

## La historización del arte de artistas mujeres a través de las exposiciones: el caso de la tendencia corporal de los noventa en el contexto vasco

The historicization of the work by women artists through exhibitions:  
the case of the body tendency of the nineties in the Basque context

Maite LUENGO AGUIRRE

Universidad del País Vasco UPV/EHU

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9238-3480> / maite.luengo@ehu.eus

DOI: 10.18002/da.i21.7272

Recibido: 11-IV-2022

Aceptado: 25-VII-2022

**RESUMEN:** En los años noventa proliferan las creaciones artísticas en torno a los cuerpos por parte de las artistas. Considerando la capacidad historiográfica de las exposiciones, analizamos el modo en que estas autoras están siendo tratadas en el contexto vasco. Para ello, comenzamos presentando las novedades del caso pionero de Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010 del MUSAC de León (2012-2013), en el cual se mencionaba la tendencia en cuestión. Después, examinamos el tratamiento recibido en los catálogos de cuatro exposiciones realizadas en la CAV. Por una parte, estudiamos la principal exposición de los años noventa de artistas mujeres, El puñalito y un puñao (1996); por otra parte, tres muestras de la recién comenzada década de los veinte: Bigarren bidea. Zeru bat hamaika bide (2021-), Womanology. Colección José Ramón Prieto (2021) y Baginen Bagara. Artistas mujeres: Lógicas de la (in)visibilidad (2021-2022).

**Palabras clave:** Artistas mujeres; Exposiciones; Historiografía; Años noventa; País Vasco.

**ABSTRACT:** In the 1990s, artistic creations around bodies by female artists proliferated. Considering the historiographic capacity of the exhibitions, we analyse the way in which these authors are being treated in the Basque context. We begin by presenting the novelties of the pioneering case of Feminist Genealogies in Spanish Art: 1960-2010 of the MUSAC in León (2012-2013), in which the trend in question was mentioned. Next, we examine the treatment received in the catalogues of four exhibitions held at the CAV. On the one hand, we study the main exhibition of women artists of the 1990s, El puñalito y un puñao (1996); on the other hand, three samples of the recently begun decade of the twenties: Bigarren bidea. Zeru bat hamaika bide (2021-), Womanology. José Ramón Prieto Collection (2021) and Baginen Bagara. Women artists: Logics of (in)visibility (2021-2022).

**Keywords:** Women artists; Exhibitions; Historiography; The Nineties; Basque Country.

A finales de los años noventa, surgen una serie de trabajos artísticos relacionados con el cuerpo a nivel estatal de la mano de algunas artistas<sup>1</sup>. Obras, que en muchos casos

hacían referencia a experiencias corporales

ro en la creación artística contemporánea” (PID2020-115157GB-I00), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y “Gorputza, egiletasuna eta generoa euskal kultur sorkuntzan” (US21/17) subvencionado por la Universidad del País Vasco UPV/EHU.

<sup>1</sup> El presente artículo se ha elaborado en el marco de los proyectos “Desnortadas. Territorios del géne-

principalmente femeninas. Esta tendencia también estuvo presente entre artistas del contexto vasco, como identificó la antropóloga Lourdes Méndez, una de las principales expertas en esta materia<sup>2</sup>. Sin embargo, en cuanto a la presencia de dicha tendencia en la historia del arte queda un largo camino por recorrer. Para contribuir a la labor historiográfica, a lo largo de las próximas páginas abriremos una nueva vía de lectura mediante el estudio de catálogos de exposiciones llevadas a cabo en el contexto vasco. Específicamente, trabajaremos con los textos de exposiciones colectivas, debido a que estas nos ofrecen una perspectiva más general en comparación a las muestras monográficas. Sin embargo, antes de adentrarnos en el contexto vasco, presentaremos la exposición pionera a nivel estatal que resultó clave no solo en la visibilización del trabajo de un gran número de artistas, sino también en el modo de crear el discurso histórico. Así, nos referiremos a las novedades traídas por la exposición *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (2012-2013), en la que aparecía la mencionada tendencia de los noventa incluyendo autoras vascas y que tuvo lugar en el MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León.

Después, procederemos a analizar los catálogos de cuatro exposiciones organizadas en la Comunidad Autónoma Vasca, en las cuales las obras de la tendencia de los noventa que nos atañe tuvieron presencia. De los propios años noventa, *El puñalito y un puñao*, celebrada entre el 4 y el 9 marzo de 1996 en diferentes casas de cultura de Bizkaia. El análisis de esta exposición nos permitirá comprender la aproximación a las obras en los momentos cercanos a su creación, para a continuación pasar a estudiar las muestras más recientes, dado que, cada territorio histórico de la Comunidad Autónoma Vasca ha tenido recientemente una exposición de ar-

tistas mujeres de las que formaron parte las obras de la tendencia corporal. Siguiendo el orden cronológico de las fechas en las que fueron inauguradas, en la capital alavesa *Bigarren bidea. Zeru bat, hamaika bide* fue inaugurada el 5 de marzo de 2021 como parte de la colección permanente del Artium, Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco; en Bizkaia *Womanology. Colección José Ramón Prieto* se expuso en el Museo de Bellas Artes de Bilbao entre el 30 de abril y el 5 de septiembre de 2021; y en San Sebastián *Baginen bagara. Artistas mujeres: Lógicas de la (in)visibilidad* se pudo visitar en el Museo San Telmo desde el 27 noviembre 2021 hasta el 13 de marzo de 2022.

Mediante el estudio de los diferentes textos que componen la recién presentada selección de exposiciones, prestaremos especial atención al modo de contextualizar a las artistas que componen la tendencia corporal femenina de los noventa, para dilucidar cómo se ha ido construyendo el discurso en torno a las mismas en las exposiciones. ¿En qué medida se remarca en la contextualización de las artistas el género femenino? ¿Ha habido diferencias sustanciales entre las lecturas de las diferentes exposiciones o hay una tendencia común? ¿Cómo identifican la tendencia corporal en las muestras? Son algunas de las preguntas que responderemos en esta investigación.

#### GENEALOGÍAS FEMINISTAS EN EL ARTE ESPAÑOL: 1960-2010. EL COMISARIADO COMO HERRAMIENTA HISTORIOGRÁFICA FEMINISTA

La labor del/la comisario/a se constituye de una combinación de acciones, una mezcla de verbos que puede ser definida de distintos modos. En este artículo, tomamos como referencia una de las definiciones que aparecen en la publicación *What does the word curate mean to you?* publicada por el espacio cultural Midlands Art Centre de Birmingham (Reino Unido), en la que se les lanzó la homónima pregunta a artistas, comisarios y otros agentes artísticos relacionados. La co-

<sup>2</sup> Lourdes Méndez, "Arte coño y otras representaciones del cuerpo sexuado: feminismos en el arte contemporáneo", en *Cuerpo y Cultura*, ed. por Javier Eloy Martínez Guirao y Anastasia Téllez Infante (Barcelona: Icaria, 2010), 179-181.

misaria Ele Carpenter respondía de manera poética diciendo: “curating is like farming: cultivating knowledge through the seasons”<sup>3</sup>. Creaba de este modo un paralelismo entre la agricultura y la actividad de orquestar un grupo de obras. Una labor de labranza artística que se lleva a cabo a lo largo de las estaciones, añadiendo gradualmente con cada exposición una capa de significación a las obras y artistas expuestas. Por lo tanto, podemos deducir que, en la medida en que crean nuevas capas de significado y se comparten con el público, las exposiciones resultan especialmente eficaces para intervenir la historia del arte desde relatos alternativos al establecido.

Así, comenzamos este estudio con la semilla inicial a nivel estatal en la dirección de una historiografía del arte en clave feminista, la exposición *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, expuesta en el MUSAC de León entre 2012 y 2013. Una exposición que se estableció como precedente y referente a nivel estatal de las posibilidades ofrecidas por la historiografía del arte feminista aplicadas al ámbito expositivo. No sólo eso, sino que también inauguró a gran escala el estudio de la tendencia de los noventa que tenemos como eje en este artículo. El catálogo realizado para la exposición nos sirve como punto de partida para la historización de las artistas que participaron en esa exposición, una labor todavía en proceso en el ámbito de la historia del arte vasco.

En el catálogo se ubican obras de artistas vascas con obra situada en la tendencia corporal de los noventa, concretamente, Estíbaliz Sádaba, Esther Ferrer, Itziar Okariz y Azucena Vieites como parte de la genealogía femenina estatal. Un deseo de reconstrucción genealógica que Patricia Mayayo une a la ya temprana reclamación de Virginia Woolf de una tradición propia<sup>4</sup>, autora que

3 Ele Carpenter, “s/t”, en *What does the word curate mean to you?*, ed. por Craig Ashley y Trevor Pitt (Birmingham: MAC Birmingham, 2013), 11.

4 Patricia Mayayo, “Imaginando nuevas genealo-

junto con Simone de Beauvoir ha servido para comenzar a establecer desde occidente una genealogía propia para las creadoras, comenzando así un linaje en clave femenina que les había sido negada a las artistas. Se ha llegado a sugerir incluso que “el par mujer-historia del arte llega hasta los años setenta tan mal conjugado que la expresión artista-mujer se contempla como una contradicción de los términos”<sup>5</sup>, aunque afortunadamente, hoy en día se trata de una relación que cada vez se etiqueta menos como algo discordante.

En esa dirección de cambio hacia una historiografía que considera a las artistas como parte activa del legado, la actividad de construir una genealogía artística que tuviera a mujeres artistas como eje principal resulta de especial relevancia para establecer referentes femeninos a los que poder adscribirse y alejarse de la dependencia de sistemas legitimadores exclusivamente unidos a figuras masculinas. En consecuencia, la exposición que nos ocupa resultó esencial en dicho menester, ya que, con la identificación, estudio y aglutinación elaborada del trabajo de las artistas, creó figuras de referencia que permitirían si no cortar, al menos disminuir la dependencia legitimadora hacia las figuras masculinas, tanto de artistas como de pensadores a los que se ha solido acudir para poner en valor el trabajo de las artistas<sup>6</sup>. Con la creación de una genealogía matrilineal, se permitía tener a las artistas “madres”, facilitando así, la opción de crear una historia del arte en clave femenina. En el caso de la tendencia que mencionamos, situamos las obras de los noventa y las ar-

gías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo”, en *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, ed. por Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo (Madrid: This side up, 2013), 33.

5 Susana Carro Fernández, “Una historia propia”, en *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino* (Gijón: Ediciones Trea, 2010), 135.

6 Mira Schor, “Patrilineage”, en *Feminist Art Theory: An Anthology 1968-2014*, ed. por Hilary Robinson (Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell, 2015), 159.

tistas que participaron en la exposición del MUSAC como punto de partida.

La historiadora del arte Rocío de la Villa reconocía en su texto que, aunque se trató de un panorama artístico variado y “aun cuando no llegara a catalizarse en un movimiento y se conformara como un panorama fragmentario, discontinuo e individualista, [...] de manera desigual y en buena medida de forma aislada en las diferentes Comunidades Autónomas, hoy es una denominación consolidada”<sup>7</sup>. Además, señalaba que el trabajo de estas artistas de los noventa, se socializó en gran medida mediante las “exposiciones de mujeres” en torno al 8 de marzo, apoyada por la política del feminismo oficial, que tendían a no ser consideradas del mismo nivel artístico que las exposiciones de los museos<sup>8</sup>. Es en esa tendencia en la que se sitúa la primera exposición que analizaremos en el territorio vasco.

#### EL PUÑALITO Y UN PUÑAO: MUJERES ARTISTAS Y FEMINISMO OFICIAL

La primera exposición a tratar es *El puñalito y un puñao*, celebrada en varios municipios de Bizkaia el mes de marzo de 1996. Concretamente, fue organizada con motivo del Día Internacional de la Mujer y tenía la voluntad de presentar creaciones de un variado grupo de autoras. Fueron 56 las artistas que participaron presentando obras de diversa índole. Sin embargo, antes de profundizar en el contenido de los textos, es necesario aclarar que no fue esta la primera muestra en torno al denominador común de mujer artista que se llevó a cabo en esos años en el País Vasco. La Asamblea de Mujeres de Bizkaia, principal patrocinadora de la muestra, realizaba con anterioridad de manera esporádica exposiciones de mujeres artistas, gestionadas por el Centro de Documentación y Estudios de la Mujer, concretamente

en el Centro Cívico de La Bolsa en Bilbao, además de editar un fanzine denominado *El Puñalito* que da nombre a la exposición que nos atañe<sup>9</sup>. Igualmente, mencionar como ya identificó el historiador del arte Mikel Onandia en la más reciente cronología del arte contemporáneo vasco, que esta tipología de exposición ya se llevó a cabo incluso antes de los noventa, dado que fue en 1989 cuando la misma asamblea organizó una muestra bajo el título *Mujeres-Emakumeak*, celebrada también en torno al 8 de marzo en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, en la que participaron 22 autoras<sup>10</sup>.

En cuanto al patrocinio de *El puñalito y un puñao*, además de la Asamblea de mujeres de Bizkaia participaron el Ayuntamiento de Bilbao, la Diputación Foral de Bizkaia y Emakunde, el Instituto Vasco de la Mujer. Este patrocinio resulta ser el reflejo del ya mencionado proceso de institucionalización que vivió el feminismo en los años noventa, promoviendo como parte de las políticas de igualdad, actividades puntuales que dieran visibilidad a aportaciones realizadas por mujeres. Además de los patrocinadores, es necesario hacer mención de las entidades colaboradoras, entre las que aparece la Universidad del País Vasco y es que las autoras de los textos tuvieron un vínculo directo con la universidad como profesoras en campos que abarcaban la antropología, bellas artes y la historia del arte.

La antropóloga Rosa Andrieu aclaró que cada artista navegaba de manera diferente la discriminación de género en el campo del arte<sup>11</sup>. En primer lugar, Andrieu hablaba de

<sup>9</sup> Adelina Moya, coord., *El puñalito y un puñao* (Bilbao: Centro de Documentación y Estudios de la Mujer, 1996). La información facilitada en el artículo aparece indicada en la primera hoja del catálogo. Sin embargo, no es posible indicar la numeración exacta, debido a que la publicación carece de paginación.

<sup>10</sup> Mikel Onandia, “Cronología. 1968-2018”, en *Después del 68. Arte y prácticas artísticas en el País Vasco. 1968-2018* (Bilbao: Museo Bellas Artes de Bilbao, 2018), 372.

<sup>11</sup> Rosa Andrieu, “s/t”, en *El puñalito y un puñao*, s. pag.

<sup>7</sup> Rocío de la Villa, “En torno a la generación de los noventa”, en *Genealogías feministas...*, 254.

<sup>8</sup> De la Villa, “En torno a la generación”, 255.

las artistas que no consideraban que hubiera una diferencia de oportunidades entre hombres y mujeres, siendo la calidad de la obra lo que hacía que algunos tuvieran mayor éxito y, en su caso, mostraban el interés mayor hacia temas formales. En segundo lugar, se situaban aquellas que con su práctica artística trataban de romper con los valores dominantes del momento, dando visibilidad a una “realidad diferente” a través de temas y técnicas alternativas. Por último, presentaba a un tercer grupo, aquellas que no consideraban sus creaciones como práctica profesional sino como expresión de la subjetividad individual y la autoproyección, sugiriendo una agencia individual más allá de los condicionantes sociales de género.

Aunque no se especifica qué artista pertenece a qué postura, en cuanto a la tendencia de emplear el cuerpo o sus representaciones como parte activa de la creación artística, sugerimos que las artistas de la tendencia corporal estarían situadas entre la segunda y tercera tipología de posicionamiento. Artistas tales como Patricia Bernabé, Lourdes Cilleruelo, Nerea Franco, Arantxa Martinena, Dolo Navas, Lucía Onzain, Estíbaliz Sádaba, María Seco y Azucena Vieites. Además, cabe destacar que ese interés hacia los cuerpos femeninos y las experiencias obtenidas a través del mismo, era en aquella época un tema presente en el contexto académico vasco, especialmente en el ámbito antropológico. Teresa del Valle había abierto hacia unos años el camino hacia la antropología de la mujer vasca<sup>12</sup> y su relación corporal con el espacio<sup>13</sup>. Unos pasos que seguirían antropólogas feministas como Mari Luz Esteban, conocida entre otras aportaciones por su publicación *Antropología del cuerpo*<sup>14</sup> y Lourdes Méndez,

<sup>12</sup> Teresa del Valle, *Mujer vasca: imagen y realidad* (Barcelona: Anthropos, 1985).

<sup>13</sup> Teresa del Valle, “La mujer vasca a través del análisis del espacio: utilización y significado”, *Lurralde: Investigación y espacio*, nº 6 (1983), 251-270.

<sup>14</sup> Mari Luz Esteban, *Antropología del cuerpo: género, itinerarios corporales, identidad y cambio* (Barcelona: Bellaterra, 2013).

especializada en el ámbito de la antropología del arte y profesora en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco UPV/EHU, quien comenzó a publicar en torno a la relación cuerpo-género-sexo-arte a finales de los noventa<sup>15</sup>.

Además de las contribuciones en clave antropológica, destacamos el capítulo dedicado en el catálogo de *El puñalito y un puñao* a “la paradoja de lo femenino en el arte”<sup>16</sup>. Donde Ana Olaizola matiza las maneras de entender el concepto “femenino” en relación al arte y el feminismo de las décadas de los setenta, ochenta y noventa, indicando la complejidad y problemática en torno al concepto de la feminidad que sirvió como aglutinante en la exposición, señalando así sus limitaciones y remarcando la diversidad de los trabajos de las autoras, a pesar de estar reunidas bajo la taxonomía “mujer artista”.

#### BIGARREN BIDEA. ZERU BAT HAMAIIKA BIDE: AMPLIANDO HORIZONTES

En la actualidad, ya han pasado más de veinte años desde aquella muestra pionera en cuanto a número de artistas expuestas y perspectiva feminista. Habiendo aclarado la lectura que se promovió en torno al trabajo de las artistas participantes en ese acontecimiento de los noventa, pasaremos a analizar tres exposiciones recientes, para poder comprender cuál es la lectura actual en torno a las artistas.

La primera exposición que vamos a analizar es la extensión de una muestra mayor titulada *Zeru bat, hamaika bide. Prácticas artísticas en el País Vasco entre 1977 y 2002* creada en el Museo Artium, de Vitoria-Gasteiz. La primera parte del título puede ser traducida como “un cielo, infinidad de caminos” y uno de esos caminos se encuentra en la extensión

<sup>15</sup> Lourdes Méndez, *Os labirintos do corpo: manipulacións ideolóxicas, saberes científicos e obras de arte* (Vigo: A Nosa Terra, 1998).

<sup>16</sup> Ana Olaizola, “La paradoja de lo femenino en el arte”, en *El puñalito y un puñao*, s. pag.

de dicha exposición a la que hacemos referencia a continuación: *Bigarren bidea*, que traducimos como “segundo camino”. Se trata de un apartado dedicado específicamente a artistas mujeres, cuyas obras guardan relación con el feminismo. Aunque no debemos presuponer que este es el único espacio en que aparecen artistas mujeres, ya que también participan en la exposición general. Por lo tanto, se trata, como su nombre indica, de una segunda vía, una ramificación del discurso dedicada a una temática específica.

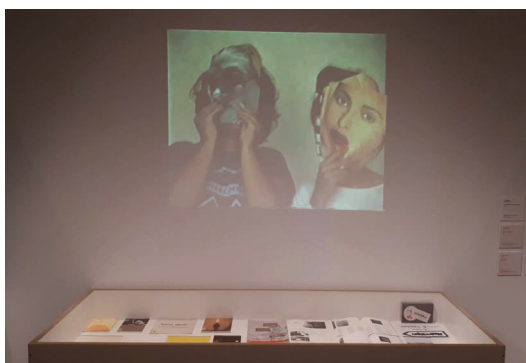
Lo que sí es particular de *Bigarren bidea*, es que es ahí donde se presentan algunas obras relevantes de la tendencia corporal que mencionamos, con trabajos de artistas como Lucía Onzain, Bene Bergado y Estíbaliz Sádaba. En los dos *collages* sin título realizados por Lucía Onzain, podemos distinguir dos melenas entrelazadas en el centro, sobre un fondo blanco (Fig. 1). En ausencia de cabeza sobre la que posarse, parecen convertirse en seres autónomos, creando una figura abstracta y fantásica a partir de la representación de dos cabelleras reales. Resulta igualmente imaginativa y futurista la obra de Bene Bergado. La artista nos presenta *Prototipo de mona* (Fig. 2), una especie de muñeca con cabeza de simio galáctico que aparece con cuerpo normativo de mujer, a modo de propuesta de muñeca para el nuevo milenio. El último ejemplo también cuenta con el elemento de la transformación. Se trata del vídeo *Supermodel, superficial* realizado por Estíbaliz Sádaba (Fig. 3), en el cual la artista y una compañera emplean a modo de máscara imágenes de rostros femeninos que van retirándose mientras bailan. De este modo, deshaciéndose de los cánones estéticos sociales encarnados por las supermodelos. Además de estos ejemplos, encontramos en la exposición obras de Juana Cima, Esther Ferrer, Idoia Montón y Azucena Vieites, que podemos inscribir en la misma tendencia corporal. En definitiva, una variada selección de obras que dialogan con los cuerpos femeninos tomando como referencia tanto imágenes reales como fantásicas.



▪ Fig.1. Lucía Onzain. Sin título. 1999. Foto de la autora.



▪ Fig. 2. Bene Bergado. *Prototipo de mona*. 1998. Foto de la autora.



- Fig. 3. Estíbaliz Sádaba. *Supermodel, superficial*. 1996. 4 min 29 s. Proyección del vídeo sobre una muestra de documentación en relación a la obra y su época. Foto de la autora.

La fecha de inauguración estuvo relacionada con el Día Internacional de la Mujer del 2021, al igual que las exposiciones impulsadas por el feminismo institucional de los noventa, y fue abierta un año después de la muestra general, inaugurada con anterioridad en febrero de 2020. No obstante, a pesar de la diferencia en la fecha de apertura, ambas continúan abiertas como medio de mostrar la colección del museo como parte de la exposición permanente. Esta reorganización de la colección con deseo de construir un relato historiográfico revisado y en clave feminista, lo situamos como fruto del cambio de dirección del museo, como parte de las modificaciones llevadas a cabo desde la llegada de la directora Beatriz Herráez en el año 2018.

De hecho, la misma directora participó en el comisariado de la muestra, trabajando en conjunto con otras tres comisarias: Xabier Arakistain, quien suele organizar junto a la antropóloga Lourdes Méndez con periodicidad anual el curso *La mirada feminista* en el mismo museo, la historiadora del arte Miren Jaio y Elena Roseras, jefa del departamento de biblioteca y centro de documentación. Es relevante remarcar la participación de esta última, dado que está al frente del Centro de Investigación y Documentación de Artistas Vascas<sup>17</sup>, inaugurado a la par que *Bigarren*

<sup>17</sup> "Centro de investigación y documentación de ar-

*bidea*. Se trata de un espacio abierto para la labor investigadora, que cuenta con bibliografía y documentación especializada en feminismo y arte, concretamente enfocada a la profundización del estudio de las artistas que componen la colección el museo.

A pesar de que ni la exposición *Bigarren bidea*, ni la muestra en la que se integra, cuentan con un catálogo *per se*, se recoge con una cronología digital detallada en la que se sitúan las obras expuestas en relación a acontecimientos relevantes para el mundo artístico tanto a nivel local como internacional, como por ejemplo el taller experimental *Sólo para tus ojos (el factor feminista en relación a las artes visuales)* que se llevó a cabo en el centro de arte Arteleku en 1997<sup>18</sup>. Otra fuente de información con la que contamos es el folleto de la exposición general, en el que ya se anunciaba una tendencia artística de los noventa en relación al feminismo, con la cual relacionamos las propuestas corporales, explicaban que "uno de los elementos de ruptura de la generación de los años noventa será la presencia de artistas mujeres que trabajarán desde una conciencia explícitamente feminista. El marco teórico del feminismo y la subcultura y sus herramientas -apropiación, economía de medios, DIY...- serán referencias clave en la construcción de las prácticas de estas artistas. También de sus compañeros de generación"<sup>19</sup>.

En cuanto al folleto informativo de *Bigarren Bidea*, se menciona como antecedente la exposición comisariada en el mismo museo por la historiadora del arte Garazi Ansa<sup>20</sup>:

tistas vascas. Prácticas artísticas y teorías del arte feminista", *Artium a.*, 10 de abril de 2022, <https://artium.eus/es/centro-de-documentacion-de-artistas-vascas>

<sup>18</sup> "Zeru bat, hamaika bide", *Artium b.*, 10 de abril de 2022, <https://catalogo.artium.eus/exposiciones/zeru-bat-hamaika-bide-0>

<sup>19</sup> "Zeru bat, hamaika bide. Prácticas artísticas en el País Vasco entre 1977 y 2002", *Artium c.*, 10 de abril de 2022, <https://www.artium.eus/images/Exposiciones/2020/Zeru-bat-liburuxka-folleto.pdf>

<sup>20</sup> "Bigarren bidea. Zeru bat, hamaika bide", *Artium d.*, 10 de abril de 2022, <https://www.artium.eus/>

*Hemen dira hutsunean igeri egindakoak. Tururu*, que podemos traducir como “Aquí están las que nadaron en el vacío. Tururú”. Ansa, quien realizó su tesis en torno al comisariado de material archivístico desde un punto de vista feminista y corporal<sup>21</sup>, coordinó la muestra que tenía como protagonista la cartelería relacionada con el movimiento feminista en el País Vasco (Fig. 4), desde mediados de los setenta hasta los años noventa y en cuyo diseño artístico participaron artistas que podemos ubicar en la tendencia corporal que mencionamos y se pueden encontrar en *Bigarren Bidea*.



▪ Fig. 4. Cartelería feminista vasca de entre los años setenta y noventa que formó parte de la exposición *Hemen dira hutsuneak igeri egindakoak. Tururú*. Foto de la autora.

#### WOMANOLOGY. COLECCIÓN JOSÉ RAMÓN PRIETO: ARQUETIPOS FEMENINOS

La siguiente exposición a analizar es *Womanology. Colección José Ramón Prieto*, organizada el 2021 por el Museo Bellas Artes de Bilbao. Como su nombre indica, fue creada a partir de una colección privada, cuyo eje vertebral es el género femenino de algunas artistas contemporáneas. Esta exposi-

[images/Exposiciones/2021/Bigarren-bidea-Liburu-xka-Folleto-Leaflet.pdf](#)

21 Garazi Ansa, “Gorputzetik gorputzera. Artiboak erakusketa aretoetan” (tesis doctoral, Vitoria-Gasteiz, 2020), <https://addi.ehu.es/handle/10810/51654?s-how=full>

ción dedicada exclusivamente a mujeres artistas se sitúa como excepción en el recorrido de curaduría del museo, junto a otras dos muestras, que fueron *Mujeres impresionistas* del año 2001 y *Kiss Kiss Bang Bang* de 2007. El objetivo de la muestra de 2021 era ofrecer un panorama variado a partir de una colección privada bajo el nexo de unión de “mujeres artistas”, como en las muestras que proliferaron en los años noventa.

Como ya sucedió en la muestra *Kiss Kiss Bang Bang*, la mayoría de las artistas eran extranjeras, pues de entre las artistas vascas en 2007 sólo se incluyó a Itziar Okariz, quien a su vez había tenido un recorrido marcadamente internacional; y en la de *Womanology* solo participaron tres: Ana Laura Aláez, Dora Salazar y Azucena Vieites. La obra de Ana Laura Aláez, titulada *Creative Powder III* (Fig. 5), muestra a la propia artista tumbada sobre un espejo redondo de gran tamaño. La artista tan solo viste collares y pulseras de diferentes colores, una paleta cromática que combina a la perfección con los montículos de polvos coloreados que la rodean, en alusión a los pigmentos empleados para el maquillaje. Con el título, la artista dota de una lectura positiva a este medio estético, interpretándolo como una fuente de creatividad y deleite. Por el contrario, el *Corsé f* de Dora Salazar se presenta a primera vista como una especie de armadura realizada para constreñir el cuerpo femenino, aunque no está realizado a tamaño real, ya que no correspon-



▪ Fig. 5. Ana Laura Aláez. *Creative Powders III*. 2001. Foto: Oskar González.





▪ Fig. 6. Dora Salazar. *Corsé f.* 1994. Foto: Oskar González

de al tamaño natural de una mujer, como podemos comprobar en la imagen (Fig. 6). Al realizar la obra con unas proporciones ampliadas, sugerimos que dota a la propia coraza de una existencia propia, transformándola en un objeto corporizado. Finalmente, la última artista vasca participante es Azucena Vieites y su obra *Pirates on parade*, en la cual se muestra a una mujer reclinada en una silla, en un paisaje arenoso (Fig. 7). Esta obra, tiene una estética que recuerda al cómic y corresponde a la línea de trabajo relacionada con la reutilización y reinterpretación de imágenes ya existentes. Imágenes de mujeres que Vieites acostumbra a tomar de revistas y diferentes medios para luego transformarlas en dibujos, reflexionando en torno a la imaginaria femenina del final del siglo XX. Como vemos, casualmente, las obras de estas tres artistas de la exposición se inscriben en la tendencia corporal que nos ocupa, por lo que resulta de especial interés entender qué discurso se creó en torno a las artistas expuestas.



▪ Fig. 7. Azucena Vieites. *Pirates on Parade.* 2000. Foto: Oskar González.

En lo referente al título, el término *Womanology* fue escogido a partir de la homónima obra de la artista Lynette Yiadom-Boakye de 2010, presente en la exposición. Más allá del origen de la palabra escogida, si reflexionamos en torno a las connotaciones que porta, podemos destacar dos aspectos. Por una parte, está escrito en inglés, lo cual nos lleva a pensar en una muestra de carácter internacional. Por otra parte, se distingue la palabra mujer, en inglés *woman*, unida al sufijo *-logy* proveniente de la raíz griega *logos* y que actualmente asociamos a los estudios o las ciencias. Por lo tanto, se proponía al público una exposición sobre la ciencia de las mujeres, una exposición sobre el arte femenino.

Además, en el catálogo las artistas se presentaban en un rol ambivalente de mujeres victimizadas y figuras de poder. El propio director del museo, Miguel Zugaza, recordaba así el momento en el que visitó la colección de José Ramón Prieto: “las habitaciones se comunican a través de las miradas discretas, insolentes, incluso desesperadas, de todas las mujeres artistas del mundo que se han reunido sin proponérselo en esa colección”<sup>22</sup>. Resulta especialmente llamativo el adjetivo que hace alusión a la desesperación, pues nos lleva a pensar en el rol de víctima anteriormente mencionado. Unas víctimas acogidas en el museo, tratando de mostrar un respeto tal vez algo excesivo que

<sup>22</sup> Miguel Zugaza, “Tejer”, en *Womanology: colección José Ramón Prieto* (Bilbao: Museo de Bellas Arte de Bilbao, 2021), 100.

puede llegar a ser inscrito dentro de una lógica paternalista, ya que la exposición se presentaba como un proyecto que “muestra por primera vez al público la hermosa trama de amor y respeto al arte de las mujeres”<sup>23</sup>.

Con dicha presentación, resulta ineludible la siguiente cuestión: ¿existe realmente un arte femenino, una forma de crear de esencia femenina? Si afirmáramos que las mujeres tienen una forma de crear concreta, siguiendo la misma lógica, el género masculino también contaría con un estilo innato y “casualmente” predilecto para la historiografía del arte. Por lo que podríamos argumentar que cualquiera de las exposiciones de artistas hombres podría igualmente llamarse *Manology*; título que utilizó la historiadora del arte Haizea Barcenilla al escribir una crítica sobre una exposición imaginaria titulada *Manology*, entendida como el *alter ego* masculino de *Womanology*<sup>24</sup>. A través de un ejercicio imaginativo, Barcenilla remarcó lo absurdo de aglutinar obras de muy variada índole bajo la etiqueta “arte de mujeres”, sin ningún tipo de matiz. El debate en torno a la existencia de un “arte de mujeres” está unido a la segunda ola del feminismo y formó parte del ámbito académico ya en los años ochenta y noventa, como también lo hizo la cuestión de “literatura de mujeres”, debate del que se pudo concluir que, si bien las mujeres compartían vivencias similares debido al contexto sociocultural, sus creaciones no guardaban una esencia femenina intrínseca e inmutable. Sin embargo, esa última deducción parece no haber tenido influencia en algunas exposiciones, ya que se sigue aglutinando bajo la etiqueta de “arte de mujeres” obras que poco tienen que ver entre ellas, sirviendo posiblemente como medio para esconder la falta de investigación en torno al trabajo de estas artistas, dando como resultado, exposiciones de escaso valor en cuanto a aportación al conocimiento se refiere.

<sup>23</sup> Zugaza, “Tejer”, 101.

<sup>24</sup> Haizea Barcenilla, “Manology”, *Berria*, 11 de mayo de 2021. <https://www.berria.eus/paperekoa/1880/033/002/2021-05-11/manology.htm>

A continuación, retomamos la presentación en clave victimista de las artistas que mencionamos anteriormente, para pasar a analizar el contrastante tratamiento de las mismas como figuras de poder que aparece en el catálogo. La crítica de arte Ángela Molina recurre a tipologías mitológicas, bíblicas o incluso a la figura de *femme fatale*, analogías todas ellas relacionadas con arquetipos de poder, para hablar de las artistas, afirmando que “predominan las obras de artistas que no disimulan su incomodidad hacia la herencia cultural que las empequeñece y limita. Muchas se ven a sí mismas liberando a esa “prisionera”, dejando salir al “monstruo” - seres desviados, excluidos y furiosos -: retratos de las mortales gorgonas-medusas, modernos Prometeos, Evas (no como la madre de la humanidad, creada como segunda, inferior, un mera costilla; al contrario, un cuerpo poderoso), mujeres narcisistas, mujeres-sirenas -que realizan la venganza de la naturaleza contra la cultura-, profetisas y sibilas, mujeres-Titán, tejedoras urdidoras, madres amazonas, nigromantes, andróginos, mujeres fatales”<sup>25</sup>. Resulta interesante este recurso poético de prototipos, ya que nos sitúa en la lógica de los arquetipos femeninos, tradición en la que encontramos antecedentes en la labor investigadora del Museo Bellas Artes de Bilbao.

Ya en los años ochenta, la historiadora del arte Xesqui Castañer investigó las representaciones con una beca de investigación del museo, realizando una amplia clasificación de tipos de mujeres representadas en las obras de pintores vascos de los siglos XIX y XX<sup>26</sup>. Un interés iconográfico hacia las representaciones femeninas que se mantiene hasta la actualidad, no sólo con *Womanology*, pues podemos incluir en esa tendencia la última iniciativa titulada *Ikuspuntuak* (puntos de vista), una exposición virtual realizada

<sup>25</sup> Ángela Molina, “Maisons vides”, en *Womanology*, 134.

<sup>26</sup> Xesqui Castañer, “Iconografía de la mujer en los pintores vascos (siglos XIX y XX)”, *Kobie: Bellas artes*, nº2 (1984), 95-120.

en colaboración de la cineasta Tamara García Iglesias accesible a través de la cuenta de *Youtube* del museo, en el que se proponen algunos itinerarios, releyendo las obras del museo, concretamente “16 mujeres reflexionan, según sus muy diversos bagajes culturales y sociales, sobre 8 pinturas de la colección también protagonizadas por mujeres”<sup>27</sup>. Esta iniciativa, una vez más, nos invita a entender a las mujeres como tipologías creadas por artistas hombres, ya que las 8 pinturas mencionadas fueron creadas por varones.

Por lo tanto, podemos confirmar que, si bien la lógica en la que se inscribe *Womano-logy* es coherente con la tradición del museo, no aporta avances remarcables en la historización de las artistas. Podríamos incluso aventurarnos a sugerir que se trata de un retroceso a la hora de exponer artistas mujeres y en el caso particular de la tendencia corporal de los noventa, aunque recoge obras de artistas de la tendencia, es más bien humilde la aportación que realiza a la lectura del trabajo de las artistas vascas que expone. Las únicas evocaciones en esa dirección aparecen tímidamente relacionadas con la obra de Ana Laura Aláez y Azucena Vieites, con la mención de la oportunidad que conlleva la exploración de un espacio estético creado por ellas mismas, a través de autorrepresentaciones que funcionarían como dobles<sup>28</sup>, pero sin ahondar más allá y dejando la obra de Dora Salazar fuera.

En cuanto al cuerpo, si bien no se trata específicamente la relevancia que tuvo en los años noventa, se habla de los cuerpos de las mujeres tomando como referente el cuerpo del personaje mitológico de Medusa: “ella [Medusa] volverá al cuerpo que le habían confiscado, ese cuerpo que transformaron en un extraño lugar, violado, enfermo o muerto. [...] Al documentar y recrear sus experiencias, las mujeres pueden combatir los prejuicios que retratan el cuerpo femenino

27 “Ikuspuntuak”, *Museo Bellas Artes de Bilbao*, 6 de octubre de 2021. <https://museobilbao.com/exposiciones/ikuspuntuak/>

28 Molina, “Maisons vides”, 138-139.

como amenaza”<sup>29</sup>. Esta afirmación resulta interesante para hablar de algunas obras de la exposición, ya que se intuye la agencia, el rol activo de las artistas, a la hora de emplear las obras de arte como elemento de cambio en las percepciones corporales, actitud presente en las obras corporales de los noventa. Pero, desafortunadamente, no se ahonda en una lectura específica en relación a las obras expuestas.

#### BAGINEN BAGARA. ARTISTAS MUJERES: LÓGICAS DE LA (IN)VISIBILIDAD: SOBRE LA POSIBILIDAD DE UNA NUEVA HISTORIOGRAFÍA

La última exposición que vamos a analizar se trata de la muestra *Baginen bagara* (éramos, somos), comisariada por Garazi Ansa y Haizea Barcenilla. Al hablar de la exposición del Artium, hemos podido identificar el interés de Garazi Ansa por la práctica del comisariado en clave feminista. En el caso de Haizea Barcenilla, lleva una década explorando cómo exponer e historizar mujeres artistas; de hecho, apoyándose en Linda Nochlin y Griselda Pollock, explicaba cómo “cuando revisamos e incluimos a artistas mujeres sin analizar las razones por las que su trabajo no fue apreciado en su época o pasó al olvido en décadas posteriores, y sin poner en cuestión los valores que han establecido cánones excluyentes e inalterables, estamos aceptando una gran narrativa de la historia del arte, basada en la idea del genio, de la autonomía y de círculos cerrados a los que, simplemente, añadimos personajes secundarios”<sup>30</sup>. En consecuencia, en la exposición del Museo San Telmo, no se trataba simplemente de insertar a las artistas en la historia del arte, sino en repensar las lógicas legitimadoras del discurso actual.

Una de las lógicas principales de la tradicional historia del arte es la figura del

29 Molina, “Maisons vides”, 138.

30 Haizea Barcenilla, “Incluir o replantear: cómo exponer e historizar a las mujeres artistas”, *Boletín de Arte*, nº 35 (2014), 120-121.

genio. Una figura que, como ya señalaba la historiadora del arte Linda Nochlin en la publicación *Why Have There Been No Great Women Artists?*<sup>31</sup>, resulta extremadamente problemática para la construcción de una historia del arte que valore por igual el trabajo de las artistas y el de sus compañeros. Además, la aplicación de la figura del genio al comisariado y al relato histórico en torno a las artistas, resulta igualmente una dificultad, ya que refuerza la lógica de la excepción de las artistas visibilizadas. Por todo esto, las comisarias trabajaron para redescubrir las lógicas de la invisibilidad, un objetivo que quisieron transmitir también a través de la publicidad de la exposición. Los artistas encargados de realizar el diseño gráfico de la exposición fueron Arrate Rodríguez y Carlos Ndungmandum, quienes diseñaron diferentes carteles que jugaban con la idea de la visibilidad y lo invisible, creando una especie de juego del escondite. Sobre fondos de color, como las paredes de la propia exposición, emergían en los diseños elementos arquitectónicos y entre ellos partes del cuerpo, por ejemplo, una mano asomando tras una pared o unos pies subiendo escaleras. En otros carteles aparecía una mujer de espaldas, escondida tras una columna que daba paso a un arco de medio punto, presente también en la exposición (Fig. 8). Sin embargo, estas presencias resultaban anónimas, ya que en ningún momento se podrían distinguir los rostros de las mujeres. Esta labor de plasmar mediante la cartelería de la exposición el concepto de la misma de manera tan directa, pero a la vez poética, y con diseños originales de artistas hechos para la ocasión, no la encontramos en las anteriores exposiciones, por lo que es un aspecto a destacar en la muestra del Museo San Telmo.

Así, la exposición *Baginen bagara* ha sido considerada como una muestra pionera tanto a nivel vasco como estatal, por su ca-

31 Linda Nochlin, "From 1971: Why Have there Been No Great Women Artist?", *Artnews*, 30 de mayo de 2015, <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/>



▪ Fig. 8. Arrate Rodríguez y Carlos Ndungmandum. Diseño gráfico de uno de los carteles publicitarios de la exposición Baginen Bagara. 2021. Fuente: San Telmo Museoa.

pacidad de cuestionamiento historiográfico y revisión de la relación de las obras con el museo desde un punto de vista feminista<sup>32</sup>. También por la metodología de deconstrucción empleada para indagar en los motivos de exclusión de las artistas y la propia propuesta estética del espacio expositivo<sup>33</sup>, que se alejaba del concepto del "cubo blanco", para dar paso a espacios con intensos colores como el morado o el amarillo, en un recorrido zigzagueante (Fig. 9). De este modo, se mostraba la obra de las artistas en un espacio que no escondía la subjetividad de las decisiones de curaduría, en ocasiones confundidas como neutras con el uso de las paredes blancas.

En relación a la tendencia corporal de los noventa, podemos confirmar que es la primera vez que se le dedica un apartado propio, subrayando específicamente la corporalidad, en una exposición de carácter historiográfico en el contexto vasco. Entre otras obras, encontramos la animación pionera *Spain Loves You* creada por Isabel Herguera. Una obra que resultó ganadora del *Bideoaldia* de Tolosa (Guipúzcoa), reconocido festival de videoarte

32 Ane Lekuona, "Baginen Bagara. Artistas mujeres: lógicas de la (in)visibilidad", *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 34 (2022), 835-836.

33 Isabel Garnelo Díez y Carmen Cortés Zaborras, "Baginen Bagara: lógicas de la (in)visibilidad", *M-Arte y Cultura Visual*, 10 de abril de 2022, <https://www.m-arteyculturavisual.com/2022/02/27/baginen-bagara-logicas-de-la-invisibilidad/>



▪ Fig. 9. Vista de uno de los espacios de la exposición Baginen bagara. Foto de la autora.



▪ Fig. 10. Isabel Herguera. Materiales de trabajo para la obra de animación experimental Spain Loves You. 1988. Foto de la autora.

a nivel estatal. En la primera parte de esta animación, la artista presenta a diferentes miembros de su familia; en el segundo, la llegada a la luna; y en el último, una excursión familiar que coincide con la muerte del dictador Francisco Franco. Es la primera parte la más interesante en relación al propio cuerpo, ya que la artista empleó fotocopias de imágenes de su propio álbum familiar que multiplicó y modificó, recordando a los juegos de recortables infantiles de la época. Además de la animación, parte de los materiales empleados estuvieron presentes en la exposición, entre otros la fotografía familiar (Fig. 10).

En el catálogo de la exposición, se indica que las artistas fueron tomando consciencia de su propio cuerpo, realizando representaciones de los mismos, posiblemente influenciadas por el progreso del movimiento feminista en Euskadi. No obstante, se matiza que “si bien los cuerpos se adueñaron de las salas de exhibición, muy pocos dieron paso a los almacenes museísticos, desdibujando-

se la importancia de esta tendencia en las exposiciones de la colección”<sup>34</sup>. Tal vez, esa falta de presencia en las colecciones de los museos haya sido una de las causas por las cuales no se ha desarrollado aún un estudio más completo de la tendencia. Aunque las comisarias argumentan que la razón de esa falta de investigación específicamente en relación al cuerpo va más allá, explicando que cuando los cuerpos femeninos dejan de ser una “herramienta o juguete” para los hombres artistas, objeto de deseo agradable y complaciente, existe una incomodidad en la lógica machista al historizar representaciones de cuerpos de mujeres en las artes que se alejen de esa utilidad tradicional<sup>35</sup>.

En cualquier caso, esta exposición da un importante paso al reconocer la tendencia, dedicarle un espacio propio en sus salas y en las propias páginas del catálogo, donde se mencionan a artistas como: Itziar Okariz, Ana Laura Aláez, el colectivo Erreakzioa-Reacción, Esther Ferrer, Dora Salazar y Azucena Vieites. Incluso, mencionan la obra de artistas que ya incluían el cuerpo en los ochenta: Aurora Bengoechea, Mari Puri Herrero, Mari Paz Jiménez, Victoria Montolivo e Inés Medina; contribuyendo así al proceso del tejido de una genealogía matrilineal<sup>36</sup>.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

Partiendo de la exposición pionera *Genealogías feministas en el arte español*, hemos trazado un recorrido expositivo, teniendo en cuenta la importancia de las exposiciones de las principales instituciones en la construcción y desarrollo del discurso histórico.

Podemos concluir que las artistas del contexto vasco que trabajaron en torno al

<sup>34</sup> Garazi Ansa y Haizea Barcenilla, *Baginen bagara. Artistas mujeres: lógicas de la (in)visibilidad. Colecciones del Museo San Telmo y de la Diputación Foral de Gipuzkoa* (San Sebastián: Museo San Telmo, 2021), 110.

<sup>35</sup> Garazi Ansa y Haizea Barcenilla, “Baginen bagara”, en *Baginen bagara...*, 29.

<sup>36</sup> Garazi Ansa y Haizea Barcenilla, “Baginen bagara”, 28-29.

cuerpo han recibido diferentes contextualizaciones. En *El puñalito y un puñao* de los años noventa, impulsado por el feminismo oficial, las exposiciones de mujeres artistas fueron el principal espacio de visibilización y si bien trataron de remarcar la diversidad en las creaciones y posiciones, no llegaron a desarrollar una investigación especializada en la tendencia corporal.

En las exposiciones actuales distinguimos diferentes tendencias. Mientras que en exposiciones como *Womanology* la agrupación de las artistas se realizó a partir de arquetipos y una supuesta esencia de mujer que sirvió como pretexto para no investigar más allá, exposiciones como *Bigarren bidea* trataron de abrir un camino propio en el discurso tomando conciencia de un saber hacer específico en relación al feminismo de los años noventa.

Finalmente, encontramos la propuesta más innovadora en *Baginen bagara*, donde además de identificar la tendencia, como ya sucedía en la exposición leonesa, se replanteaba el motivo de las ausencias y las lógicas de legitimación en la historia del arte vasco. Una dirección esperanzadora para la recuperación de tendencias como la que hemos estado tratando, sobre la cual todavía queda mucho por investigar, para poder incluirla en el relato estatal de manera completa y que futuras generaciones continúen cosechando el conocimiento en torno a una genealogía artística matrilineal.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Andrieu, Rosa. "s/t". En *El puñalito y un puñao*, coordinado por Adelina Moya, s. pag. Bilbao: Centro de Documentación y Estudios de la Mujer, 1996.
- Ansa, Garazi. "Gorputzetik gorputzera. Artxiiboak erakusketa aretoetan". Tesis doctoral. Universidad del País Vasco, 2020. <https://addi.ehu.es/handle/10810/51654?show=full>
- Ansa, Garazi y Haizea Barcenilla. *Baginen bagara. Artistas mujeres: lógicas de la (in)visibilidad. Colecciones del Museo San Telmo y de la Diputación Foral de Gipuzkoa*. San Sebastián: Museo San Telmo, 2021.
- Ansa, Garazi y Haizea Barcenilla. "Baginen bagara". En *Baginen bagara. Artistas mujeres: lógicas de la (in)visibilidad. Colecciones del Museo San Telmo y de la Diputación Foral de Gipuzkoa*, 9-29. San Sebastián: Museo San Telmo, 2021.
- Artium a. <https://artium.eus/es/centro-de-documentacion-de-artistas-vascas>
- Artium b. <https://catalogo.artium.eus/exposiciones/zeru-bat-hamaika-bide-0>
- Artium c. <https://www.artium.eus/images/Exposiciones/2020/Zeru-bat-liburuxka-folleto.pdf>
- Artium d. <https://www.artium.eus/images/Exposiciones/2021/Bigarren-bidea-Liburuxka-Folleto-Leaflet.pdf>
- Artnews. <https://www.artnews.com/artnews/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/>
- Barcenilla, Haizea. "Incluir o replantear: cómo exponer e historizar a las mujeres artistas". *Boletín de Arte*, nº 35 (2014), 117-129.
- Barcenilla, Haizea. "Manology". *Berria*, 11 de mayo de 2021. <https://www.berria.eus/paperekoa/1880/033/002/2021-05-11/manology.htm>
- Carpenter, Ele. "s/t". En *What does the word curate mean to you?*, editado por Craig Ashley y Trevor Pitt, 11. Birmingham: MAC Birmingham, 2013.
- Carro Fernández, Susana. "Una historia propia". En *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*, 132-141, Gijón: Ediciones Trea, 2010.
- Castañer, Xesqui. "Iconografía de la mujer en los pintores vascos (siglos XIX y XX)". *Kobie: Bellas artes*, nº2 (1984), 95-120.
- Esteban, Mari Luz. *Antropología del cuerpo: género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: Bellaterra, 2013.

- Garnelo Díez, Isabel y Carmen Cortés Zaborras. "Baginen Bagara: lógicas de la (in)visibilidad". *M-Arte y Cultura Visual*. <https://www.m-arteyculturavisual.com/2022/02/27/baginen-bagara-logicas-de-la-invisibilidad/>
- Lekuona, Ane. "Baginen Bagara. Artistas mujeres: lógicas de la (in)visibilidad". *Arte, Individuo y Sociedad*, nº34 (2022), 835-836.
- Mayayo, Patricia. "Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo". En *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, editado por Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, 19-38. Madrid: This side up, 2013.
- Méndez, Lourdes. *Os labirintos do corpo: manipulacións ideolóxicas, saberes científicos e obras de arte*. Vigo: A Nosa Terra, 1998.
- Méndez, Lourdes. "Arte coño y otras representaciones del cuerpo sexuado: feminismos en el arte contemporáneo". En *Cuerpo y Cultura*, editado por Javier Eloy Martínez Guirao y Anastasia Téllez Infante, 161-184. Barcelona: Icaria, 2010.
- Moya, Adelina, coord. *El puñalito y un puñao*. Bilbao: Centro de Documentación y Estudios de la Mujer, 1996.
- Molina, Ángela. "Maisons Vides". En *Womanology: colección José Ramón Prieto*. 99-101. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2021.
- to, 129-139. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2021.
- Museo Bellas Artes de Bilbao*. <https://museobilbao.com/exposiciones/ikuspuntuak/>
- Olaizola, Ana. "La paradoja de lo femenino en el arte". En *El puñalito y un puñao*, coordinado por Adelina Moya, s. pag. Bilbao: Centro de Documentación y Estudios de la Mujer, 1996.
- Onandia, Mikel. "Cronología. 1968-2018". En *Después del 68. Arte y prácticas artísticas en el País Vasco. 1968-2018*, 285-507. Bilbao: Museo Bellas Artes de Bilbao, 2018.
- Schor, Mira. "Patrilineage". En *Feminist Art Theory: An Anthology 1968-2014*, editado por Hilary Robinson, 159-164. Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell, 2015.
- Valle, Teresa del. "La mujer vasca a través del análisis del espacio: utilización y significado". *Lurralde: Investigación y espacio*, nº 6 (1983), 251-270.
- Valle, Teresa del. *Mujer vasca: imagen y realidad*. Barcelona: Anthropos, 1985.
- Villa, Rocío de la. "En torno a la generación de los noventa". En *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, editado por Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, 246-256. Madrid: This side up, 2013.
- Zugaza, Miguel. "Tejer". En *Womanology: colección José Ramón Prieto*. 99-101. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2021.