



RECORTES Y MÚSICA PUNK CONTRA EL CANON DE BELLEZA EN EL VIDEOARTE FEMINISTA VASCO

*CUTOOUTS AND PUNK MUSIC AGAINST THE CANON OF BEAUTY IN BASQUE
FEMINIST VIDEOART*

Maite Luengo Aguirre

Universidad del País Vasco UPV/EHU

DOI: 10.5281/zenodo.8184306

.....
Recibido: (11 04 2023)

Aceptado: (05 07 2023)

Publicado (31 07 2023)
.....

Cómo citar este artículo

Luengo Aguirre, Maite. (2023). Recortes y música punk contra el canon de belleza en el video arte feminista vasco. *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de investigación en Arte y Humanidades Digitales.*, (23), 72-83

Recuperado a partir de <https://revistaasri.com/article/view/5740>

Resumen

A lo largo de los ochenta y noventa, uno de los lugares clave para el desarrollo del videoarte a nivel estatal fue el País Vasco. Entre las obras de esa época destacan aquellas realizadas a partir de la reutilización de imágenes de revistas

femeninas. Mediante fotocopias, recortes o incluso implicando el propio cuerpo, las artistas reinterpretaron de manera crítica la promoción del canon estético femenino. El artículo sugiere que en esta crítica se emplearon tácticas comunes de interés académico y aboga por la

72

puesta en valor de las obras seleccionadas, considerándolas clave para la construcción de una historiografía del arte feminista. Para realizar esta contribución, se crea en primer lugar un marco en torno al canon de la belleza de finales del siglo XX, para después analizar un total de cuatro creaciones de las artistas Elena Marrodan y Estibaliz Sádaba. El análisis de las obras se realiza mediante el estudio transversal de dos elementos: la estética de la uniformidad y la música punk. De este modo, se explora cómo se criticó la homogeneización estética promovida por el canon de belleza, para después explicar qué significado añadió la música punk empleada en las obras.

Palabras clave

Videoarte, feminismo, belleza, punk, años noventa, País Vasco.

Abstract

Throughout the eighties and nineties, one of the key places for the development of video art in the Spanish state was the Basque Country. Among the

works of that time, those created by reusing images from women's magazines stand out. Through photocopies, cutouts or even involving the body itself, the artists critically reinterpreted the promotion of the feminine aesthetic canon. The article suggests that common tactics of academic interest were used in this critique and advocates for the enhancement of the selected works, considering them key to the construction of a historiography of feminist art. To make this contribution, a framework is created around the canon of beauty from the end of the 20th century, to later analyse four creations by the artists Elena Marrodan and Estibaliz Sádaba. The analysis of the works is developed through the cross-sectional study of two elements: the aesthetics of uniformity and punk music. In this way, it is explored how the aesthetic homogenization promoted by the beauty canon was criticized, to later explain what meaning the punk music used in the works added.

Keywords

Video art, feminism, beauty, punk, nineties, Basque Country.

1. Introducción

Durante los años noventa, en la televisión y las revistas, los cuerpos de las modelos se convirtieron en representaciones de la perfección corporal y ocuparon un lugar especial en el imaginario colectivo¹. Si bien cada época tiene sus propios cánones estéticos, merece la pena resaltar esta década, ya que fue transformadora en las experiencias corporales de las mujeres. Igualmente, el ideal de belleza difundido en revistas, televisión o cine fue cuestionado a través de obras de arte y uno de los medios novedosos para dicha crítica fue el videoarte, que será el objeto de estudio de este artículo.

El videoarte fue pionero en el contexto vasco ya desde los años ochenta, cuando surgieron una gran variedad de festivales dedicados al mismo, incluso el Festival de Cine de San Sebastián tuvo su propio apartado impulsado por Guadalupe Echevarría. Cabe destacar que la Universidad del País Vasco fue una de las primeras a nivel estatal en incluir este medio en la Facultad de Bellas Artes. Gracias a este carácter

¹ Este artículo se ha elaborado dentro del grupo de investigación "Hariak. Literaturaren eta arteen inguruko ikerketa feministak" (GIU 22/008) y de los proyectos "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.

pionero, en la última década del siglo XX, el recorrido procurado por las creaciones anteriores dio paso a varias investigaciones condensadas en tesis doctorales que se defendieron en la misma universidad por parte de los propios artistas que trabajaban el videoarte. Se problematizó el propio soporte artístico (Rekalde Izagirre, 1995), se repasó el videoarte realizado en el País Vasco (González Antona, 1995) y se analizó las implicaciones de su institucionalización (Crego Morán, 1995). Años más tarde, durante los años dos mil diez, se han desarrollado nuevas retrospectivas. Por una parte, destaca la tesis de Begoña Vicario en torno a la animación experimental vasca. Por otra parte, destacamos la publicación colectiva *Videoarte. Recorridos por la creación videográfica en Euskal Herria*, una retrospectiva en torno al recorrido que el videoarte había tenido en el contexto vasco. En él se presentaba el vídeo *Fotokopia zaitez nena* (1988) de Elena Marrodan, creación en la que se criticaban los cánones estéticos difundidos por los medios, sacando a la luz una obra clave para la historización del arte feminista.

Siguiendo ese hilo, el presente artículo tiene como objetivo ahondar en la relación entre el videoarte feminista y la crítica a los cánones estéticos femeninos de los años noventa. Concretamente, se añadirán a esa obra inicial, las creaciones de la artista Estíbaliz Sádaba, quien trabajó -y continúa hoy en día- reutilizando imágenes de revistas femeninas. Algunas de las preguntas que responderemos serán: ¿cómo adoptaron las imágenes de modelos que aparecían en los medios? ¿Qué grado de desacuerdo con el canon mostraron en las obras de arte? ¿Cómo contribuyeron al debate sobre la modificación corporal que acercaba al ideal?

2. Metodología

Para el análisis de este estudio, en primer lugar, estableceremos el marco teórico en torno al canon de belleza desde el cual abordamos la investigación, identificando relevantes aportaciones que nos permitan problematizar el culto de la belleza y la figura referencial de las modelos. Después, procederemos a investigar una serie de obras de videoarte que cuestionan los cánones de belleza femeninos, estudiando dos herramientas empleadas para dicha subversión: la exageración de la uniformidad estética y la asociación con la música punk.

Analizaremos cuatro obras que abarcan una década, situadas a finales del siglo XX. La primera obra, como bien hemos mencionado, será *Fotokopia zaitez nena* (1988) de Elena Marrodan, un ejemplo de animación experimental que ganó el tercer premio *ex aequo* en el festival de referencia conocido como Bideoaldia de Tolosa en 1988. Es una de las pocas obras que se conoce de la artista y hoy en día pertenece al fondo de vídeo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco. Además de ese trabajo, nos centraremos en tres creaciones de Estíbaliz Sádaba, figura de referencia del videoarte feminista a nivel estatal y cuya obra se ha expuesto en múltiples exposiciones, desde la muestra *El bello género* (2002) en la sala Plaza de España de Madrid, hasta revisiones actuales como *Los nuevos 90* (2023) del Museo San Telmo de San Sebastián. A pesar de que su trayectoria trabajando con las revistas femeninas se extiende más allá de la cronología que trabajamos, nos limitaremos a los años noventa para poder identificar tendencias coetáneas. Para ello, las obras a analizar serán: *Supermodel*, *Superficial* (1990), *Kill your Idols* (1996), y *6%* (1999).

3. Transgrediendo la cultura de la belleza mediante el arte

En la icónica exposición *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, Patricia Mayayo y Juan Vicente Aliaga agruparon las obras relacionadas con la belleza en torno al apartado “La tiranía de la belleza.” En esta sección encontrábamos las obras de Ana Casas Broda, Paloma Navares, Isabel Oliver, Carmen F. Sigler o la propia Estibaliz Sádabam entre otras. En el texto del catálogo, Aliaga ubicaba concretamente la llegada de ideales de belleza extranjeros en la época del Desarrollismo franquista, donde la moda y cosmética de la publicidad dirigía el foco de atención a París. Sin embargo, destacaba que fue especialmente con la apertura de la democracia y la llegada de imágenes de las modelos, cuando comenzaron a desarrollarse especialmente el interés por las dietas y el culto al cuerpo (2013, p. 73).

Precisamente, a finales de los años 80 llegaron al estado algunas revistas extranjeras; como *Elle* (1986), *Marie Claire* (1987), *Vogue* (1988) o *Cosmopolitan* (1990). Esas publicaciones extranjeras fueron bien recibidas a nivel estatal y, por ejemplo, en el contexto vasco *Marie Claire* y *Cosmopolitan* figuraban entre las más leídas en 1993 (Ganzabal, 2004, p. 253). Estas revistas mostraban el cuerpo ideal y hacían que las lectoras quisieran lograr esa imagen. Al mismo tiempo, se respondía a esa necesidad con los productos que aparecían en las páginas, promocionando maquillajes, cremas, etc. Mediante estos elementos, las revistas ofrecían la promesa de ajustarse al modelo ideal. De esta manera, se invitaba a las lectoras a convertirse en una “copia” de las modelos. Un concepto de reproducción mimética que veremos en las obras que analizaremos en el próximo apartado.

En su libro *Beauty Matters: How Images of Beauty are Used Against Women*, Naomi Wolf explicaba por qué a las mujeres les importaba lo que se expresaba y representaba en las páginas de las revistas femeninas. Para ella, estas revistas comerciales eran una de las expresiones más importantes de la cultura de masas femenina, en absoluto banal o desdeñable (Wolf, 2002/1990, p. 70). El resto de la cultura de masas -supuestamente universal, sin marcas de género- se desarrolló en torno a los hombres. Como resultado, las revistas femeninas fueron uno de los únicos espacios para cubrir temas que no se trataban en los medios androcéntricos.

Los cuerpos que mostraban las revistas femeninas de referencia correspondían a modelos y estaban estandarizados, transformados en bellos objetos de consumo. Las modelos se podían encontrar más allá de las revistas, en las pasarelas o en la televisión, como iconos de belleza. Pero no solo eso, como explica la antropóloga Mari Luz Esteban:

la modelo, creada por diseñadores, editores de moda, fotógrafos, clientes, no sólo representa un ideal físico, sino también de una persona, un carácter social [...] Todo ello relacionado con una cultura que potencia lo visual, la imagen estética, la fotografía, frente a otros sentidos e impresiones. El mundo de la moda y la belleza es un mundo en construcción, con diversos protagonistas y actores/as, en el que se reclutan mujeres con éxito que van personificando diferentes definiciones de la feminidad y que desbancan en este papel a aristócratas, actrices, cantantes y otros personajes (2013/2004, p. 110).

Por lo tanto, la modelo no se crea sola, las personas del entorno participan en el proceso de conversión de esa figura femenina hacia un ejemplo para la sociedad. En cuanto a la relación que el público tiene con la figura de la modelo, este vínculo se creó en torno a la mirada, al igual que las tradicionales representaciones de desnudos femeninos en la pintura, puesto que, en la relación público-modelo,

también primaba el placer de observarlas. Además de esta relación de deleite y admiración visual, Esteban sostiene que las modelos son figuras universales, dado que se relacionan con la definición de éxito, trabajo, autonomía, poder y prestigio. Además, la antropóloga argumenta que las modelos tienen el poder de representación que generalmente se les atribuye a los hombres y que va más allá de la desigualdad de género en este caso. Es decir, según Esteban, las supermodelos serían modelos para personas de cualquier género (2013/2004, p. 116-117). Incluso si este es el caso, no se puede desligar del fuerte componente estético, que fue particularmente prominente, convirtiendo estos cuerpos "perfectos" en objetos de admiración estética.

A fin de poder unir el mundo de las modelos, el arte y el contexto vasco, merece la pena detenernos en un texto publicado con relación al evento artístico *Bodies Parade* organizado en 1992 por Estibaliz Sádaba y Gabriel Villota en el centro de creación artística Arteleku de San Sebastián. Los artistas propusieron reflexionar en torno a los cuerpos de las modelos, organizando una pasarela de moda y mostrando obras de otros artistas invitados. Leemos a continuación el texto introductorio del programa, que analizaba la relación entre los cuerpos que aparecían en los medios y el público que los observaba:

Desfilan los cuerpos por la pasarela. Cuerpos de mujeres y de hombres, pero casi siempre cuerpos de mujeres. Desfilan también por las páginas de miles de revistas, y cada día las miramos sin prestarles -esto es cierto- demasiada atención: como quien mira llover. Sin embargo, a veces conscientemente, a veces inconscientemente, las admiramos, las adoramos en su mágica distancia (a través de tantos esfuerzo y privaciones obtenida, conquistada). Se convierten en paradigma de cómo entendemos el Cuerpo (cómo lo deseamos, cómo lo idealizamos) en la sociedad contemporánea (Villota, 1992)².

Además, en el mismo texto, Villota proponía una comparación entre las modelos y el imaginario de la pornografía. Creía que ambos eran expresiones diferentes de una misma realidad, es decir, desarrollada en torno al culto al cuerpo. Sin embargo, la imaginería relacionada con la moda parecía ser la única aceptada. No sólo eso, explicaba que se había convertido en un modelo de comportamiento, mientras que la pornografía era condenada públicamente (Villota, 1992). Junto a ese texto, se incluyeron imágenes pornográficas y del mundo de la moda. Por ejemplo, aparecía una fotografía del rostro de Kate Moss junto con representaciones de dos mujeres que posaban con agujeros en la ropa a la altura de los pechos y del pubis, combinando así ambos mundos.

4. Uniformidad estética

Los fanzines feministas producidos por el colectivo Erreakzioa-Reacción, formado por la recién mencionada Estibaliz Sádaba y Azucena Vieites, fueron una fuente importante para la importación del pensamiento feminista extranjero. En el segundo número, que fue presentado también en Arteleku y titulado *Construcciones del cuerpo femenino*, apareció el artículo de Fabienne De Prins "El cuerpo manipulado," en el cual la autora reflexionaba en torno a la uniformidad:

Las prohibiciones morales no pesan más sobre la sexualidad y la educación, sobre la expresión del cuerpo, que los códigos y rituales sociales inventados cada temporada en los medios

² La publicación no está paginada.

publicitarios. El cuerpo es transformado en objeto social "uniforme" (en sus dos sentidos) por la sociedad de consumo, condicionando directamente las relaciones sociales (1995, p. 2).

De Prins explica que tenemos un cuerpo uniformado en dos sentidos, porque cumple con los códigos de la sociedad (de sexualidad, educación y moda) y porque la sociedad dirige a las personas a ser iguales entre sí. Asimismo, indica que los medios de comunicación difunden una imagen homogénea para llevar a cabo el proceso de estandarización corporal, promoviendo ciertas figuras de referencia. Concretamente, sitúa en los cuerpos de celebridades, estrellas de Hollywood, deportistas y modelos de moda dicha ejemplaridad. A su vez, señala que a estas figuras se les añaden valores simbólicos como la juventud, la salud o el gusto por la moda (De Prins, 1995, p. 2).

La primera obra a analizar se trata de *Fotokopia zaitex nena* (que traducimos como *Fotocópiate, nena*) dirigida en 1988 por Elena Marrodan. Esta obra desarrolló una reflexión crítica en torno a los estándares de belleza valiéndose de la animación experimental. Se emplearon fotocopias para crear a los personajes que se muestran en ella. Una técnica innovadora que destacar en la animación del entorno vasco³, como en *Spain Loves You* de Isabel Herguera (1988) ganadora del Bideoaldia de Tolosa Sin lugar a duda, se trataba de un uso novedoso de la fotocopidora como herramienta artística con la que trabajaron también en *Arteleku*⁴.

En el caso de Marrodan, esta empleó dicha novedad técnica, fotocopiando a mujeres de revistas en blanco y negro, coloreándolas después. Es más, algunas de ellas aparecían repetidas, reforzando la sensación de uniformidad del canon estético del momento. Junto a esas figuras femeninas, se mostraban diferentes elementos relacionados con el culto del cuerpo femenino, por ejemplo (en orden de aparición): mujeres con trajes de aeróbic rodeadas de los botes de crema y frascos de perfume, otra recibiendo productos de maquillaje a través de sus ojos, una joven en proceso de depilación frente a otra que tiene bello corporal dibujado o incluso una mujer midiendo su peso, mientras una balanza sonriente muestra su acuerdo respondiendo "ok." Todos estos elementos invitan a reflexionar sobre el canon estético en clave de crítica humorística acompañada por la colorida paleta empleada.

La artista no se muestra, pero podríamos argumentar que se trata de un retrato social, de una realidad que afectaba a las mujeres y, por lo tanto, a la propia artista en primera persona. Para describir la presencia indirecta del cuerpo de la artista en esta obra, la historiadora del arte Haizea Barcenilla utilizó el concepto de estrategia traslúcida⁵. Además, argumentó que esta estrategia era una característica intrínseca de la animación, en la cual no hay necesidad de exponer el propio cuerpo para hablar de una misma. Sugería la autora, que a través de la fotocopia se ofrece un espacio para infinitas repeticiones, para hablar de las modelos y cuestionar las lógicas que las rodeaban. De hecho, remarcó que, saturando la imagen de la "mujer real", se llega a deconstruir la propia lógica de la feminidad, dejando constancia de los procesos que se llevan a cabo y naturalizan como femeninos pero que tienen un origen social y artificial (Barcenilla, 2018, p. 77).

³ Dentro de la animación experimental, Begoña Vicario realizó la obra *Haragia* (1999) fotocopiando directamente a modelos desnudos/as en la fotocopidora.

⁴ Por ejemplo, la artista Dolo Navas creó prendas-escultura a partir de fotocopias.

⁵ Barcenilla utilizó por primera vez el concepto de estrategia transparente para hablar de la obra *Exposición 19 de Señora Polariska* (2016).

En contraste, encontramos el video creado por Estibaliz Sádaba *Supermodel Superficial* (1990), donde vemos a la propia artista y a una compañera con la cara cubierta con rostros femeninos recortados de revistas. Junto con su compañera, Sádaba va retirando cada una de las máscaras improvisadas al ritmo de la música. Las dos mujeres van descubriéndose el rostro mientras una canción suena y bailan hasta acabar por mostrar completamente sus caras. Cabe destacar que esta obra fue identificada por Josu Rekalde como parte de la tendencia en la que otras artistas vascas de los noventa trabajaron en torno a las identidades y apariencias femeninas con el vídeo, artistas entre las que ubicaba a Itxaro Delgado, Begoña Hernández y Lucía Onzain (2008, p. 149).

El juego de máscaras presentado por la artista puede recordarnos a la mascarada de la feminidad propuesta por primera vez por Joan Rivière en el libro *Womanliness as Masquerade* publicado en 1929. En este video se utiliza de manera lúdica la noción de la máscara. Apreciamos una mascarada que simula una mujer, o mejor dicho, una mujer modélica para la sociedad del momento. Sádaba y su compañera, al tomar recortes de los rostros de las modelos que aparecían en la revista –representantes máximas del ideal la belleza mediante dietas y uso de cosméticos–, se presentan como figuras ideales, sin tener que llevar a cabo las prácticas estéticas correspondientes. Se trata de un juego de identidades y para ello, la artista toma imágenes previamente existentes y las sitúa en un nuevo contexto. Sádaba identifica este recurso artístico como parte de la estrategia del *detournement* (desviación) utilizado por los situacionistas franceses (Elorza y Sádaba, 2017, p. 16). Esta estrategia convierte en juguetes los rostros de las modelos veneradas en las revistas. Igualmente, a medida que las dos protagonistas eliminan los rostros representados en el papel, el efecto de figura modélica se va perdiendo, pues su uso ha sido reducido a una herramienta del juego.

La obra *Supermodel, Superficial* puede compararse con *Kill your Idols* (1996) de la misma autora. En dicho vídeo, encontramos en un primer plano el rostro de la artista frente a la cámara, contra el fondo blanco de una pared. Mientras Sádaba mira directamente a la cámara, va ocultando progresivamente su rostro mediante el pegado de recortes de titulares de revistas. Así, su personalidad individual desaparece y se fusiona con las revistas, en forma de máscara. Los titulares de revista cubren poco a poco el rostro de la artista. Entre los títulos de los artículos que aparecen, leemos, por ejemplo: "Confesiones de una chica con poco pecho" o "Guía científica de cosmética." Además de hablar sobre el aspecto del cuerpo, otros titulares ofrecen consejos sobre las relaciones afectivo-sexuales heterosexuales o amistosas. Sin embargo, al final del vídeo, el rostro se convierte en una sopa de letras ilegible y multicolor.

Si comparamos *Kill your Idols* con la obra anterior, podemos destacar que ambas juegan con la visibilidad y su ausencia, con la dicotomía de perderse en la homogeneización o mantener la propia identidad, por lo que podríamos argumentar que funcionan como autorretratos de la artista y en este caso no veríamos la estrategia translúcida que aparecía en la obra de Marrodan. En cuanto a los contrastes, encontramos principalmente tres diferencias. Para empezar, podemos apreciar divergencias en la actitud, mientras las dos mujeres detrás de las varias máscaras faciales bailan de manera jovial, en *Kill your Idols* la artista va añadiendo capas de papel sobre un rostro serio. En segundo lugar, la primera obra se trata de un proceso de exhibición, ya que los rostros reales se revelan gradualmente, consiguen deshacerse de los imperativos sociales para ser ellas mismas; mientras que el segundo se da la acción inversa, de ocultación del rostro y la pérdida de identidad. Finalmente, la última diferencia notoria son los materiales de la máscara. Aunque ambas máscaras provienen de las revistas, en uno trabaja con rostros, con imágenes; mientras que en el otro el material son los titulares, las palabras.

Según explica la artista, si bien en los titulares de las revistas se ofrecían a priori consejos de mejora y pautas para tener éxito, al final solo lograban aumentar el nivel de ansiedad en las mujeres, pues no se analizaba cómo lidiar con la verdadera discriminación sistemática de género y no se criticaba el sistema económico y político (Sádaba, 2017, p. 272). En cualquier caso, el mensaje que quiere enviar la artista sigue siendo claro: Sádaba desaparece tras las pautas que marcan los títulos, pierde su individualidad y se convierten en una máscara, debido a la promoción de la igualdad estética y comportamiento. Volviendo al título (que traducimos como “mata a tus ídolos”), este nos ofrece la clave, puesto que ordena destruir los modelos impuestos, invitando al público a rechazar lo que dicen las revistas.

El contenido de las revistas eran pautas que indicaban cómo ajustarse al modelo estético, para que el público también pudiera lograr este tipo de cuerpo. Así, el éxito estético se articulaba mediante la idea de una meritocracia ficticia que se extendió entre las mujeres. Por lo tanto, se sugería que aquellas que no lograran adherirse al canon de la belleza debían esforzarse más. Como hemos dicho, estas sugerencias se basaban en una supuesta meritocracia, según explicó Naomi Wolf:

In providing a dream language of meritocracy (“get the body you deserve”; “a gorgeous figure doesn’t come without effort”), entrepreneurial spirit (“make the most of your natural assets”), absolute personal liability for body size and aging (“you can totally reshape your body”; “your facial lines are now within your control”), and even open admissions (“at last you too can know the secret beautiful women have kept for years”), they keep women consuming their advertisers’ products in pursuit of the total personal transformation in status that the consumer society offers men in the form of money (2002/1990, p. 29).

En torno a la crítica de la uniformidad estética, en 1999 Sádaba creó el vídeo 6%. La explicación del título aparece en el video, donde podemos leer lo siguiente: “El otro día un amigo me comentó que había leído en la prensa: solo el 6% de las mujeres cumplen con las medidas (perfectas) de 90-60-90”. Por lo tanto, el título 6% se refiere a la proporción de mujeres con medidas corporales perfectas: 90 cm de pecho, 60 cm de cintura y 90 cm de cadera. Después, la artista presenta la siguiente pregunta retórica, escribiendo lo siguiente: “¿Por qué la sociedad de consumo nos hace creer que ese 6% de la población femenina corresponde a la NORMALIDAD? ¿Por qué?”. En respuesta a la pregunta, se puede decir que el modelo de perfección impuesta que se entendía como normalidad permitía la existencia de diversas industrias y que los medios femeninos eran el camino para su difusión e implementación.

Sádaba reúne a esas modelos de los anuncios junto a otras famosas en el video 6%. En este caso no hay recortes de páginas. La artista recorre las páginas de la revista con la cámara, como si de nuestra propia mirada se tratara. Finalmente, aparece la artista vestida de negro sosteniendo una pancarta, en la que podemos leer en mayúsculas: “GET YOUR LAWS OFF MY BODY.” Traduciéndolo, vemos que está ordenando a alguien que deje de imponer reglas sobre su cuerpo. Esta solicitud puede dirigirse a los editores de revistas o a quienes crean la publicidad. En definitiva, a aquellas personas que crean malestar en torno al cuerpo de las mujeres y ayudan a venderles productos para combatir este sentimiento.

5. La influencia del punk en las obras

Las diferentes críticas en torno a la uniformización estética promovida por los cánones de belleza, fueron acompañadas en los vídeos por música. En ocasiones, esta le dio el título a la obra, como por ejemplo en el caso de *Supermodel*, *Superficial*, que partía de una canción de Voodoo Queens. En otras ocasiones, como veremos en *Fotokopia zaitez nena*, se representaba aquello que la letra del grupo Tarratada (después conocido como *Trikipunk*) decía en el vídeo. Destaca el tipo de música escogida, ya que las canciones se ubican dentro de la música punk, acompañando el espíritu subversivo de las imágenes.

Como resultado, tenemos videos acompañados o incluso organizados alrededor de la canción. Por lo que podríamos sugerir que las artistas seguramente se vieron influenciadas por el formato del videoclip, coincidiendo así con una popular línea de creación de la época. La propia Sádaba afirma que estuvo influenciada por la estética de los videoclips (Sádaba, 2017, p. 271), De hecho, junto con el videoarte, artistas formados en la Facultad de Bellas Artes anteriormente mencionada, participaron en la creación de videoclips que circularon en festivales, tanto en generales de videoarte, como en el Festival de Vídeos Musicales de Vitoria-Gasteiz, especializados en el formato del videoclip⁶.

En cuanto a la canción que acompaña a la animación *Fotokopia zaitez nena*, fue creada por Elena Bezanilla y Elene Sustatxa, componentes del grupo *Tarratada*. Este grupo actuó en el II. Encuentro Feminista de Euskadi, celebrado en el campus de Leioa de la Universidad del País Vasco en 1984. Es más, aunque habían colaborado musicalmente con anterioridad, fue allí donde se presentaron como Tarratada. Además, explica Sustatxa que, como la acogida fue especialmente positiva, se animaron a seguir con el grupo (2015, p. 88). Por lo tanto, el alumnado de Bellas Artes pudo haber tenido la oportunidad de verlas y tal vez la propia Elena Marrodan.

En cualquier caso, el grupo de música tenía relación con el movimiento feminista, no solo por la participación en las jornadas, sino también por el mensaje que enviaba la letra. Si prestamos atención al contenido de la canción utilizada en la animación, la letra aparece tanto en inglés como en euskera, repitiendo prácticamente el mismo mensaje⁷, pero cambiando las imágenes. Si traducimos la parte en euskera, podemos escuchar:

¿Te has depilado? Oh oh oh oh
No me he depilado oh oh oh oh
¿Te has maquillado? Oh oh oh oh
No me he maquillado oh oh oh oh
Salgamos a ligar, (x2)
Las mujeres solas
no vamos a ningún lugar (x3)
Salgamos a ligar (x2)⁸ [traducción propia]

⁶ En relación con este festival, destacamos la exposición *Ez dakit zer pasatzen den azken aldi honetan* que se realizó en el Museo Artium dentro del programa Komisario Berriak, comisariada por Ane Lekuona, Itziar Gutierrez e Iñigo Gómez Egiluz y expuesta del 18 de diciembre de 2020 al 21 de marzo de 2021.

⁷ Versión original en euskera: Depilatu zara? A a a a / Ez naiz depilatu u u u u / Makilatu zara? A a a a / Ez naiz makilatu u u u u / Goazen ligatzera, (x2) / emakumeak bakarrik ez goaz inora (x3) / Goazen ligatzera (x2).

⁸ Las líneas del verso que explican que salen a ligar se cambian ligeramente en la sección en inglés, ya que dicen: "¿Dónde están los chicos? ¿dónde están los chicos?, necesitamos algunos chicos, necesitamos algunos chicos".

Como vemos, la letra de la canción expone las reglas de la sociedad de manera irónica, tratando la "necesidad" de adornar el cuerpo y la imposibilidad de salir solas, contrapuesta al deseo de ir a ligar libremente. Además de la información que nos aportan las palabras que ya he indicado, las cantantes hacen ciertas repeticiones con distintas intensidades. No solo eso, también dicen palabras sin sentido como onomatopeyas, y repiten una vocal al final, usando su voz como si fuera un instrumento de percusión. Por lo tanto, en cuanto a la forma de cantar, también destaca la relación que esta tiene con el cuerpo, con lo físico y las entrañas. El modo de cantar era el resultado de una decisión totalmente consciente. Junto con artistas liberadoras y referentes del panorama punk— se trataba de la década de las Vulpes y su canción *Me gusta ser una zorra*—, tenían una antecesora a la que admiraban, Maurizia Aldeiturriaga, una conocida panderetera y cantante vizcaína. Así explicaba Bezanilla esta admiración:

Nuestra heroína fue Maurizia, eso es algo que quiero resaltar. [...] La hemos admirado y la sigo admirando profundamente por esa manera de cantar, tan propia, tan tosca, tan de la tierra, tan visceral, tan de las entrañas. Para los que somos urbanos, sonaba muy salvaje. Y eso era lo que reivindicábamos, lo salvaje (2015, p. 100).

Como resultado, las dos cantantes que venían de un contexto urbano tenían la sensación de conectarse con lo "salvaje", con la naturaleza, a través de su voz, y en cuanto al cuerpo, percibían que el canto venía de dentro, de las entrañas. Asimismo, asociaban el uso de la voz sin refinar con la "salvaje" forma de cantar de Maurizia, en el mejor de los sentidos. De hecho, el adjetivo "salvaje" era muy adecuado para quienes trabajaban en la era del punk y el rock radical vasco y, más aún, para componer canciones de crítica a las pautas estéticas femeninas.

En cuanto a los videos de Sádaba, además de la presencia de canciones punk, cabe destacar que hay un modesto trabajo de edición, lo que concuerda con la ausencia de artificio de la música punk. La artista explica esta estética como influencia de los vídeos de Thomas Hirschhorn a través de una serie de obras que vio en Bilbao, y que definía como:

auténticos videos punk, con imágenes en bruto, con la veta y la falta de definición propias de los primeros equipos domésticos de la época, y prácticamente sin editar; desde entonces tengo gusto por la crudeza en la iluminación y la puesta en escena, como forma de producir un choque visual (Elorza y Sádaba, 2017, p. 16).

La palabra "punk" utilizada para describir los vídeos de Thomas Hirschhorn, como decía, nos recuerda a la música. Aparece de nuevo la idea implícita de lo salvaje, ligada al concepto de crudeza. Antes, Bezanilla lo utilizó para hablar de la voz de Maurizia; esta vez, la naturaleza cruda coincide con la forma en que se filmó el video, con una edición mínima y una sensación cruda que ayuda a transgredir la complacencia de las normas de belleza contra las que se presentan las obras.

6. Conclusiones

Al comienzo del artículo anticipábamos la importancia que las obras a estudiar tenían para la elaboración de una historiografía del arte feminista. Tras su estudio, podemos confirmar que estas creaciones tienen un potencial remarcable para convertirse en vídeos referenciales de finales del siglo XX. Tras haber

especificado el origen y dinámicas que las revistas femeninas plasmaban en sus hojas, hemos podido identificar las estrategias empleadas para dicha crítica. Por una parte, hemos investigado el modo en que Marrodan y Sádaba realizaron sus críticas centradas en el rechazo hacia la uniformidad estética. Concretamente, rechazando el modelo ideal que se pretendía alcanzar a través de la supuesta meritocracia. Así, destacamos que el vídeo fue una disciplina artística novedosa que permitió apropiarse de imágenes de revistas para mostrarlas de manera subversiva, jugar con ellas y crear realidades paralelas.

Igualmente, hemos indicado que muchos de los trabajos de video se basaron en la lógica de los videoclips, como hemos visto en la dinámica creada entre imágenes y canciones, remarcando especialmente la inserción de canciones punk como banda sonora para los recortes y fotocopias subversivos, que ayudan a contextualizar el espíritu feminista de aquel momento. En conclusión, hemos identificado estrategias de resignificación de imágenes a través del videoarte, que podrán servir como apoyo para el estudio del uso de este medio desde el feminismo en otras comunidades autónomas, para poder seguir reconstruyendo una historia del arte en clave feminista.

Referencias bibliográficas

- Aliaga, J. V. (2013). Lo que las obras rezuman. Un recorrido informado por la producción artística de Genealogías feministas en el arte español: 1960- 2010. En J. V. Aliaga, y P. Mayayo (eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (pp. 51-88.). This Side Up.
- Barcenilla, H. (2016b). Rompe la ventana. Exposición y ocultación en Exhibition 19 de Señora Polaroiska. En P. Peyraga, M. Gautreau, C. Peña Ardid y K. Sojo Gil (coord.) *La imagen translúcida en los mundos hispánicos*. Orbis Tertius.
- Barcenilla, H. (2018). Ikusgarritasun animatua. En Vv.Aa. *Bideo-Artea. Bideogintzaren ibilbideak Euskal Herrian - Videoarte. Recorridos por la creación videográfica en Euskal Herria* (pp. 67-80). Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- Bezanilla, E. (2015). Elena Bezanilla. La hija okupa de Maurizia. En E. López Aguirre *Neskatxa maite. 25 mujeres que la música vasca no debería olvidar* (pp. 96-103). Baga Biga.
- Crego Morán, J. (1995). *La institucionalización del videoarte en España: influencia de las instituciones en un arte en formación*. [Tesis doctoral]. Universidad del País Vasco UPV/EHU.
- De Prins, F. (1995). El cuerpo manipulado. *Erreakzioa-Reacción*, 2, 2.
- Elorza, C. y Sádaba, E. (2017). A modo de presentación. En Sádaba, E. (ed.), *Intersticios* (pp. 11-20). La Gándara.
- Esteban, M. L. (2013/2004). *Antropología del cuerpo: género, itinerarios, corporales, identidad y cambio*. Bellaterra.
- Ganzabal Learreta, M. (1996). *La prensa femenina española en los 90*. [Tesis doctoral]. Universidad del País Vasco UPV/EHU.
- González Antona, A. (1995) *El video en el país vasco (1972-1992): : reflexiones en torno a una práctica artística del video*. [Tesis doctoral]. Universidad del País Vasco UPV/EHU.
- Rekalde Izagirre, J. (1988). *Una experimentación en el campo del videoarte fundamentada en la noción de transformación temporal*. [Tesis doctoral]. Universidad del País Vasco UPV/EHU
- Rekalde, J. (2008). Panorama del Arte vasco contemporáneo en relación con las nuevas tecnologías, *Ondare*, 26, 135-171.

- Sádaba, E. (2017). Espacio doméstico, cuerpo domesticado. Una aproximación al ámbito doméstico desde la práctica artística feminista. [Doktorego tesia]. Universidad del País Vasco UPV/EHU.
- Sustatxa, E. (2015). Elene Sustatxa. Desgarrando el orden establecido. En E. López Aguirre (2015). *Neskatxa maite. 25 mujeres que la música vasca no debería olvidar* (84-95. or.). Baga Biga.
- Vicario (2016) De Tarzán a Jane: El cine de animación experimental en el País Vasco [Tesis doctoral]. Universidad del País Vasco UPV/EHU
- Villota, G. (1992). *Bodies Parade*. Arteleku.
- Wolf, N. (2002/1990). *The Beauty Myth*. HarperCollins.

BIO



Maite Luengo es doctora en Investigación en Arte Contemporáneo (UPV/EHU, febrero de 2023), ha realizado la tesis doctoral sobre artistas mujeres que trabajaron en torno al cuerpo en el contexto vasco de los noventa, con una aproximación interdisciplinar que ha incluido el estudio de las artes plásticas junto con expresiones literarias y teatrales, financiada por la UPV/EHU mediante la beca predoctoral PIF/BUR 19/02. En la actualidad, sus líneas de investigación incluyen las metodologías feministas e interdisciplinares en la historia del arte y la presencia del cuerpo femenino en el arte contemporáneo vasco. Forma parte de los proyectos de investigación "DESNORTADAS. Territorios del género en la creación artística contemporánea" (PID2020-115157GB-I00) subvencionado por la Agencia Estatal de Investigación y "Cuerpo, autoría y género en la creación cultural vasca" (US21/17) de la UPV/EHU. Anteriormente, fue investigadora principal del proyecto "Emartistak 2000- 2020: Análisis de la presencia de las artistas vascas en Wikipedia e intervención para su visibilidad" financiado con la Ayuda para las Humanidades Digitales de la Universidad Vasca de Verano (UEU).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9238-3480>