

Vulvas, pechos y úteros a finales del siglo XX. Repensando el cuerpo sexuado en el arte contemporáneo vasco

1. Introducción[\[1\]](#)

Bajo la influencia de la segunda ola del feminismo, Judy Chicago y Miriam Schapiro, denominaron a la imaginería que representaba la vulva como *central core imagery*, desarrollando esta iconografía en el artículo *Female Imagery* (1973). Ciertamente, la segunda ola del feminismo remarcó la relación entre las mujeres y lo biológico, haciendo especial énfasis en el cuerpo. Este enfoque también se vio reflejado en las creaciones artísticas y literarias, por lo que se discutió si había una creación femenina esencial. En la actualidad, es un debate que, considerando la teoría de la performatividad de género desarrollada por Judith Butler (2001 [1990]) resulta anacrónico. No obstante, es destacable que, en diferentes momentos y ubicaciones geográficas las artistas han recurrido a la representación de los cuerpos femeninos sexuados. Por ejemplo, en el contexto español, la antropóloga Lourdes Méndez empleaba el término *arte coño* para referirse a ese tipo de trabajos (2010). Un ejemplo de ello, lo encontramos en los años noventa en el contexto vasco, se desarrolló un interés particular hacia el cuerpo como elemento creativo en distintas disciplinas, abarcando las artes plásticas, literarias y teatrales (Luengo Aguirre, 2021). Dentro de ese interés por el cuerpo, hallamos obras que se acercan al *central core imagery* anteriormente mencionado. Si bien son poco numerosas, representaban el cuerpo sexuado femenino desde una nueva postura.

Para estudiar los ejemplos encontrados, en este artículo se analizarán representaciones del cuerpo sexuado femenino tales como: la vulva, los pechos y el útero. Partes corporales importantes para la segunda ola del feminismo y que en el contexto vasco no han sido especialmente investigadas, aunque sí que se han analizado las creaciones realizadas por las artistas para el movimiento

feminista (Ansa, 2021; Garbayo, 2016). Igualmente, se empleará el estudio comparativo con obras del contexto internacional, para comprobar si las problemáticas surgidas en torno al “arte coño” extranjero resultan aplicables al contexto vasco. O si, por el contrario, hay otras problemáticas propias del caso estudiado. Así, este artículo responde al deseo de crear nuevos puntos de referencia a nivel estatal, para poder recurrir a comparaciones entre las producciones de las diferentes comunidades del Estado, sin necesidad de recurrir a ejemplos extranjeros. De este modo, se pretende contribuir a la construcción de nuevos puntos de referencia para la futura historiografía estatal de este tipo de arte, contribuyendo al reto de poder disminuir la dependencia en el relato historiográfico estadounidense importado, como bien señaló Estrella de Diego (2012 [2008]: 621).

2. De Estados Unidos al País Vasco

La vulva fue especialmente representada en el arte feminista de los años 70 en Estados Unidos. Entre otros objetivos, aquellas artistas feministas quisieron acabar con la negación de la sexualidad de las mujeres. De ese modo, respondían a las tradicionales representaciones de desnudos femeninos, donde se ignoraba el deseo sexual de la modelo, privilegiando únicamente el del espectador. Por esa razón, en el arte feminista de los EE. UU. otorgaron a los genitales un papel destacado como estrategia para reclamar la naturaleza sexual femenina (Meyers, 2013: 143). Pero, también se empleó la vagina como representación simbólica de la mujer. Precisamente, Griselda Pollock indicaba que este tipo de símbolos se utilizaban para reivindicar la identidad y la integridad de las mujeres (2003 [1988]). Uno de los ejemplos más icónicos se trata de la instalación *The Dinner Party* (1974-1979), cuya producción colectiva fue coordinada por Judy Chicago.

Formando un triángulo (icono de la vulva) con la disposición de las mesas, convidaron simbólicamente a 39 mujeres de renombre histórico-cultural. Para ello, diseñaron una vajilla con la representación de una vulva personalizada para cada una de las invitadas, entendiendo la vagina como fuente de creatividad y poder (Lehrer, 2013: 298). Sin embargo, artistas como Chicago o Schapiro no solo trabajaban siguiendo la lógica de la diferencia biológica. Como explica Whitney Chadwick, las impulsoras del proyecto *Womanhouse* (1972) advirtieron que era peligroso olvidar que la experiencia femenina está social y culturalmente constituida, más que biológicamente determinada. Asimismo, ambas artistas mostraron su rechazo ante una comprensión simplificada de esas obras como “arte

vaginal o uterino". Enfatizaron que se debían tener en cuenta las desvalorizaciones dirigidas a estas partes del cuerpo en la cultura patriarcal, para comprender la motivación de su creación dignificante (Chadwick, 2012 [1992]: 359).

En el contexto español, tomamos como punto de partida la exposición *Genealogías feministas en el arte español (1960-2010)*, puesto que una selección relevante de artistas del estado era recogida en la exposición. Muestra del denominado "arte coño" era la serie de pinturas titulada *Vaginal* (1966) de Mari Chordà, que ubicamos cronológicamente como predecesora de la iconología vaginal desarrollada en Estados Unidos. Se trataba de una representación abstracta de una vagina, una distancia con lo figurativo que se mantendrá en los ejemplos que veremos en el contexto vasco. En el catálogo de la exposición Isabel Tejeda subrayaba en relación a la obra de Chordà que "sin referentes foráneos coincidirá plástica o discursivamente con trabajos posteriores sobre la autorrepresentación del sexo femenino de Valie Export, Magdalena Abakanowicz o Judy Chicago" (2013: 213).

Otro ejemplo presente en la muestra se trataba de una fotografía de Esther Ferrer de *El libro del sexo. La caída. La serpiente era el animal más astuto de todos los animales* (1981), que podríamos entender como una excepción a su época, puesto que, según Juan Vicente Aliaga, "los años ochenta no fueron un periodo para audaces experimentaciones en el terreno del cuerpo en su relación con el arte ni con otras materias creativas". Aliaga explicaba también que no fue hasta los años noventa, con la llegada de la democracia y especialmente durante los años noventa se diversifican las lecturas en torno a los cuerpos femeninos, cuestionando entre otros, la "prostitución" del mismo para el disfrute masculino (2013: 58). Una prostitución que también se daba a través de las imágenes y que pudo ser un punto de reacción para las creaciones que veremos en el contexto vasco, queriendo crear representaciones de esta parte del cuerpo que no estuvieran dirigidas al placer sexual ajeno.

Acercándonos al contexto vasco, encontramos el uso de la vulva como símbolo identitario ya en el primeras Jornadas de la Mujer de Euskadide 1977, celebradas en Leioa (Bizkaia). Aunque estas conferencias quedan fuera de nuestra cronología de los noventa, es conveniente tenerlas en cuenta, ya que, algunas obras que veremos guardan relación con el movimiento feminista y nos ofrecen una referencia del feminismo del propio lugar, una genealogía que ha sido recientemente trazada (Epelde, Aranguren y Retolaza, 2015). El símbolo al que

nos referimos apareció en la contraportada del informe de las jornadas, que fue realizada por la artista Itziar Elejalde (Bilbao, 1953) (Ansa, 2021: 54), revelando que ya desde aquellos años, algunas artistas también trabajaron vinculadas al movimiento feminista. En la ilustración de Elejalde, la vagina aparecía representada formando un triángulo con las manos, forma geométrica que también encontrábamos en *The Dinner Party*.

A pesar de este temprano antecedente, cabe remarcar que las representaciones vaginales no fueron especialmente comunes y que las obras que analizaremos en los siguientes apartados deben ser consideradas como excepciones. Puesto que, incluso en carteles específicamente creados por artistas para el movimiento feminista, los genitales no fueron un elemento predominante, ni siquiera cuando se trataba la sexualidad. Por ejemplo, en el cartel (Fig. 1) diseñado por la artista Juncal Ballestín (Vitoria-Gasteiz, 1953), no encontramos representaciones vaginales, sino una silueta simplificada que se aleja de una representación explícita del cuerpo femenino, donde los genitales pasan a un segundo plano y la libertad es representada por una melena al viento.

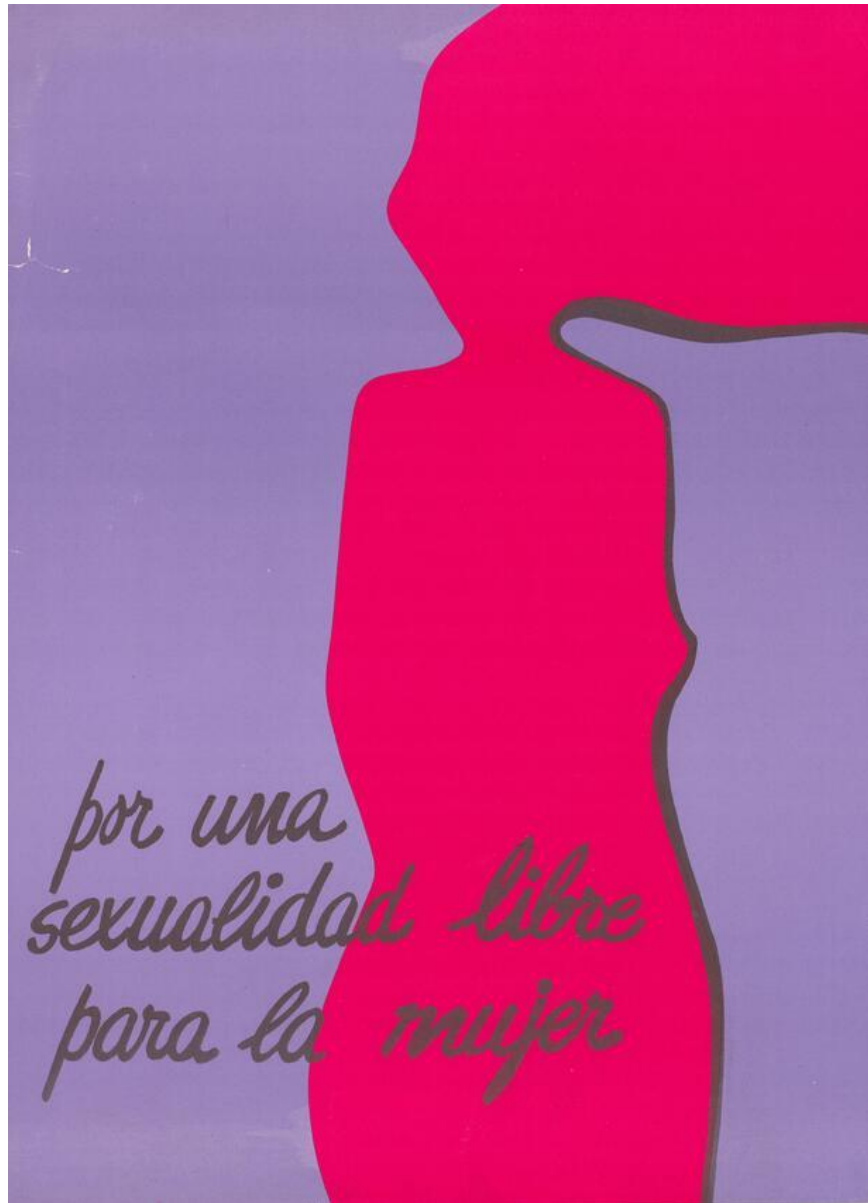


Figura 1. Juncal Ballestín, *Por una sexualidad libre para la mujer*, 1977. Centro Uharte-Uharte Zentroa

3. Nuevos puntos de referencia: el contexto vasco

Las obras de arte representando el cuerpo sexuado que han sido identificadas, pertenecen a los años noventa. Fueron obras de esa época las que la antropóloga Lourdes Méndez señaló como coincidentes con las obras feministas estadounidenses de las décadas de 1970 y 1980. Concretamente hablaba de la generación de artistas nacidas en los años sesenta (2009: 188) y, añadimos, formadas en la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU. Resulta especialmente interesante observar el rango de edad compartido, para poder investigar el trabajo de creadoras que habrían tenido una edad similar a fines de siglo y, en consecuencia, experiencias compartidas. Es posible que el interés de esta

generación por trabajar el cuerpo, además del interés por las identidades que se estaba gestando en la sociedad, estuviera relacionado con un mayor nivel de autoconciencia de ser mujer.

De hecho, según un estudio publicado por Emakunde-Instituto Vasco de la Mujer en 1995, las mujeres entre 31 y 45 años experimentaron el proceso de autoconciencia más evidente en esos últimos años, precisamente porque el aumento del grado de socialización les permitió desarrollar su autoconfianza (1995: 21). Teniendo en cuenta los años de nacimiento de las artistas que trataremos en este artículo, las ubicamos en este rango de edad. Sugerimos que este grado de autoconfianza pudo haber impulsado la representación crítica del cuerpo sexuado femenino, como veremos en las obras que analizaremos a continuación y que incluirán representaciones de la vulva, de los pechos y del útero.

3.1. La vulva como símbolo que (des)aparece

La primera obra que comentaremos es de Dora Salazar (Alsasua, 1963) titulada *Las VII moradas de Santa Teresa* y mostrada en la exposición Trans Sexual Express organizada en BilbaoArte en 1999. En esta obra se representan siete vaginas diferentes, colocadas verticalmente una encima de otra. Siete vulvas pintadas en rojo y rosa acuarelado sobre papel blanco. La estructura en el que se presentan recuerda a los nichos utilizados para guardar las figuras de los santos. Además, vemos la referencia religiosa en el título, ya que se menciona a Santa Teresa. La selección de esta figura, en el contexto del arte, nos hace pensar en la escultura de *Éxtasis de Santa Teresa* realizada por Gian Lorenzo Bernini en 1552. Asimismo, podemos conectar este éxtasis con la sexualidad en la propuesta de Salazar, entendiendo la referencia a la obra literaria *Las moradas* de la santa como una reinterpretación en clave de liberación sexual, más allá de la unión mística con dios que se narra en el texto. Esta reinterpretación a favor del placer femenino, podría relacionarse con los ideales promovidos por el feminismo. De hecho, la artista estuvo relacionada con el movimiento feminista, realizó dibujos para la revista feminista *Geu Emakumeok* y también fue entrevistada sobre su exposición *Intimidad preservada* de 1995 (Abril y Salazar, 1995).

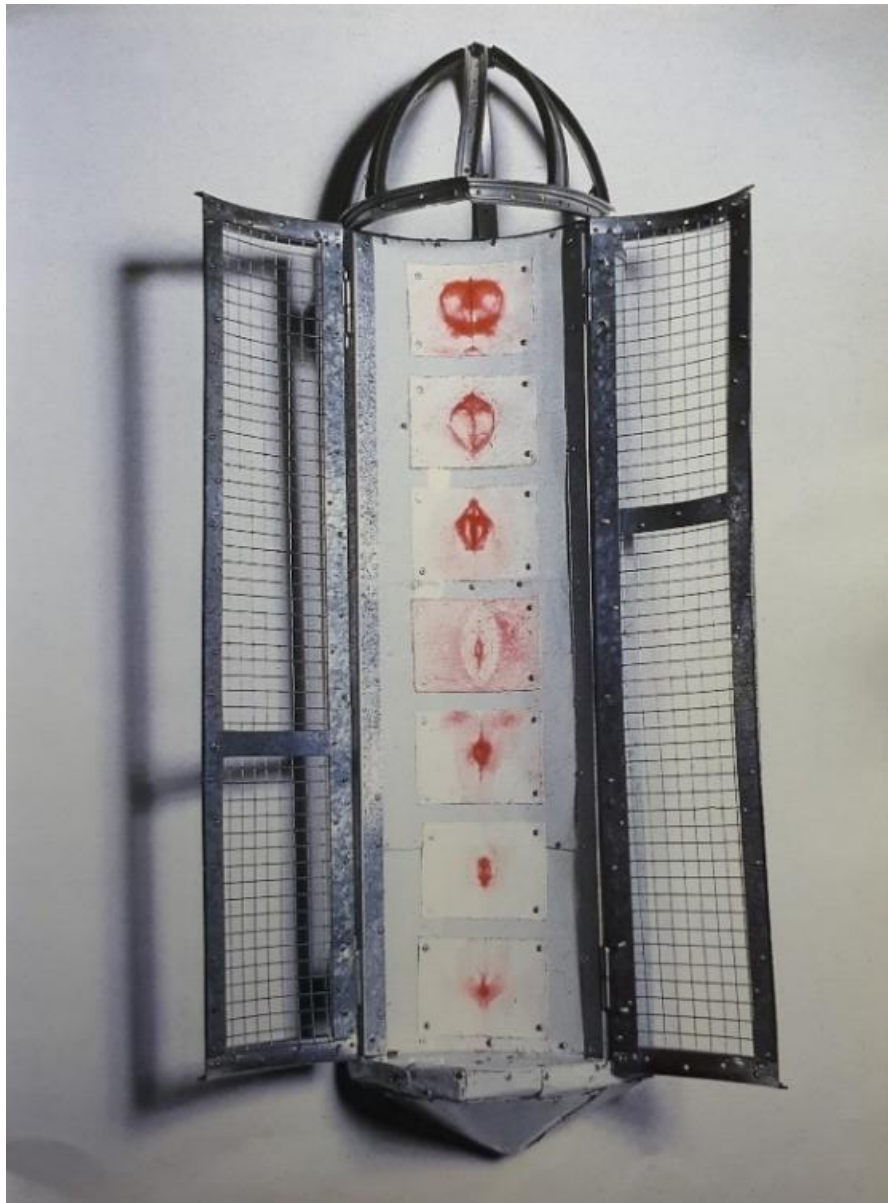


Figura 2. Dora Salazar, *Las VII moradas de Santa Teresa*, 1996. Cortesía de la artista

Esta referencia crítica a la espiritualidad cristiana, nos lleva a pensar en algunas obras de arte que también recurrieron a figuras relacionadas con lo divino, como por ejemplo la diosa madre, para renovar el imaginario femenino (Martín Prada, 2000: 154). Dicha asociación la podemos realizar a nivel estético mediante el punto de partida de las Venus prehistóricas. Un ejemplo de esta estética nos llega de la mano de la artista Txaro Fontalba (Pamplona, 1965) quien realizó en 1995 una serie de obras que se situaban en esa dirección. Se trataba de representaciones corporales de medio cuerpo, desde las caderas hasta los pies, en las cuales podemos percibir relaciones estéticas con las Venus prehistóricas por la simplificación de las formas y formas curvas. Este vínculo también lo vemos a través de uno de los títulos, ya que una de las obras a

estudiar de llama *La Venus de los tapones* (Fig. 3).

Sin embargo, gracias a la exposición de los materiales utilizados, Fontalba no dotó de un acabado naturalista a las esculturas, dificultando la percepción de un acabado realista. La Venus de los tapones era de yeso mientras *Escudo* (Fig. 4) y *Bestiario de amor* (Fig. 5) de metal (hierro y estaño). Es decir, el color de los materiales se alejaba del de la carne, lo que dificulta el consumo visual erótico de la pieza. Además de la distinción entre materiales, la diferencia más evidente aparece en la decoración, la obra *Escudo* es la más sencilla, pues solo se le añade el contorno que rodea el cuerpo, como si fuera un escudo para la protección. En *Bestiario de amor*, vemos alas de mariposas, que podríamos interpretar como representaciones de los labios de la vagina, y en la escultura *La Venus de los tapones* se muestran los tapones formando una línea vertical, como si portara un pantalón traslúcido.





Figura 3. Txaro Fontalba, *La Venus de los tapones*, 1995. Cortesía de la artista.

Figura 4. Txaro Fontalba, *Escudo*, 1995. Cortesía de la artista

Figura 5. Txaro Fontalba, *Bestiario de amor*, 1995. Cortesía de la artista

Por último, analizamos una fotografía aparecida en el periódico *Egunkaria* el 6 de marzo de 1996 (Arregi, 1996: 29). Nos referimos a la imagen que apareció en el artículo sobre la exposición *El Puñalito y un puñao* (Fig. 6), organizada por la Asamblea de Mujeres de Bizkaia. La exposición se organizó con motivo del Día Internacional de la Mujer y participaron un total de 56 autoras. En la imagen aparece un visitante observando una obra anónima consistente en una caja llena de algodón que contiene una muñeca Barbie. La caja está ubicada a la altura de los ojos del espectador, lo que establece una relación directa con el juguete expuesto. La Barbie se presenta desnuda, aunque, hay una parte del cuerpo oculta, como sucedía con las alas de mariposa de Fontalba. Aquí también es un elemento natural, en este caso, una flor situada a la altura del pubis la que esconde y a la vez atrae la mirada hacia esa parte íntima, materializando la metáfora socialmente aceptada de la vulva como flor, utilizada como eufemismo para hablar de esa parte del cuerpo, recurriendo de nuevo a la ocultación.

A día de hoy no han sido identificadas las críticas en torno a este tipo de

iconografía del contexto vasco, tal vez por no ser identificable la iconografía vaginal como una tendencia predominante. Pero si reparamos en aquellas que recibieron las obras estadounidenses, podemos debatir si estos problemas también son aplicables al entorno vasco. Concretamente, una de las críticas fue que, a través de este tipo obras de arte, se seguía presentando a la mujer como un mero cuerpo. Se señalaba una distinción peyorativa siguiendo la lógica cartesiana de Occidente, en la que el género femenino no se asociaba con la cultura, situándola junto con la naturaleza. En los casos estudiados hemos visto una conexión espiritual que trasciende dicha dicotomía, ya sea por el título –*Las VII Moradas de Santa Teresa* y la *Venus de los tapones*– o por las formas naturales como alas de mariposa y flores que podemos unir también a la figura de la diosa madre.

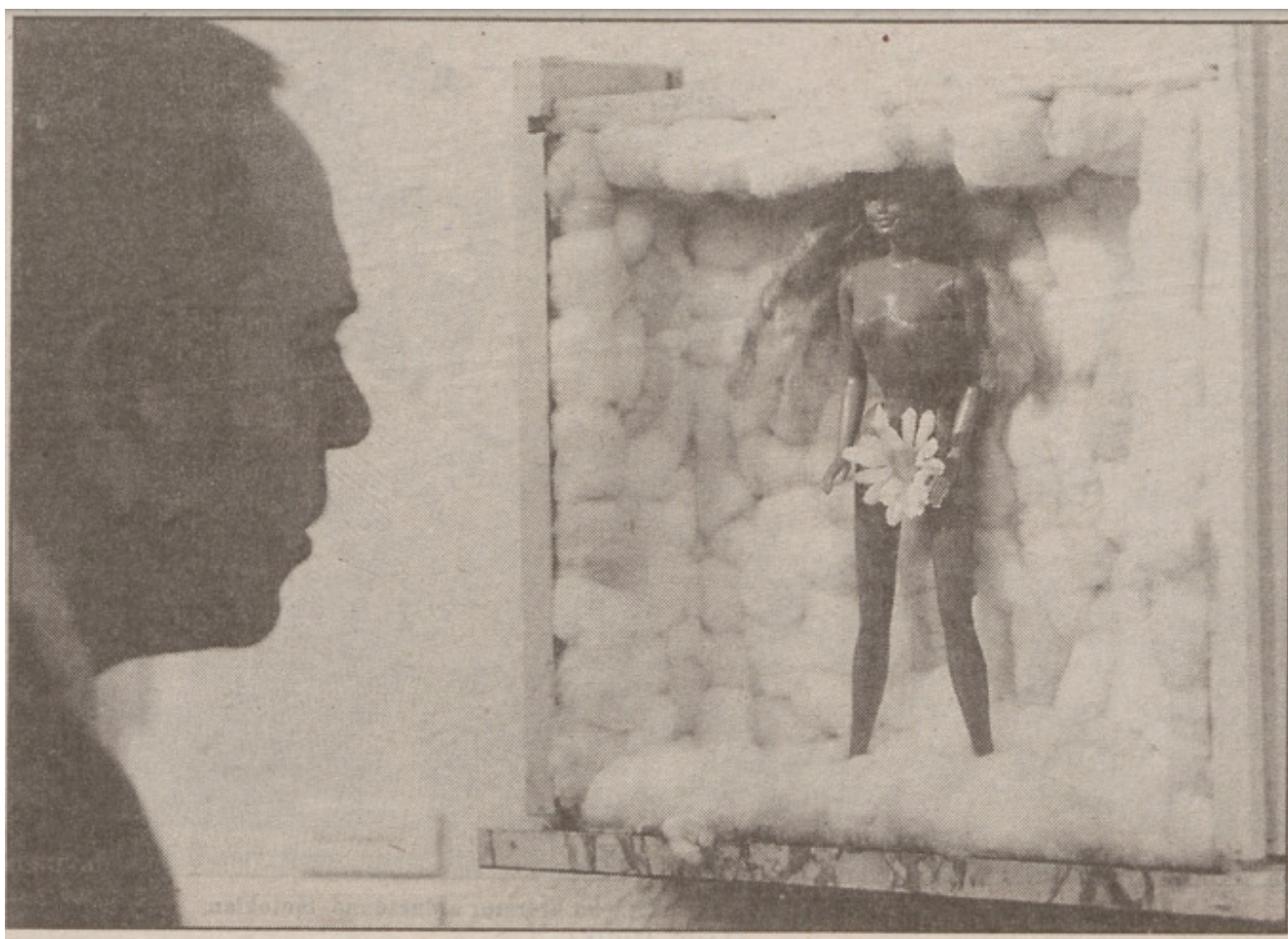


Figura 6. Imagen publicada en el periódico *Egunkaria* acompañando el artículo sobre la exposición *El puñalito y un puñao*, 1996. Autoría anónima

Junto a eso, algunos expresaron el peligro de seguir siendo considerado un objeto de placer para los hombres (Chadwick, 2012 [1992]: 379). Hasta cierto punto, se hace difícil proyectar una mirada de deseo sobre las obras

mencionadas: en la última se oculta la vulva, mientras que en el resto aparecen simplificadas. De todos modos, es necesario recordar que la mirada de deseo proviene del sujeto, y, por lo tanto, la mirada pornográfica depende del sujeto que observe y la excitación que le pueda provocar (Mumford, 2013). Incluso cuando se oculta o se simplifica alejándose de la realidad, es posible sexualizar los cuerpos. Un ejemplo de esta problemática la encontramos en el libro de referencia *L'image corps: Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle* del investigador Paul Ardenne, donde nos topamos con una muestra significativa de sexualización a través de la mirada masculina deseante. Se trata de la obra *Hon* (Ella) creada para el Moderna Museet en 1967 por Niki de Saint Phalle.

La instalación *Hon* consistía en una figura femenina recostada de 6 metros de altura. En la documentación que se conserva hasta la actualidad, identificamos una estética obra acorde con la de las figuras femeninas conocidas como *nanas* de la misma artista: coloridas, alegres y de tendencia abstracta. Ardenne sugiere en el libro que la experiencia de entrar en ella era algo erótica (2010: 246). Además, fue esta la obra escogida para inaugurar el capítulo dedicado a la sexualidad, centrándose en la vagina que atravesada por visitantes y descuidando los otros elementos significativos de la instalación. Igualmente, definió la figura como una muñeca hinchable, aunque se tratara de una representación colorida y sintética del cuerpo femenino, lejos de ser una representación realista. En consecuencia, es obvio que la sexualización parte de la imaginación de quien la mira, pero sugerimos que las representaciones menos realistas pueden ser un recurso para dificultar una mirada de deseo de una gran parte del público hacia ese tipo de obras.

3.2. La (re)significación de los senos

Junto a la vulva, los pechos también han sido destacados como elemento contrastante en la diferencia sexual. A pesar de que la mayoría de representaciones artísticas de los senos han sido realizadas con un enfoque estético, ante todo, cumplen un objetivo esencial en la lactancia, asociándose con la nutrición y el cuidado. Siguiendo esa aproximación, el ejemplo más claro de dicha lectura funcional de los pechos fue realizado por Anabel Quincoces (Vitoria-Gasteiz, 1968) hacia el año 1997 (Fig. 7) y fue una de las imágenes empleadas para el anuncio de la exposición *El puñalito y un puñado* en el

número *Artistas Vascas* de Emakunde (Emakunde, 1997: 23). La propia artista adhirió tetinas de biberones a su cuerpo, en alusión a la función nutritiva. Así, parece que la mujer tiene muchos pezones con el fin de alimentar a los niños. Con esta transformación del cuerpo, quizás también pueda haber una crítica a la maternidad, una acusación de que la sociedad ve los cuerpos de las mujeres como herramientas para la reproducción y el desarrollo infantil.

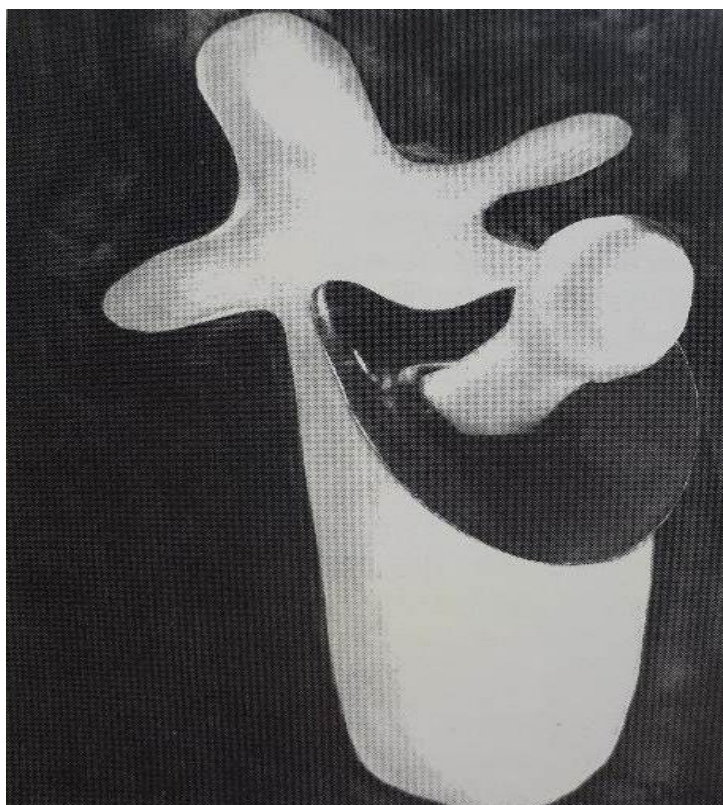


Figura 7. Anabel Quincoces, c. 1997. (Emakunde, 1997)

Figura 8. Txaro Fontalba, *Personaje*, 1998. Cortesía de la artista

En el caso de Txaro Fontalba, la artista añadió un chupete a la obra *Personaje* (1998) (Fig. 8). El chupete que funciona como sustituto del pecho, en este caso no se utilizaba para dar de comer, sino para calmar al niño gracias a la forma de la tetina. La figura humana se mostraba de forma esquematizada y argumentamos que podría tratarse de una mujer o un hombre, o ninguno de los dos. Según mi lectura sería una mujer, y el chupete se referiría al pecho.

Desde el feminismo encontramos la reivindicación de la esencia no sexual de los pechos, remarcando la función lactante. Respondiendo, como explica Lourdes Méndez, al hecho de que los senos también han pasado por el proceso de

fetichización (2004: 20):

En el espacio cultural de la imagen y de la representación el cuerpo, a menudo desnudo, de La Mujer como ficción del imaginario del Hombre, ha ocupado un lugar central. Nuestra corporeidad claramente sexuada mediante la fetichización de uno de los atributos de la anatomía femenina: el pecho, ha encarnado en diferentes períodos de la modernidad variados ideales éticos y políticos. La Piedad, la Justicia, la Libertad, y un largo etcétera de imágenes cargadas de sentido y significado ético-político revisten la apariencia del cuerpo sexuado de La Mujer.

Así, podríamos relacionar estas obras que ofrecen una alternativa a los ejemplos anteriores con la intervención realizada en el proyecto *Womanhouse* en 1972 coordinado por Chicago y Schapiro, en el que colocaron réplicas de pechos a lo largo de las paredes de la cocina del proyecto *Womanhouse* en 1972, creando una relación entre esta parte del cuerpo y la casa, vinculadas mediante la función nutricional. Por lo tanto, comprobamos que en el contexto vasco también hubo obras que replantearon de manera crítica las representaciones de los pechos no sexualizada que también se desarrolló anteriormente en Estados Unidos.

3.3. EL útero como cuerpo (re)productor

A continuación, nos adentramos en el cuerpo. La artista Inés Medina (Cáceres, 1950) nos ofrece un precedente temprano a comienzos de los años 80 en la obra *Hueco vaginal* (Fig. 9), de la serie 4. A pesar de que no pertenece a la generación nacida en los sesenta, comparte centro de formación (la UPV/EHU) con el resto de artistas. La creación se trató de una instalación hecha de telas de colores, en su mayoría de tonos cálidos, dando al público la posibilidad de entrar y quedarse allí (Fig. 10). Como antecedente, en un contexto internacional, tenemos la instalación corporal realizada por la artista brasileña Lygia Clark para la Bienal de Venecia de 1968 relacionada con los sentidos, *La Casa es el Cuerpo. Penetración, Ovulación, Germinación, Expulsión*. Mientras que en la obra de Clark se menciona todo el proceso de fecundación y reproducción, en la obra de Medina se presenta el espacio vaginal interno como un lugar acogedor de protección.



Figura 9. Inés Medina, *Hueco vaginal*, años ochenta. Exterior de la instalación. Cortesía de la artista

Figura 10. Inés Medina, *Hueco vaginal*, años ochenta. La artista tumbada en el interior de la instalación. Cortesía de la artista

Medina y otras artistas trabajaron la experiencia de estar en el interior vaginal, pero encontramos también ejemplos del útero como una fuente de creatividad y de la escritura. Muestra de ello es la pintura de Patricia Bernabé (Algorta, 1970) (Fig. 11), mostrada también en la exposición *El Puñalito y un puñao* (1996) mencionada anteriormente. Bernabé dibujó varios órganos del cuerpo, entre los que distinguimos un útero del que emerge un texto. La firma "CL" al final del texto, nos ha ayudado a identificar como autora a la escritora brasileña Clarice Lispector. En concreto, el textopintado se derivaba del relato poético *Es allí a donde voy*, tomando algunas partes y mezclándolas. Estas son las palabras escritas por Bernabé que fluyen desde el útero (1996):

Más allá de la oreja existe un sonido, la extremidad de la mirada un aspecto, las puntas de los dedos un objeto: es allí a donde voy. Donde expira un pensamiento hay una idea, en el último suspiro de alegría otra alegría, en la punta de la espada la magia: es allí a donde voy. Al lado de

mí estoy yo. Es hacia mí a donde voy. Y de mí salgo para ver. Ver lo que existe. En la extremidad de mí estoy.

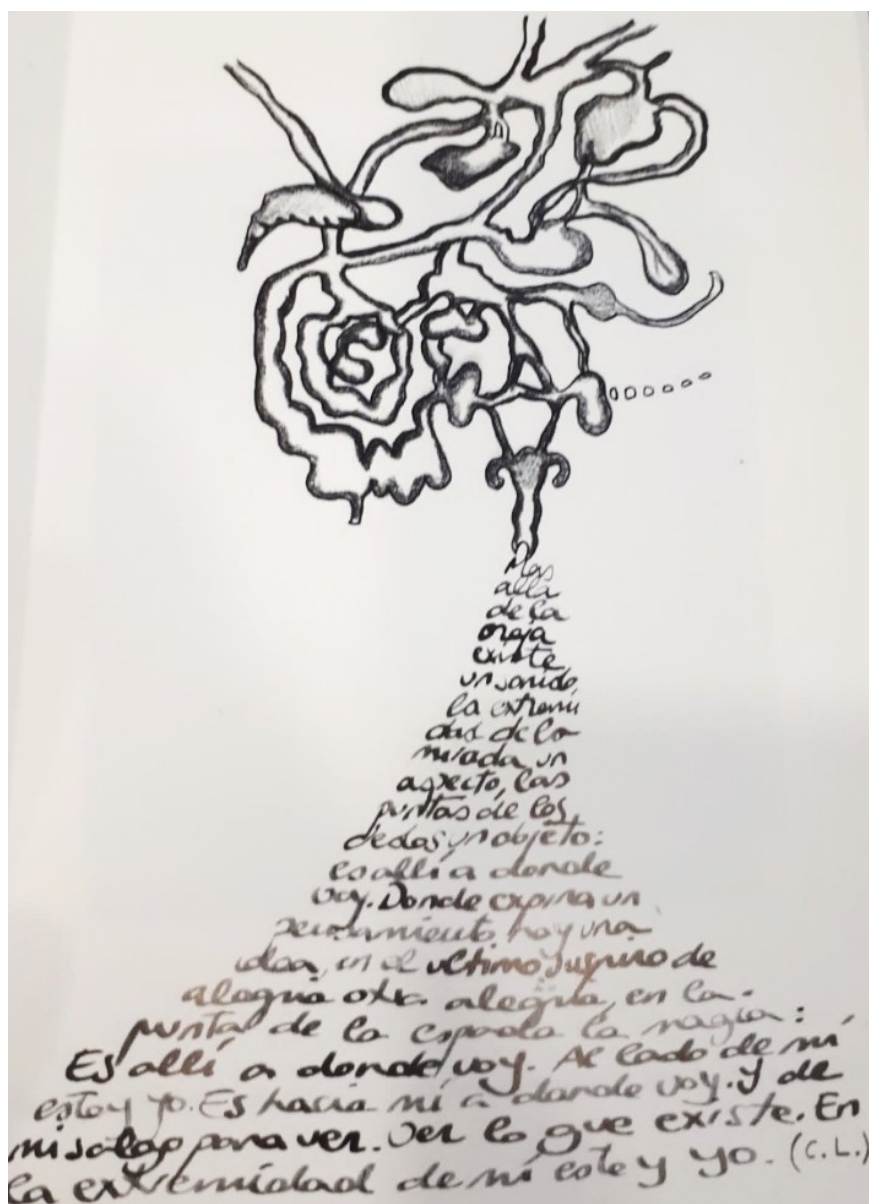


Figura 11. Patricia Bernabé, c. 1996. (Andrieu, Elorza y Olaizola, 1996: s. pág.)

Como leemos, el texto trata de un viaje y este viaje está íntimamente relacionado con el cuerpo. Este viaje es autorreferencial, parte del yo y se dirige también a la primera persona, para descubrir el entorno. En esta lectura, podemos situar el texto creado por Bernabé a partir de las palabras de Lispector, cercano al autoconocimiento relacionado con el cuerpo de la *écriture* féminine del contexto francés, puesto que Lispector considera el cuerpo como fuente de conocimiento. Hélène Cixous. presentó el cuerpo como una herramienta para ir más allá de la escritura masculina y un medio para la

liberación femenina. En el caso de Bernabé, el fragmento escogido no hace alusión a un cuerpo sexuado femenino, pero el útero del que emana nos ayuda a unirlo con este mismo, pudiendo establecer así nexos con la autora francófona. Cixous presentó el cuerpo femenino como fuente de sabiduría en el texto clásico *Le rire de la Méduse* de 1975, afirmando que se trata de un mundo para la investigación, exaltando la capacidad de desarrollar conocimiento a través de él. Asimismo, el aspecto erótico del cuerpo también se presenta como conocimiento, específicamente a través de la masturbación (Cixous, 2010 [1975]: 38). Además, argumenta que la escritura devolverá el placer, los órganos y los "territorios corporales" guardados bajo llave (Cixous, 2010 [1975]: 45). Por tanto, en cierto modo, la escritura ofrecerá una evolución catártica al cuerpo de la mujer. Estos trabajos sobre el cuerpo sexuado podrían considerarse como parte de un proceso de empoderamiento. En el caso de Bernabé, no se referencia directamente a la sexualidad pero sí a la sensualidad y los sentidos.

Finalmente, analizamos una obra en la que el útero, o, más bien, la menstruación que emana se percibe como elemento creativo. Margarita González Cogollos (Lugo, 1965) formada en la UPV/EHU habló en el especial titulado *Artistas Vascas* de la revista *Emakunde* sobre la performance *Rastro* (c. 1997). Una acción en la que empleó su propio cuerpo como pincel, siendo la tinta su menstruación (Fig. 12). Proponía una lectura renovada del periodo y de su fuerza creativa, que podríamos entender como una analogía de la *écriture féminine*. Esta obra, podríamos también situarla en relación a la conocida obra *Menstruosidades* (1994-1995) del colectivo LSD.

Vestida con una camisa blanca con tirantes, González Cogollos se sentó sobre un largo papel depositado en el suelo y gradualmente comenzó a arrastrarse hacia adelante, dejando una mancha roja a su paso gracias a la menstruación. El título, *Rastro*, hace referencia a la mancha roja que dejó. El color blanco también era importante, ya que la prenda y el papel eran blancos, para asociar estos elementos con la pureza. Una periodista criticó la censura que había recibido la obra, argumentando que se trataba de una obra de "extrema sensibilidad y pureza", contrastando las imágenes violentas a las que la sociedad estaba expuesta en la cotidianeidad y que no suponían un problema (Portales, 1997). La propia artista explicaba: "[yo] pretendía reflejar un rastro hecho con mi cuerpo, con mi fluido, sin más. Hay trabajos que tratan temas específicos de la mujer, pero otros son generales: virginidad, castidad,

masturbación, placer y dolor, SIDA...Me centro en la naturaleza". Por consiguiente, podemos deducir que la artista esta emanación de fluido como algo no específico de un género, aunque con la reacción del público quedó claro que parte de la sociedad no pudo realizar una lectura neutral del cuerpo González Cogollos, muestra de la tradición imperante según la cual las experiencias de cuerpos de mujeres no son percibidas como universales.

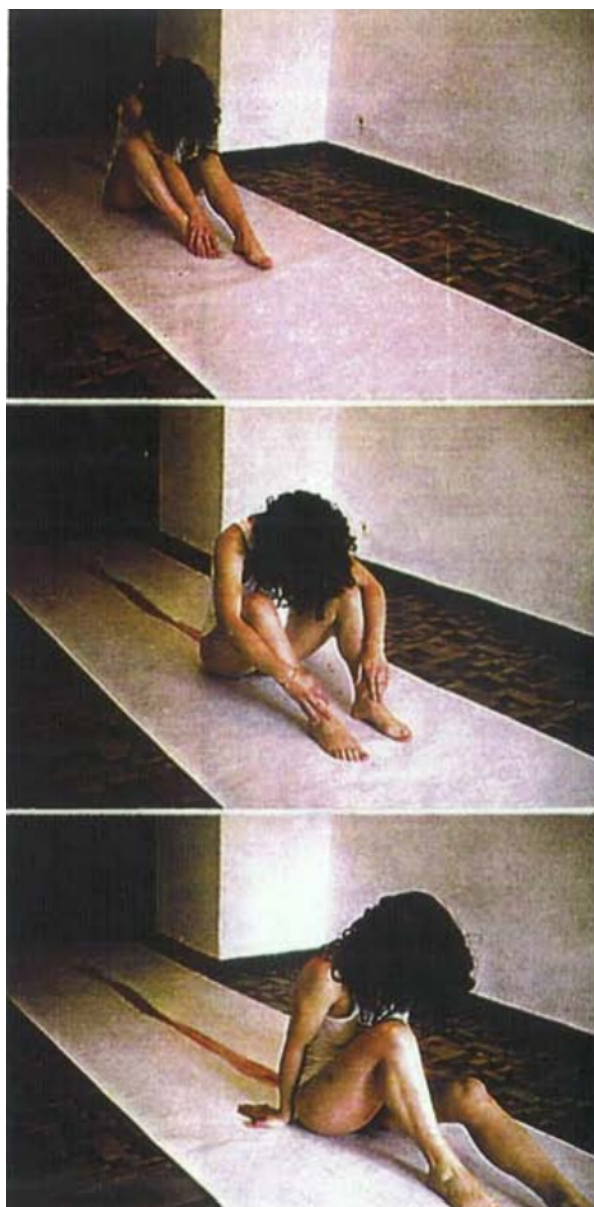


Figura 12. Margarita González Cogollos, *Rastro*, c. 1997. (Emakunde, 1997)

El hecho de que fuera censurada, además de ser un indicador de que la menstruación era tabú en la sociedad, podemos asociarlo al rechazo hacia lo que sale del cuerpo en general, más aún cuando emerge de un cuerpo femenino que debiera ser impoluto. Mary Douglas explicaba acerca de los fluidos corporales que, como el cuerpo es un sistema limitado, cuando sus emisiones se salen de

estos límites, nos recuerdan la inestabilidad de los límites(2003 [1966]). Además, como el cuerpo es un símbolo de la sociedad, nos ofrece una réplica de lo que sucede en la sociedad. En este caso, nos informa del tabú general en torno a la menstruación, el modelo corporal de las mujeres, porque debían ser perfectos, inmaculados, y de ningún modo dar indicación alguna del proceso natural de la menstruación. Por lo tanto, podemos entender la transgresión que supuso esta acción artística, en la que la sangre se quería emplear como otro material de trabajo sin relación al género femenino.

4. Conclusiones

Al analizar la representación de la vulva, hemos encontrado representaciones sintéticas, alejadas del naturalismo y de las imágenes pornográficas generalizadas a finales de siglo XX. Incluso hemos encontrado representaciones indirectas de la vulva, puesto que, en algunas de las obras su presencia se remarcaba a través de la ocultación de la misma. En cuanto a los senos, hemos percibido el deseo de desvincularlos de una mirada sexualizada, asociándolos a la función de alimenticia. Además, para contribuir a la desactivación de la mirada deseante, hemos observado que los pechos eran representados de manera indirecta, a través de chupetes y tetinas, evitando la imagen natural de los mismos y rompiendo así por completo con los sensuales pechos desnudos que tradicionalmente se han representado. Finalmente, se ha destacado la representación del útero y de la menstruación como elementos creativos, emanando palabras y sangre a modo de tinta. De este modo, se han podido asociar dichos elementos con la *Écriture féminine*.

En conclusión, podemos destacar que las artistas se distanciaron de la realidad, simplificando las formas, escondiéndose, metamorfoseando partes del cuerpo, y remarcando su faceta creativa. Unos recursos efectivos para desactivar la mirada deseante y que, aunque no esté enteramente en manos de la obra de arte, supone una estrategia sólida que podemos unir con el movimiento feminista. Es evidente que emplearon algunos recursos útiles para la persecución de los objetivos igualitarios coincidentes con el contexto estadounidense. Sin embargo, teniendo en cuenta la escasez de este tipo de representaciones en el contexto vasco, puede que no sea la referencia más adecuada para contextualizar las creaciones realizadas en esta comunidad autónoma y esta investigación abre el camino para poder compararla con otras creaciones del contexto español.

[\[1\]](#) Esta investigación se ha realizado dentro 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.