understanding that it was always a process in relation to the social and political changes that the territory underwent throughout the second half of the 20th century. In this way, such a review helps to raise some of the reasons why there were apparently no female artists in the indicated period, that is, the reasons that motivated the exclusion of these artists in historical discourse. Finally, it also reflects on the consequences of the naturalization of this story.

Keywords: Art historiography; Feminist criticism; Basque Country; 20th Century

1. LA IMPORTANCIA DE REVISAR LOS RELATOS

Una de las aportaciones más relevantes de las perspectivas feministas fue sacar a la luz la parcialidad de las historias que conocíamos. Encontrar que, detrás de todos los relatos que se nos presentaban como objetivos o irrefutables, siempre se hallaban perspectivas, ideologías, valores éticos y, en general, subjetividades que daban una determinada forma a estas narraciones. Lo mismo ocurre entonces con el siguiente artículo, escrito con una clara implicación política y subjetiva. Bajo tal premisa, abordé el propósito de revisar la historiografía del arte del País Vasco de los años 1950-1975 a través de una perspectiva feminista. Esto es, reconociendo cómo la escritura que se fue generando y legitimando en torno a ese periodo contribuyó a la falta de referencias de mujeres artistas.

De tal manera, al revisar la historiografía sobre el arte del País Vasco entre 1950-1975, se verá cómo toda la escritura o literatura artística escrita a partir de la posguerra se fue conformando entre la disputa de dos proyectos nacionalistas. Primero, dentro del discurso españolista impuesto por el Régimen, y después, en contra de éste, inscrito en la narrativa nacionalista vasca. Por ello, a pesar de que la vigente narración sobre la historia del arte vasco de este periodo sea completamente diferente a los criterios de la época

franquista, será importante atender este primer contexto, ya que condicionaría el segundo. Es decir, el mencionado relato oficial sobre el arte del País Vasco se fue gestando a partir del tardo-franquismo y fijándose en los años de la Transición. No obstante, los artistas protagonistas de esa historia comenzaron a ser reconocidos en la década de los cincuenta, esto es, dentro del sistema artístico franquista. Por este motivo, a través de la revisión historiográfica de las siguientes páginas, se intentará responder a preguntas como: ¿De qué manera condicionó el sistema artístico de los años cincuenta el hecho de que el discurso que se generaría en el País Vasco años después excluyera a las artistas que habían formado parte de ese medio? O en otras palabras: ¿Cómo afectó el cambio de los criterios historiográficos generados en el País Vasco de la Transición en la valoración de las mujeres artistas que habían formado parte de la escena artística en las décadas precedentes?

En efecto, si la narración que nos ha llegado fue resultado de la discrepancia entre dos sistemas de redacción diferentes, la producción artística de las mujeres de este periodo tuvo que hacer frente al doble de obstáculos para tratar de entrar en la historia que conocemos. Ya que, aunque con diferentes estrategias, tanto el primero como el segundo, eran parte de una cultura machista. Esto es, por una parte, debían seguir los criterios, el sistema centralizado y conservador del arte, así como el esperado rol de la mujer en la etapa franquista y, por otro lado, habían de adaptarse a los parámetros de la escritura nacionalista vasca que vendrían después.

A pesar de que la cronología establecida para el estudio sea limitada —es decir la escritura originada a partir de la Guerra Civil que tratase sobre el arte del País Vasco entre 1950-1975— se entiende que esta acotación permitirá responder, entre otras cosas, a la gran brecha generacional que existe aparentemente entre las artistas vascas que se formaron y salieron a la escena artística en los años setenta y el supuesto vacío o inexistencia de creadoras en las décadas precedentes. Por ende, con el objetivo de desarticular el heredado y androcéntrico discurso oficial, se tratará de identificar las diferentes estrategias o particularidades del proceso historiográfico que causaron el arrinconamiento sistemático de las mujeres en esta historia.

2. SISTEMA Y ESCRITURA DEL ARTE EN LOS AÑOS CINCUENTA

La decisión de tomar como punto de partida la década de los cincuenta se debe a dos razones. La primera, porque aquellos que se convertirían en protagonistas del discurso histórico-artístico del País Vasco estuvieron activos en estos años y, por lo tanto, su reconocimiento y consagración como artistas se dio en este contexto artístico. La segunda razón se debe a que fue entonces cuando se publicó el primer libro tras la Guerra Civil que trataba sobre artistas vascos; aunque, como veremos, tal obra solo fue posible en el marco del exilio. Esto es, a partir de la década de los cuarenta, toda la escritura que tratase sobre artistas o el arte del País Vasco se vio inscrito dentro del discurso y del sistema franquista. Y es que, la estructura centralista de la Dictadura se adentró en todas las esferas de la sociedad, también en el mundo del arte; a saber, en la estructura, los criterios, el mercado o la crítica de arte.

Comenzar la revisión historiográfica en esta década es significativo, a su vez, porque fue entonces cuando, debido a los nuevos intereses políticos del nuevo gobierno de 1951, la esfera artística vivió grandes cambios. En efecto, la intención de las autoridades franquistas por salir del aislamiento internacional se reflejó igualmente en el mundo de la cultura y las artes plásticas, siendo la *I Bienal Hispanoamericana de Arte* de 1951 el ejemplo más relevante de ello. El evento intentó ofrecer una imagen internacional, moderna y católica del Régimen, tomando el arte abstracto como herramienta principal. Por ello, a pesar de que todavía a lo largo de la geografía española la tendencia artística más recurrente seguía siendo la plástica figurativa y conservadora predominante de la década anterior, para la historiografía del arte español tradicional, el certamen sirvió como punto de partida de una nueva época artística, ya que, como queda señalado, supuso la institucionalización de un nuevo estilo¹.

Así pues, en este nuevo contexto, aquellos artistas de tendencia vanguardista que intentaban llegar a las redes internacionales se convertían, inevitablemente, en peones del discurso nacional-católico que canalizaba el franquismo. Además de las Bienales², ejemplo de ello puede ser

¹ Díaz Sánchez, Julián, *La idea de arte abstracto en la España de Franco*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 2013, pp. 104-105.

² Jorge Oteiza ganó en 1957 el Premio Internacional de Escultura de la IV Bienal de Sao Paulo. Eduardo

la exposición *New Spanish Painting and Sculpture*, celebrada en el MoMa de Nueva York en 1960, donde una vez más, se eligieron artistas abstractos. Las autoridades españolas se quedaron satisfechas con el texto que escribió el comisario Frank O'Hara, el cual justificaba la novedad plástica a través de la influencia de la tradición y la historia del arte español³. Por tanto, cuando al hacer referencia a los artistas vascos, estos se vinculaban a la tradicional española, nunca a las características propias del País Vasco.

“Prizes awarded to Oteiza and Cuixart at Bienals in Sao Paulo, and to Chillida in Venice, have emphasized the emergence of strongly individual talents in the context of what was assumed to be a Spanish School. [...] Chillida, in carrying on the great tradition of forged iron craftsmanship which is his birthright, is an exemplary figure in that he has also found in the Spanish past the inspiration for his own singular a highly metaphysical expression”⁴.

Las siguientes palabras de Luis González Robles, quien fuera el principal responsable del arte contemporáneo durante el régimen franquista, son muestra de que más que la ideología de los creadores, los mandos del régimen priorizaron el uso del arte como una herramienta diplomática. Así respondía a la pregunta de cuál era la relación de las autoridades con los artistas de ideologías diferentes:

“A mí me importó muy poco si alguien era rojo, homosexual o lo que fuera. [...] Oteiza, por ejemplo, el único premio que tuvo en su día se lo di yo en Sao Paulo en el 61. Fui a su casa, me lo llevé a él para Brasil y ganó”⁵.

En consecuencia, el criterio de escoger la abstracción como imagen de la modernidad se convirtió en un hecho favorable para muchos pintores y

Chillida en 1958 el Gran Premio de Escultura en la Bienal de Venecia y Nestor Basterretxea fue seleccionado para representar a España en la VI Bienal de Sao Paulo de 1961.

³ Díaz, Sánchez, Julián, “El arte y la crítica: estrategias de modernidad en los años 50 en España”, *Revista de historiografía (RevHisto)*, 13 (2009), pp. 56-65.

⁴ O'Hara, Frank, *New Spanish Painting and Sculpture*, New York, The Museum of Modern Art, pp. 7-10. Disponible en: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2555_300062214.pdf

⁵ Marzo, Jorge Luis, “La vanguardia del poder. El poder de la vanguardia. Entrevista a Luis González Robles”, *Revista de Calor*, 1 (1993), pp. 28-36.

escultores, ya que gracias a ello, pudieron llegar a los circuitos artísticos de Europa y Estados Unidos; entre ellos, Eduardo Chillida y Jorge Oteiza. Con el paso de los años y después de lograr una estabilidad, muchos mostrarían una actitud más crítica frente a la Dictadura.

Sin embargo, el cambio de paradigma estilístico hacía un lenguaje más vanguardista y en especial hacia la abstracción fue un criterio desfavorable para las mujeres artistas. Por ello, es de pensar que la configuración de la modernidad artística, la cual tomó la total centralidad de la crítica y escritura del momento y de las décadas posteriores, se sustentó sobre una base absolutamente androcéntrica. Como veremos, las opciones que tuvieron las artistas para involucrarse en las tendencias vanguardistas, en los colectivos artísticos, encontrarse en los núcleos artísticos y, por lo tanto, acceder a las plataformas que ofrecían visibilidad fueron muy diferentes a las de sus compañeros.

En primer lugar, y en especial en el caso de aquéllas procedentes de un entorno artístico periférico como lo era el País Vasco de entonces, el hecho de que una mujer buscara una carrera profesional o aspirara a ser reconocida como artista implicaba, por lo general, tener que trasladarse a alguno de los focos artísticos como Madrid o París y tal apuesta albergaba riesgos. Detrás de la decisión de estudiar y de querer vivir del arte, se encontraba la toma de decisión y compromiso de querer ser identificada y reconocida socialmente como artista. En este punto resulta esencial recordar cómo, en la base ideológica del franquismo, cualquier tipo de oficio o quehacer que saliera del rol de madre-esposa “ángel del hogar” se relacionaba con la idea de la emancipación de la mujer, suponiendo un desafío a la organización social. Por eso, en esta toma de decisión, el apoyo moral y económico de las familias resultaba fundamental, ya que, era prácticamente imposible que una mujer fuera en este último aspecto independiente, más en el contexto inmediato de una posguerra⁶.

Otra idea a tener en cuenta se relacionaría con que para las mujeres artistas del contexto fue más complejo introducirse en tendencias van-

⁶ Tejeda Martín, Isabel, “Artistas españolas bajo el franquismo. Manifestaciones artísticas y feminismos en los años sesenta y setenta”, en Aliaga, Juan Vicente y Mayayo, Patricia (coords.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, Madrid, This Side Up, 2013, pp. 181-212.

guardistas como la abstracción. En primer lugar, la misma teoría en la que se sustentaba este lenguaje rechazaba el imaginario femenino o mejor dicho, este funcionaba como lo “otro” a eliminar⁷. Y, por otro lado, en un plano sociocultural, recordar que el marco estilístico para aquellas artistas “regionales” seguía siendo la pintura figurativa de corte academicista donde representaban paisajes, bodegones, escenas florales o figuras femeninas (imagen 1). Al contrario, temas sociales como la historia, la política o la guerra, o, los estilos vanguardistas se relacionaban directamente con el desorden y el progresismo siendo, por tanto, ámbitos no aprobados para las mujeres.



Imagen 1. Socorro Oyarzun. s/t. 1954.

Por otro lado, el centralizado sistema artístico del momento afectaba de diferente forma a la proyección de las artistas. Como decía, el camino para que sus obras fueran alabadas se trazaba a través de los concursos y certámenes nacionales que se celebraban en Madrid o Barcelona; pero como los criterios, así como la crítica de arte, se sustentaba sobre una ideología profundamente machista, resultaba muy difícil que una mujer llegara a los primeros premios. Esto es, a pesar de que potencialmente ellas tuvieran las mismas oportunidades para ser premiadas, mediante

⁷ Faxedas, Lluïsa, “¿Contra sí mismas? Mujeres artistas en los orígenes de la abstracción”, *BRAC. Barcelona, Research, Art, Creation*, 1/1 (2013), pp. 27-61.

diferentes estrategias ancladas en el sistema y en la sociedad se concluía en una visible segregación sexista. Entre otros muchos casos, esta realidad es visible en la citada *I Bienal Hispanoamericana de Arte* de 1951 donde el número de mujeres disminuía proporcionalmente desde las exposiciones regionales preparatorias de selección hasta los artistas premiados. Por esta estructuración del sistema, fue casi imposible que las creadoras entraran en los circuitos artísticos y que se beneficiaran de los medios de difusión.



Imagen 2. Menchu Gal, *La vendimia*, s/f.

Sin embargo, sí que hubo en la década de los cincuenta mujeres artistas del País Vasco que lograron ser reconocidas en el ambiente artístico nacional, esto es, las que lograron salir de la periferia y “superar” la primera barrera necesaria para pasar a la historia del arte del País Vasco que conocemos. Asimismo, sus casos son significativos para ejemplificar por qué los nuevos criterios artísticos impuestos a partir de los años cincuenta fueron perjudiciales para ellas. Menchu Gal fue la mujer artista del País Vasco que más fama logró en la década de los cincuenta, de hecho, entre otros logros, fue la primera mujer en adquirir en 1959 el primer premio de Pintura Nacional. Generalmente, la artista realizaba paisajes, espacios donde la luz y la naturaleza se mezclaban en una atmosfera de formas y colores, aunque también pintaba bodegones y retratos. Esto es, el estilo de la artista encajaba a la perfección con lo que se esperaba de una mujer artista y con los criterios estéticos impulsados por el régimen franquista antes de 1951 donde se buscaba un equilibrio entre la pintura más academicista y conservadora, y una figuración más moderna, cercana al impresionismo⁸. (Imagen 2)

⁸ Muñoz, Pilar, *Mujeres españolas en las artes plásticas: pintura y escultura*, Madrid, Síntesis, 2003, p.

Otras pintoras de características similares fueron Socorro Oyarzun, Esther Navaz o María Victoria Aramendía, las cuales también lograron gran reconocimiento en Madrid en los años cincuenta. No obstante, debido al cambio que se daría a favor de los estilos vanguardistas y en especial hacia la abstracción, las obras de estas artistas comenzaron a entenderse como anticuadas y en el caso de la historiografía que nacería en el País Vasco décadas después, como desentendidas del contexto social y político del territorio del momento. En definitiva, el hecho de que estas pintoras se adentrasen en el mundo del arte de Madrid y lograran tal reconocimiento no fue suficiente para entrar en la historia del arte y si entraron, como Menchu Gal, convirtiéndose en un elemento aislado e incómodo de encasillar en el relato.

Por otro lado, los casos de estas pintoras han de ser entendidos como inusuales, debido a que la mayoría de las artistas que hubo en su momento en el País Vasco no se encontraban en el núcleo o foco de aquel sistema artístico, sino en los márgenes. Esa dimensión periférica suponía, por ejemplo, participar en el ambiente artístico de sus regiones, exponiendo y colaborando en sus pueblos o capitales de provincia (Imagen 3).

Tal era el caso también de las que no tuvieron pretensión ni oportunidad para exponer sus trabajos, aquéllas que se acercaron a este quehacer de una forma autodidacta, las que tuvieron que exiliar o quienes se encontraban lejos de los centros citados, como ocurría, por ejemplo, con algunas de las artistas del País Vasco francés. Estas razones muestran algunas de las dificultades que tuvieron las artistas para poder ajustarse al sistema artístico de esta década y, por lo tanto, para entrar en la escritura, crítica o narración que se producía en el momento y en los periodos sucesivos.

Recuperando el objetivo de revisar la historiografía, señalaba previamente que fue también en esta década cuando se dieron las primeras tentativas de escritura tras la Guerra Civil sobre el arte o artistas del País Vasco. No obstante, tales trabajos se llevaron a cabo desde el exilio, siendo una tarea imposible de realizar desde España. Nos centraremos en el libro *Arte vasco: pintura, escultura, dibujo y grabado* de Mauricio Flores Kaperotxipi publicado en 1954 en Buenos Aires por la editorial Ekin. El proyecto del tra-

bajo era recopilar de forma enciclopédica a los artistas vascos, tanto contemporáneos como del pasado, para así mantener vivas sus biografías y datos significativos. De igual forma, el libro se convertía en una importante fuente de información para quienes se encontraban en la diáspora vasca, ya que, generalmente, la imagen que se tenía del llamado arte vasco seguía siendo aquella ligada a la representación idealizada costumbrista de pueblos y agricultores vascos. De esta manera, las comunidades exiliadas podían tener noticias sobre las novedades artísticas que se iban gestando en la región como, por ejemplo, acerca del reciente proyecto de la Basílica de Aránzazu. De igual modo, es destacable que el libro mantuviera la lectura nacionalista perdida tras la guerra. Esta mirada trataba de recalcar las particularidades del arte vasco, esto es, interpretaba el arte como un elemento identitario y esencialista. En palabras del pintor y escritor Kaperotxipi: “Si el autor del cuadro es vasco, y además buen artista, la obra tendrá, en la mayoría de los casos, acento vasco”⁹. Asimismo, en la lista de artistas introducía también a quienes fueran del País Vasco francés o a quienes se encontraban en el exilio.

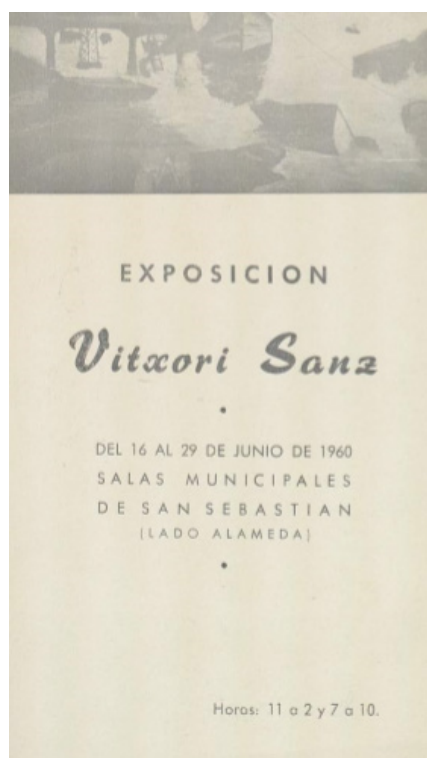


Imagen 3. Catálogo de una exposición de la pintora Vitxori Sanz en las Salas Municipales de San Sebastián. 1960.

⁹ Kaperotxipi, Mauricio, *Arte vasco: pintura-escultura-dibujo y grabado*, Buenos Aires, Editorial Vasca Ekin, 1954, p. 15.

Respecto al interés de este estudio, y teniendo en mente el contexto y los valores del momento en que se publicó el trabajo, llama la atención la gran cantidad de mujeres artistas que se citan en el libro, así como la manera respetuosa en la que se refería a ellas. Sabiendo que el proyecto de la obra venía desde años atrás, y la inclinación política del escritor, tal característica se podría entender como una herencia de los avances que se produjeron durante la Segunda República en cuestión de igualdad de género. Por ejemplo, y aunque fuera por casualidad, a través del formato enciclopédico del libro, las mujeres no se encontraban en una categoría inferior, sino que estas se retrataban como componentes activos del contexto artístico que se recopilaba y, además, por lo general, la información que se ofrecía sobre las mismas era considerable. Así retrataba el autor la progresión en cuanto a dicha presencia de mujeres artistas:

“Como no podía menos de suceder en estos momentos de reacción femenina contra la vieja educación, también en nuestra tierra ha invadido la mujer el campo de la pintura. Para muchos esto no tiene sonido de novedad, pues saben que la mujer ha pintado en todo momento abanicos, flores, almohadones y demás objetos propios del adorno de la casa. Pero lo que realizan ahora, no es pintura de colegiala. Disputan muy dignamente los premios, los aplausos y los encargos a los hombres”¹⁰.

En consecuencia, la obra de 1954 nos da información sobre muchas creadoras que la historiografía de las siguientes décadas marginaría sistemáticamente. Por ello, si bien el libro no tenía el objetivo de narrar una historia sino de registrar artistas, para la tarea de recuperar a las mujeres artistas se convierte en una importante fuente de conocimiento y, a la vez, en justificación del eclipse historiográfico que sufrieron estas a partir de entonces.

Desde dentro del País Vasco, y rastreando los inicios de una historiografía del arte local, en los años cincuenta encontramos una particularidad que seguiría vigente en las siguientes décadas: el hecho de que fueran los propios artistas los informadores, críticos y teóricos de arte del territorio¹¹. Por ejemplo, fueron imprescindibles los

escritos y publicaciones que difundieron los grupos de arte que se habían formado pocos años atrás, como el *Boletín Informativo de Arte* y el programa de radio *Pinceles* de la Asociación Artística de Vizcaya o la revista *Gaviota* creada en 1949 por la Asociación de Artística de Guipúzcoa (imagen 4). Por lo general, estas actividades se relacionaban más con la crónica que con la crítica de arte, debido a que su principal objetivo era dar a conocer las actividades culturales y no fijar valoraciones o criterios artísticos. Sin embargo, tales escritos reflejan el canon y el contexto artístico del momento.



Imagen 4. Portada de la revista *Gaviota* editada por la Asociación Artística de Guipúzcoa. 1949.

De igual manera, en la configuración de una red de teoría y crítica de arte en el territorio, fueron imprescindibles los espacios de pensamiento que comenzaron a abrirse en las capitales de provincia. Aunque muchos de ellos se emplearon para hablar sobre el arte del pasado, en otros se comenzó a reflexionar sobre la situación artística del País Vasco del momento, como en la galería *Stvdio* de Bilbao. El espacio abrió sus puertas en 1948, con la intención de hacer frente al retraso artístico que se vivía a causa de la cultura oficial franquista. En este caso, más que las exposiciones realizadas, son más interesantes los encuen-

¹⁰ Ibid, pp. 107-108.

¹¹ Guasch, Ana María, *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*, Madrid, Ediciones Akal, 1985, p. 77.

tros, conferencias o escritos que se impulsaron desde la galería, ya que, además de los escritores, poetas y expertos en arte del momento, algunos artistas de este contexto demostraron su interés hacia la expresión de sus pensamientos y opiniones. Aunque en este quehacer Jorge Oteiza fuera sin duda la personalidad más relevante, otros artistas también comenzaron a escribir, ya fuera en las publicaciones de las asociaciones artísticas, en catálogos o en los manifiestos de grupos de arte, iniciando así una nueva tendencia que perduraría como característica del territorio.

3. 1959-1975. BUSCANDO NUEVAS LITERATURAS

Mencionaba que la narración hegemónica de la historia del arte del País Vasco vino con el proceso de recuperación de la misma cultura. Por ello, el periodo llamado segundo franquismo –1959-1975– se convierte en una etapa interesante a examinar, ya que mediante los cambios políticos, culturales y económicos producidos, y con la reanimación de la cultura del País Vasco, se inició un nuevo periodo. En efecto, a principios de la década de los sesenta, cuando la dictadura de Franco disfrutaba de una situación estable, el gobierno asumió una nueva política cultural en parte contradictoria. Y es que, al mismo tiempo que se seguía negando el carácter plurinacional de España, empezó a desarrollarse una política cultural más integradora, la cual aceptaba ciertas reivindicaciones culturales e históricas de diferentes territorios. Con esta nueva dirección, el Consejo Nacional pretendía controlar y minimizar las pulsiones nacionalistas o separatistas del País Vasco y Cataluña. En palabras de Amaia Lamikiz:

“En lugar de prohibir las expresiones culturales en regiones donde existían afirmaciones nacionalistas alternativas, se sugirió que deberían participar en una “acción positiva”. Esto, en efecto, significó la promoción de una “cultura integradora” que podría contrarrestar el uso del carácter distintivo cultural para la desintegración nacional española. Las expresiones culturales de todas las regiones españolas se presentarían como partes integrantes de una síntesis nacional española”¹².

De tal forma, es en este contexto cómo se comprenden las nuevas iniciativas culturales que co-

menzaron en el País Vasco y Cataluña. En nuestro caso, aunque el principal protagonista del nuevo ambiente cultural fuese el movimiento de la recuperación del *euskera*, también comenzó a estructurarse una nueva red a favor de la cultura y las tradiciones propias, llevándose esta ideología a diferentes ámbitos como la música, el teatro, el cine o las artes plásticas. A fin de cuentas, si las pasadas acciones vascas se encontraban en los márgenes del discurso oficial del franquismo, con el tiempo, cuando el final de la Dictadura se veía más cerca, estas fueron emancipándose, saliendo de la zona periférica y creando un nuevo centro.

Se debe situar en este ambiente la gran acogida que recibieron los nuevos planteamientos artísticos y teóricos iniciados a mediados de la década de los sesenta, siendo el más reconocido el movimiento de la Escuela Vasca. En efecto, si en otros ámbitos culturales el eje central fue la recuperación de la lengua, en esta misma dirección, y principalmente en el caso del subgrupo guipuzcoano *Gaur* se quiso recuperar y actualizar los iconos y símbolos visuales del pasado del País Vasco. En este ambiente, fue nuevamente Jorge Oteiza quien más trabajó la teoría y la crítica de arte. En 1963 publicó el libro *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*¹³, el cual logró un éxito inédito más allá del círculo artístico, siendo ejemplo del compromiso colectivo que se palpaba en una parte importante de la sociedad a favor de la cultura vasca¹⁴. Se trataba de una recopilación de textos donde se proyectaba un nuevo planteamiento sobre las raíces de la supuesta esencia, ser o identidad de la cultura vasca, reivindicando así una nueva estética y ética vasca. Asimismo, a la gran acogida social de estas teorías, se sumaba el hecho de relacionar el arte contemporáneo y, más concretamente, el lenguaje artístico de Oteiza y los artistas de alrededor –la abstracción geométrica y el carácter escultórico– con la renovación ideológica y la oposición contra la Dictadura.

No obstante, si nos detenemos a observar el libro desde una mirada feminista, es evidente que la sociedad y la cultura a las que se refería el

Relationship Between Centre and Periphery in Franco's Spain”, *National identities*, 4/3 (2002), pp. 291-306.

¹³ Oteiza, Jorge, *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, San Sebastián, Auñamendi, 1963.

¹⁴ Para 1983 el libro se había reeditado cuatro veces.

¹² Lamikiz, Amaia, “Ambiguous ‘Culture’: Contrasting Interpretations of the Basque Film *Ama Lur* and the

autor mantenían un fortísimo orden patriarcal. Diferentes cuestiones de estilo y contenido argumentan que la obra partía de una visión masculina del mundo vasco y se dirigía al mismo colectivo¹⁵, apartando así el imaginario de las mujeres de las teorías que revolucionaron el contexto artístico. De igual forma, otra idea fundamental a destacar del libro es que con él fue la primera vez que un artista del País Vasco lograba una repercusión tan amplia en la sociedad; fijando así de alguna manera el rol del “artista-intelectual-sociólogo” y la escritura que entremezclaba el arte con la antropología, la política, historia y filosofía entre los escritores y artistas¹⁶. Pero, efectivamente, este rol conllevaba una gran carga masculina. Atrás quedó la figura de la mujer intelectual y libre que se había desarrollado en los años de República, convertida por la ideología franquista en antítesis de la feminidad. Por esto mismo, a pesar de que en el contexto de los años 1950-1975 hubiera mujeres artistas que participaban en la esfera artística, y muchas lograran ser reconocidas, la figura pública, autoritaria y cautivadora que asumía el crítico o el teórico de arte se seguía relacionando con las capacidades masculinas. Por más que mujeres artistas como María Francisca Dapena o María Paz Jiménez expusieran sus reflexiones en torno a temas artísticos o teóricos, lo hicieron de forma privada¹⁷.

Retomando el rastreo de la escritura sobre el arte del País Vasco, después de la obra de Kaperotxipi habría que esperar más de una década hasta que Manuel Llano Gorostiza publicara el libro *Pintura Vasca* en 1965. Desde el prólogo se anunciaba cómo la motivación de la obra era recuperar los vacíos bibliográficos que existían en torno a este tema, intentando así retomar la dirección inicia-

da antes de la Guerra Civil por el crítico de arte Juan de la Encina. Efectivamente, el rasgo más significativo de esta obra, al igual que veíamos en el libro de Kaperotxipi, es la recuperación del concepto mitificado del “arte vasco”, pero a diferencia de este último, el trabajo se realizó desde dentro del País Vasco. Por otro lado, el marco geopolítico que presentaba el libro sería la estructura que se fijaría con el tiempo, esto es, no introducir a los artistas vasco-franceses, pero sí a los navarros. Desde una aproximación feminista, destacar que aunque la obra introducía a mujeres artistas, a excepción de Menchu Gal y Mari Puri Herrero, todas se encontraban fuera del texto principal, específicamente, en un anexo explicativo de los datos biográficos de los artistas. Esto era lo que decía Llano Gorostiza al respecto de las pintoras:

“Pero sólo un examen somero de la pintura femenina nos ocuparía varios capítulos. La incorporación de la mujer a la actividad pública ha tenido su repercusión en la pintura vascongada actual y de aquellas Benito de Benito, Ramona Maíz, Carmen Baroja, María Vallejo, etc., que se constituían en excepción hemos llegado a la época de Asún García Asarta, Matilde Mendoza, Begoña Izquierdo y María Purificación Herrero”¹⁸.

A esta cita le añadía un pie de página con una extensa lista de nombres. Al compararlo con el libro escrito más de diez años antes, y sabiendo además que Llano Gorostiza conocía el trabajo de Kaperotxipi, vemos que en el proyecto de escribir una narración histórica del arte del País Vasco la aportación de las mujeres fue asumida como una categoría diferente, manteniéndolas aisladas, descontextualizadas y relegadas a una liga secundaria. Pero como ocurría con el criterio geopolítico, la escritura que vendría y se legitimaría con los años tomó este marco sexista como modelo. El hecho de que el discurso cada vez se alejara más de los parámetros franquistas no cambiaba que la imperante estructura machista de la sociedad se siguiera manifestando también en la escritura y en la tarea de historiar.

Continuando con el inventario historiográfico, antes de 1975 se sumaron diferentes trabajos en torno al tema del arte y de los artistas del País Vasco. Entre ellos, se encuentran el libro *Pintores*

¹⁵ Lekuona, Ane, “‘Entrada denegada’. Revisión feminista de la crítica, teoría y escritura de arte del tardofranquismo y la Transición en el País Vasco”, *Acta de Congreso Internacional Géneros y Subjetividades en las prácticas artísticas contemporáneas (siglos XX y XXI)*, Universidad de Málaga, Málaga, (en prensa).

¹⁶ Artistas del entorno de Oteiza como Nestor Basterretxea o Agustín Ibarrola por ejemplo siguieron esta tendencia, así como más tarde escritores como Pedro Manterola o Fernando Golvano.

¹⁷ María Dapena por ejemplo publicaría su libro años después: Dapena, María, ¡Sr. Juez! Soy presa de Franco, Usansolo, L. Haranburu, 1978. Un caso diferente fue la ya citada María Victoria Aramendía. Su traslado a Colombia le permitió desarrollar una carrera exitosa como crítica de arte, escribiendo columnas semanales en *El Tiempo*. Un éxito que parecía imposible en el País Vasco del momento.

¹⁸ Llano Gorostiza, Manuel, *Pintura vasca*, Bilbao, Artes Gráficas Grijelmo, 1965, p. 208.

Vascos de Luis Madariaga de 1970¹⁹, o los tomos *Pintores y escultores vascos de ayer y hoy y mañana* de 1973²⁰. A pesar de ser diferentes tanto en cuanto a extensión como aspiración, ambos compartían el uso del formato enciclopédico. Esto es, el objetivo común de los dos proyectos era recopilar información sobre artistas del País Vasco y no tanto escribir un relato sobre el arte del territorio. Pese a que en los dos trabajos se nombraban mujeres artistas, del pasado y del momento, al compararlos se perciben dos características: a) que en ambos libros se mantenía el mínimo porcentaje de 10% de artistas femeninas, frente al 90% de hombres²¹, y b) que el nombre de las artistas citadas variaba. Esto es, siempre había suficientes mujeres artistas como para llegar a ese 10% pero nunca tantas relevantes como para superar tal cantidad. En efecto, introducir siempre este escaso número de mujeres artistas se había convertido en un formato o una norma consciente y “proporcionada” de escritura.

Por otro lado, otros libros publicados en estos años sí persiguieron el objetivo de contar un relato histórico; entre ellos, el libro *Origen y evolución de la pintura vasca* de Juan María Álvarez Emparanza de 1973. Fue el primer trabajo de carácter divulgativo sobre el tema, dirigido a un público no-especializado y contando para ello con una tirada de 30.000 ejemplares. No obstante, nuevamente, el trabajo seguía el esquema mencionado de excluir a las creadoras de la narración principal y remitirlas a una categoría diferente.

“También se ha dado en nuestra región, con extraordinaria pujanza, la proyección femenina hacia el arte plástico sobresaliendo buen número de pintoras. Menchu Gal y Mari Paz Jiménez, veteranas pintoras que han alcanzado singular renombre; Irene Laffitte, con su peculiar técnica de la espátula, Ana Mary Parra, que sabe coordinar magis-

tralmente el dibujo y la pintura en sentido moderno [...]”²².

Además de que en las escasas palabras dirigidas a las artistas solamente se mencionasen artistas guipuzcoanas, se sumaba el hecho de que esta forma de escritura, que a primera vista parecía abalar la creatividad, originalidad y expresividad de sus trabajos, funcionaba como una estrategia para aislarlas de manera sistemática del contexto artístico de su momento y, en consecuencia, del relato. De esta manera, las creadoras se convertían en elementos aislados, descontextualizadas del esquema de influencias vertebrador de la disciplina de la historia del arte. Esta estructura historiográfica desencadenaría graves consecuencias para la memoria histórica de la comunidad.

4. A PARTIR DE 1975. CONFIGURACIÓN Y LEGITIMACIÓN DEL RELATO

Con la muerte de Franco en 1975, la dictadura que había durado más de tres décadas llegó a su fin, dando inicio a un nuevo periodo también para la historia del País Vasco. El Gobierno Vasco volvió del exilio y se llevaron a cabo las primeras elecciones democráticas, en las que el Partido Nacionalista Vasco lograría un resultado exitoso. Por otro lado, el grupo terrorista ETA, surgido a finales de la década de los cincuenta, siguió el camino de la violencia; y en general, fueron apareciendo una gran variedad de movimientos que agitaron la sociedad²³. Por ello, la fuerza, tensión y acciones nacionalistas salieron al ámbito público, influyendo todos los ámbitos de la sociedad, como las políticas culturales o la misma historia del arte.

Como venía diciendo, en el final de la Dictadura todavía no existía una narración común sobre el arte de la región posterior a la Guerra Civil, principalmente debido a su proximidad temporal y por ser un asunto hasta entonces “delicado”. De tal forma, veremos que la historia homogenizada al que hago mención desde el inicio, se fue generando y fijando a partir de los años de la Transición, entre otras razones por la suma de bi-

¹⁹ Madariaga, Luis, *Pintores vascos*, San Sebastián, Auñamendi, 1971.

²⁰ Martín de Retana, José María (dir.), *Pintores y escultores vascos de ayer y hoy y mañana*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1973.

²¹ En el libro *Pintores vascos*, de 361 artistas, 26 eran mujeres y en *Pintores y escultores vascos de ayer y hoy y mañana* de 275 artista 30.

²² Álvarez Emparanza, José Luis, *Origen y evolución de la pintura vasca*, San Sebastián, Caja de Ahorros de Guipúzcoa, 1973, p. 218.

²³ Entre ellos, el Juicio de Burgos (1970), la Huelga general (1975), el movimiento pro Amnistía (1975), la Huelga de Gasteiz (1976), Marcha de la Libertad (1977), la Constitución Española (1978), el movimiento antinuclear (1978) o el Estatuto de Gernika (1979).

bliografía que se fue gestando en estos años. En efecto, el tema del arte vasco ya no se encontraba en los márgenes o sometido al discurso españolista, sino que comenzó a edificarse un nuevo y legitimado sistema de redacción.

En líneas generales, esta escritura siguió una línea izquierdista, donde se entremezclaban las perspectivas sociológicas-marxistas, nacionalistas y las previas teorías de Oteiza. El primer efecto notable de esta dirección se percibió por el hecho de favorecer de manera clara a aquellos artistas y colectivos que habían demostrado una actitud comprometida ya fuera estilística o ideológicamente, frente a la dictadura. Efectivamente, para este discurso, el ideal del artista vasco era el siguiente:

“El artista de hoy, como hombre social que es, contribuye con su obra a la realización cultural y social de nuestra nacionalidad, asumiendo las responsabilidades que le son propias como artista vasco”²⁴.

O:

“Más allá de los propios planteamientos formales, lo destacable del artista vasco es su compromiso con su sociedad, con la realidad vasca, compromiso entendido tanto a nivel plástico como ideológico”²⁵.

Por lo tanto, esta interpretación del pasado artístico se tradujo principalmente en defender o favorecer al grupo y artistas integrantes de Estampa Popular de Vizcaya y el Movimiento de Escuela Vasca²⁶, lo que suponía una clara desvalorización de toda aquella producción que no siguiera este eje. Por ejemplo, el de la mayoría de las obras de las artistas que, negociando con el estereotipo de mujer-artista, realizaron mayormente obras de corte más academicista, ligado a la figuración, la pintura al óleo y, en general, trabajaron fuera de los colectivos inclinados políticamente.

Por otro lado, fueron varias las razones por las que se fue creciendo la bibliografía, aunque todas ellas fueron fruto de los cambios sociopolíticos que se dieron con el final del franquismo. Por

una parte, el mundo de las editoriales vivió un gran crecimiento, lo que trajo una proliferación de la escritura en torno a la cultura vasca. Entre ellos podemos mencionar las revistas y periódicos *Deia*, *Egin*, *Kurpil*, *Gaiak*. *Revista de Ciencia y Cultura*, *Berriak*, *Punto y Hora de Euskal Herria*, *Informe de las Artes y las Letras* o *Ere*. Además, la mayoría de quienes escribían sobre estos artículos formaba parte de una nueva generación de historiadores del arte formados fuera del País Vasco. Así, en comparación con el panorama de unos años atrás, se abrieron nuevos caminos para escribir sobre historia del arte, con mayor variedad de estilo e interpretaciones²⁷. Por ejemplo, Ana María Guasch y Edorta Kortadi escribían en *Egin*, este último y Xabier Sáenz de Gorbea en *Deia* y, entre otros, Javier Urquijo en *Informe de las Artes y las Letras*. A nivel nacional, Javier Viar publicó en la revista *Gazeta del Arte* artículos sobre los artistas y el arte de la región. Por otro lado, recordando el éxito logrado por la escritura y teorías de Oteiza, este tuvo una fuerte influencia, también entre los artistas, configurando así una nueva tradición. Esa será la hipótesis que planteaba Beatriz Herráez, esto es, que gran parte de la literatura crítica del contexto del País Vasco de la Transición fue generada por artistas²⁸. Los, y no las artistas.

A partir de los años ochenta, con los cambios que se generaron en la sociedad, la aproximación crítica distintiva de los primeros años de la Transición se fue despolitizando, o mejor dicho difuminando su carga ideológica, a la vez que se fue homogenizando la lectura sociológica nacionalista²⁹. Asimismo, se fueron añadiendo diferentes estilos o formas de redacción que se sumaban a

²⁴ Kortadi, Edorta, “Reflexiones en torno a la escuela vasca de pintura; sus raíces y su desarrollo”, *Cultura Vasca*, (1978), p. 21.

²⁵ A. M. Guasch, *Arte e ideología en el País Vasco (1940-1980)*, Madrid, Ediciones Akal, 1985, p. 253.

²⁶ Lekuona, Ane, “‘Entrada denegada’...”, op. cit.

²⁷ Sáenz de Gorbea, Xabier, “Arte en Bizkaia (1929-2010)”, en *Ertibil Bizkaia 2012 Muestra Itinerante de Artes Visuales*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 2012, pp. 7-60. Disponible en: http://www.bizkaia.eus/home2/Archivos/DPTO4/Noticias/Pdf/Ertibil2012_web.pdf?hash=b29ce4775586b8a-9c093108e818908dd

²⁸ Herráez, Beatriz, “Arte y crítica durante la Transición en el País Vasco”, *Desacuerdos*, 8 (2014), pp. 114-147.

²⁹ Muestra de esta lectura sociológica serán los primeros manuales que se fueron publicando sobre el tema: Arribas, María José, *40 años de Arte Vasco, 1937-1977*, San Sebastián, Erein, 1979; Kortadi Olano, Edorta, *Arte Vasco y Euskal Artea*, San Sebastián, Erein, 1982; Guasch, Ana María, *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*, Madrid, Ediciones Akal, 1985; De Barañano, Kosme, González de Durana, Javier y Juaristi, Jon, *Arte en el País Vasco*, Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 1987.

la narrativa ya legitimada. Por ejemplo, se produjeron muchos escritos a partir de los ochenta que interpretaban las obras de los artistas de un modo formalista, es decir, prestando atención a los materiales, las técnicas o la estética, y sin reparar en el contexto en el que se inscribían estas; esto es, entendiendo el arte como una expresión autónoma. Se podrían introducir dentro de esta tendencia, por ejemplo, los muchos trabajos que afirmaban o negaban la existencia de una Escuela Vasca de Escultura³⁰.

Por otro lado, en el mismo contexto, a partir de la década de los setenta, se fue estructurando y fortaleciendo en el País Vasco la red universitaria. En 1969 se abrió la Escuela de Bellas Artes, al tiempo que se iba reforzando la joven Universidad del País Vasco. La Universidad de Deusto creó también en esos años la Facultad de Letras y Filosofía, y en 1974, el Instituto de Estudios Vascos; por último, la Universidad de Navarra abrió sus puertas en 1976. De esta forma, muchos de los nuevos escritores y especialistas en historia del arte a los que hacíamos mención pasaron a ser profesores de estos centros³¹. Esto supuso el aumento bibliográfico sobre el tema, a la vez que reforzaba el proceso de legitimación de esta historiografía. Además, si los textos y críticas de arte mencionados anteriormente tenían como público la población general, el hecho de que los nuevos artículos se escribieran desde ámbito académico consolidaban su autoridad. Por último, destacar cómo a partir de la década de los ochenta, pero principalmente durante los noventa hasta la actualidad, la mayoría de estos autores han participado en exposiciones sobre el tema, ya fuera como comisarios o como escritores en los catálogos. Así como en las comisiones

de los museos más reconocidos como consejeros³² o como gestores culturales³³.

CONCLUSIONES

Así es, el canon historiográfico que se estableció en los años de la Transición vivió un proceso circular, rápido y sistemático de auto-legitimación, presentándose desde entonces como un relato irrefutable, natural, objetivo y único. No obstante, no debe olvidarse que aunque se haya querido recalcar la esencia antifranquista y luchadora del arte del País Vasco, gran parte de su producción y sus actores principales fueron promovidos por el mismo sistema del Régimen. Es decir, los cimientos de la historia del arte del País Vasco que nos ha llegado se relacionan estrechamente con los parámetros artísticos seguidos por las autoridades franquistas, y por lo tanto, este mismo hecho será una de las razones que explica la ausencia de mujeres artistas en la historia del arte del País Vasco a partir de 1950. Esto significa que de la misma forma que es imposible desligar el éxito internacional de Jorge Oteiza o Eduardo Chillida del empleo que hizo el Régimen del lenguaje abstracto para su proyección internacional, es necesario recalcar que al asumir este proceso como base del discurso oficial, se defiende una interpretación del pasado artístico que directamente se configura en contra de la producción artística femenina. Ya que como hemos visto, la misma teoría de la abstracción se configuraba como oposición de la idea de la feminidad, y su práctica iba en contra del establecido rol social de las mujeres artistas, visible si atendemos qué tipo de críticas recibían aquellas que practicaron este estilo:

“[...] y las que de pronto, sino otra preparación que el creérselo ellas mismas, se hacen lo más difícil: pintoras abstractas, y aquí ese sentido mimético que tiene la mujer es

³⁰ Por ejemplo: Plazaola, Juan, *La escuela vasca de escultura, San Sebastián*, Erein, 1978; Sureda, Joan, “Realidad y existencia de la escultura vasca”, *Guadalimar*, 25 (1977), pp. 60-64; Urquijo, Javier, “Escultura vasca en el siglo XX”, *Batik*, 61 (1981), pp. 61-65; o Álvarez Martínez, Soledad, *Escultores contemporáneos de Guipúzcoa, 1930-1980: medio siglo de una escuela vasca de escultura*, San Sebastián, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1983.

³¹ J. Plazaola profesor de Estéticas en la Universidad de Deusto, P. Manterola decano en la Facultad de Bellas Artes de la EHU-UPV, X. Sáenz de Gorbea profesor en la misma facultad; J. González de Durana profesor en Historia en la EHU-UPV, K. Barañano profesor y catedrático de Historia del arte en la misma universidad o F. J. San Martín profesor también en la misma Facultad de Bellas Artes.

³² J. González de Durana como consejero en el departamento de cultura del Gobierno Vasco (1982), al igual que J. Viar (1985-1986) y X. Sáenz de Gorbea (1988-1991). J. San Martín fue consejero en la comisión de adquisiciones de obras en la Diputación Foral de Guipúzcoa (1989-1992) y P. Manterola consejero de Cultura en el Gobierno de Navarra (1984-1991). En el museo Guggenheim J. Viar, K. Barañano y J. González Durana (1991-1994), entre otros, fueron asesores de compras de arte.

³³ Entre ellos, J. González de Durana fue director de la Sala Rekalde (1992-2001) y del Artium (2001-2008), J. Viar del Museo de Bellas Artes de Bilbao (2002-2017) y P. Manterola del Museo Fundación Oteiza (2004-2008).

donde adquiere mayor relieve y significación, pues sus cuadros no son sino copias de otros cuadros. El número actual de las pintoras ‘abstractas’ es muy crecido; [...] En lo abstracto es donde la mujer demuestra mejor su incapacidad creadora –salvo excepciones– ya que al quedarse con la pintura a solas –y con ella misma– tiene que acudir a sus recuerdos para apoyarse en algo. Una exposición abstracta femenina es la mejor definición para que veamos lo difícil que es pintar por los senderos del abstractismo”³⁴.

Para finalizar esta revisión crítica a la historiografía del arte del País Vasco, propongo una revisión simplificada del contexto actual. En primer lugar, se podría decir que la historia del arte del País Vasco de las décadas de los cincuenta hasta los setenta goza de una estabilidad peligrosa. En efecto, los manuales de arte sobre este periodo –pero también las exposiciones, las adquisiciones de los museos, etc. – siguen el esquema y los parámetros androcéntricos que se reafirmaron en la década de los setenta y ochenta. Por eso, debido al mantenimiento de esta misma historiografía y a la falta de aproximaciones críticas, todavía existe un engañoso vacío generacional entre aquellas artistas que entraron en el panorama artístico en la década de los setenta y sus antecesoras. Esto es, aunque en la segunda mitad del siglo XX hubiera una gran cantidad de mujeres artistas en el País Vasco, los diferentes parámetros y estrategias de la historiografía –primero bajo los parámetros del Régimen y luego el discurso nacionalista– eclipsaron esta realidad de la memoria colectiva. Pero además, dicho vacío trajo claras consecuencias para las artistas del territorio de la nueva generación como, por ejemplo, el hecho de tener que buscar sus referencias artísticas femeninas en el extranjero dada la falta de modelos en su entorno cercano³⁵.

³⁴ “Irene Lafitte: su presente y su porvenir dentro de la pintura actual”, *La Voz de España*, 3 de enero de 1963. Cit. en: Manterola, Ismael, *Maite ditut maite. Transmisioa XX. mendeko Euskal Herriko artean*, San Sebastián, Edo!, 2017, p. 237.

³⁵ Esta hipótesis es planteada por Patricia Mayo en referencia al marco estatal. Mayo, Patricia, “¿Por qué no ha habido (grandes) artistas feministas en España? Apuntes sobre una historia en busca de autor(a)”, en Arakistain, Xabier y Méndez, Lourdes (coords.), *Producciones artísticas y teoría feminista del arte: nuevos debates I*, Vitoria-Gasteiz, Ayuntamiento de Vitoria/Centro Cultural Montehermoso, pp. 112-121.

Pese a que en la situación actual, dentro del mundo museístico y académico exista cierta concienciación respecto a la agenda feminista, la manera de abordar esta tarea, de recuperar e introducir en el relato a las mujeres artistas si- gue siendo aquel que criticaba previamente, el de “hacer un hueco”. A saber, se ha optado por mantener el mismo canon androcéntrico y tratar de insertar en este marco a las artistas, siendo el efecto visible de ello los nuevos capítulos apartados en los manuales donde se versa sobre las mujeres artistas³⁶. Por ello, debemos insistir en el objetivo tan reiterado por las metodologías feministas de revisar y deconstruir los discursos que se nos presentan como oficiales. Hacer visible la parcialidad de los mismos así como su esqueleto androcéntrico será, por tanto, el primer paso para plantear nuevas historias del arte, en este caso, la del País Vasco.

³⁶ Ejemplo de ello puede ser: Viar, Javier, *Historia del arte vasco: de la Guerra Civil a nuestros días (1936-2016)*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2017.