

Revisar los hitos: Gure Artea desde una perspectiva de género (1982-1995)¹

Garazi Ansa-Arbelaiz

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

Haizea Barcenilla

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

Ane Lekuona-Mariscal²

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

<https://dx.doi.org/10.5209/aris.86440>

Recibido: 7 de febrero de 2023 • Aceptado: 21 de septiembre de 2023

ES Resumen. El artículo analiza desde una perspectiva de género la primera fase del concurso Gure Artea (1982-1995), el certamen de arte más importante del País Vasco desde su fundación. Entre otras cuestiones, se revisa cuál fue proporcionalmente la participación de las artistas mujeres en las distintas ediciones, si el porcentaje de estas varió según el género artístico o si estos números se reflejaron en los premios; igualmente, se analiza el peso que tuvo el jurado de cada edición en las inercias de género identificadas. Asimismo, se reflexiona sobre las consecuencias del concurso: de qué forma promocionó de manera dispar la producción de los y las artistas de la época, y el peso que tuvo en la conformación y legitimación de la historiografía dominante del arte del País Vasco o en la configuración de la colección pública del Gobierno Vasco.

Palabras clave: concursos de arte, crítica feminista, Escultura Vasca, historiografía, mujeres artistas.

ENG Revising landmarks: the Gure Artea prize from a gender perspective (1982-1995)

Abstract. The article analyses from a gender perspective the first phase of Gure Artea prize (1982-1995), the most relevant art competition in the Basque Country. Among other questions, the authors review the proportional participation of women artists in different editions, observing if these percentages varied depending on the artistic genre or if these numbers coincided with the awards. The article also studies the influence that the jury of each edition might have had upon the identified gender bias. On the other hand, it also reflects on the consequences of the competition: how it differently promoted the production of female and male artists of the time, and how the prize influenced the formations and legitimization of the dominant Basque art historiography, as well as the configuration of the Basque Government's public collection.

Keywords: art prizes, feminist critique, Basque sculpture, historiography, women artists.

Sumario: 1. Introducción. 2. Gure Artea en su primera fase (1982-1995): algunas observaciones. 3. Qué dicen los datos. 3.1. Participación vs. Premios. 3.2. La participación femenina en los diferentes géneros artísticos. 3.3. Artistas premiadas según la categoría. 3.4. El dictamen del jurado. 3.5. criterios en la selección de obras. 4. Implicaciones económicas. 5. La construcción de un patrimonio. Referencias.

Cómo citar: Ansa-Arbelaiz, G.; Barcenilla, H.; & Lekuona-Mariscal, A. (2024). Revisar los hitos: Gure Artea desde una perspectiva de género (1982-1995). *Arte, Individuo y Sociedad* 36(2), 433-444. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.86440>

1. Introducción

Hace más de medio siglo que la crítica feminista a la historia del arte señaló que no bastaba con incorporar nombres femeninos a las historias tradicionales. Apostar por construir memorias colectivas más igualitarias

¹ La investigación ha sido financiada por el Gobierno Vasco y se enmarca en el grupo de investigación *Hariak. Literaturaren eta arteen inguruko ikerketa feministak* (GIU22/008) y los proyectos de investigación I+D *Desnortadas. Territorios del género en la creación artística contemporánea* (PID2020-115157BG-I00) y *Gorputza, egiletasuna eta generoa euskal kultur sorkuntzan* (Universidad, Empresa y Sociedad, US21/17).

² Se han ordenado el nombre de las autoras alfabéticamente, pero el trabajo se ha realizado de manera conjunta.

significaba, inevitablemente, tener que cuestionar los discursos heredados y revisar el papel que el género jugaba en ellos (Parker & Pollock, 1981). En esta tarea, los y las historiadoras del arte feministas se han tenido que enfrentar a las diferentes piezas del sistema artístico: el mercado del arte, las políticas culturales, los criterios de compra de los museos o entidades públicas, la crítica de arte, el sistema de becas o los concursos, entre otras³. Todas ellas juegan un papel importante en la manera en que una comunidad recuerda el arte de cada época; los criterios de valor compartidos por los diferentes agentes o las relaciones y dinámicas de poder que se generan entre estos operan en la creación de lo que llamamos canon histórico. De modo que, en el intento feminista de deconstruir los relatos impuestos para así intentar imaginar otros, resulta necesario ocuparse de cada una de las piezas del tablero. Al fin y al cabo, por ser actores creados en un sistema patriarcal, cada uno de ellos añadió capas sexistas, androcéntricas o machistas a las narrativas dominantes.

Con este propósito último, la presente investigación se centra en revisar uno de los agentes con más peso en la conformación del canon en la historia del arte del País Vasco contemporáneo: el concurso Gure Artea. En concreto, trataremos de analizar las dinámicas de género que operaron en la primera fase de la iniciativa, en el periodo 1982-1995. Esto, a su vez, permitirá revisar la relevancia que tuvieron tales inercias en la conformación de la colección de arte del Gobierno Vasco; entender sus presencias y ausencias. Y, para ello, se han seguido dos vías. Por un lado, a partir de herramientas metodológicas propias de las ciencias sociales se ha realizado un análisis cuantitativo con el fin de evaluar, entre otras cuestiones, cuál fue proporcionalmente la participación de las artistas en las distintas ediciones, si el porcentaje de estas varió según el género artístico o cómo estas tendencias fueron evolucionando a lo largo de los años. Estos datos se han extraído de la documentación relativa al concurso conservada en el Archivo General de Euskadi. Por otro lado, a partir de estos datos se ha llevado a cabo una lectura cualitativa, valiéndonos para ello de las metodologías feministas ligadas a la historia del arte y las investigaciones que han estudiado el contexto artístico vasco desde esta mirada⁴, así como, en ocasiones concretas, de entrevistas realizadas por las autoras a artistas mujeres que vivieron el contexto.

2. Gure Artea en su primera fase (1982-1995): algunas observaciones

Hasta la fecha, el concurso Gure Artea ha tenido tres fases, con sus respectivos cambios en el formato. Esta investigación, como decíamos, se limita a la primera etapa: desde su fundación en 1982 hasta 1995, dado que en 1996 se dio la primera gran remodelación de la mano del crítico e historiador del arte Xabier Sáenz de Gorbea⁵. El origen de la iniciativa se relaciona directamente con los cambios sociales, políticos y administrativos que se produjeron tras la dictadura franquista. Gracias a la transferencia de competencias en 1977 por parte del Gobierno Central a las Comunidades, el PNV, partido líder en las primeras elecciones, tuvo la posibilidad de gestionar no solo las cuentas económicas o administrativas del territorio, sino también uno de los principales ejes ideológicos del partido: la recuperación y defensa de la cultura vasca. El concurso Gure Artea nació en este contexto, concretamente a partir de la sugerencia del entonces asesor de cultura Nestor Basterretxea (Aguirre, 2008). Y es que, como fue visible también en la elección del nombre – traducido como “Nuestro Arte” –, la iniciativa encajaba con los objetivos políticos del momento, tales como la reestructuración del sistema cultural autonómico o el fomento de la cultura, por funcionar esta como imagen del nuevo espíritu democrático. Si bien desde la primera edición el concurso disfrutó de apoyo institucional y una alta participación, se podría decir que fue en 1984 cuando realmente la iniciativa empezó a materializar sus objetivos. Por ejemplo, a partir de esa edición se premiaron artistas más jóvenes, no se galardonaron artistas reconocidos como había ocurrido en las ediciones anteriores, y fue también entonces cuando se empezó a celebrar una exposición itinerante con las obras premiadas y a publicar un catálogo que permitía darse a conocer fuera de Euskadi (Vadillo, 2018).

Ciertamente, tener presente cuáles fueron los objetivos principales del concurso Gure Artea en esta primera fase –a) el sustento económico de los y las artistas, b) la proyección de la creación artística vasco fuera de sus fronteras y c) el acercamiento de la sociedad hacia el arte–, ideas visibles en el texto que escribió el entonces Consejero de Cultura, Joseba Arregi Aranburu (1984) en el preámbulo del catálogo de 1984, es importante para poder reflexionar cómo se conectaban estos propósitos con las dinámicas de género que se vivieron en el concurso y las consecuencias que trajeron.

3. Qué dicen los datos

3.1. Participación vs. premios

Es necesario recordar que, cuando entramos a analizar datos como el de la participación femenina en este tipo de plataformas, es necesario no caer en lecturas simplistas. En el caso que nos compete, por

³ Algunos estudios que han atendido las dinámicas discriminatorias del sistema artístico español son: la tesis doctoral de Cristina Nualart (2018), el número 8 de la revista *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte* dedicado a “Feminismo y museo. Un imaginario en construcción” o los informes que publica periódicamente MAV (Mujeres en las Artes Visuales) en relación a las ferias de arte y exposiciones actuales (<https://mav.org.es/category/documentacion/informes/page/2/>).

⁴ Entre otras, pueden citarse las exposiciones *Hemen dira hutsunean igeri egindakoak. Tururu* (comisariada por Garazi Ansa, 2020) y *Baginen Bagara: lógicas de la (in)visibilidad* (comisariado por Garazi Ansa y Haizea Barcenilla, 2021) y las tesis doctorales de Ane Lekuona (2021) y Maite Luengo (2023).

⁵ A partir de 1996, la competición se celebró cada dos años. No hubo categorías y se dieron menos premios, pero de mayor cuantía (Aguirre, 2008). Para más información sobre el desarrollo del concurso, consultar: Aguirre, 2008 y Vadillo, 2018.

ejemplo, si bien la participación de mujeres artistas fue siempre menor que la de los hombres, como veremos a continuación, se dieron algunas inercias aparentemente contradictorias, pero que no por ello escapaban de las lógicas discriminatorias de género. Asimismo, es preciso mencionar que en este tipo de certámenes la primera dinámica sexista se aplicaba antes incluso de su celebración, y es que muchas mujeres renunciaban al simple hecho de presentarse por considerar que era imposible que resultaran premiadas.

Entrando en materia, es difícil precisar cómo fue la participación de mujeres artistas en el concurso Gure Artea entre 1982 a 1995, puesto que no nos han llegado los datos de todas las ediciones⁶. Según la información obtenida, se puede afirmar que la participación de estas fue en aumento con el paso de las ediciones: si en 1984 las mujeres fueron el 19,1%, en 1991 llegaron a ser el 38%. Pese a ello, la diferencia con la participación masculina fue notable, sobre todo hasta 1991⁷. Por su parte, el porcentaje de mujeres artistas premiadas también aumentó con el paso de los años, aunque de manera mucho más irregular que el de participantes (Fig. 1.), tendencia que se mantuvo en las siguientes etapas del concurso (Barcenilla, 2016).

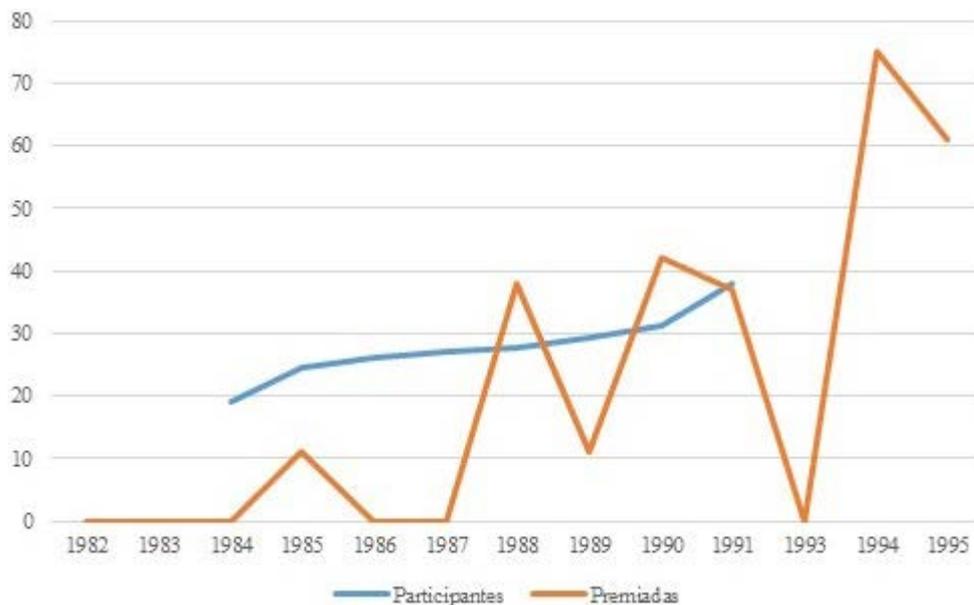


Figura 1. Participación de las mujeres frente a las premiadas.

(Fuente: elaboración propia)

Para explicar este progresivo aumento de la participación femenina se puede recurrir a algunas ideas ya contrastadas por la historiografía del arte feminista, pero también a hipótesis que pensamos merecen una investigación más detenida. Irían en esta línea las lecturas que ponen el foco en la confianza o autoconciencia de las propias artistas y su posición en el sistema. Como ha estudiado Ane Lekuona (2021), para los años ochenta ya se había consolidado una narrativa del arte reciente del País Vasco que excluía sistemáticamente a las mujeres artistas. Esta historia oficial probablemente colaboró a mermar la confianza de las artistas respecto a su valía y calidad artística. Por ejemplo, al analizar el Concurso de Pintoras de Guipúzcoa celebrado en San Sebastián entre 1969 y 1981, Miren Vadillo (2021) concluyó que muchas artistas acudían a este certamen porque veían imposible conseguir premios más reconocidos.

Por otra parte, para explicar el aumento progresivo que se vivió con el paso de los años en la participación femenina habría que mencionar otro favor determinante: la apertura de la Escuela –luego Facultad– de Bellas Artes de Bilbao. Desde sus inicios el número de alumnas en esta institución fue muy alto y, en cierto sentido, pudo ofrecer a estas cierta legitimación e impulso hacia su profesionalización, lo que se tradujo directamente en que muchas de las alumnas se presentaran al concurso más importante de la CAPV; de hecho, un gran número de las artistas que fueron premiadas habían sido o eran todavía estudiantes de la Facultad⁸. No obstante, si bien la formación superior sirvió para afianzar la autoconciencia de una generación de artistas mujeres, no erradicó las arraigadas desigualdades de género. En efecto, los datos evidencian que siempre hubo una mayor proporción de licenciadas en Bellas Artes que de participantes en Gure Artea (Barcenilla, 2016)⁹. Por tanto, este escenario refuerza la hipótesis de que la autopercepción de las artistas es un factor

⁶ Faltan datos de participantes en las ediciones de 1992 a 1995.

⁷ Los datos provienen del Archivo General del Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura.

⁸ Fue el caso de María Luisa Fernández, Mónica Ortuzar, Gema Intxausti, Nieves Larroy, Dora Salazar, Miren Arenzana, Elena Mendizabal, Itziar Okariz y Azucena Vieites.

⁹ El primer dato de la distribución por sexo del alumnado de la Facultad corresponde al curso 1989-1990, por lo que es difícil realizar afirmaciones concluyentes sobre este periodo. Sin embargo, teniendo en cuenta que el 62,5% del alumnado de ese curso fueron mujeres y que esta proporción se ha mantenido a lo largo de los años, se tiende a pensar que desde la fundación de la Facultad al menos la mitad del alumnado fueron mujeres (Barcenilla, 2016). Lo confirman también las entrevistas realizadas

fundamental a la hora de explicar por qué las mujeres se situaron en los márgenes del sistema o fuera del mismo, siendo urgente que la historiografía feminista del arte siga investigando esta línea.

3.2. La participación femenina en los diferentes géneros artísticos

Otra de las inercias que evidencian los datos es que la participación de las artistas fue diferente según el género artístico. Entre los cuatro géneros que se ofertaron, el grabado fue proporcionalmente la categoría más frecuentada por las artistas mujeres. El porqué de ello se relaciona, sin duda, con que el grabado fuera en todas las ediciones el género artístico con menor participación. Por otra parte, si bien contamos solo con datos de tres ediciones, es visible que la fotografía fue otra categoría que tuvo una marcada tendencia al alza en cuanto a mujeres participantes. A nivel cuantitativo fue en la sección de pintura donde se presentaron la mayoría de mujeres al concurso, la categoría más concurrida del certamen. Por último, los datos indican que donde menor fue la participación femenina fue en la sección de escultura (Fig. 2).

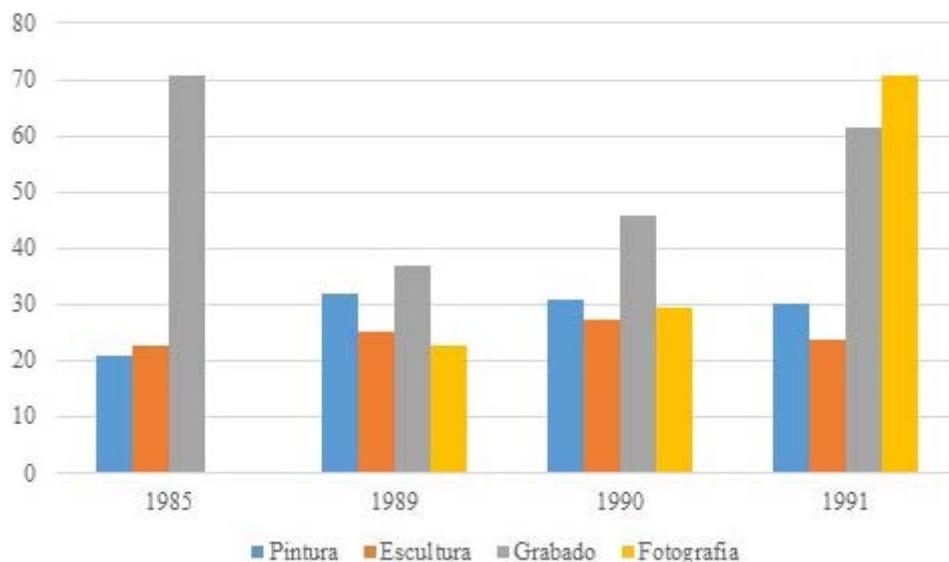


Figura 2. Participación de mujeres artistas en los diferentes géneros artísticos.

(Fuente: elaboración propia)

Estas diferencias en la participación de las mujeres en cada género artístico no se explican como una particularidad del contexto vasco, sino que guardan relación con algunos patrones habituales de la historia del arte. Por un lado, habría que tener en cuenta los sesgos sexistas instaurados en la educación artística, donde todavía a lo largo de la segunda mitad del siglo XX se mantenían ideas preconcebidas como la adecuación “esencial” de las mujeres hacia prácticas como la acuarela, el pastel o los detalles y tamaños pequeños en general, y su incapacidad física y mental para trabajar técnicas más físicas como la escultura o materiales más robustos. En el País Vasco esta tendencia dicotómica se mantuvo hasta las últimas décadas del siglo XX (Lekuona, 2021).

Por otro parte, la notoria participación de las mujeres en la sección de grabado se puede vincular a una de las categorías fundamentales de la historia del arte patriarcal: la figura del genio. Como ya señalaron la primera generación de historiadoras del arte feministas, este concepto cuenta con una clara marca de género (Nochlin, 2007; Parker y Pollock, 1981; Battersby, 1989) que se refleja en su imaginario y socialización: la figura del genio nace en el ámbito de la masculinidad. A nivel práctico, esto influyó en la jerarquización de los géneros artísticos, donde ya desde el Renacimiento, parecía que la pintura y la escultura eran las técnicas que requerían de mayor genialidad. Al contrario, las artes de segundo nivel como el grabado o la costura se asociaron a otro tipo de habilidades, como la pericia manual o la paciencia, alejándose por ello del imaginario de la figura del genio y situando este tipo de prácticas en el ámbito de lo femenino (Pollock y Parker, 1981; Parker, 2010).

Esta lógica jerárquica, mantenida por parte del sistema educativo y la concepción instaurada de la figura del genio, tuvo su peso en el concurso y se reflejó en la idea preconcebida de que no tenía el mismo valor un premio en la sección de pintura que en el de grabado; incluso el jurado de la edición de 1984 recomendó rebajar la cantidad del premio de este apartado afirmando que “los premios de grabado eran de cuantía excesiva dada la propia especificidad de la técnica”¹⁰; y lo mismo ocurrió más tarde con la fotografía. Por tanto, es probable que estas nociones contribuyeran a disminuir el número de hombres participantes y aumentara el de mujeres.

por Garazi Ansa a algunas alumnas de los años ochenta, como Inés Medina (2020, comunicación personal, 3 de diciembre de 2020) y Juana Cima (2021, comunicación personal, 19 de agosto de 2021).

¹⁰ Archivo General de Euskadi, Fondo Cultural. CU.06.PGA-Premios Gure Artea/ECEAG-L7-C47-C6465-Caja 6465.

3.3. Artistas premiadas según la categoría

Si la participación de las mujeres fue diferente en cada género artístico, esta misma lógica se repitió en los premios, pero de forma prácticamente invertida. Mientras que las categorías más frecuentadas por las mujeres fueron el grabado y la pintura, y en último lugar la escultura, el orden proporcional de las mujeres premiadas fue a la inversa: la mayor parte de los premios conseguidos por artistas mujeres recayeron en la sección de escultura, sobre todo a partir de finales de los años ochenta (Fig. 3)¹¹.

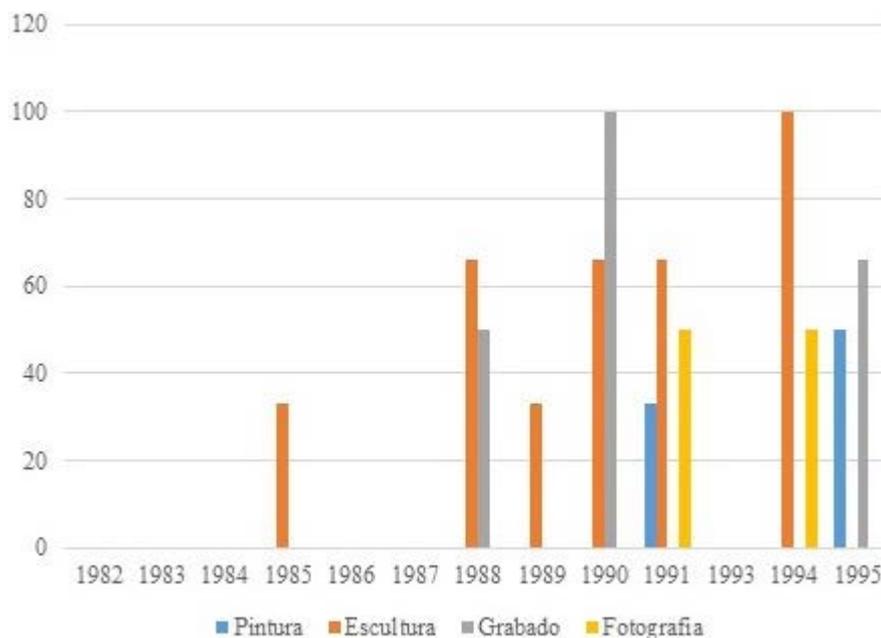


Figura 3. Mujeres artistas premiadas según género artístico.

(Fuente: elaboración propia)

Para explicar esta tendencia es necesario tener en cuenta una serie de particularidades de la historia del arte del País Vasco de la segunda mitad de siglo. Ya desde los años sesenta, la escultura, en concreto aquella realizada en hierro, piedra o madera, de tendencia constructivista, abstracta y geométrica, contó con un gran reconocimiento. La repercusión de los artistas del entorno de Jorge Oteiza y el grupo *Gaur* fue total, y no solo en su propia época, sino en las siguientes décadas. Así, cuando a partir de 1975 se empezó a escribir la historia del arte vasco de manera sistemática se concedió un lugar central a esta tendencia escultórica y sus protagonistas. Por otro lado, fue también entonces cuando los escultores de las décadas anteriores comenzaron a tener exposiciones individuales en los principales museos y salas de arte del territorio o se empezaron a instalar sus obras en el espacio público. Por su parte, la Facultad de Bellas Artes de Bilbao y el centro Arteleku fueron actores cruciales para que los artistas de la siguiente generación conocieran este legado reciente y continuaran trabajando en esta línea (Lekuona, 2021). De esta forma, se propició un escenario artístico en el que se combinaba el lenguaje plástico local, muy fundamentado en las propuestas de Oteiza, y las tendencias internacionales; momento experimental que recibió el nombre de Nueva Escultura Vasca.

Ciertamente, no es casualidad que muchas de las obras premiadas en Gure Arte en la categoría de escultura –también las realizadas por mujeres– encajaran en esta tendencia: *Sin Título* de María Luisa Fernández –1985– (Fig. 4.), *Acceso III Cuna* de Mónica Ortuzar –1988–, *Sin Título* de Gema Intxausti –1988– o *25* de Nieves Larroy –1989– son representantes de aquella generación que impulsó la reforma de la escultura en los ochenta. Y, en esta misma línea, pero de una generación más tardía son ejemplo *Standard Men for a Standard Wheel* de Miren Arenzana –1990–, *Sin Título* de María José Lacadena –1991– o *San Jorge y el Dragón* de Gema Intxausti –1991–. Todas estas obras fueron interpretadas y valoradas por la crítica por seguir el canon escultórico establecido, por su interés en la estructura, el volumen y la forma o la experimentación de los materiales.

Es decir, a diferencia de lo que ocurrió en el ámbito de la pintura, se puede afirmar que, en el campo de la escultura, ya a partir de mediados del siglo XX, en el panorama vasco prevaleció un canon concreto y que los premios Gure Arte respaldaron, por lo general, este canon. Mientras que los premios en pintura fueron más heterogéneos, en la categoría de escultura hubo una clara predisposición a premiar un determinado lenguaje plástico, al entender que este lenguaje acreditaba una alta calidad artística. Por otro lado, cabe recordar que uno de los objetivos del concurso era dar a conocer a nivel estatal la producción artística contemporánea del territorio, por lo que cabría pensar que, a través de la elección de las obras, el jurado buscó el mantenimiento de un lenguaje artístico que se relacionaba con “lo vasco”.

¹¹ Para la interpretación del gráfico, se debe precisar que la sección de grabado comenzó en 1983, la de fotografía en 1989; en 1992 no se celebró el concurso; y partir de 1993 los géneros artísticos se dividieron en dos, celebrándose un año concurso de pintura y grabado –1993 y 1995– y el siguiente escultura y fotografía –1994–. No analizamos el caso de la fotografía por no contar con datos continuados que permitan realizar una lectura más profunda.



Figura 4. María Luisa Fernández, Sin título, 1985.

(Fuente: EMSIME)

Todo esto requiere una lectura de género. En primer lugar, queda claro que las artistas que se adecuaron al criterio de calidad, al marco formal y conceptual mencionado, fueron reconocidas por el concurso; de hecho, en el periodo que atendemos, si en total fueron diecinueve las mujeres que recibieron algún premio en el concurso, once de estos fueron en la categoría de escultura, y entre estos, ocho coincidían con este lenguaje concreto. La aceptación de este fenómeno ha calado en la historiografía dominante, lo que ha llevado a reafirmar esta lectura falsa; es decir, pareciera que, en las últimas décadas del siglo XX, las artistas vascas se dedicaron principalmente a la escultura¹², cuando en realidad el género artístico más recurrente entre ellas fue la pintura. Lo mismo ha sucedido en las exposiciones individuales realizadas en los últimos años en los principales museos y centros de arte que han tratado de recuperar el trabajo de las artistas vascas de los ochenta y noventa: la presencia de quienes trabajaron esta línea escultórica es proporcionalmente superior y la ausencia de pintura es casi total¹³.

Por su lado, como decíamos, la sección de pintura fue la más concurrida en cuanto al número de participantes, en varias ocasiones se presentaron más de doscientas personas y una parte significativa de ellas fueron mujeres, situándose según los datos obtenidos entre el 25 y 30% del total. En cambio, su ausencia de los premios es notoria: solo dos mujeres obtuvieron un tercer premio y las dos a comienzos de la década de los noventa –Marisa Fernández en 1991 y Azucena Vieites en 1995, año en que el primer premio quedó desierto-. Es decir, en pintura las artistas obtuvieron un 6% del total de los premios, pero en la mayoría de los años no se les concedió ningún premio, a pesar de representar una gran parte de los participantes.

Este dato llama especialmente la atención y su porqué puede conectarse con que en la época no existió en el ámbito de la pintura un lenguaje preestablecido que funcionara como criterio de calidad; así, ante este panorama de gran heterogeneidad, los resquicios para que las artistas consiguieran un premio fueron mucho menores. Como ha analizado Lekuona (2021), en la época existió una tendencia a leer la pintura realizada por las mujeres desde un prisma del género. Mientras que la escultura fue considerada un lenguaje masculino, la pintura se concibió como una disciplina más ambigua; y así, obras que compartían características estéticas similares fueron interpretadas de manera diferente según la autoría: mientras que las de ellos fueron calificadas como obras líricas o poéticas, las de ellas se consideraron femeninas y sensibles, con una clara carga peyorativa (Ansa y Barcenilla, 2021). De modo que, sin un canon definido como en el caso de la escultura, parecía que la individualidad de cada artista cobraba más peso y, por ende, las lecturas y prejuicios de género jugaron un papel fundamental en detrimento de las mujeres. De ahí la mencionada paradoja: las primeras artistas premiadas no fueron en pintura, aunque era la práctica más habitual en la época y en las anteriores décadas, sino en escultura, un ámbito tradicionalmente masculino. Es decir, pese a que la condición de mujeres no les permitía encajar en la figura del genio, estas artistas sí que encajaron en el canon de la escultura vasca y ello les permitió entrar en el sistema del arte, mientras que para las pintoras las puertas siguieron cerradas.

¹² Ejemplo de esta lectura inadecuada es: Viar, 2017.

¹³ Ejemplo de ello son: *Je, je...* Luna de María Luisa Fernández en el Centro Azkuna –2016-, *Arenzana Imaz Intxausti Montón Peral* en Tabakalera –2016-, *Elena Mendizabal. Escultura* –2019- o *Entre la multitud, observando el arresto* de Gema Intxausti, ambas en Artium –2020-. Pocas artistas de la misma generación, pero que trabajaban otras líneas han recibido retrospectivas: Itziar Okariz con *I never said umbrella* en Tabakalera –2018-, *Juncal Ballestín. La vida como ejercicio* en Artium –2021-; Mabi Revuelta, *Acromática. Una partida inmortal* –2020- y *Todos los conciertos, todas las noches, todo el vacío* de Ana Laura Aláez –2021- en Azkuna Zentroa. Entre ellas, solo Ballestín ha trabajado la pintura; lo hizo a partir de 2000 y siempre con carácter de instalación.

3.4. El dictamen del jurado

Algo a tener en cuenta a la hora de analizar las tendencias de género vividas en el concurso son los integrantes del jurado que fueron, al fin y al cabo, quienes dictaron los premios de cada edición.

En esta primera fase de Gure Artea el jurado estuvo compuesto por cinco miembros, el formato habitual en los concursos de artes plásticas de la época. Estos debían ser críticos, historiadores, comisarios o artistas bien posicionados en el sistema artístico estatal, y al menos uno de ellos debía pertenecer al contexto vasco. La presencia de mujeres en el jurado en esta primera fase del concurso fue del 25,6% y se distribuyó de forma irregular: algunos años no hubo presencia femenina y en algunos pocos casos superó el 50% (Fig. 5). En líneas generales, la mayor presencia de mujeres en el jurado influyó en que hubiera mayor representación femenina en los premios –como ocurrió en 1988, 1991 y 1994–; y, a la inversa, en la mayoría de años en que ninguna mujer fue premiada, el jurado estuvo compuesto exclusivamente por hombres –fue el caso de los años 1982, 1987 y 1993–. Aun así, hay que señalar que estas tendencias se fijaron a partir de 1987, pues hasta entonces la distribución de género del jurado no siempre coincidió con la de los premios; por ejemplo, en 1984, si bien tres de los cinco miembros del jurado fueron mujeres, no hubo mujeres premiadas. Otra variable fundamental fue la conciencia feminista de los integrantes del jurado, algo que influyó en manera decisiva en la cantidad de mujeres premiadas. Esto quedó claro en las ediciones de 1991, 1994 y 1995, donde fueron jurado Adelina Moya, Estrella de Diego o Juan Vicente Aliaga, figuras importantes de la historiografía feminista del arte estatal. Por consiguiente, para que el concurso diera ciertos pasos hacia la igualdad de género, más que la presencia de mujeres en el jurado, lo que realmente marcó un cambio fue que sus miembros tuvieran una conciencia feminista.

Asimismo, revisar desde una mirada feminista las decisiones del jurado puede ofrecer una lectura interesante sobre la historiografía del arte, tanto del contexto vasco como estatal. Y es que, si la presencia de historiadoras y críticas del arte feministas en el jurado se tradujo en una mayor presencia femenina en los premios, es imprescindible recordar la otra cara de la moneda: el dictamen de aquellos hombres directores del museos, historiadores o críticos del arte reconocidos, cuyas voces se tiende a considerar todavía hoy como objetivas, claramente repercutieron en el silenciamiento de las artistas mujeres. Es el caso de figuras como Pedro Manterola –1982 y 1983–, Francisco Calvo Serraller –1983–, Juan Manuel Bonet –1987–, Javier Viar –1987– o Javier San Martín –1993–. Es decir, los años en los que las mujeres no obtuvieron ningún premio tienen en común la presencia de algún historiador del arte de reconocido prestigio académico a nivel local o estatal. Teniendo en cuenta la vigencia de la historiografía del arte escrita en los años ochenta y noventa, datos cuantificables como estos evidencian el sesgo machista que imperó en la época y que han llegado a la actualidad, y confirman la necesidad de revisar críticamente los planteamientos de algunos investigadores canónicos.

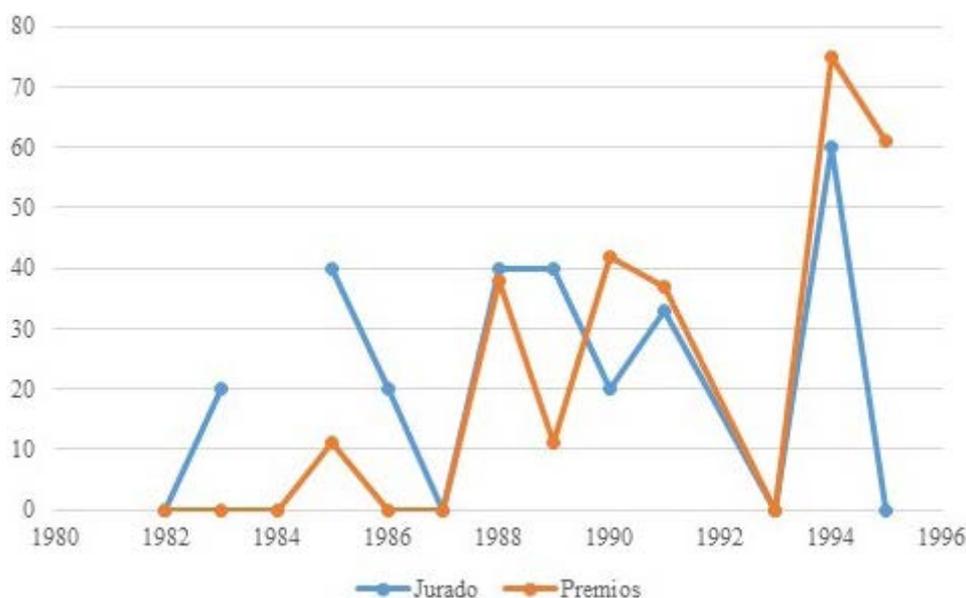


Figura 5. Presencia de mujeres en el jurado y premios.

(Fuente: elaboración propia)

3.5. Criterios en la selección de obras

En el punto 3.3 se ha comentado que las obras que respondían a la tradición escultórica vasca de la segunda mitad del siglo XX recibieron un claro reconocimiento por parte del jurado, reconocimiento que camufló la exclusión dada en la sección de pintura. Esta es la tendencia general, pero entre las obras de arte premiadas existen también excepciones. Por ejemplo, en 1990 el primer premio fue para una obra de Dora Salazar, una artista que se situaba fuera de la Escuela Vasca de Escultura; a finales de los años ochenta trabajó con estructuras ligeras y esquemáticas con tubos y materiales encontrados, y a partir de los años noventa, como en el caso de la obra premiada, comenzó a cubrir estas estructuras vacías, formando volúmenes más redondeados y orgánicos (Fig. 6).

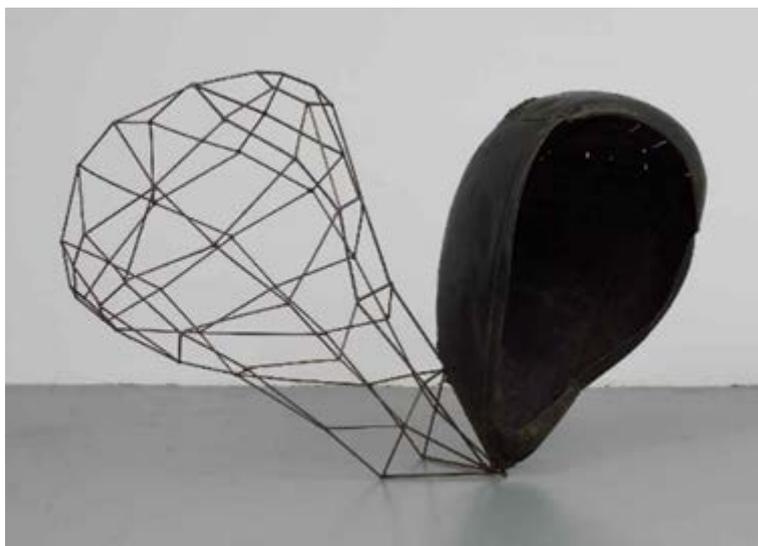


Figura 6. Dora Salazar, *Dentro de*, 1990.

(Fuente: EMSIME)

Son reseñables también los premios otorgados en 1994. Este fue el único año en que se premiaron más mujeres que hombres y el único en que todos los premios de escultura fueron a mujeres, a Lucía Onzain, Elena Mendizabal y Dolo Navas, respectivamente; y en fotografía a Begoña Zubero. Además, es de destacar que ninguna de las tres esculturas premiadas se relacionaba con la tradición escultórica vasca. La práctica de Lucía Onzain no se desarrolló en el País Vasco, no había recibido estas influencias, dado que cursó sus estudios y dio sus primeros pasos en Barcelona; además, sus estancias en Roma y Nueva York la conectaron a influencias más internacionales. Su obra premiada, *Instalación Montesquieu*, planteaba un juego entre un cuerpo central, un cristal transparente, y el entorno. En lugar de interesarse por la geometría, los volúmenes o los materiales, se centró en la manera en que los diferentes elementos condicionaban la percepción. Por su parte, en la obra Dolo Navas, que obtuvo el tercer premio (Fig. 7), era evidente el uso de un lenguaje plástico radicalmente diferente: se trataba de una prenda colgante, un vestido casi transparente de plástico, cuerda y material orgánico, que referenciaba un cuerpo ausente y su construcción cultural.



Figura 7. Dolo Navas, *Sin título*, 1994.

(Fuente: EMSIME)

Al hilo de este trabajo, es preciso recordar que a partir de los años noventa las prácticas, técnicas, temas o conceptos históricamente relacionados con el cuerpo y el imaginario femenino tuvieron un peso importante en el panorama artístico vasco (Luengo, 2023). Muchas mujeres empezaron a realizar trabajos que referenciaban directamente el cuerpo sexuado o imaginarios ligados a la construcción de la feminidad. El trabajo de Navas encajaba en esa tendencia, pero fue una excepción en la breve historia del concurso; el único otro trabajo que podría ajustarse a esta línea fue *Juguemos a prisioneras* de Azucena Vieites, que recibió el tercer premio en pintura en 1995 (Fig. 8). En él aparecían cuerpos que desafiaban la idea de la feminidad y la belleza canónica, y mostraban relaciones afectivas entre ellos. Cabe destacar que este tipo de obras que cuestionaban el canon del cuerpo femenino han entrado muy tarde a las colecciones de los museos del territorio (Ansa y Barcenilla, 2021) y que entraran por medio de este tipo de concursos fue también una anomalía. Un ejemplo de ello es el caso de Itziar Okariz que, aunque en esta época centraba su trabajo en el uso del cuerpo como sujeto fotográfico, en los premios Gure Artea presentó un tipo de obra radicalmente diferente: consiguió el premio en grabado en el año 1995 con una superficie abstracta que jugaba con elementos asociados a lo decorativo.



Figura 8. Azucena Vieites, *Juguemos a prisioneras*, 1995.

(Fuente: EMSIME)

Para explicar las particularidades de los premios de 1994 o la elección de la obra de Vieites, hay que volver a poner el foco sobre el jurado de esos años. En el primer caso estuvo compuesto por Estrella de Diego, Gloria Picazo, Sara González de Aspuru, Joan Fontcuberta y Vicente Larrea. Es decir, hubo dos actores del contexto catalán que estaban habituados a otros lenguajes plásticos como el de Onzain, y también la historiadora del arte De Diego, quien tenía una clara visión feminista y estaba interesada en las manifestaciones artísticas ligadas al cuerpo. En el caso de Vieites, en el año 1995, en el jurado estuvo Juan Vicente Aliaga, quien investigaba sobre la representación del SIDA y las comunidades homosexuales en el arte. El conocimiento de estas historiadoras y críticas sobre las dinámicas de género fue, por tanto, fundamental para tratar de cambiar las inercias consideradas hasta la fecha naturales, y para intentar desviar la raíz androcéntrica de la historia del arte del territorio.



Figura 9. Gema Intxausti, *San Jorge y el Dragón*, 1991.

(Fuente: EMSIME)



Figura 10. María Jose Lacadena, Sin título, 1991.

(Fuente: EMSIME)

Siguiendo la lectura, conviene hacer otra precisión. Desde una mirada actual es posible identificar en muchas de las obras de artistas mujeres que consiguieron premios claras referencias de género, aunque no sea de manera evidente. Por ejemplo, en la escultura *San Jorge y el dragón* de Gema Intxausti, el uso de la bayeta y el título pueden leerse como alusiones a la experiencia femenina y a sus connotaciones de género (Fig. 9). Asimismo, los motivos elegidos por Itziar Okariz pueden asociarse al ámbito privado, experiencias atravesadas por el género y lenguajes estéticos ligados a lo femenino. Por su parte, la propuesta *Chúpame* de Nekane Zaldúa referencia la construcción del amor romántico, la obra de Mónica Ortuzar es una cuna y la escultura de María José Lacadena (Fig. 10) juega con formas redondeadas, táctiles que suelen considerarse femeninas. Desde una distancia temporal es posible apreciar que estos trabajos aportaron a la práctica artística vasca referencias y materiales hasta entonces inusuales. Sin embargo, en su momento no fueron interpretados desde este prisma: las obras se analizaron y se valoraron desde los parámetros marcados por la escultura vasca canónica, desde el interés por los materiales, formas y estructuras que evadía cualquier lectura de género. Quizá el ejemplo más evidente de ello sea el texto de Javier San Martín (1993) sobre la pieza *San Jorge y el dragón* en la revista *Zehar*, que analizaba la opacidad y la decoración geométrica de la bayeta, pero no mencionaba su uso y menos aún su connotación de género. Por lo tanto, si bien algunos trabajos premiados mostraban elementos atravesados por las vivencias de género de las artistas, en la mayoría de los casos, estas características no fueron el motivo de su selección.

Por ello, que este tipo de obras de arte consiguieran premios en Gure Artea fue importante, por un lado, porque los ejemplos permiten analizar los pequeños cambios que introdujeron estas artistas en el lenguaje canónico de la escultura; y, por otro lado, porque gracias a estos premios pudieron entrar a la colección pública del Gobierno Vasco obras que se situaban fuera de las líneas hegemónicas y que mostraban aquellas otras tendencias con menos visibilidad que convivían en el contexto.

4. Implicaciones económicas

Los premios Gure Artea ofrecían legitimación y, en el caso de las mujeres artistas, ayudaban a reforzar su autoconciencia e identificación como artistas: eran premios simbólicamente importantes que permitían cierta seguridad profesional a los artistas, cuestión aludida anteriormente. Pero, de forma más pragmática, el concurso Gure Artea fue importante por otra razón: estaban muy bien dotados económicamente. Entre 1982 y 1991, los premios de escultura, pintura y fotografía contaron con un primer premio de 1.000.000 de pesetas, un segundo premio de 500.000 y un tercero de 350.000 pesetas. En grabado, como se ha mencionado anteriormente, en 1984 se redujeron los premios, pasando el primero a 500.000 pesetas, el segundo a 350.000 y el tercero a 100.000 pesetas.

Cuando en 1993 se cambió el formato y se optó por premiar únicamente dos disciplinas cada año, los premios también se incrementaron: lo que antes se repartía entre cuatro apartados pasó a dividirse entre dos. Así, los premios de escultura y pintura ascendieron a 2.000.000 de pesetas en el primer caso, 1.250.000 en el segundo y 750.000 en el tercero. En grabado los premios se mantuvieron más bajos, 1.000.000, 600.000 y 300.000 pesetas, respectivamente. Además, al año siguiente se decidió aumentar la dotación de los premios y en las dos últimas ediciones los premios en pintura y escultura fueron de 2.700.000, 1.600.000 y 1.000.000 pesetas; y en grabado y en fotografía se mantuvieron dos premios de 1.350.000 y 800.000 pesetas.

Para contextualizar el importe de estos premios, podríamos recordar que en 1983 el salario medio nacional fue de 1.400.000 (Anónimo, 24 de agosto de 1984), y en 1995 un dependiente de un comercio cobraba 2.183.000

pesetas anuales (INE, 1995). Es decir, la obtención de un premio principal en Gure Artea permitía a los artistas dedicarse profesionalmente al arte de seis meses a un año, sin tener que recurrir a otros trabajos de subsistencia. Esto ofrecía una ventaja evidente a los ganadores, permitiéndoles dar un impulso importante a su trayectoria. No es de extrañar, por tanto, que los premiados en más de una ocasión pudieran tener una trayectoria sustancial, y es que, a modo de un círculo vicioso, conseguir ser premiados les daba prestigio en el sistema artístico, pero también la posibilidad de dedicar tiempo, atención y dinero a sus próximos trabajos. Es especialmente llamativo que en escultura varios artistas recibieron más de un premio: Ángel Garraza obtuvo el segundo premio en 1982 y 1984 y el tercero en 1986; Pello Irazu el segundo premio en 1983 y el tercero en 1985; Morquillas el segundo en 1982 y 1987 y el primero en 1988. El premio estuvo más distribuido en pintura y sólo José Luis Zumeta –en 1983 y 1985– y Pedro Osaka –1988 y 1990– ganaron dos veces el premio, nunca el primero. Destaca el caso de Txomin Badiola quien, tras obtener el tercer premio de pintura en 1982, al año siguiente obtuvo el segundo premio de escultura y, finalmente, en 1986, el primero de esta disciplina. También se dan casos que consiguieron premios en pintura y grabado, como fue el caso de Jesús María Lazkano y Eduardo López.

Este hecho señala una gran disparidad respecto a las artistas mujeres, ya que sólo una artista obtuvo dos premios, Gema Intxausti: dos terceros, en 1988 y 1991. Es cierto que la repetición de los premios fue mucho mayor hasta 1987, en las ediciones en los que no se premió a ninguna mujer. Es decir, parece coincidir el momento en el que las artistas mujeres empezaron a ser premiadas con el esfuerzo por repartir los premios de forma más heterogénea. En cualquier caso, esta comparativa evidencia que se dirigieron más recursos públicos a la promoción de la práctica artística masculina que a la femenina. Teniendo en cuenta, además, que sólo tres de las diecinueve mujeres premiadas obtuvieron el primer premio en pintura o escultura –las dotaciones más altas del concurso–, se puede afirmar que el apoyo obtenido por las mujeres fue significativamente inferior al de los hombres.

Por disciplinas, el caso de la pintura vuelve a ser particularmente llamativo. De hecho, en la escultura fueron varias las mujeres que obtuvieron el premio, y aunque pocos fueron primeros, esta ayuda les permitió realizar nuevas producciones o estudiar fuera. Durante los primeros diez años, mientras los premios se mantuvieron estables, los hombres recibieron 13.950.000 pesetas –el 75,4% del total distribuido– y las mujeres 4.550.000 pesetas –el 24,6%–. Estas cifras varían sustancialmente con los premios de la segunda fase, ya que sólo se concedieron una vez en escultura, en 1994, año en el que ganaron tres mujeres. Además, las cifras casi triplicaron las anteriores. Por tanto, aunque al sumar estas cifras la distribución de las mujeres asciende al 41,4% del total, no debemos centrarnos en esta imagen falsa: 1994 fue una excepción, fueron los diez años anteriores los que marcaron la tendencia general.

En cambio, como decíamos, en pintura la ausencia de mujeres fue casi total, por lo que podría decirse que el dinero público sólo impulsó intereses y prácticas masculinas. En términos cuantitativos, mientras que entre los hombres se distribuyeron 23.750.000 pesetas –el 94,6% del total–, las mujeres sólo recibieron 1.350.000 pesetas –el 5,4 %–. Teniendo en cuenta este factor económico, no es de extrañar que muchas de las artistas que siguen actualmente en la práctica artística provengan de la escultura, como Elena Mendizabal, Miren Arenzana, María Luisa Fernández, Gema Intxausti o Dora Salazar; ya que, en el momento en el que necesitaron apoyo económico, cuando eran nóveles, recibieron el impulso de Gure Artea. Sin embargo, en pintura, al no encontrar este apoyo, las artistas tuvieron mayores obstáculos para seguir trabajando. Por tanto, una supuesta meritocracia objetiva atravesada en realidad por claras connotaciones de género, provocó una menor contribución a la trayectoria de las artistas y, entre estas, estableció una prioridad entre las que más se acercaban al canon de la escultura.

5. La construcción de un patrimonio

Mencionábamos al inicio que, en el intento de abordar la historia del arte en el País Vasco desde una perspectiva feminista, es imprescindible reflexionar sobre cómo se han construido las colecciones del territorio, especialmente las de carácter público, pues son de vital importancia a la hora de que un país desarrolle un discurso común de memoria cultural y artística. Al fin y al cabo, las obras de arte que gozan de más visibilidad en las salas de los museos más relevantes de la Comunidad, en el espacio público del territorio o en libros, revistas o plataformas en línea corresponden principalmente a las colecciones públicas. Es sobre estas colecciones como se construyen las historias del arte o se refuerzan las historiografías ya legitimadas; sencillamente, las colecciones son espacios de poder.

Como analizaron Ansa y Barcenilla (2021), hasta la década de los ochenta los museos vascos realizaron pocas compras, por lo que los ingresos que venían por medio de concursos tuvieron mayor importancia. Ese fue el caso de Gure Artea: las obras premiadas en el evento pasaron directamente a la colección de arte del Gobierno Vasco, así como a la memoria común del territorio y al imaginario contemporáneo. Y con ellas pasaron también las dinámicas de género detectadas en este trabajo. Ante la pregunta de cómo este fenómeno condicionó la presencia de obras de artistas mujeres en las colecciones públicas, la conclusión es clara: ha llegado una parte muy concreta de la producción de estas; en relación a esta década, principalmente los trabajos de las artistas que se acercaron al canon escultórico. Ello ha llevado a que, en las exposiciones y publicaciones realizadas hasta la fecha, este fenómeno se haya constatado como un hecho irrefutable, haciendo creer que las mujeres artistas de aquella época se dedicaron principalmente a la escultura¹⁴. En

¹⁴ Pueden ser ejemplo de ello las exposiciones *Incógnitas. Cartografías del arte contemporáneo en Euskadi* Museo Guggenheim de Bilbao (2007); *Suturak* en San Telmo Museoa (2015), *Después del 68* en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (2018) o *Zeru bat hamaika bide* en Artium Museoa (2020). Entre las publicaciones cabe citar, entre otras, los catálogos de dichas exposiciones y Viar, 2017 y San Martín, 2022.

su lugar, apenas ha habido presencia de la producción pictórica realizada por artistas mujeres y cuando se ha intentado cuestionar el discurso tradicional y presentar una visión más heterogénea de la época, muchas veces se ha recurrido a las obras de arte presentes en esta investigación que, como hemos visto, estaban muy centradas en formas plásticas muy concretas¹⁵.

En consecuencia, insistimos en la necesidad de seguir analizando las colecciones públicas desde una mirada de género y promover más estudios que cuantifiquen y visibilicen sus brechas de género. Asimismo, se ve necesario el fomento de nuevas políticas de compra y la iniciativa de las instituciones museísticas por diseñar nuevas propuestas historiográficas sobre el pasado artístico que incorporen la mirada feminista.

Referencias

- Aguirre, P. (2008). Informe Gure Artea. On-line http://www.academia.edu/3437877/Informe_Gure_Artea
- Anónimo (24 de agosto de 1984). El salario mínimo de los españoles en 1983 fue de 1.400.000 pesetas. El País. https://elpais.com/diario/1984/08/24/economia/462146414_850215.html
- Ansa, G. y Barcenilla, H. (2021). Baginen Bagara. En G. Ansa y H. Barcenilla (coord.), *Baginen bagara. Emakume artistak: ikusgarritasun (ez)aren logikak = Baginen Bagara. Artistas mujeres: lógicas de la invisibilidad*. (pp. 9-29). San Telmo Museoa.
- Archivo General de Euskadi, Fondo Cultural. CU.06.PGA-Premios Gure Artea.
- Arregi Aranburu, J. (1984). Introducción al catálogo de premios Gure Artea. *Gure Artea 1984*. Gobierno Vasco, s.p.
- Arregi, A. y Roseras E. (coords.) (2021). *Zeru bat hamaika bide*. Artium. Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo.
- Barcenilla, H. (2016). Fotografía transparente del techo de cristal: situación de las artistas en la CAE. Presencia de mujeres en las artes visuales y el audiovisual. Observatorio Vasco de la Cultura. https://www.euskadi.eus/informacion/presencias-presencias-visuales-y-audiovisuales/2016/web01-sede/es/adjuntos/Mujeres_visibilizas_en_y_ikusentzunezkoak.pdf
- Battersby, C. (1989). *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. Indiana University Press.
- Instituto Nacional de Estadística (INE) (1995). Encuesta cuatrienal estructura salarial 1995. <https://www.ine.es/jaxi/Datos.htm?tpx=8841>
- Lekuona Mariscal, A. (2021). *Euskal Herriko artearen historia feminista baten bila. Genealogia berriak josten. 1950-1972*. [Tesis doctoral, Euskal Herriko Unibertsitatea].
- Luengo, M. (2023). *Gorputza historiografiaren ardatz: 90eko hamarkadako euskal artearen irakurketa matrilineal bat*. [Tesis doctoral, Euskal Herriko Unibertsitatea].
- MAV, (s.f.) Mujeres en las Artes Visuales. *Informes*. <https://mav.org.es/category/documentacion/informes/page/2/>
- Nochlin, L. (2007). ¿Por qué no han sido grandes artistas mujeres? En K. Cordero Reiman e I. Sáenz (ed.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, (pp. 17-44). Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género.
- Nualart, C. (2018). *Análisis de las exposiciones temporales del Museo Reina Sofía, 2000-2016, desde una perspectiva feminista*. [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid].
- Parker, R. (2010). *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*. Bloomsbury Visual Art.
- Parker, R. y Pollock, G. (1981). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Routledge.
- San Martín, F. J. (1993). Gema Intxausti. *Zehar*, 23, 24-25.
- San Martín, F. J. (coord.). (2022). *Arte del Gobierno. Recopilación de obras de arte del Gobierno Vasco*. Servicio de publicaciones del Gobierno Vasco.
- San Martín, F. J. et al. (2018). *Después del 68. Arte y prácticas artísticas en el País Vasco. 1968-2018*. Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- Sarriugarte, I. (2005). La mujer escultora en el País Vasco durante los 80. *Bellas Artes: revista de artes plásticas, estética, diseño e imagen*, 3, 63-88.
- Vadillo, M. (2018). *La trama del arte vasco en los años setenta*. [Tesis doctoral, Euskal Herriko Unibertsitatea].
- Vadillo, M. (2021). "Pintoras de Gipuzkoa" (1969-1981). Un certamen de excepción. En G. Ansa y H. Barcenilla (coord.), *Baginen bagara. Emakume artistak: ikusgarritasun (ez)aren logikak = Baginen Bagara. Artistas mujeres: lógicas de la invisibilidad*. (pp. 45-61). San Telmo Museoa.
- Viar, J. (2017). *Historia del arte vasco. Desde la Guerra Civil hasta la actualidad (1926-2016)*. Museo de Bellas Artes de Bilbao.

¹⁵ Este es el caso, por ejemplo, de la exposición *Zeru bat hamaika bide* presentada en 2020 por el Museo Artium.