



IKER
GAZTE
NAZIOARTEKO
IKERKETA EUSKARAZ

IV. IKERGAZTE NAZIOARTEKO IKERKETA EUSKARAZ

2021eko ekainaren 9, 10 eta 11a
Gasteiz, Euskal Herria

ANTOLATZAILEA:
Udako Euskal Unibertsitatea (UEU)

GIZARTE ZIENTZIAK ETA ZUZENBIDEA

**Hitzen indarra: arte kritika,
emakume artistak zokoratzeko
eragilea**

Ane Lekuona Mariscal

41-47 or.

<https://dx.doi.org/10.26876/ikergazte.iv.02.05>



Hitzen indarra: arte kronika, emakume artistak zokoratzeko eragilea

Lekuona Mariscal, A.

Euskal Herriko Unibertsitatea
ane.lecuona@ehu.eus

Laburpena

Euskal Herriko emakume artistek frankismo garaiko arte kronika edo literaturan izan zuten trataera aztertuko dut testu honetan. Hala, ikusiko dugu baliabide androzentriko eta sexista ezberdinak erabili zirela emakume artistak eta horien lanak gizonezkoengandik bereizteko, eta, horrela, bigarren maila batean zokoratzeko. Modu horretan, hausnartuko dugu zein lotura dagoen garaian emakumeek jaso zuten trataeraren eta horiek artearen historiaren diskurtso historiko tradizioaletik kanporatuak izatearen artean.

Hitz gakoak: arte literatura, frankismoa, genero ikasketak, emakume artistak, euskal ikasketak

Abstract

The text analyzes the way in which Basque women artists were conceived by art literature or journalism during Franco's regime. We will identify the different androcentric and sexist discursive resources that art literature used to differentiate the art produced by females or men, and, in this way, to underestimate the second ones. We will also reflect on the existent union between the treatment received by female artists and the fact that they have been rejected to the margins of traditional art history.

Key-words: Art literature, Francoism, Gender Studies, Female Artists, Basque Studies

1. Sarrera eta motibazioa

Azken hamarkadan arte historialari feministek burututako ikerketei, baita bestelako aktibismo eta proiektuei esker ere¹, esan dezakegu Euskal Herriko artearen historia feminista bat idazteko saiakerak hurbilago daudela. Hala ere, oraindik asko dago egiteko. Esate baterako, ikuspuntu feminista barneratzen duten ikerketa horiek, nagusiki, arte eta artista garaikideetan zentratu dira; batez ere, beren lanetan generoa edo interes feministak presente zeuden artistengan. Estatu-mailan ere antzeko fenomenoak eman da. Hau da, artearen historiaren ikerketa feministak mugimendu feministari esker aldaketak eman ziren garaietan interesatu dira gehien bat. Alde batetik, 1970etik aurreragoko arte eszena eta artistengan², baina baita II. Errepublikako garaian ere, emakumeen eskubideen aldeko garaipenak giro artistikoan ere izan baitzuen eragina³. Kontrara, frankismo garaiko emakume artistak, horien lanak edo orduko sistema artistikoan izan zuten posizio eta harreraren inguruan oraindik asko dago ikertzeko⁴. Hain zuzen, testuinguru horretan zentratuko naiz oraingoan, zehazki, orduko arte literatura edo kultur kazetaritzan⁵. Halaber, aipatu beharra dut aztergaia ez dela berria. Aurreneko arte historialari feministek jada, atentzioa eskaini baitzioten emakumeak garaiko medioetan nola jaso izan ziren gaiari⁶. Azken

¹ Besteak beste, Lourdes Méndez, Adelina Moya, Xabier Arakistain, Haizea Barcenilla, Miren Jaio, Maider Zilbeti edo Garazi Ansaren ikerketak azpimarratu genitzake, eta aktibismoan edo bestelako proiektuen artean, *Wiki-historiak* eta *Plataforma A*.

² Esaterako, Juan Aliaga, Patricia Mayayo, Isabel Tejada, Assumpta Bassas, Maite Garbayo edo Juan Albarranen ikerketak.

³ Adibidez, Estrella de Diego, Idoia Murga, Carmen Gaitán, Patricia Mayayo, Nuria Capdevila edo Concha Lombaren lanak.

⁴ Besteak beste, Pilar Muñoz, Isabel Tejada, Noemí de Haro eta Patricia Mayayoren lanak.

⁵ Prentsa orokorrean publikatu ohi ziren artista eta horien lanen berri ematen zuten kronikak eta, oro har, kazetari ez espezializatuek idazten zituzten. Horregatik, arte literatura edo kultur kazetagaritzaz hitz egin behar dugu eta ez arte kritikaz.

⁶ Esate baterako, Linda Nochlin eta Ann Sutherland-ek.

finean, idatzi horiek lehen mailako iturriak dira emakume artistak beraien gizarte eta testuinguru artistikoan izan zuten harrera eta oztopen berri izateko.

2. Arloko egoera eta ikerketaren helburuak

Jaso dugun artearen historian emakume artisten izenik ez agertzea denboran aurrera garatu diren geruza matxisten errepikapen sistematikoaren ondorioa da. Hain zuzen, arte literatura edo kronika geruza horien artean kokatu behar dugu, besteak beste, sortuak izan ziren gizarte patriarkalaren emaitza eta isla zirelako. Horregatik, gizarteko genero egiturak bertan ere igartzen ziren; hau da, emakume artistekiko erroturik zeuden uste eta aurreiritzien berri ematen dizkigute testu horiek.

Hain zuzen, emakumeek beren ibilaldi artistikoan izan zituzten eragozpenak ez ziren bakarrik praktikoak edo fisikoak izan; adibidez, goi-mailako arte eskoletan ezin matrikulatzea. Beste izaera bateko mugak ere ematen ziren, Pierre Bourdieuren (1998/2000) “indarkeria sinboliko” terminoarekin erlazionatu ditzakegunak. Hain zuzen, bestelako oztopo horietan zentratu zen Germaine Greer *Obstacle Race. The Fortunes of Women Painters and Their Work* liburuan (1979). Greeren ustez, emakumeak gizarte sexistetan bizitzeagatik barneratuak zituzten aurreiritziek gehiago tratatzen zuten beren ibilaldi artistikoa gizarteko genero egituretatik zetozen oztopo neurrigarriek baino. Gauzak horrela, oraingoan frankismo garaiko arte kronika edo kazetaritzak Euskal Herriko emakume artistak nola jaso zituen ikusiko dugu. Eta eginkizun horretarako, zehazki, Mary Ellmann (1968) eta Joanna Russ-ek (1983/2018) planteatu zuten egitura bereganatu dut. Hau da, garaiko arte idatziek emakume artistak eta horien lanak kontuan ez hartzeko edo gutxieteko garatu zituen estrategiak ezberdinak identifikatzen saiatuko naiz.

3. Ikerketaren muina

Euskal Herriko artearen inguruko liburuek barneratzen dituzten andrazkoen izen gutxiak erreparatzearekin, logikoa liteke pentsatzea garaiko hedabideek atentzio eskasa eskaini zitela orduko emakume artistei. Ez zen horrela izan, ordea; horren froga izan da hemerrotekan burututako arakataea. Bestetik, emakume artistek komunikabideetan jaso zuten trataera, oro har, ez zen monotonoa edo uniforme izan, baina baziren behin eta berriro errepikatzen ziren eta genero marka argia zuten baliabide diskurtsiboak. Edo, beste era batean esanda, gizentasunaren pribilegioa mantentzeko estrategia androzentriko eta sexistak oso presente egon ziren garaiko arte literaturan, eta identifikagarriak dira. Hurrengo orrialdeetan horietariko batzuen inguruan hausnartuko dugu; honako hauengan zehazki: a) Gorputz-irudiaren garrantzia, b) Gizentasunaren neurria, c) Feminitatearen zeresana, d) Salbuespenaren tranpa.

3.1. Gorputz-irudiaren garrantzia

Kokatzen garen testuinguruko arte kronika edo kazetaritzan identifikatu nuen lehenengo joera zera izan zen: idatziek arreata ez ziela emakume artisten lanei eskaintzen, beren gorputzei baizik. Hau da, emakume artistak maila publikoan laudatzeko helburuarekin, horien edertasun fisikoa eta jokamolde fina goraiatzea errekurtoa konstante bat izan zen. Jakina, estrategia hori ez zen berria, mendebaldeko artearen historian ibilbide luzea zuen baliabidea zela identifikatu zuten, besteak beste, Germaine Greer-ek (1979, 71. or.), baita Rozsika Parker eta Griselda Pollock-ek ere (1981, 9. or.). Gainera, baliabide diskurtsibo berdina egun ere errepikatzeak patriarkatuaren historia luzea gogoratzen digu.

Jakina da genero dikotomia eta mailakatuaren logika frankismoaren ideologiaren oinarrietako bat izan zela. Horregatik, emakume bat bere lan artistikoagatik aintzatetsia izateko, lehenik eta behin, beharrezkoa zuen gizarteak bere generoari egokitu zizkion betebeharrak betetzea; zera, emakume errespetagarriaren irudiarekin bat egitea (Capdevila, 2013, 25. or.). Edo beste era batean esanda, emakume horiek “normalak” zirela frogatu beharra zuten; baina normaltasun hori, jakina, gizarte-arauek zehazten zuten (Russ, 1983/2018, 49-50. or.). Hala, arte literaturak informazio hori eskaintzen zion irakurleari. Alegia, oso ohikoa izan zen arte kronika eta idatzi desberdinetan emakume artisten presentzia fina, dotorea eta jokamolde adeitsua eta otzana goraiatzea, edota beraien amatasunerako gaitasunari erreferentzia egitea. Izan ere, modu horretan, feminitatea soinean zuten gorputzei egokitzen zitzaizkien betebeharrak betetzen zituztela

adierazten zen publikoki. Horren adibidea liteke honako hau: “Ana María Díaz Gallastegui, ama de casa, madre de una hermosa niña, esposa consciente y por añadidura muy entregada a su arte (Nombela, 1972). Edo:

María Elena es elegante en su pintura y en su forma de vestir. Su personalidad, su gran clase, es marcada, al igual que su simpatía cuando conversa con nosotros en la sala de visitas del periódico. [...] Frente amplia, sonrisa sincera, el rostro de María Elena Iribarren tiene un algo que atrae y convence. Camina con decisión, pero sin osadía. [...] Nada más mirarla, sin siquiera conocerla, sabemos nos encontramos frente a una mujer con mucha clase. [...] Fina y educada [...]: traje largo de abundantes colores, cabello tirante recogido en gracioso moño, que deja al descubierto su frente limpia de arrugas [...] (Lizarbe, 1975).

Aitzitik, nazionalkatolizismoaren ideologiak emakumeei exijitzen zien zaintza eta obedientzia paperaren betebeharrak asetzeaz gain, feminitateari lotutako gorputzek beste balio bat ere bazuten. Zera, gizonen begiradarako desiragarriak izan behar zuten. Horregatik, oso ohikoa izan zen emakume artistak bere gorputz-irudiarengatik goraiatzea; gainera, askotan testu horiei artisten lehen planoko argazkiak gehitzen zitzaizkien. Joera hori artista gazteenganako idatzietan ematen zen, batez ere. Esate baterako: “Menchu Gal es una chica lista y guapa: es una chica que contesta pronto y bien” (Sampelayo, 1954); edo: “si hay una pintora que obedezca casi exclusivamente a una apasionada fuerza interior, la de esta artista que podría muy bien ser un modelo” (Gutiérrez, 1972).

Modu berean, *El Codorniz* aldizkarian plazaratutako komiki grafiko honek gogorarazten digu aipatutako joera hori zein era naturalean ematen zen (1. Irudia). Hau da, emakume artisten gorputz-irudiak erabateko eragina zuen horiek arte literaturaren aldetik jasotzen zuten iruzkinetan eta, gainera, publikoki onartzen zen. Joera horren atzean bigarren irakurketa bat ere egin genezake. Zera, gisa horretako adierazpenekin idatzi horien kazetariak bere begirada maskulinoa nabarmendu zezakeela, eta bere pribilegioak eta emakumeenganako boterea modu publiko batean helarazi.

1. Irudia. *La Codorniz*, 1952ko apirilaren 20a, 7. or.



Mary Ellmann ikertzaile feministak mendeetan zehar errepikatu den errekurtsio diskurtsibo hori “kritika falikoaren” estrategia gisa identifikatu zuen. Egileak zioen gizonen idatziek ezin zutela imajinatu emakume artistak –bere kasuan idazleak– emakumearen irudi estereotipatuaz haragoko beste zeozertan, eta horrek artista horien lanak gaizki ulertzea zeramala (1968, 29-35. orr.). Burututako kontsultan aurkitu ditudan idatziek ideia berdineran naramate. Alegia, egileen genero femeninoak eta horiengan gainjartzen ziren aurreiritziek guztiz baldintzatu zutela artista horien lanek izan zuten harrera publikoan.

3.2. Gizontasunaren neurria

Genero marka garbia zuen arte literatura edo kronikaren beste estrategia bat emakume artisten lanek izaera edo aztarna maskulinoak zituztela adieraztea izan zen. Hain zuzen, emakume artista batek zantzu maskulinoak zituela adierazterakoan, bere lan artistikoek genero horren pribilegioak bereganatzen zituela suposatzen zuen: boterea, ausardia, gaitasun intelektuala edo jeinutasuna kasu. Logika horren baitan, emakume artista bat bere genero markatik gero eta urrunago egon, orduan eta baliagarriagoa izango zen. Fenomeno hori Mary Ellmannek “falazia hemafrodita” gisa izendatu zuen (1968, 41-42. orr.). Besteak beste, joera horren lekuko da adibide hau: “Este juego de formas, de colores, de atmosfera está hecho con un acento talmente viril, que los lienzos de Ana Izura son más que de una graciosa muchacha los de un recio y fosco pintor (Berruezo, 1972). Edo: “El caso es que M.P. Herrero es una mujer que hace unos excelentes aguafuertes y oculta su alta condición femenina” (Anonimoa, 1973).

Hala ere, aurreko strategiaren antzera, emakume artista horiek gizontasunarekin lotzen ziren balioak bere egiteko, lehenik eta behin, beharrezkoa zuten beraien generoari egokitzen zitzaion irudi eta jokabideak barneratuak izatea. Hau da, beraien lanetan aurkitzen zen “gizontasuna” soinean gorpuzten zuten irudi femeninoarekin konpentsatzea, bestela, gizartearen genero normarentzako elementu mehatxagarria bihurtzen baitziren. Genero-oreka beharraren logika hori idatzietan ere aurkitzen zen, esaterako: “-¿Menchu Gal? - Fuerza aparentemente viril, pero, sin embargo, muy femenina” (Anonimoa, 1976). Azken finean, beraien lanek “zama maskulino” gehiegi izateak kalte egin ziezaiokeen artista horien irudi publikoari, eta, ondorioz, mari-mutil modura izendatuak izan. Gizon artistek jasotzen zituzten kritiketan, aldiz, ez zen alderantzizko joera ematen. Kontrara, kontu positibotzat hartzen zen gizonak “gai” izatea femeninotasunarekin lotzen ziren ezaugarriak bereganatzea, adibidez, liraintasuna, intimitatea edo poetikarako abilezia. Kasu horretan bi generoen “esentziak” bateratzeko gaitasun gisa ulertzen zen.

Garaiko arte idatzietan maskulinitatearen pribilegioekin eta artisten irudi fisikoarekin lotzen den beste iruzkin errepikatu bat emakume artista horiek beraien jatorri euskaldunarekin erlazionatzea izan zen. Hain zuzen, euskalduna, Euskal Herriarekin lotzen den gorputz estereotipatua, historikoki ez da neutrala izan; gizon markarekin lotu izan da: gogortasunarekin, arrazionaltasunarekin eta seriotasunaren ezaugarriekin, besteak beste. Hortaz, kazetariak emakume artista horien jatorri euskaldunari erreferentzia egiterakoan, askotan, iruditegi maskulino estereotipatu horiekin erlazionatu zituzten. Adibidez:

Sin embargo, a las obras de Menchu Gal no puede negárseles interés. Esta muchacha de perfil vasco, brazos fuertes y opiniones directas, que nunca cuida de embozar, tiene, además, un criterio original sobre la pintura y los pintores; un criterio original en una mujer, porque, en muchos casos, opina como un hombre (Pombo, 1948).

3.3. Feminitatearen zeresana

Gizontasun marka laudorio gisa erabiltzearen kontrako txanponean, murgiltzen garen kronologian emakume artistek hedabideen aldetik behin eta berriro jaso zuten erantzunetako bat beraien lanak feminitate zantzia zutela izan zen. Egindako kontsultan, besteak beste, honako adibideak ditugu: “Laura Esteve muestra en sus gouaches su visión personalísima de las cosas, con tintes ingenuos, con espíritu femenino” (Anonimoa, 1962) edo, Rosario Fernándezi buruz: “concepción femenina de paisajes y cosas con sutil delicadeza, caricia en el cromatismo, suavidad en los pinceles” (Del Val, 1954).

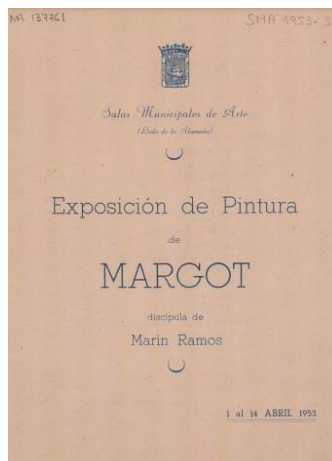
Hain zuzen, Linda Nochlin-ek (1971) bere artikuluan famatuan emakume artisten lanak fintasunarekin, graziarekin eta sentimenduen bilaketarekin lotzearen aurreiritziaz hitz egin zuen jada. Urte batzuen ondoren, kontu berdinarekin inguruan Griselda Pollockek zera gehitu zuen: objektu artistiko bat femenino gisa izendatzeak artelan horren atzean emakumezko egile bat aurkitzen zela jakinarazten zuela. Hala, kategoria berari forma bat ematearekin –hots, femeninotasuna ezaugarri plastiko eta tekniko batzuekin erlazionatzearekin– errazagoa zen arrazoitzea lan artistiko horiek zergatik zuten maila beheratuagoa. Beraz, genero diferentziaren egiturapean sortzen den eta elikatzen den arte sistemarentzat beharrezko errekurtso kontzeptuala zen feminitatearen kategoria definitua egotea. Berari esker, pribilegio maskulinoa mantendu zitekeelako (1988/2003, 52. or.).

Alabaina, kultur kazetariak feminitatearen aurreiritzia erabiltzen zutenean, ustez, emakume horien sormena goraiatu nahi izaten zuten. Azken batean, modu horretan beren gorputzei lotzen zitzaien generoa ongi jantzi edo performatzen ari zirela baieztatzen zutelako; horregatik, “galanteria” gisa ere izendatu da kritika mota hori (Rodrigo, 2017). Alabaina, aipamen horren erroan ezberdintasunean oinarritzen zen genero egitura aurkitzen zen heinean, bere efektua aurrekoen berdina zen: emakume artistak arte sistema legitimatutik banantzen zituen.

Emakumeek beren genero kondizioagatik jaso zuten beste ohiko aipamen bat *amateur* gisa izendatuak izatea izan zen. Hain zuzen, murgiltzen garen kronologian emakume artistentzat zaila izan zen beraien inguruan profesional modura ulertuak izatea. Gainera, merkatuaren irizpideen arabera kategoria horretara nekez iritsi bazitezkeen, hedabideek are gehiago zapuzten zuten ibilbide posible hori. Horren adibide honako adibideak: “Labor de aficionada esta de la señora Ullmann. Una dama con delicado amor por el arte, lejos de todo aspecto profesional, satisfecha de procurarse esta alegría de crear” (Anonimo, 1936) edo: “La obra de María Pilar está muy lograda y aunque le esperen aún horas de trabajo y perfeccionamiento, dista mucho de ser una mera principiante en las lides pictóricas” (Anonimo, 1962).

Emakume artisten lanak eta beraien artista izendapena behar bezala behar bezala balia bide bat emakume horiek inguruko gizonezko artisten alaba, ikasle edo jarraitzaile gisa definitzea izan zen. Era berean, beste batzuetan lehiaketen liburuxketan partaideak izendatzen zirenean, emakume parte-hartzaileen alboan beraien irakaslea nor zen adierazten zen (2. irudia). Modu horretan, sortzaile horiek berriro ere “artista jeinuaren” kategoriara iritsi ezin zirenen papera bereganatzen zuten eta meritua, beren buruei baino gehiago, beraien inguruko gizonei egokitzen zitzaien.

2. Irudia. Margot anderearen erakusketa katalogoa. 1953. San Telmo Museoa



3.4. Salbuespenaren tranpa

Mendebaldeko artearen historia legitimatuan bere lekua izan duten emakume artista gutxi horiek konpartitzen duten ezaugarri komun bat zera da: narrazio horretan egokitu izan zaien posizioa salbuespenarena izan dela. Hau da, historiak emakume artista horiek aintzatetsi bazituen, beraien generoari zegokion kaskarkeria gainditu zutelako izan zelaren ustea orokortu da (Chadwick, 1990/1997, 37. or.). Era implizituagoan estrategia hori gaurdaino iritsi den arren, kokatzen garen garaiko arte idatzietan ere agerikoa zen. Esate baterako: “[...] Il est solide, ne laisse aucune place à la miévrerie qu’on pourrait attendre d’une femme” (Prieto, u/g).

Hortaz, artista baten bikaintasuna goraiatzen zela pentsa bagenezakeen arren, errealitatea bestelakoa zen. Talde pribilegiatuak era justu eta eskuzabalean funtzionatzen duen itxura izatea, sistema patriarkal, arrazista edota klasista baten ohiko tranpa da. Horren adibide data berantiarragoko esaldi hau: “La escultura de Begoña es cambiante y como tal es difícil definirla, encasillarla en una u otra tendencia o escuela artística”. Hala, emakume artistak kasu berezitat edo sailkaezin gisa izendatzean, artista horiek eta beraien lanak kanonaren egituratik kanpo geratzen ziren (Russ, 1983/2018, 134. or.). Eta, beraz, inguruko eta ondorengo artistengan

inolako eraginik sortu ez dutelakoan, unibertsaltasunaren izenean jokatu nahi izan duen historiarentzat indartu egiten da artista horiek bigarren mailako pertsonaiak izan diren argudioa.

4. Ondorioak eta etorkizunerako planteatzen den norabidea

Hasieran esan bezala, jaso ditugun artearen historiak geruza matxisten errepikapen sistematikoaren ondorioak dira, eta, horregatik, iraganeko emakume artistak erabat ahaztuak egon dira. Geruza horien artean generoaren kodifikazio kulturalak subjektuengan eragiteko duten ahalmena egongo litzateke, baita historiako testuinguru ezberdinetan emakumeek aurkitu zituzten oztopo praktikoa zein sinbolikoa, baina baita historia idazteko ahalmena izan dutenen begirada ere. Zerrenda horren bigarren faktorean kokatu behar dugu arte literatura, kronika edo kazetagitza. Hain zuzen, ikusi dugun moduan, baliabide diskurtsibo ezberdinekin idatzi horiek ahalmen handia izan zuten testuinguruko emakumeen artea bigarren maila batean kokatzen zelaren ustea bermatzeko, nahiz eta horretarako erabili ziren bideak batzuetan kontrako helburua zutela irudi.

Euskal Herriko artearen historia, oro har, Francoren heriotzaren ostean hasi zen forma hartzen, hori dela eta, atzera begiratze horretan hedabideetako idazleek ezarritako kalitate irizpideek zeresan handia izan zuten. Izan ere, beren testuinguruan gutxietsiak izan baziren, ondoren etorriko zen diskurtsoak, bere behar eta lehentasunekin, are gehiago zokoratu zituen emakume artistak (Lekuona, 2020). Horregatik da garrantzitsua artearen historian “interbentzio feministak” egitea⁷; hau da, kasu zehatzetara jotzea eta horietan generoak nola jokatu zuen aztertzea. Horretarako balio izan du frankismo garaiko arte literaturaren hurbiltze honek. Era berean, idatzi horien azterketak informazio zabala eskaini dezake emakume horiek bizi zuten testuinguruaren inguruan. Eta, nahiz eta azterketa honetan ez denborarik izan, abiapuntua izan daiteke, besteak beste, subjektu horien sormen lanetara hurbiltzeko, garaian emakumeak autoretza eta artistaren kategoriarekin nola identifikatu ziren ulertzeko edo sistema artistikoan bere posizioa negoziatzeko zein estrategiak garatu zituzten ezagutzeko. Azken finean, identitate maila ezberdinetan identifikatuta senti gaitzkeen beste historia edo oroimen kolektiboak jostea bizitza bizigarriago baten aldeko apustua egitea ere badelako.

5. Erreferentziak

- Anonimoa (1936ko martxoaren 12a): “Las artes y los días”, *El Sol*, 2. or.
- Anonimoa (1962ko abenduaren 27a): “Arte. Laura Esteve en ‘Espelunca’”, 15. or.
- Anonimoa (1962ko abenduaren 6a): “Arte. María Pilar Pérez-Ochoa, expone en el Club Guipúzcoa”, *Diario Vasco*, 15. or.
- Anonimoa (1973ko otsailaren 1a): “Mari Puri Herrero”, *La Codorniz*, 17. or.
- Anonimoa (1976ko otsailaren 14a): “Luis García-Ochoa y la Escuela de Madrid”, *Blanco y negro*, 92. or.
- Berruezo, J. (1973ko martxoaren 19a): “Exposiciones, artistas y...”, *Diario Vasco*, 12. or.
- Bourdieu, P. (1998/2000): *La dominación masculina*. Editorial Anagrama, Bartzelona.
- Capdevila, N. (2013): *Artistas y precursoras. Un siglo de autoras Roësset (1882-1995)*. Horas y HORAS, La Editorial Feminista, Madril.
- Chadwick, W. (1990/1997): *Women, Art, and Society*. Thames and Hudson, New York.
- Del Val, V. (1954ko abenduaren 2a): “Una pintora en el Salón de Arte”, *Pensamíneto alavés*, 8. or.
- Ellmann, M. (1968): *Thinking About Women*. Harcourt, Brace Jovanovich, New York.
- Greer, G. (1979): *The Obstacle Race. The Fortunes of Women Painters and Their Work*. Farrar Straus Giroux, New York.
- Gutiérrez, F. (1972): “Irene Lafitte en la Sala Gaudí, Barcelona 1972”, *Irene Lafitte*, San Telmo Museoa, Donostia (eskuorria), o/g.

⁷ Griselda Pollock-ek erabiltzen duen ohiko ideia da “interbentzioarena”.

- Lekuona, A. (2020): “La historiografía del arte del País Vasco. Una revisión feminista a la segunda mitad del siglo XX”, *Historia Actual Online*, 51, 141-152.
- Lizarbe, M. (1975eko uztailaren 22a): “María Elena Iribarren, primer premio en ‘Pintoras de Guipúzcoa’”, o/g.
- Llano Gorostiza, M. (1965): *Pintura vasca*. Artes Gráficas Grijelmo, Bilbo.
- Martínez, A. (1995): “Begoña Peciña. Arte y oficio de una escultora ceramista”, *Bilbao*, 88, 16. or.
- Nochlin, L. (1971): “Why Have There Been no Great Women Artist?”, *Art News*, 69, 22-39.
- Nombela, T. G. (1972ko otsailaren 13a): “Galería de pintores del Bidasoa. Ana María Gallastegui”, *Diario Vasco*, 8. or.
- Pollock, G. (1988/2003): *Vision and Difference. Femininity, Feminism and Histories of Art*. Routledge, Londres.
- Pombo Angulo, M. (1948ko ekainaren 19a): “Menchu Gal. La pintura femenina, la crítica y otras cosas”, *Fotos*, 13. or.
- Prieto, M. (u/g): “Entretien avec Killy Beall. Céramiste d’art”, o/g.
- Rodrigo, I. (2017): “La galantería: una forma de sexismo en la crítica del arte femenino en España (1900-1936)”, *Asparkia: investigación feminista*, 31, 147-166.
- Rozsika, P. eta Pollock, G. (1981): *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Routledge, Londres.
- Russ, J. (1983/2018): *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. Editorial Dos Bigotes, Madril.
- Sampelayo, J. (1954ko apirilaren 20a): “La mujer ante el deporte”, *Marca. Seminario gráfico de los deportes*, 15. or.

6. Eskerrak

Eskerrak eman nahi ditut Eusko Jaurlaritzaren Doktoretza-aurreko programari eta Egonlabur programari, azken horri esker Madrilgo Unibertsitate Autonomoan egonaldi bat egiteko aukera izan bainuen eta, horrela, Espainiako Liburutegi Nazionalean landa-lana egin. Era berean, *Gizartea* ikerketa taldeari eta, bereziki, tesi zuzendaria dudana Haizea Barcenillari eman nahiko nioke eskerrak, jasotako laguntza eta babesarengatik.