

El cuerpo como eje en el arte de algunas autoras vascas de los años noventa: una propuesta historiográfica*

The Body as an axis in the art of some Basque women authors of the 1990's: a historiographical proposal

MAITE LUENGO AGUIRRE**

Resumen

Durante los años noventa en el contexto vasco, como en el Estado, surgen una serie de obras de arte creadas por mujeres que tienen el cuerpo como centro. Sin embargo, la tendencia del País Vasco no ha sido especialmente investigada hasta el momento. En este artículo se analiza el lugar que ha ocupado esta tendencia en la Historia del Arte de los últimos años, además de reflexionar en torno a la problemática de la agrupación de artistas en función de su género. Finalmente, investigamos las características de los medios artísticos que emplearon, concretamente: la escultura, la video-performance, el teatro y la poesía. De este modo, se hace una aportación no solo al relato del arte del contexto vasco, sino también al modo de historizar a las autoras y al estudio de las tipologías artísticas.

Palabras clave

Años noventa, Artistas mujeres, Cuerpo, Historiografía, Arte vasco.

Abstract

In the 1990's in the Basque context, as in the State, a series of works of art created by women emerged with the body as the centre. However, the trend in the Basque Country has not been specially investigated so far. This article analyses the place this trend has occupied in the History of Art in recent years, in addition to reflecting on the problem of gathering artists based on their gender. Finally, we investigate the characteristics of the artistic media they used: sculpture, video performance, theatre and poetry. Thus, making a contribution not only to the narrative of the art of the Basque context, but also to the way of historicizing the authors and to the artistic typologies.

Keywords

The 1990's, Women artist, Body, Historiography, Basque art.

* * * * *

* Este artículo ha sido realizado en el contexto de los siguientes proyectos de investigación: "Desnortadas. Territorios del género 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. Igualmente, ha sido financiado por el contrato obtenido en la convocatoria para la formación de investigadores de la UPV/EHU (PIF/BUR 19/02).

** Universidad del País Vasco UPV/EHU. Dirección de correo electrónico: maite.luengo@ehu. eus. Número de ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9238-3480>.

Durante la reciente década de los años diez, en la investigación vasca ha aumentado el interés por los enfoques corporales en relación al arte. Por ejemplo, se ha investigado la relación de los cuerpos de los visitantes en las exposiciones y los artefactos expuestos,¹ la representación de las artistas en la prensa durante el primer franquismo² y la performance en el tardofranquismo.³ Además, en los estudios de literatura vasca, han sido varias las propuestas en torno al cuerpo, especialmente el femenino, tanto dentro los relatos de las escritoras vascas⁴ como en torno a sus propias experiencias corporales fuera de los libros.⁵

En nuestro caso, este interés por el cuerpo nos lleva a la década de los noventa, dado que durante esos años se realizaron obras ligadas al cuerpo femenino. Obras que no han sido profusamente investigadas en el País Vasco, ofreciendo una vía poco tratada a profundizar. Esa tendencia propuso una novedad notable en contraste con las obras que se estaban realizando en aquel momento, ofreciendo un interesante contrapunto para la labor investigadora. En este artículo, tenemos como objetivo hacer una aportación de reconstrucción del caso vasco, mostrando las problemáticas y posibilidades exploradas por las artistas. Para ello, trabajaremos con una doble hipótesis. La primera, que, a pesar de ser parte de una misma generación, para su historización no se ha realizado un trabajo de matización suficiente en el modo de agrupación, más allá de la etiqueta *artistas mujeres*. La segunda hipótesis sostiene, que la variedad de medios utilizados para abordar temas corporales ofreció un abanico de enfoques, que no se hubieran podido explorar de haber sido abordados mediante un solo medio.

Para comenzar, realizaremos una revisión de cómo se ha historiado en los últimos años esta tendencia de los noventa. A continuación, debatiremos la problemática en torno al modo de agrupar a estas artistas. Finalmente, procederemos al análisis de las tipologías formales, pues en ocasiones el análisis formal ha quedado relegado a un segundo plano en este tipo de arte. Esa última aportación, nos ayudará a entender mejor el mensaje enviado y las posibilidades dadas por el medio elegido. Entre los medios que analizaremos se encuentran: la escultura y el

¹ ANSA ARBELAIZ, G., “Vuelta al origen: una propuesta de aproximación al archivo desde la teoría matricial”, *Boletín de arte*, 40, 2019, pp. 255-265.

² LEKUONA MARISKAL, A., “La representación de las pintoras en la prensa del primer franquismo. El caso de Menchu Gal”, *Arte y políticas de identidad*, 22, 2020, pp. 73-97.

³ GARBAYO MAEZTU, M., *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismo en el tardofranquismo*, Bilbao, Consonni, 2016.

⁴ ÁLVAREZ URÍA, A. y LASARTE LEONET, G. (eds.), *Gorputza eta generoa: euskal kulturaren eta literatura*, Bilbao, Servicio Editorial de la UPV/EHU, 2012.

⁵ RODRÍGUEZ, E., *Idazleen gorputzak*, Zarautz, Susa, 2019.

videoarte correspondientes a las artes visuales, el teatro dentro de las artes escénicas y la poesía en lo referente a la literatura. De este modo, conseguiremos aportar una visión pluridisciplinar, que sirva como punto de partida para desarrollar los estudios en torno al cuerpo de los años noventa en el contexto vasco y facilitar su inserción en el relato artístico estatal de manera más completa.

Problematización en torno a las últimas propuestas historiográficas

Comenzaremos por situar esta tendencia dentro del contexto artístico español de los noventa, una década que ya fue caracterizada en el catálogo de la icónica exposición *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* organizada en el MUSAC en el año 2013. Concretamente, fue Rocío de la Villa quien situó algunas de las creaciones de la incipiente genealogía de los noventa en torno al deseo de un buen número de artistas mujeres de expresar la diferencia, empleando elementos de la cultura femenina y en femenino, a través de propuestas interdisciplinares.⁶

A continuación, nos referimos al libro de referencia *Arte en España 1939-2015, ideas, prácticas, políticas*, donde se mencionan las obras de algunas autoras que veremos en este artículo, entre otras, ciertas video-performances de Itziar Okariz y Estíbaliz Sádaba. Concretamente, aparecen en el capítulo titulado “Feminismos y políticas de género”.⁷ Ese apartado se divide en varios subcapítulos que tratan el cuerpo desde diferentes perspectivas: la alteridad, la maternidad, el mito de la belleza y los activismos son algunos de los enfoques que se desarrollan. En cuanto a las motivaciones al realizar ese tipo de obras, por una parte, se menciona el deseo de denuncia; por otra parte, la posibilidad de imaginar códigos alternativos a los hegemónicos.⁸ Situamos las obras que analizaremos más adelante principalmente en esa segunda vertiente, aunque algunas también contengan un posicionamiento de denuncia feminista consciente.

En cuanto al contexto vasco, tomaremos como principal referencia el libro más reciente dedicado a la Historia del Arte panorámica, dirigido por el antiguo director del Museo Bellas Artes de Bilbao, Javier Viar, y dividido en dos tomos. Es en el segundo tomo, donde Viar dedica cuatro capítulos a la historización de los años noventa. En uno de ellos se ocupa

⁶ DE LA VILLA, R., “En torno a la generación de los noventa”, en Marzo, J. L. y Mayayo, P. (eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, Madrid, This side up, 2013, pp. 246-256, espec. p. 249.

⁷ MARZO, J. L. y MAYAYO, P., *Arte en España 1939-2015, ideas, prácticas, políticas*, Madrid, Cátedra, 2015, pp. 757-782.

⁸ *Ibidem*, p. 769.

exclusivamente de obras creadas por artistas mujeres,⁹ mientras que los otros tres son divididos siguiendo un criterio geográfico, es decir, por provincias. Una división que parece estar basada en criterios de género y no necesariamente unida al arte que producen las autoras, dado que es muy variado y en ocasiones carece de referencias a lo femenino, entendido este adjetivo en su más amplio sentido. Asimismo, es importante remarcar que dicha segregación basada en el género y remarcada en el título (el capítulo incluye la expresión *mujeres artistas* como identificador aglutinador), no sucede en ninguno de los múltiples capítulos dedicados exclusivamente a artistas hombres. Con esto, no queremos sugerir que haya la necesidad de remarcar también el género de los autores varones, al contrario, abogamos por remarcar el género en el caso en que sea relevante para el entendimiento de la obra. Como recientemente realizó la historiadora del Arte Ane Lekuona, quien explicó que los elementos del denominado *estilo vasco*, como la escultura o la abstracción, estaban unidos a una serie de atributos masculinos que se identificaban en el arte de los autores y se privilegiaban en el discurso histórico.¹⁰

Volviendo al capítulo que nos concierne, es verdad, que dicho apartado es el que hace referencia a un mayor número de autoras, siguiendo la premisa de que fue en esa época cuando comenzó a haber más creadoras. Del mismo modo, Viar aseguraba que *a esta consideración cuantitativa hay que añadir que la obra de muchas de ellas es de gran calidad, lo que hace más importante su presencia e impronta en el arte vasco de los últimos veinticinco o treinta años.*¹¹ Una afirmación que puede resultar problemática, ya que no contempla que los criterios de calidad en ocasiones son relacionados con el mundo masculino, como explicó Nochlin en su ya clásica contribución *Why Have There Been No Great Women Artists?*¹² Dicho esto, se echa en falta un punto de unión más consistente a la hora de agrupar a las artistas que se abordan en el capítulo. Más allá de ser mujer y de afirmar que suelen *insertar la ideología feminista* en sus obras en mayor o menor medida,¹³ una afirmación tal vez demasiado generalista que permitiría acoger prácticamente a cualquier artista.

⁹ VIAR, J. (dir.), “El múltiple final de siglo (I). Mujeres artistas: Talayero, Salazar, Aláez, Okariz, Revuelta y Erreakzioa-Reacción”, en Viar, J., *Historia del arte vasco: De la Guerra Civil a nuestros días (1936-2016)*, vol. II, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2017, pp. 927-990.

¹⁰ LEKUONA, A., “El imaginario artístico de ‘lo vasco’”: Prácticas y políticas culturales a finales del siglo XX”, *Revista Historia Autónoma*, 18, 2021, pp. 165-182, espec. p. 178.

¹¹ VIAR, J. (dir.), “El múltiple final de siglo (I)...”, *op. cit.*, p. 930.

¹² NOCHLIN, L., “From 1971: Why Have there Been No Great Women Artist?”, *Artnews*, 2015, <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/>, (fecha de consulta: 13-I-2022).

¹³ VIAR, J. (dir.), “El múltiple final de siglo (I)...”, *op. cit.*, p. 930.

Como respuesta a dicha cuestión, en este artículo sugerimos aplicar un criterio más específico para el aglutinamiento de algunas de las artistas de los años noventa. Así, el eje que proponemos es la corporalidad, más específicamente la corporalidad unida a las experiencias femeninas. Pero antes de continuar, queremos matizar que el interés por la corporalidad de esa época, no se dio únicamente entre las autoras, ya que algunos artistas también realizaron en la época creaciones relacionadas con los cuerpos, aunque no necesariamente desde el punto de vista de género. Dentro del arte tenemos, por ejemplo, las performances de Javier Pérez y la tendencia señalada por el crítico de arte Peio Aguirre en el catálogo de la exposición *Después del 68*.¹⁴ Al elaborar la constelación artística de los noventa, Aguirre aborda el trabajo de Alberto Peral uniéndolo con los ideales de belleza, dentro de los parámetros del canon clásico. Sin embargo, no se menciona, que en ese momento tanto hombres como mujeres revivieron la discusión sobre ese concepto, tal vez por tratar de limitarse a las obras de la exposición. Concretamente, en el caso de las artistas, vemos referencias a la belleza femenina mediante alusiones críticas a prácticas corporales dirigidas a las mujeres, acciones para ser percibidas como bellas; como sucede en las obras de Txaro Fontalba, Dora Salazar y Estíbaliz Sádaba.

Finalmente, conscientes de la importancia que las exposiciones de las principales instituciones tienen en la construcción y desarrollo del discurso histórico, mencionaremos las muestras más recientes, en las que se han incluido obras de la tendencia que nos concierne, destacando el aspecto de experiencia corporal femenina. Exposiciones que pueden tratarse de indicios de una nueva dirección de la historización. Estas se encuentran en dos museos diferentes de la Comunidad Autónoma Vasca. El primero, se sitúa en el Museo Artium de Vitoria-Gasteiz y se titula *Zeru bat hamaika bide. Prácticas artísticas en el País Vasco entre 1977 y 2002*.¹⁵ Además, en la capital guipuzcoana el Museo San Telmo expuso recientemente *Baginen bagara. Artistas mujeres: Lógicas de la (in)visibilidad*.¹⁶ Una exposición que retomó el concepto de *artistas mujeres* en el título, dándole una visibilidad positiva y en contraste con la tendencia identificada en los últimos años

¹⁴ *Después del 68. Arte y prácticas artísticas en el País Vasco 1968-2018* fue una exposición organizada por el Museo de Bellas Artes de Bilbao entre 2018 y 2019.

¹⁵ Página web de la exposición *Zeru bat hamaika bide. Prácticas artísticas en el País Vasco entre 1977 y 2002* del Museo Artium: <https://www.artium.eus/es/exposiciones/item/61048-zeru-bat-hamaika-bide-practicas-artisticas-en-el-pais-vasco-entre-1977-y-2002>, (fecha de consulta: 8-I-2022).

¹⁶ Página web de la exposición *Baginen bagara. Artistas mujeres: Lógicas de la (in)visibilidad* del Museo San Telmo: <https://www.santelmomuseoa.eus/m/exposiciones-detalle.php?id=13120&lang=es>, (fecha de consulta: 8-I-2022).

de sustituir el término mujeres con el término género, como si de un sinónimo se tratara.¹⁷

Como hemos indicado, en ambas muestras, al exponer obras de los años noventa se habla del protagonismo del cuerpo. Igualmente, muestran el deseo de no solo recuperar el trabajo de las artistas, sino también de cuestionarse el modo de historizar, más allá de la categorización de *mujer artista*. Unas líneas de actuación que comparte el presente trabajo.

Generación compartida, caminos individuales

Para comenzar a hablar de las características compartidas de las autoras de la tendencia que nos atañe, empezaremos aclarando que se trata de una generación compartida; es decir, las autoras que insertamos en esta tendencia nacieron entre 1955 y 1965, aunque principalmente al comienzo de los años sesenta. Este dato es de suma relevancia, ya que en los años noventa, todas tenían una edad parecida y se encontraban en los comienzos de su carrera profesional.¹⁸ Las artistas que trabajaban la escultura y la video-performance se habían formado en la Universidad del País Vasco UPV/EHU, proviniendo así, de un mismo centro formativo. Nos gustaría destacar, que ese primer momento de iniciación profesional ofrece, normalmente, mayor libertad a la hora de crear, ya que las expectativas en torno al resultado del trabajo pueden ser menores, lo que pudo motivar la experimentación más libre, lejos de expectativas ajenas.

Todas las autoras, además de crear obras que reflexionan en torno al cuerpo, indican una reflexión sobre el género femenino, aunque con diferentes niveles de compromiso. Sin embargo, debemos aclarar que las posiciones de las propuestas tienen matices. Algunas, presentan una crítica en clave feminista, mientras que otras no se posicionaban en ese debate político, aunque traten temas relevantes para el feminismo, sin necesidad de declararse como explícitamente afines. Resulta de especial interés realizar esta diferenciación para poder entender mejor la tendencia a la diversificación que se vivió en aquel momento. Además, durante esos años se comenzó a enfatizar especialmente la individualidad de cada autora,

¹⁷ RODRÍGUEZ CALDA, M. M., "Exposiciones y discursos", en Jareño Gila, C. y Sanz-Gavillon A. C. (dirs.), *Otras miradas. Voces y formas de la creación feminista desde los años 60 en el Estado español*, Barcelona, Bellaterra, 2021, pp. 273-291, espec. p. 287.

¹⁸ A continuación, indicamos las fechas de nacimiento de las autoras que mencionaremos en la próxima sección, en orden cronológico: Maite Agirre, 1955; Bene Bergado, 1963; Miren Agur Meabe, 1963; Estíbaliz Sádaba, 1963; Dora Salazar, 1964; Edurne Rodríguez Muro, 1964; Ana Laura Aláez, 1964; Txaro Fontalba, 1965, e Itziar Okariz, 1965.

frente a la tendencia de agruparlas bajo la categoría de mujeres artistas. Mujeres artistas o arte femenino, una etiqueta que históricamente había tenido connotaciones negativas, como explicaba ya en la década de los ochenta la historiadora del arte Griselda Pollock:

*What was suggested unquestioningly was that all that women have produced bears witness to a single, sex-derived femininity then justified a complacent judgment on women's innate inferiority in the arts. We pondered the meaning and pervasiveness of the equation between art by women and femininity, and between femininity and bad art, and concluded that the feminine stereotype was an important, structuring category in the discourse of art history.*¹⁹

Como vemos, la tendencia de unir a las artistas bajo una categoría argumentando que estaban influenciadas por una feminidad común ha sido problemática en la Historia del Arte, otorgando una connotación negativa a las autoras acogidas bajo ese término. Ese modo de estudiar a las artistas como una tipología única condicionada por el ser mujer, era el claro reflejo de lo que sucedía también con el estudio de las representaciones femeninas. Una tipología de estudio, que había sido desarrollada unos años antes en el contexto vasco por la historiadora del arte Xesqui Castañer, quien había analizado las representaciones femeninas realizadas por pintores vascos,²⁰ proyectando ella misma la mirada masculina de la que nos hablaba John Berger en *Modos de ver*.²¹

En cuanto a la influencia del feminismo, en los años noventa el trasfondo que había era principalmente relativo a la segunda ola, que desde algunas perspectivas podía resultar esencialista, aunque hacia el final de la década comenzaron a llegar influencias de la tercera ola y con ello la teoría de la performatividad de Judith Butler. Sin embargo, no fue necesario esperar hasta los noventa para abrir la definición de ser mujer más allá de términos biológicos, pues desde aportaciones tempranas, Simone de Beauvoir afirmaba *On ne naît pas femme: on le devient*.²² Explicaba así, que la figura femenina no venía dada por un destino concreto unido exclusivamente a la biología, si no que se iba desarrollando principalmente de manera social; aunque también analizara en profundidad los procesos corporales.²³

¹⁹ POLLOCK, G., "Women, Art and Ideology: Questions for Feminist Art Historian", *Woman's Art Journal*, 4/1, 1983, pp. 39-47, espec. p. 47.

²⁰ CASTAÑER, X., "Iconografía de la mujer en los pintores vascos (siglos XIX y XX)", *Kobie: Bellas artes*, 2, 1984, pp. 95-120.

²¹ BERGER, J., *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

²² DE BEAUVOIR, S., *Le deuxième sexe*, vol. II, Paris, Gallimard, 2017, (primera edición 1949), p. 13.

²³ DE BEAUVOIR, S., "Les données de la biologie", *Le deuxième sexe*, vol. I, Paris, Gallimard, 2016, (primera edición 1949), pp. 37-79.

El catálogo de la exposición *El puñalito y un puñao* celebrada en diferentes puntos de Bizkaia en 1996,²⁴ nos muestra el deseo de remarcar las distintas perspectivas de las artistas. En dicha muestra, se reunió una serie de obras de distinta índole realizadas por cincuenta y seis artistas, reunidas por el hecho de ser mujeres, pero tratando de señalar las diferentes posiciones de las mismas. En uno de los textos introductorios, la antropóloga Rosa Andrieu destacaba los aportes de mujeres artistas y se refería a una experiencia diferente, condicionada biológica y culturalmente.²⁵ En otro texto se mencionaban algunas peculiaridades compartidas, pero reconociendo que los artistas habían tenido cierta reticencia hacia esa taxonomía. Rechazo que nacería en reacción a la práctica de relegar a un espacio histórico de excepción, fuera del discurso oficial, a las autoras denominadas con esa etiqueta.²⁶

Explorando las oportunidades de los medios artísticos

En el próximo apartado, analizaremos los diferentes tipos de creaciones que realizaron las autoras de los noventa en relación a la experiencia corporal femenina. Como hemos indicado anteriormente, tomaremos en consideración diversas disciplinas creativas. Nos centremos en la escultura, la video-performance, el teatro y la poesía. Presentaremos algunas de las posibilidades concretas que ofreció cada medio para la exploración de las corporalidades femeninas. De este modo, junto con los matices presentados en el apartado anterior, nutriremos nuestra propuesta de aglutinar a estas autoras en torno al eje corporal.

La escultura a modo de extensión corporal

En las creaciones de escultoras vascas de los noventa, encontramos un especial interés más allá de la reproducción de la figura humana. Un interés enfocado en las prácticas de moldeamiento corporal femenino, como muestran obras como corsés de la serie *Intimidad preservada* (1994)²⁷

²⁴ MOYA, A. (coord.), *El puñalito y un puñao*, Bilbao, Centro de Documentación y Estudios de la Mujer, 1996. El catálogo de la exposición cuenta con textos introductorios de diferentes investigadoras. Sin embargo, las páginas de dicha publicación no están numeradas y los textos no contienen títulos propios, por lo que únicamente nos podemos referir a ellos mediante la mención de sus autoras.

²⁵ ANDRIEU, R., s/t, en Moya, A. (coord.), *El puñalito...*, *op. cit.*

²⁶ ELORZA, C., s/t, en Moya, A. (coord.), *El puñalito...*, *op. cit.*

²⁷ SARRIUGARTE, I., "Reciclando los materiales: la práctica escultórica de Dora Salazar", *Príncipe de Viana*, 255, 2012, pp. 51-75.

de Dora Salazar y *Anorexia* (1999) de Txaro Fontalba.²⁸ La primera serie engloba estructuras metálicas con forma de corsé, atuendo tradicionalmente utilizado para estilizar la figura femenina; una forma que también se extendió más allá del busto, como fue el caso de la obra *Mujer campana* (1999), donde el corsé acaba convirtiéndose en una especie de vestido acampanado en el que contrasta la forma cóncava correspondiente al tronco, con la voluminosa forma convexa de la falda [fig. 1]. En cuanto a la obra de Fontalba, esta se trata de una mesa cubierta con un mantel constituido por gigantes cintas métricas, sobre los que reposan platos hondos con espejos. Espejos que a su vez reflejaron la cara de las personas que se acercaron a mirar la obra de cerca, poniendo así al público en el lugar de quien padece la enfermedad que da nombre a la obra, anorexia, y recordando la obsesión con la autoimagen que puede evocar la mera visión de un plato [fig. 2]. Así, vemos en Salazar y Fontalba la creación de objetos relacionados con la metamorfosis corporal que tiene como objetivo el ensalzamiento de la belleza, práctica que en ocasiones afecta directamente a la salud, como es el caso de la anorexia, más frecuente entre la población femenina.

Es también una metamorfosis, pero que escapa del mundo real, la que presentan Bene Bergado y Ana Laura Aláez en sus esculturas, sugiriendo poderes sobrehumanos en sus creaciones presentadas como elementos que acompañan a los cuerpos. Por ejemplo, situamos en esta línea la escultura textil de punto *Wonderwoman* (1993),²⁹ que reproduce el traje de la famosa superheroína de DC Comics [fig. 3], invitando a la



Fig. 1. Dora Salazar. *Mujer campana*. 1999. Fotografía: cortesía de Dora Salazar y Arteko Gallery.

²⁸ Fragmento del catálogo de la exposición *Anorexia* presentada en el Horno de la Ciudadela de Pamplona en 1998, un año antes de la creación de la obra mencionada, <https://txarofontalba.com/1999/05/01/una-idea-que-pierde-peso/>, (fecha de consulta: 8-I-2022).

²⁹ SÁENZ DE GORBEA, X. "Perversión del modelo", en Ochagavía, C. (coord.), *Gure Artea: Ana Laura Aláez*, Vitoria-Gasteiz, Gobierno Vasco, 1997, pp. 5-15, espec. p. 8.



Fig. 2. Txaro Fontalba. Anorexia. 1999. Fotografía: cortesía de Txaro Fontalba.



Fig. 3. Ana Laura Aláez.
Wonderwoman. 1993.
Fotografía: cortesía de Ana Laura Aláez.

espectadora a imaginarse vestida con dicho traje y adoptando las habilidades de la propia *Wonderwoman*. En este caso, destacamos especialmente el tipo de textil, que al igual que la técnica, remiten a un imaginario hogareño y femenino en contrastante con la figura pública de la heroína. Es igualmente una invitación en clave fantástica la que lanzó Bene Bergado mediante sus *Zapatos charco* (2000). Una obra presentada como calzado utilizado por el personaje de ficción Alyx, creado por Joanna Russ en *The adventures of Alyx* (1976).³⁰ Más concretamente, se trataba de zapatos blancos con un acabado brillante que se presentaban *semi-derretidos*, convirtién-

³⁰ BERGADO, B., *La zapatería de Alyx*, Bilbao, Ayuntamiento de Bilbao, 2020.



Fig. 4. Bene Bergado. Zapatos charco. 2000. Fotografía: cortesía de Bene Bergado.

dose en contacto con el suelo en una masa informe [fig. 4]. Siguiendo la línea del calzado, encontramos una propuesta algo más temprana en la obra de la anteriormente mencionada artista Dora Salazar, quien unos años antes, en 1995, había creado *Zapatos de cuero II* [fig. 5], unas manoletinillas que combinaban una punta con la forma de los dedos de los pies con un tacón convertido en una especie de cola alargada.

Así, vemos que en todos los casos se representan los objetos que acompañan a los cuerpos y los modifican, ya sea siguiendo criterios estéticos, o añadiendo poderes mágicos. Unos cambios que situamos en la lógica de recorridos corporales que analizó la antropóloga Mari Luz Esteban, quien se reafirmaba en presentar el cuerpo como un agen-



Fig. 5. Dora Salazar. Zapatos de cuero II. 1995. Fotografía: cortesía de Dora Salazar y Arteko Gallery.

te con capacidad para el cambio y no como *un mero espejo de la sociedad o la cultura en la que viven los sujetos*, pasivo y subordinado.³¹ Recorridos corporales que trasladados al ámbito artístico se realizan con objetos que funcionan a modo de extensiones corporales, elementos más allá de la experiencia real vivida, pero que acompañan de manera imaginativa a los cuerpos representados o sugeridos.

Autopresentación mediante la video-permormance y el teatro

Tanto las vídeo-performances, como las obras teatrales que mencionaremos a continuación tratan un lenguaje visual sintético y simbólico. En el caso del audiovisual, este presenta un escaso nivel de edición que remarca la sensación de instantaneidad de la performance realizada. Además, impera la composición central, que relacionamos con el rol de presentación, en la cual las artistas son las propias protagonistas. Se presentan a sí mismas, llevando a cabo acciones corporales fuera de lo cotidiano y alejadas de los comportamientos canónicos dirigidos al género femenino: como es el caso de *Kill Your Idols* (1996) de Estíbaliz Sádaba.³² En dicha obra, la artista procede a ocultar paulatinamente su rostro adhiriendo recortes de titulares de revistas femeninas que aluden a inquietudes infundadas a las mujeres, creando así una máscara que muestra titulares como *Confesiones de una chica con poco pecho* o *Por qué conviene equivocarse de novio varias veces* [fig. 6]. Igualmente, en la serie *Mear en espacios públicos o privados* (serie que comenzó en 1999) de Itziar Okariz, la artista aparece frecuentemente orinando de pie en varios lugares, una postura relacionada con la experiencia masculina. Matizamos que, aunque inicialmente partiera de una postura de cuclillas que relacionaba con la figura de la gárgola y que uniríamos con la vertiente fantasiosa escultórica,³³ hemos decidido situar la serie en el presente apartado, debido a que acabó predominando la posición vertical asociada a la posición masculina.

En el teatro, la prevalencia del yo se remarca mediante el formato del monólogo con diferentes niveles de reivindicación en torno a las experiencias femeninas del personaje principal. Dentro de esta tendencia, situamos los trabajos de las directoras Maite Agirre y Edurne Rodríguez Muro; *Molly Bloom* realizada por primera vez en 1993 [fig. 7] y *Mujeres al Rojo Vivo* de 1995 [fig. 8].

³¹ ESTEBAN, M. L., *Antropología del cuerpo: género, itinerarios corporales, identidad y cambio*, Barcelona, Bellaterra, 2013, p. 247.

³² El vídeo se puede consultar en la plataforma Hamaca en el enlace <https://www.hamacaonline.net/titles/kill-your-idols/>, (fecha de consulta: 12-I-2022).

³³ OKARIZ, I., "Itziar Okariz 'Mear en espacios públicos o privados'", MACBA, 2020, <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/actividades/pantalla-abierta-itziar-okariz>, (fecha de consulta: 8-I-2022).

En ambas obras, el cuerpo de las actrices tomó protagonismo sobre las tablas, interpretando lo que podríamos denominar como pensamiento derramado, es decir, una cascada de vivencias narradas en primera persona y con claras referencias al cuerpo y deseo femenino. En el caso de Agirre, fue ella misma la que realizó el trabajo de dramaturgia, directora y actriz, canalizando la experiencia del personaje femenino de la novela *Ulises* (1920) de James Joyce a través de su persona y con cierta intencionalidad de representación del colectivo femenino. En cuanto a Rodríguez Muro, fue la encargada de escribir y dirigir lo que podríamos denominar como un monólogo coral a tres voces, a partir de experiencias personales compartidas con otras mujeres. Dicha dramaturgia se trasladó al escenario mediante la presencia de tres actrices que realizaban los soliloquios en ocasiones convertidos en diálogos, con la finalidad de que las mujeres del público pudieran sentirse identificadas. De ese modo, ambas autoras ofrecieron una propuesta alternativa al pensamiento dualista cartesiano que separaba la mente (*res cogitans*) de cuerpo (*res extensa*) tradicional en el pensamiento de Occidente. La dualidad se diluye, explorando los cuerpos en escena en estrecha unión con la mente, más cercano a las propuestas de Baruch Spinoza, que proponía que la mente era el pensamiento del cuerpo. Es más, en el caso concreto de Agirre, la autora afirma que su obra de vio influenciada por autores que a su vez recibieron el influjo de Antonin Artaud, entendiendo la voz como una extensión del cuerpo del/la actor/actriz, poniendo en primer plano la carnalidad del mismo.³⁴

Versos carnales desde el yo

En el ámbito literario, destacamos una obra concreta para ejemplificar la tendencia, la recopilación de poemas *El código de la piel* de Miren Agur Meabe, publicada inicialmente en el año 2000 en euskera y traducida al castellano en 2002 [fig. 9]. Es en este poemario, que podemos insertar en la corriente de la poesía de la experiencia, en el que la autora explora el cuerpo femenino utilizando un nuevo código, nuevos significados imaginativos, ofreciendo un espacio para la transformación, donde la sensualidad ocupa un lugar importante.³⁵ Más concretamente, situamos este trabajo literario en relación a las experiencias corporales a nivel sexual y

³⁴ VALVERDE RODRÍGUEZ, J., “Teatrogileak teatroaz. Maite Agirre, Antton Luku eta Ander Lipus”, *Euskera: Trabajos y actas de la Real Academia de la Lengua Vasca*, 58/2, 2013, pp. 873-919, espec. p. 881.

³⁵ MINER, K., “Emakume gorputzak eta gorputz emakumetuak: Leire Bilbao eta Miren Agur Meaberen gorputz poetikoen arteko elkarrizketa bat”, en Álvarez Uria, A. y Lasarte Leonet, G. (eds.), *Gorputza eta generoa: euskal kulturaren eta literaturaren*, Bilbao, Servicio Editorial de la UPV/EHU, 2012, pp. 71-88, espec. p. 75.



Fig. 6. Estibaliz Sádaba. Kill your Idols. 1996. Fotografía: cortesía de Estibaliz Sádaba.



Fig. 7. Imagen de Maite Agirre como actriz en su obra Molly Bloom en los años noventa. Fotografía: cortesía de Maite Agirre.



Fig. 8. Portada del texto de la obra *Mujeres al rojo vivo* de Edurne Rodríguez Muro, publicada en 1996 y conservada en la biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid.

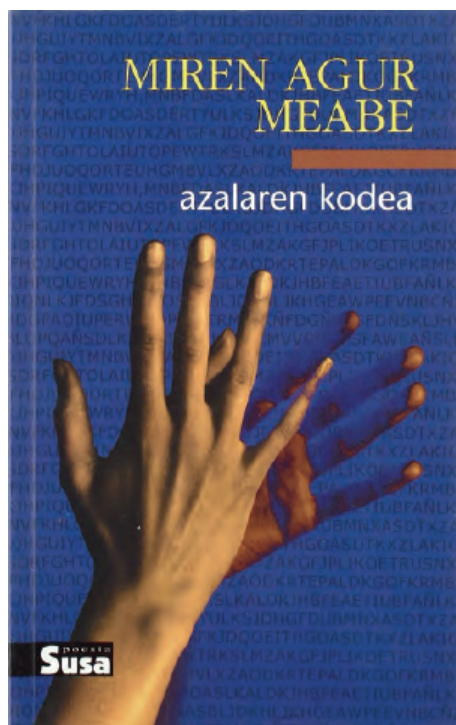


Fig. 9. Portada de la versión original en euskera del poemario *Azalaren Kodea* escrito por Miren Agur Meabe y publicado en el año 2000.

estético. Una primera persona que estaba unida al cuerpo y que podría ubicarse en la línea de la segunda ola del feminismo, concretamente tras los pasos del clásico *Le rire de la méduse* de Hélène Cixous.³⁶

Asimismo, coincide cronológicamente en la literatura vasca con el interés por la primera persona en la narrativa de las autoras, ya que este tipo de escritura proliferó, realizando discursos desde el yo y la experiencia corporal; tendencia respecto a la cual las investigaciones optaron por diferentes posiciones. Por una parte, había quien sostenía que en algunos libros se trataban de pseudo-autobiografías, revelando los límites borrosos entre la realidad y la ficción.³⁷ Por otra parte, se cuestionaba la importancia del yo autobiográfico en la obra de las escritoras vascas, sosteniendo

³⁶ CIXOUS, H., *Le rire de la Méduse*, París, Editions Galilée, 2010.

³⁷ OLAZIREGI, M. J., "Intimismoaz haraindi: emakumezkoek idatzitako euskal literatura", *Oihernart*, 17, 1999, pp. 1-75, espec. p. 37.

que quizás ese yo era un mero recurso narrativo, como sucedió en otros lugares de Europa.³⁸

A modo de conclusión

Tras haber abordado una tendencia que ya se identificó en el contexto español, pero no tan presente en la historiografía del arte vasco, creemos que esta puede ser insertada en el discurso estatal a través del eje corporal. Un nexo de unión entre obras más allá de la etiqueta *mujeres artistas* como elemento aglutinador empleado hasta ahora y que en ocasiones resulta poco significativa en relación a sus obras. Como alternativa, proponemos agrupar algunas de las artistas de los noventa en torno al interés por el cuerpo y la experiencia corporal femenina, atendiendo a las especificidades de cada medio artístico.

Las variadas disciplinas que hemos analizado nos han permitido ver las diferentes caras de la cuestión corporal. En la escultura, vemos trabajos que ofrecen propuestas de modificación y extensión de las facultades corporales, abordando el ámbito de la fantasía. En el videoarte y en el teatro, apreciamos un deseo de auto presentación: realizando acciones transgresoras en la video-performance o empleando el formato del monólogo sobre experiencias femeninas, combinado con puestas en escena en las que el cuerpo es el protagonista principal. Además, en la poesía resulta revelador el modo de abordar la corporalidad unida a la exploración carnal, desde un yo conscientemente femenino.

De este modo, hemos ofrecido un primer paso para repensar y replantear la historización de las autoras vascas de los noventa; un camino en el que todavía queda mucho por recorrer. Por lo tanto, esperamos que se vea enriquecido por futuros estudios más pormenorizados, por ejemplo, en torno a las posibilidades que ofrecieron cada uno de los medios formales en relación a las exploraciones corporales femeninas.

³⁸ GABILONDO, J., "Eta sugeari Oñederrak esan zion", *Hegats*, 28, 2000, pp. 75-114, espec. pp. 93-94.