

LA MUJER ESCULTORA EN EL PAÍS VASCO DURANTE LOS AÑOS 80

Iñigo Sarriugarte Gómez*
sariu@euskalnet.net

RESUMEN

La presencia de la mujer escultora en el País Vasco comienza a observarse con una evidente notoriedad en la década de los 80. Los distintos debates feministas han tratado de generar una mayor conciencia de participación de la mujer artista en los foros culturales del País Vasco y de canalizar las visiones diferenciadas hacia el pensamiento intelectual, para así enriquecerlo, ampliarlo y poder construir nuevas ópticas. El debate feminista se ha movido rápidamente hacia el centro del discurso intelectual, aspecto que ha posibilitado el reforzamiento del papel de la artista en la sociedad. Junto a esta corriente de pensamiento, la posmodernidad pone en crisis el habitual dominio masculino sobre la representación artística, permitiendo que la presencia de la mujer artista empiece a resultar más sólida en este contexto. Aunque el número de mujeres es menor en el campo de la escultura que en el de la pintura, su protagonismo en el País Vasco resulta muy importante si lo comparamos con el existente en otras comunidades autónomas, debido al peso histórico de la escultura en la cultura vasca. Entre los numerosos casos, analizaremos la obra de Juncal Ballestín, Dora Salazar y María Luisa Fernández.

PALABRAS CLAVE: mujer, escultura, País Vasco, años 80, posmodernidad, feminismo.

ABSTRACT

The presence of women sculptors in the Basque Country first became noticeable in the 1980s. Various feminist debates have tried to generate greater awareness to encourage the participation of female artists in cultural forums in the Basque Country and channel different visions towards intellectual thinking in order to enhance and broaden such thinking and create new viewpoints. The feminist debate has moved rapidly towards the centre of intellectual discussion which has made it possible to strengthen the role of the artist in society. Alongside this school of thought, postmodernism has produced a crisis in the habitual male control over artistic representation, allowing the presence of the female artist to become more solid in this context. Although there are fewer women in sculpture than painting, their prominence in the Basque Country is very important if we compare it to other autonomous regions, due to the historic importance of sculpture in Basque culture. Of the numerous different examples, we will look at the work of Juncal Ballestín, Dora Salazar and María Luisa Fernández.

KEY WORDS: woman, sculpture, Basque Country, the 1980s, postmodernism, feminism.



1. INTRODUCCIÓN

El estudio, que vamos a realizar, se enmarca en la posmodernidad y el creciente papel protagonista de la mujer-artista, con las diferentes crisis de autoridad¹ y cambios culturales que se dieron en los años 80. En definitiva, se trata de un periodo donde se busca una nueva identidad cultural. Como afirma Craig Owens: «los sistemas representacionales de Occidente sólo admiten una visión, la del sujeto esencial masculino, o más bien postulan el sujeto de representación como absolutamente centrado, unitario, masculino. [...] La obra posmodernista intenta alterar la estabilidad tranquilizadora o de esa posición de dominio»². Se trata de un periodo fundamental en la búsqueda de la heterogeneidad y la discontinuidad respecto a la representación masculina. Para Craig Owens, «entre las prohibiciones de la representación occidental, a cuyas representaciones se las niega toda legitimidad, están las mujeres. Excluidas de la representación por su misma estructura, regresan a ella como una figura, una representación de las irrepresentables (la naturaleza, la verdad, lo sublime, etc.)»³.

Para este mismo autor, se producen dos elementos importantes: la crítica feminista a la cultura del patriarcado y la crítica posmodernista de la representación, aspecto que engloba una buena parte del sentir y el quehacer de estos años y de estas artistas. En este sentido, en los años 80 se plantea seguir el rumbo rupturista marcado por el posmodernismo y el feminismo. Evidentemente, una de las características de nuestra cultura posmoderna es la presencia de la visión feminista, resultando este aspecto claramente compatible con el pensamiento posmoderno.

Ana María Guasch⁴ afirma que Craig Owens cuestiona los sistemas de representación esencialistas a través del análisis de las prácticas artísticas de Sherrie Levine, Barbara Kruger y Cindy Sherman, planteando que el nuevo arte feminista condenaba el discurso falocrático (negación del papel del falo como significante privilegiado y como signo visible de diferencia sexual), forzando una renovada alianza

* Departamento de Historia del Arte de la Universidad del País Vasco.

¹ Por autoridad entendemos, tal y como lo define Javier San Martín, «aquella justificación tradicional del lenguaje científico, que es el lenguaje persuasivo por excelencia». Véase «Arte del siglo XX», Bilbao, Facultad de Bellas Artes, Curso 1985/86, p. 299. Por otra parte, A. Brunner ha definido la autoridad como aquellas ordenaciones especiales que sólo tienen valor para la comunidad con objeto de un fin concreto. Estas ordenaciones son leyes positivas, porque no proceden inmediatamente de la naturaleza humana, sino que, en vista de determinadas circunstancias, emanan de un puesto o lugar autorizado. Tal lugar autorizado se llama autoridad. Para más detalles dirigirse a BRUNNER, A. *Ideario filosófico*, Madrid, Editorial Razón y Fe, 1952, pp. 234-5, 265-6, 275.

² OWENS, Craig, «El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo», en FOSTER, Hal (ed.). *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985, p. 95.

³ *Idem*, p. 96.

⁴ GUASCH, Ana María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 540.

con la teoría, a través del concepto de narrativa de J.F. Lyotard, la ideología de L. Althusser y, sobre todo, las nuevas definiciones del significante de J. Lacan.

Para Jo Anna Isaak⁵, si las mujeres artistas han estado trabajando en los márgenes es porque ha sido el único lugar del que disponían. En los ochenta, ocurrió algo sumamente notable: los márgenes se convirtieron en nueva frontera. Las teorías semióticas, psicoanalíticas y pos-estructuralistas empezaron a abordar la lógica de los sistemas y las relaciones que dotaban de identidad a una frase, un signo, un individuo. Creció la conciencia de que las mujeres se jugaban mucho con las nuevas ideas sobre las formas de generar y organizar significados en todas las áreas de la práctica cultural.

En los años 80, se observa como la moderna práctica feminista cuestiona la teoría y los fundamentos estéticos. De igual manera, el arte posmodernista habla del empobrecimiento de los valores marcados y asentados por la modernidad. En general, se puede decir que en esta década ha emergido una práctica de las artes visuales animada por la teoría feminista y dirigida, más o menos explícitamente, al problema de la representación.

En este contexto, el pensamiento feminista resulta fructífero ya que «*ha dado el adiós definitivo a la necesidad de esas certezas reconfortantes que sólo las formas ideológicas absolutizadas pueden ofrecer*»⁶ y, por supuesto, sin caer en ese mismo error por mucho que pueda ser una postura estratégica.

La perspectiva feminista reclama y recupera su propia condición, ya que supone una reflexión específica de la cultura, pero con la incorporación de manera activa de nuevos valores existentes en la actualidad para el desarrollo crítico de este contexto. En este sentido, la posmodernidad se ha relacionado claramente con la inclusión de lo reprimido⁷, y por este motivo, ha mantenido una clara relación con las necesidades del movimiento feminista. Asimismo, la inclusión de las cuestiones

⁵ ISAAK, Jo Anna, «La imaginación dialógica», en GUASCH, Ana María (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno*, Madrid, Akal, 2000, p. 321.

⁶ CRESPI, Franco, «Ausencia de fundamento y proyecto social», en ALDO, Pier; Rovatti (eds.), *El pensamiento débil*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1988, p. 346.

⁷ La búsqueda de nuevos argumentos y vías culturales, algunas de estas reprimidas históricamente, ha sido tratada por diversos autores, entre éstos Derrida, Lyotard, Rorty y Foucault. Véase, por ejemplo, BORDO, Susan, «Feminism, Postmodernism and Gender-Scepticism», en Linda J. NICHOLSON (ed.), *Feminism and Postmodernism*, London, Routledge, 1990. En el capítulo «Foucault on Power: A theory for Women?» de Nancy Hartsock, del mismo libro, se hace alusión a Foucault, Derrida, Rorty y Lyotard, como autores que intentan romper con la visión más tradicional del pensamiento occidental y la necesidad de que afloren nuevas propuestas y argumentos, caso de la visión feminista. También, sobre esta cuestión véase HEKMAN, Susan J. «Derrida», en ELAM, Diane (ed.), *Gender and Knowledge. Elements of a Postmodern Feminism*, Cambridge, Polity Press, 1990 y ELAM, Diane, *Feminism and Deconstruction*, London, Routledge, 1994, p. 10. Recordemos que para Derrida la deconstrucción es una especie de principio de fisuración interna, lenta pero irresistible del discurso tradicional. Hay un intento de enfrentarse con el pensamiento occidental. Para más información, remitirse a PERETTI, Cristina de, *Jacques Derrida. Texto y Deconstrucción*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1989, pp. 126-127.





feministas en el arte y su debate son aspectos que se han unido y encadenado a otras problemáticas dentro de la visión posmodernista, como los derechos de los gays y el derecho a las minorías étnicas.

El debate feminista trata de canalizar las visiones diferenciadas hacia el pensamiento intelectual, para así enriquecerlo, ampliarlo y poder construir nuevas ópticas. El discurso feminista ha intentado moverse hacia el centro del discurso intelectual, aspecto que ha posibilitado un papel presencial de la artista en la sociedad, con el propósito de generar nuevas perspectivas en torno a ésta. Por este motivo, el desarrollo de un discurso plástico o pictórico sin tener en cuenta el punto de vista de ésta puede resultar claramente insuficiente.

La crítica feminista encabeza una insatisfacción hacia ciertas situaciones inamovibles marcadas por el exceso de poder en algunas instancias culturales y artísticas, que todavía no reconocen abierta y valientemente la presencia de la mujer-artista en la sociedad. Tengamos en cuenta que en la mayoría de las exposiciones colectivas habitualmente el número de hombres siempre suele ser mayor que el de mujeres.

Por otra parte, en los años 80, se ha intentado redefinir «arte feminista» y la relación entre «arte feminista» y «artista feminista»⁸. El uso de estos términos puede resultar conflictivo y generar procesos dudosos. Lo que sí resulta de interés es la postura del feminismo frente al sistema cultural masculino como un sistema de cultura y conocimiento que necesita ser transformado. Es decir, se pretende asumir la estética feminista como una perspectiva distinta, bajo la cual enfocar razonamientos, juicios e ideas consideradas hasta hace muy poco como pertenecientes a un territorio nuevamente masculino.

Su objetivo es desenmascarar discursos patriarcales y sistemas de pensamiento. Este arte feminista incorpora áreas que han sido hasta ahora ignoradas, generando una revisión de conceptos que se interrogan sobre la visión convencional del arte.

Los estudios realizados sobre la estética femenina llegan a la conclusión de que el género es un factor que influye decisivamente en el modo en como crean e interpretan, las mujeres artistas, las imágenes⁹. Esto se debe a que su experiencia del mundo es diferente a la de los artistas masculinos.

⁸ Sobre este tema, revisar los capítulos «¿Existe una estética feminista?» de Silvia Bovenschen; «Lenguaje, silencio y discurso del arte: sobre las conveniencias del lenguaje y la autoconciencia femenina» de Gisela Breitling; «Introducción sobre el esencialismo» de Gisela Ecker; «La mujer reflejo de sí misma» de Elisabeth LENK, en *Estética feminista*, Barcelona, Editorial Icaria, 1986. Igualmente, resulta interesante el artículo «¿Existe una estética feminista?» de J.A. Lasa y Miren Eraso en la revista *Emakunde*, junio, 1997, pp. 36-37 y los apartados del 5.1 al 5.4. en la sección «Las mujeres y las artes plásticas», en *Las mujeres en la producción artística de Euskadi*, Vitoria-Gasteiz, Emakunde, Instituto vasco de la mujer, 1994.

⁹ VALDIVIESO, Mercedes, «La influencia del movimiento feminista en el arte», en *El papel y la función del arte en el siglo XX*, vol. II (Comunicaciones), edición coordinada por Paloma Rodríguez-Escudero, Xabier Sáenz de Gorbea, Ana Olaizola. Bilbao, Servicio Editorial Universidad del País

Vivimos en una época donde cada vez son más los trabajos de investigación que toman a la mujer y sus actividades artísticas e intelectuales como objeto de estudio. En el propio ámbito del País Vasco, se han dado interesantes estudios en torno a la mujer: Desde el punto de vista histórico-artístico: *La imagen de la mujer en la plástica vasca contemporánea (s. XVIII-XX). Aproximación a una metodología del género*, de Xesqui Castañer; desde la pedagogía: *Las mujeres y los procesos de educación en el campo de las artes*, por Edurne Uribe; desde la antropología: *Antropología de la producción artística*, por Lourdes Méndez¹⁰; etc.

Por otra parte, observamos la existencia de una serie de cambios referentes al papel de la mujer-artista en la sociedad:

Por un lado, su papel cada vez más influyente dentro del tejido social. No obstante, todavía no se puede hablar de igualdad en todos los campos profesionales a pesar de que se han conseguido ciertos avances que asientan su presencia e implicación profesional en determinadas áreas muy concretas. Por otro lado, los grupos de reivindicación social y feministas continúan impulsando los valores sociales de la mujer en el apartado laboral, con el propósito de asentar sus derechos. Estos grupos de presión han generado una mayor concienciación con el fin de desarrollar un entramado de tratamiento igualitario y delatar aquellas posturas más reaccionarias.

Este tratamiento, que se ha dado prácticamente en casi todas las sociedades occidentales —en unas antes que en otras—, es un proceso que se lleva desarrollando con bastante claridad desde los años 60, aunque en el caso de España podríamos situarlo aproximadamente con la apertura de la democracia. Para Valeriano Bozal, será durante los años 80 cuando en España se observe el verdadero desarrollo ideológico del feminismo¹¹.

Por otro lado, dentro de la esfera cultural, la implicación de la mujer se muestra cada vez de una manera más creciente, participando de manera creativa en los diferentes medios culturales: literatura, fotografía, pintura y escultura. Este campo desde un principio ha resultado supuestamente mucho más factible que otros, ya que aquí los accesos profesionales parecen ser más abiertos, buscando en algunas ocasiones el punto de vista de la mujer dentro de esta línea de creación. Los grupos feministas han intervenido muy directamente con el fin de desarrollar y participar dentro de los estamentos de desarrollo cultural. A nivel internacional, esta condición o presión inicial ha producido, desde los años 70, y ya de una manera asentada

Vasco, 1994, p. 367. También, véase SERRANO DE HARO, Amparo, «Arte y feminismo» en *El papel y la función del arte en el siglo XX*, vol. II (comunicaciones), edición coordinada por Paloma Rodríguez-Escudero, Xabier Sáenz de Gorbea, Ana Olaizola, Bilbao, Servicio Editorial Universidad del País Vasco, 1994.

¹⁰ También, resultan de interés las siguientes publicaciones de esta autora: «Teoría feminista: identidad, género y política: el estado de la cuestión», XI Cursos de Verano en San Sebastián – IV Cursos Europeos, UPV, 1993; y «Os labirintos do corpo: manipulacions ideolóxicas, saberes científicos e obras de arte», Serie Campus, núm. 6. A Nosa Terra, Vigo, 1998.

¹¹ BOZAL, Valeriano, «Cultura y arte en la España de los 80», en *15 años de Historia de España*, Historia 16, año XV, núm. 181, mayo, 1991.





y sólida en los 80, un mayor interés por la participación de la mujer, primero desde posiciones muy contestatarias en sus lenguajes: happening, performance, arte conceptual, y posteriormente desde los diferentes neos, caso del neo-conceptual en los años 80.

Este paulatino asentamiento profesional de la artista en los años 80 resulta un elemento fundamental en casi todos los países europeos a la hora de analizar los procesos creativos. También, se debe tener en cuenta que no sólo se produce un número importante de mujeres-artistas, sino también de críticos de arte, curadores, galeristas y marchantes que son mujeres, teniendo en cuenta que siempre el número de hombres en estos campos sigue siendo mucho mayor.

Por otra parte, debemos resaltar que la evolución, expansión y necesidad de un mercado artístico en vías de crecimiento ha ayudado claramente a ampliar el número de mujeres artistas, resultando éste un segmento realmente importante. Dentro del mercado artístico, se ha apreciado, tanto a nivel individual como de género, la valoración que hace la mujer artista de su propia experiencia en tanto que realizadora. Como afirma Mary Kelly «la mujer artista ve su experiencia en cuanto mujer, concretamente en términos de la posición femenina como objeto de la mirada, pero también debe explicar el sentimiento que experimenta como artista, al ocupar la posición masculina, como sujeto de la mirada»¹².

No obstante, en el caso del País Vasco, este crecimiento de la presencia de la mujer-artista ha venido marcado, más que por el mercado, por la existencia de diferentes premios y certámenes: Gure Artea, Bizkaiko Artea, Ertibil y becas del Gobierno Vasco y la Diputación Foral de Bizkaia, Guipúzcoa y Araba, entre otros.

La presencia de la mujer-artista en el ámbito cultural aparece en Euskadi de una manera más determinante en la década de los 80, y más exactamente a finales de la década, siendo su principal asentamiento en los años 90. Un ejemplo de esta situación son las colectivas de mujeres que se han desarrollado en los 80, lo que ya marcaba no sólo un interés por acrecentar esta dinámica, sino a su vez por tratar de ver el espectro de cada uno de los trabajos de las diferentes creadoras. Con la aparición de estas colectivas, se pueden observar los lenguajes y discursos de la mujer-artista de esos momentos. Entre las colectivas más relevantes, podemos destacar las siguientes: «Emakumeok gaur II» en la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao en 1983; «Euskadiko Emakumeen bigarren topaketa» en el edificio de la Universidad del País Vasco en Leioa en 1984; «Emakume Erakusketa» en el Ayuntamiento de Donostia en 1988; «Emakumeak» en la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao en 1989; «10 pintoras-11 escultoras» en la Casa de Cultura de Basauri en 1990. En muchas de estas exposiciones, participan creadoras como Rosa Agrada, M^a.J. Aira de Aza, Ana Arnaiz, Juana Cima, M^a. Jesús Cueto, Mari Puri Herrero, Carmen

¹² KELLY, Mary, «Contribuciones a una re-visión de la crítica moderna», en WALLIS, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, p. 98.

Isasi, Elena Mendizabal, Carmen Olabarri, María Luisa Fernández, Reyes Romero, Dora Salazar, Gentz del Valle, entre otras.

En los años 80, se puede hablar de la aparición de un considerable número de escultoras, caso de Elena Mendizabal, Miren Arenzana, Gema Intxausti, Reyes Romero, M.J. Aira de Aza, Txaro Fontalba, etc., pero entre todas éstas hemos destacado principalmente a dos escultoras: Dora Salazar (1963, Agurain-Navarra) y María Luisa Fernández (1955, Villarejo de Orbigo-León). Junto a ellas, también estudiaremos la obra de la pintora alavesa Juncal Ballestín (1953, Vitoria), debido a su constante investigación en los años 80 en el campo de lo objetual, que nos permite incluirla dentro de este estudio y dentro del apartado escultórico. En definitiva, se trata de tres artistas que han desarrollado una clara investigación plástica y creativa, cada una dentro de su propia problemática. De igual manera, han mantenido durante los años 80 y 90 una apreciable evolución artística, comprobada en sus diferentes trabajos.

Asimismo, estudiaremos los trabajos de estas mujeres, no sólo por el contenido y lo que aportan al campo plástico, sino porque se trata de creadoras que mantienen las pautas de la continuidad creativa, es decir, artistas que realizan obra sin un abandono de su actividad hoy en día. Este aspecto nos ha permitido la posibilidad de observar constantemente la evolución que han llevado.

Con este artículo, en torno a la mujer-escultora en Euskadi, podemos observar hasta qué punto se plantean temas claramente cercanos a la problemática femenina. Por ejemplo, Juncal Ballestín plantea la propuesta «Retrato de familia» de 1989, donde por medio de las escobas se representa a la mujer y al ámbito doméstico. También, tenemos el caso de los corsés metálicos de Dora Salazar y sus referencias a la represión sexual ejercida sobre la mujer y las gotas de semen realizadas en escayola, en alusión al constante papel protagonista del hombre en el arte, en la obra de los años 90 de María Luisa Fernández. No sólo nos interesa esta problemática, sino también las cuestiones referentes al desarrollo plástico, técnico y formal de cada uno de los lenguajes que articulan estas creadoras.

En general, en la actualidad aparecen más mujeres en el campo de la pintura que en el escultórico, ya que se mantienen determinadas pautas tradicionales que favorecen la participación de la mujer en esta primera actividad. No obstante, la presencia de la mujer-escultora resulta muy relevante en el País Vasco, tanto en su número como en obra realizada, en comparación con otras comunidades autonómicas.

Tampoco podemos olvidarnos de nombrar la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, centro que ha marcado un paso evolutivo realmente importante en la formación de la mujer escultora, ya que aquí se han forjado un gran número de creadoras, que han podido acceder a numerosos debates y, de esta manera, participar y concienciarse de su papel en la sociedad. Evidentemente, este centro ha permitido impulsar la aparición de la artista formada teórica y técnicamente y con un reconocimiento social que le ha servido para desarrollar su trabajo. Esta facultad no sólo ha formado, sino que también ha favorecido el surgimiento de una colectividad emergente de mujeres artistas. En este sentido, el referente profesional y creativo ha comenzado para una gran parte de las actuales escultoras vascas



desde este centro universitario. Algunas de éstas han llegado a ser profesoras en el ámbito universitario, caso de Dora Salazar y María Luisa Fernández (esta última desarrolla actualmente la docencia en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra).

2. EL MUNDO OBJETUAL DE JUNCAL BALLESTÍN

En la segunda mitad de la década de los 80, la vuelta al objeto fue consecuencia de la recuperación de la figura de Marcel Duchamp, recuperación en la que desempeñaron un papel importante las reflexiones de Thierry de Duve. Para Achille Bonito Oliva, el trabajo con esta neoobjetística no supone un trabajo con objetos aislados en su soledad metafísica, sino con objetos atravesados por distintos procesos de contaminación que sedimentan un cierto espesor temporal en tanto que objetos de pasado y presente, de antes y ahora¹³.

Durante esta década, pero especialmente en la segunda mitad de los años 80, aparecen numerosos artistas que hacen uso del objeto, bien sea reproducido, alterado, ensamblado, reciclado, etc., pero que, en todos los casos, pertenecen a la matriz original de Marcel Duchamp, cruce que se da con poéticas minimalistas y warholianas en los norteamericanos y con Joseph Beuys en los europeos¹⁴. Los artistas neoobjetuales europeos incentivan el uso combinatorio de diversos materiales y sistemas lingüísticos y ponen énfasis en los conceptos de subjetividad e ironía. Se da una serie de travestismos, que configuran una nueva realidad con procesos de contaminación. En esta línea, la apropiación le permite al artista absorber sus distintos orígenes y aplicarlos con nuevos códigos de forma, color y textura.

Se ha planteado generar en el objeto un punto de vista más amplio, potenciando una ampliación del valor semántico; en este sentido, el objeto permite generar una serie de relaciones diversas de carácter social, ideológico, emocional y psicológico con el medio. En esta línea, se inscriben los trabajos de Juncal Ballestín, ya que participan de un amplio entramado de relaciones emocionales, psicológicas y sociales. Un ejemplo de esto sería la utilización de las muletas en «Accidente», de 1986, como representación de una situación vital, que está sucediendo alrededor de J. Ballestín (con diferentes personas convalecientes y enfermas).

El mundo de lo objetual asume referencias relativas al entramado perceptivo-visual y mental del artista, mediante el análisis de sus propiedades físicas y asociativas, ya que en el objeto podemos descifrar numerosas y diversas características, que se dieron en el proceso temporal en que se originó la obra, así como la personalidad y el medio donde se mueve la artista. Por ejemplo, en el caso de la anterior obra de J.

¹³ GUASCH, Ana María, *El arte último del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 419.

¹⁴ CROW, Thomas, «El retorno de Hank Herron», en GUASCH, Ana María (ed.), *Los manifestos del arte posmoderno*, Madrid, Akal, 2000, p. 113.



Ballestín, tanto el título, como la composición de la obra: escayola, muletas y silla rota, enfatizan propiamente un momento vivido por la creadora.

Con la presencia de los ready-mades, para Simón Marchán Fiz¹⁵, se aprecia una práctica de declaraciones extra-artísticas, así como una problemática epistemológica¹⁶ en torno a una apropiación básica y crítica de la realidad, alterando esquemas de comportamiento y formulando la integración y fusión arte=vida.

Marcel Duchamp sometió el objeto a una descontextualización semántica que provocó toda una cadena de diversas significaciones y asociaciones. Los dos momentos determinantes son la extracción del contexto habitual mediante el gesto electivo y la manera de presentación, lo que supone una expansión específica del objeto cotidiano y de sus características semánticas.

Después de la aparición del movimiento dadaísta, algunos de los objetos seleccionados eran declarados obras de arte sin alteración alguna, mediante el proceso de la descontextualización, en cambio otros eran rectificadas o sufrían algún proceso de transformación. En esta misma línea, J. Ballestín plantea diferentes descontextualizaciones con objetos de uso cotidiano y colectivo, para ser ubicados en la galería de arte. A muchos de estos objetos, J. Ballestín no les cambia su propiedad externa, sino que continúan existiendo sin cambio alguno desde que fueron encontrados o regalados por algún amigo, caso de la palangana en «Pintura sumergida», de 1984; las cajas para la fruta en «Naturaleza muerta», de 1987; el cazo en «Tente en pie», de 1989 y los zapatos en «Un postre de cine», de 1991.

También se dan numerosas transformaciones del objeto, mediante la intervención del color, al pintar el objeto entero, caso de «Paisaje» y «Sacrificio», ambas de 1988, donde ramas y abanicos son pintados de color negro mate de oxicrón, o «Al artista desconocido incluso por el mismo», de 1987, donde aparece una jaula con un madelman con las piernas rotas en su interior pintado todo de color rosa carne, con el propósito de que los dos elementos sean uno. Por otra parte, también se puede pintar sólo una parte del objeto, caso de las escobas en «Al arte flamenco», de 1987 y en «Retrato de familia», de 1989.

En general, casi toda su obra mantiene una clara relación con la pintura o como ella lo suele definir «esa sustancia que mancha». Se intenta continuamente hacer una «apología de la pintura» y que la pintura aparezca de distintas maneras:

1. Liberando el soporte, mediante manchas, caso de «La Ley de la Gravedad» de 1985;

¹⁵ MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto 1960-1974*, 3ª edición, Madrid, Akal, 1986, p. 161.

¹⁶ Por epistemología, se entiende aquellas aperturas significativas que dan paso a nuevos planteamientos del quehacer científico y que marcan de manera decisiva los progresos que realiza la ciencia. En general, este término se emplea como sinónimo de «gnoseología» y en ambos casos se trata de «teoría del conocimiento». Para más detalles, remitirse al *Diccionario de Filosofía* (J. Ferrater Mora), tomo II, Barcelona, Editorial Ariel, 1994.



1. Retrato de familia, 1987.



2. Accidente, 1986.

Procedencia de las dos imágenes: «Juncal Ballestín».
Catálogo de Exposición. Sala América. Vitoria. 1993.

2. Utilizando algunas de sus cualidades, como el pegado en la serie «Atrapado por ella» de 1990;
3. Haciéndola pasar a través del soporte, como en la serie «Pintura viajera» de 1991;
4. No viéndola, caso de la serie «Pintura oculta» de 1987-89, pero sentida por el reflejo, que transmite;
5. Representándola de manera objetualizada y haciendo mención de que no puede vivir sin ella, como en la serie «El gusto de la pintura» de 1989-1990,; etc.

Igualmente, encontramos objetos que no son alterados por el color, sino por la acoplación de otras estructuras o elementos no originarios al objeto en cuestión, caso de la silla en «12 de agosto San Julián», de 1988, al incorporar en el respaldo una radiografía o en «Accidente», de 1986, incorporando a la silla unas muletas o en «Bailadora», de 1991, donde se añaden a los zapatos espinas de rosal.

Las transformaciones del objeto plantean concepciones irónicas, satíricas y críticas. También, resulta evidente la combinación de varios objetos en la misma obra, sin la alteración física de cada uno de éstos, generando una serie de nuevas relaciones significativas e interpretativas, caso de «Desplazamiento laboral», de 1989, donde se combina un maletín, un bombín y una sección de una reproducción anatómica antigua. Esta combinación aborda una problemática de tipo social, que se ve acentuada por la impresión efectista de la presencia de una sección anatómica. Debemos plantear que en las obras de gran parte de los primeros dadaístas, neo-dadaístas y artistas del pop, siempre ha habido un intento de transmitir al espectador una cierta provocación al insertar una serie de artefactos con un carácter de

sorpresa¹⁷. En este sentido, la obra de J. Ballestín pretende impresionar al espectador, tanto por el objeto empleado, como por la combinación de éstos y los propios materiales que puedan participar en su elaboración o alteración, caso de las pantys en «Naturaleza muerta», de 1987. En definitiva, se pretende sugerir nuevas relaciones entre el objeto y el sujeto, mediante la utilización de objetos con amplias referencias semánticas.

En sus asociaciones, no vale cualquier objeto, sino aquel que mantiene determinadas propiedades físicas, emocionales, psíquicas y sociales. En este sentido, utiliza aquellos que aportan verdaderos valores comunicativos y simbólicos, por lo que la selección resulta muy importante. Habitualmente, busca objetos que hayan sido utilizados previamente, ya que éstos han aprehendido una larga serie de experiencias y usos dados por sus dueños dentro de un conjunto de hechos vitales, es decir, objetos que han transcurrido en el tiempo y que mantienen el recuerdo de su dueño, caso de «Bailadora», con un par de zapatos de baile usados realmente por una bailadora de flamenco; una lente rota de un foco de teatro en «Para Andy», de 1990; el propio delantal y la paleta usada por la artista en «Paisajes íntimos», de 1990, etc.

También aparecen elementos del ámbito agrícola, como los bieldos, sombreros para el sol y diferentes útiles pertenecientes a este medio. Estos trabajos nos recuerdan la obra de Pino Pascali «Atrezzi agricoli», de 1968, donde aparecen utensilios contruidos de madera para la agricultura, junto con paja. Igualmente, los elementos naturales aparecen con claridad en sus trabajos, ya que el hecho de vivir en el campo aporta materiales y referencias procedentes de este medio, caso de ramas, pelo de cabra, troncos, hojas, etc.

Una buena parte de los objetos seleccionados los relaciona con el ámbito doméstico, centrándose en un contexto cercano a la mujer. Se observan objetos representativos como escobas, útiles de cocina, agujas de coser, servilletas y pestañas postizas. Estas obras compuestas de objetos domésticos han sido definidas como mitologías domésticas¹⁸, ya que reflejan determinadas situaciones sociales y psicológicas¹⁹. También parte del material que se emplea en la elaboración o alteración de los objetos es cercano al mundo de la mujer, como pantys enrollados en «Naturale-

¹⁷ Sobre este tema remitirse a SAN MARTÍN, Javier, «Neo-dada / Pop-art», en *Arte del siglo XX*, Bilbao, Facultad de Bellas Artes, Curso 1985/86, pp. 268-278, y LIVINGSTONE, Marco, «Una técnica gloriosa», en *Arte Pop*, Madrid, Electa, 1992.

¹⁸ SERRANO DE HARO, Amparo, «Arte y feminismo», en *El papel y la función del arte en el siglo XX*, vol. II (comunicaciones), edición coordinada por Paloma Rodríguez-Escudero, Xabier Sáenz de Gorbea, Ana Olaizola, Bilbao, Servicio Editorial Universidad del País Vasco, 1994, p. 355.

¹⁹ Encontramos numerosas obras que hacen uso de objetos domésticos por parte de Silvia Mangold (Floor, Mirror, Wall), Irene Siegel (Unmade Bed Series), Judy Chicago (The Dinner Party), Miriam Shapiro (Night Song) y Miele Laderman (Washing Tracks, Maintenance). Las artistas que trabajan con este tipo de objetos representan una determinada vivencia relacionada con ese objeto que emplean.

za muerta» y laca de uñas en «Al arte flamenco». Recordemos que también Annette Messager ha empleado las medias en algunas de sus instalaciones, caso de «Las Picas», de 1992-93.

Ya en 1968, Baudrillard, en su libro *El sistema de los objetos*, cuestionó la ilusión de la objetividad de los bienes de consumo puesto que, de la misma manera que se admite el valor en sí mismos —tienen un coste y un precio determinado— y en relación a las necesidades humanas, también hay que tener en cuenta que son objetos-signos o mercancías-signos que permiten descifrar las relaciones sociales, los valores jerárquicos de una sociedad y que, como tales, remiten a una totalidad que les fija un lugar y un valor determinados. El objeto proyecta una conformación de función-signo dentro de este marco de utilización por parte del artista. Esta escultora ha traspasado el valor de cambio económico en valor de cambio/signo y el monopolio del código capitalista por el de reflexión/signo dentro de la concepción artística. Para J. Ballestín, importa tanto el estatuto del objeto y su identificación social como el contenido icónico. La objetualidad que plantea esta escultora se mantiene con claras directrices significativas.

Los artistas que han abordado el objeto surrealista han puesto gran énfasis en el azar, entendido éste como una elección inconsciente y como conquista de nuevos grados de conciencia mediante asociaciones provocadas. El *objet trouvé*²⁰ se conforma de acuerdo a una elección promovida por estructuras psíquicas impulsadoras de vivencias. En esta misma línea, se encuentra un buen número de los objetos que emplea J. Ballestín en sus trabajos.

De igual manera, la presencia del azar no sólo se da en la búsqueda y encuentro con los objetos, sino también en la propia disposición y combinación de éstos en una misma obra, caso de «1 Kg de blanco», de 1988, donde se amontonan diversos objetos al azar en la caja de un frigorífico, o «En silencio», de 1992, donde se sitúan al azar diferentes secciones rotas de una guitarra de manera circular.

No obstante, debemos comentar que esta actitud no se aplica constantemente en la obra de J. Ballestín, ya que muchos de sus trabajos y procesos son muy meditados y responden a esquemas mentales muy organizados, caso de «Tente en pie», compuesto de un cazo y unos plomos de pesca. Se estudia el peso y número exacto de plomos que hay que colocar para que el cazo, colocado verticalmente, no pierda el equilibrio.

²⁰ El *objet trouvé* u «objeto encontrado», que aparece en las primeras obras de K. Schwitters, se convierte en una de las categorías centrales del Surrealismo y en uno de los recursos más frecuentes del arte objetual. Está ligado al azar psíquico y a la elección inconsciente de productos de desecho, que se reúnen casualmente, y de los que se desconoce su utilidad o es puesta a un lado para acentuar en un encuentro causal y espontáneo con el sujeto un efecto específico de la reunión alegórica. El *objet trouvé* es una elección al azar, dirigida por el ojo y promovida por estructuras psíquicas impulsadas por vivencias. Los objetos preferidos en esta práctica son las cosas a medio destruir, cuyos usos y origen ya no son evidentes. Para más información, remitirse al *Diccionario del arte moderno*, dirigido por Vicente Aguilera Cerni, Valencia, Fernando Torres Editor, 1979.

Con el surrealismo, se permitió dar un nuevo enfoque al objeto, ya que se veía el objeto como símbolo y síntoma revelador de la podredumbre burguesa. En el caso de J. Ballestín, el objeto en muchos casos será símbolo de aspectos sociales, caso de las escobas en «Retrato de familia» o la combinación de maletín, bombín y el trozo de una antigua anatomía en «Desplazamiento laboral».

La desfuncionalización del objeto de uso, como predecesor del *objet désagréable* u *objet dangereux* del surrealismo, fue retomado, entre otros muchos, por Francis Picabia y Man Ray, caso de «Regalo», de 1921, donde a una plancha se le pone una hilera de clavos. Este objeto nos recuerda a uno de los últimos trabajos de los años 90 elaborados por Juncal Ballestín, donde aparece un machete con numerosas espinas de rosal. Esta misma desfuncionalización se aprecia en otras propuestas, como «Un deseo», de 1989, donde aparece un libro atravesado por un clavo²¹. También encontramos el ejemplo de «Bailaora», donde se desfuncionalizan los zapatos al insertar espinas de rosal en su interior.

Como afirma Rosalind Krauss²², en las esculturas surrealistas una simple coincidencia desencadenaba una larga serie de asociaciones narrativas, bien fuera la sensación de violencia o de color dramáticamente provocada por la fila de clavos dispuestos con la punta hacia fuera en la parte lisa inferior, caso de «Regalo» de Man Ray. Esta combinación de dos entidades disparejas envuelve al objeto en la temporalidad de la fantasía. Puede convertirse en receptáculo de la profunda experiencia del espectador que proyecta sus asociaciones sobre esta superficie. Las conexiones metafóricas generadas por el objeto estimulan las proyecciones inconscientes del espectador y le invitan a traer a la consciencia una íntima narración fantástica que hasta entonces desconocía. El tiempo empleado en contemplar el objeto ha de estructurarse en términos de condiciones temporales de fantasía. Las búsquedas surrealistas, al querer revolucionar el objeto, procuraban ante todo desarrollar el desplazamiento, es decir, separar el objeto de su dirección racional y utilitaria para determinar así el surgimiento de la irracionalidad pura del objeto.

En el caso de los objetos de J. Ballestín, se produce un claro desplazamiento, pero no con la idea de plantear una irracionalidad pura, sino con la idea de proyectar nuevas asociaciones de ideas e imágenes, caso de «Una pareja», de 1989, donde a dos estuches de gafas les pone una nariz postiza y unas pestañas postizas, o «Narcisismo», de 1989, donde se produce una asociación de ideas mediante la combinación de un disco con unos auriculares colocados²³.

²¹ Esta obra surge como protesta ante el hecho de la publicación de las cartas escritas por Kafka a una novia suya. Este escritor le había dejado encargado a un amigo toda su correspondencia para que velará por su discreción, pero parece ser que no se respetó este deseo de Kafka. Por lo tanto, esta propuesta surge a modo de malestar por lo sucedido.

²² KRAUSS, Rosalind, *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal, 2002, p. 130.

²³ Debemos recordar que este objeto ha sido empleado por un amplio número de artistas, como Dubuffet, Laszlo Moholy-Nagy, Duchamp, John Cage, Nam June Paik, Lawrence Weiner, Christian Marclay, etc. Estos artistas han percibido el disco no sólo como presencia musical, sino





En esta línea, J. Ballestín estudia las características físicas y simbólicas del objeto con el propósito de utilizar éste bajo otra funcionalidad claramente distinta respecto al original, caso de la radiografía que es usada como respaldo en «12 de agosto San Julián», de 1988; los huevos que hacen la función de tacón en unos zapatos en «A. Meret», de 1996; una rama que hace de contenido simbólico de un libro en «Ensayo», de 1989, etc.

Dentro de la modalidad del arte objetual, se desarrolla a finales de los años 60 y principios de los 70 el arte povera. Evidentemente, el título viene condicionado por el uso de materiales humildes y de carácter pobre, en este sentido, esta creadora también emplea un amplio número de materiales con estos condicionantes: ramas («Un momento de atención» de 1983), arena («Circular» de 1985, «Al artista desconocido incluso por él mismo» de 1987 y la instalación «El explorador» de 1991), espinas de rosal («Bailadora»), carbón («Retrato de familia»), semillas (instalación «El explorador»), pelo de cabra («Ese desconocido» de 1990), etc. En esta misma línea, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Robert Smithson, Jannis Kounellis, Giovanni Anselmo, Mario Merz y Joseph Beuys, entre otros, han empleado minerales, troncos, flores y ramas. Por ejemplo, este último en «Una rosa por la democracia directa», de 1973, presenta una rosa insertada en un tubo de ensayo con agua.

En el arte povera, los materiales son los protagonistas de las obras. Principalmente, hay una elección de materiales encontrados, sin una voluntad rígida de configuración, que son presentados como antiforma. En el caso de J. Ballestín, estos materiales son parte de una combinación objetual más compleja y que no queda únicamente limitada al carácter antiforma del povera.

También, dentro de esta vertiente artística, se plantea la transformación del material y su apariencia, siendo este elemento más escaso en la obra de Ballestín, exceptuando limitados ejemplos, como las velas encendidas, que se van desgastando en «Buenas Noches», de 1989. De igual manera, las velas fueron ya utilizadas en varias obras de Giuseppe Pistoletto. En definitiva, Juncal Ballestín elige el elemento natural en muchos casos sabiendo que en la propia exposición puede haber una transformación y reacción en sus propiedades físicas, caso de las ramas que se van secando en «Un momento de atención», de 1983.

Dentro del arte povera, se subraya el carácter energético de los materiales, siendo esta característica visible en algunas obras de esta creadora. En este sentido, encontramos la utilización que hace del cobre en numerosas piezas, caso de «Sin título» de 1987 y «Ese desconocido» de 1990.

El arte povera abandona la reconstitución del objeto, respondiendo a una colección heterogénea de sustancias y formas. A veces, se asemeja a un montón de

como un objeto óptico, generando una ruptura con las ideas convencionales que se tenía de este objeto y de la música. Entre estos destaca, a principios de los años 60, Milan Knížák, quien llamó a sus collages de discos «Broken Music». Igualmente, J. Beuys ha empleado este objeto en propuestas como «Silent symphony», de 1962, y «Ocean Symphony», de 1964.

desperdicios, traídos y amontonados en una galería, tal y como aparece en algunas obras de J. Ballestín, es el caso del amontonamiento de arena en «Circular», el cobre en «Algunas apariencias engañan», ambas de 1985, y cable galvanizado en «Blancos rotos», de 1985. Estos elementos y materiales no aparecen solos en la obra de J. Ballestín, sino que están acompañados de objetos, generando una conformación simbólica de mayor complejidad, a diferencia de muchos de los trabajos del arte povera más ortodoxo. Recordemos que J. Beuys en su instalación «Stag Monuments 1948-1982» para la exposición «Zeitgeist», en Martin-Gropius-Bau de Berlín, en 1982, además de reunir numerosos objetos, amontonó también tierra en el suelo. Igualmente, en la obra «Tram Stop, 1961-1976. A monument to the future», para la edición número 37 de la Biennale de Venecia, amontona rocas junto a un mástil con una cabeza en hierro colado y en «Cairn», de 1974, realiza una especie de montaña de piedras.

Por otra parte, en 1968, el escultor italiano Giovanni Anselmo emplea en la obra «Senza titolo» una gran cantidad de algodón, que por ciertas partes se introduce en un recipiente con agua. Con el paso de las horas, el agua del contenedor es absorbida y desciende de nivel. Éste busca una serie de transformaciones visibles y rápidas mediante la confluencia de distintos materiales. Recordemos que también Juncal Ballestín emplea telas y cuerdas de algodón con el propósito de absorber ciertos tintes de colores, como en la serie «Absorciones» y «El Explorador», ambas de principios de los 90.

En general, este movimiento ha tratado de reestablecer las relaciones arte-vida mediante un proceso de desculturalización de la imagen y de restauración de la unidad del hombre más allá del sistema consumístico y tecnológico. En el caso de J. Ballestín, se trataría igualmente de buscar esta relación mediante la ampliación referencial del propio objeto antiguo y su combinación con otros elementos.

3. LOS ASSEMBLAGES DE DORA SALAZAR

Antes de comenzar con el estudio de la obra de esta creadora, debemos anotar que la formación y trayectoria profesional de esta artista navarra aparece claramente vinculada al País Vasco, donde reside actualmente, de ahí que la hayamos seleccionado dentro de esta investigación.

En los años 80, los artistas europeos, además de hacer uso del objeto reproducido, alterado, ensamblado y reciclado, se inclinan por la conjunción del objeto con diversos materiales y sistemas poéticos, poniendo énfasis en los conceptos de subjetividad e ironía. Se producen una serie de combinaciones, que articulan una realidad caracterizada por pautas contaminadas. En esta línea, debemos destacar las prácticas objetuales de la nueva escultura británica, con artistas como Tony Cragg y Bill Woodrow.

Dora Salazar plantea generar con el objeto encontrado un punto de vista más amplio y una finalidad funcional y estructural diferente a la dispuesta inicialmente en este objeto. En este sentido, emplea objetos con amplias posibilidades funcionales con el propósito de permitir una ubicación estructural en una escultura





de nueva conformación. Evidentemente, va más allá de las propuestas de Duchamp, para quien la simple elección de un objeto ya equivalía a una creación, mediante la ecuación: objeto encontrado=objeto elegido=objeto construido.

En la obra de esta escultora, se produce una tensión entre la concepción dominante de la función original del objeto artístico y la posterior conformación, mediante un proceso de descontextualización, derivación, creación, transformación y actuación directa sobre el objeto. En estas obras, donde se pueden emplear objetos enteros o secciones pertenecientes a éstos, se produce un contraste y comparación entre un antes y un después.

Por lo tanto, hay dos momentos importantes en el trabajo con el objeto en la obra de Dora Salazar, como son la extracción del objeto de su contexto original y habitual, mediante un previo estudio estructural, funcional y simbólico del objeto y el acto de presentación en un nuevo marco de presentación para el espectador. Con estas premisas, se plantea un reconocimiento de la extensión y expansión específica del objeto cotidiano y de su significado dentro del marco de la sociedad. En este sentido, los objetos encontrados que emplea habitualmente son sillas, botellas, latas, ruedas y otras estructuras de bicicletas.

El objeto manufacturado mantiene numerosas connotaciones dentro de nuestro sistema social global. Vivimos en un mundo donde lo objetual aparece en todos los ámbitos, siendo una parte imprescindible de la referencialidad humana. Es incluso un mundo que rivaliza con la naturaleza y que llega a ganarla de manera decisiva, de ahí que aparezca como un condicionante imprescindible de la realidad social. Para Dora Salazar, el trabajo con los materiales industriales se debe al peso de las referencias existentes en el medio, estando éstas más presentes que las del propio entorno natural.

Los materiales proceden tanto de mercados como de basureros industriales existentes por la zona. De hecho, el propio mercado semanal de su pueblo (Agurain, Navarra) es un buen lugar para recabar distintos materiales, como latas de diferentes productos, que serán la base material y estructural de sus obras. Muchos de estos objetos son buscados directamente por motivos técnicos y estéticos y otros, en cambio, son encontrados al azar.

Si desde la utilización del objeto con Marcel Duchamp se aprecia una práctica de declaraciones extra-artísticas, en el caso de esta artista se mantendrá principalmente una serie de referencias funcionales y estructurales ampliadas. Por ejemplo, con las latas se pueden generar referencias al espacio, la estructura y la forma, caso de obras como «Hoja», «Caparazón A», «Rosa» y «Espiral», todas de 1988-89.

Durante los años 80, las obras realizadas dan claras referencias de los objetos que ha empleado, mientras que a partir de los 90 se va perdiendo el tipo de objetos que puede haber utilizado para realizar sus esculturas, caso de «Cultura Confort», de 1992, «Un donativo para la CEE (I)», «Incomunicación», ambas del 93.

Respecto al cromatismo, este aparece definido, bien por la propia oxidación del material, como por el propio color del aluminio, caso de «Cuerno», de 1988, u otros colores propios de las latas, como en «Oreja», de 1988. En general, se tiende a respetar la caracterización física inicial de los materiales. De este modo, el



1. Equilibristas III, 1987.

Procedencia: «Bizkaiko Artea'87». Departamento de Cultura. Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao. 1987.



2. Hoja, 1988.

Procedencia: «Dora Salazar». Catálogo de Exposición. Aula de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao. Bilbao. 1988.

propio óxido y los diversos colores que aparecen crean un marco de sugerencias que se aprovechan en la obra.

La alteración que aplica esta escultora en sus trabajos se refiere principalmente al cambio de funcionalidad primaria en los objetos que emplea. En cambio, respecto a las propiedades del color o los dispositivos existentes de nombres, marcas y logotipos tiende, en muchos casos, a respetarlos, caso de la serie «Medallas» y «CS», ambas de principios de los años 90.

Igualmente, las esculturas realizadas a modo de «asemblajes» a partir de 1934 por Picasso, mediante objetos y metales encontrados, son un referente para el estudio de la obra de Dora Salazar. En este sentido, cabe destacar trabajos tan emblemáticos como «Cabeza de toro» y «La regadera». Recordemos que en esta línea, Dora Salazar diseñó un torito con claras formas picassianas para la obra de teatro «La mujer rota» a finales de los 80 y que fue destruida.

En 1945, Pablo Picasso realizó «La Venus del gas», mediante un fogón de gas con un quemador. Este objeto fue situado encima de un taco de madera con el propósito de darle una forma figurativa. Este tipo de ensamblajes y esculturas hechas con objetos y materiales de desecho será el método de Picasso durante varios años, de ahí obras posteriores como «Mujer con cochecito de niño», de 1950, donde emplea diferentes tipos de metales, restos de un cochecito y un molde de una plancha de estufa. Los elementos una vez unidos se transforman en una nueva escultura.

Por otra parte, la obra de esta artista navarra mantiene ciertas referencias con el pop-art, ya que aboga por añadir características visuales de la propia cultura





consumista, mediante diferentes marcas, caso de Cepsa o Kas en la serie «IX Mandamientos». Simplemente, se utiliza lo que hay en el medio. El pop emplea referentes de nuestra cultura, con el objetivo, en muchos casos, de observar los diferentes aspectos del consumo, los hábitos y las costumbres que marcan las diferentes pautas de comportamiento de la sociedad.

La postura de esta artista demuestra que sabe aprovechar las distintas propiedades pictóricas y simbólicas del material utilizado. Es evidente que intenta atraer la atención del espectador mediante la presentación de diferentes detalles, como nombres, colores, marcas y símbolos. No obstante, también tiende, en determinadas obras, a no respetar estas características, eliminando cualquier elemento distintivo de su procedencia, resaltando, de este modo, valores más estructurales o espaciales.

Aunque para Dora Salazar el objeto encontrado o seleccionado se reduzca a puro y mero material de trabajo, también sus propuestas suponen una valoración de los aspectos materiales, una especie de estética del material propio de esta era, marcada por las propias premisas de transformación y reutilización de la actual industria dentro de la ideología del reciclaje.

Para el escultor británico Anthony Caro, el interés de gran parte de sus esculturas reside no tanto en los contornos y perfiles, sino en los vectores de fuerza, algo que también aparece en la escultura de Dora Salazar, como en «Móvil vertical I» y «Móvil horizontal II», de 1988, entre otras muchas obras. Anthony Caro ha sabido manejar con destreza un conjunto de materiales que han sido encontrados y fabricados, de esta manera, también ha empleado los materiales para determinadas funciones de acuerdo a su estado formal, capacidad de articulación y contenido expresivo, recreando conjuntos basados en sus propias consideraciones expresivas y estructurales. En esta misma línea, Dora Salazar también ha utilizado determinados materiales, caso de las latas y las ruedas de bicicletas, observando con detenimiento sus posibilidades formales, estructurales y expresivas para la conformación global de la escultura.

Anthony Caro²⁴ ha generado propuestas tanto con preocupaciones lineales, como volumétricas, tal y como aparece en la propia obra de Dora Salazar. Los trabajos más volumétricos del escultor británico se realizan en bronce principalmente a finales de los años 70 y durante los 80. Se caracterizan por concavidades convexas y esféricas, que enfatizan el carácter espacial en la obra, caso de «Melocotón Buda», de 1976-78. Esta línea de preocupación aparece en distintas propuestas de Dora Salazar como «Rosa» y «Cuerno», de finales de los años 80.

Los trabajos plásticos de Philip King (artista que también mantenía interesantes volumetrías mediante la utilización de cajas, latas y conos) y Anthony Caro

²⁴ Para obtener más información sobre el artista: FENTON, Ferry, *Anthony Caro*, Barcelona, Polígrafa, 1986; y KRAUSS, Rosalind. *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal, 2002, pp. 185-195. Anthony Caro defendía el valor de la escultura abstracta afirmando que «por fin ya podemos gozar y sentir emoción ante una escultura que sólo se parece a sí misma», en «Conversación con A. Caro», Phyllis Tuchman, *Guadalimar*, núm. 91, p. 24.

potenciaron el surgimiento de una nueva generación de escultores que trabajaban con un presupuesto artístico muy diferente a los planteados por Henry Moore y Barbara Hepworth. Hay un claro cuestionamiento de los procesos tradicionales y de las técnicas impartidas desde las habituales escuelas de arte. De ahí, el surgimiento de la denominada «New Generation»²⁵ de artistas provenientes de St. Martin's School of Art, que han propiciado un marco de desarrollo realmente permeable a nuevas experiencias con los materiales de desecho. Son artistas que han intentado cambiar los preceptos empleados por algunos de sus profesores, intentando recabar nuevas posibilidades de actuación.

Dora Salazar mantiene diversas conexiones plásticas con los escultores de la New Generation, no sólo por la similitud de las formas volumétricas empleadas en sus trabajos: conos, cajas y latas, sino también porque la presencia del reciclaje tenía un peso considerable entre éstos, destacando en especial los trabajos de Tucker, Witkin y Scott. Muchos de estos escultores se presentan como los referentes para el estudio de la obra de Dora Salazar, ya que los materiales empleados de desecho son un soporte esencial, como medio para la aplicación de diferentes técnicas de construcción e intereses estructurales.

La escultura de la Nueva Generación se basaba en varios pilares: la escultura clama por sus propias condiciones, acentuando su integridad hermética y su radical desigualdad hacia otras cosas; los procedimientos y las técnicas de fabricación son subordinadas a todo el efecto del trabajo terminado; la escultura tenía una estable y auténtica fisicidad; evidentemente, a su vez, se revaloriza la aportación de numerosos materiales, que aportaban elementos constructivos.

Un escultor que nos interesa en especial, en comparación con las obras de Dora Salazar, por la similitud de las formas y el tratamiento aplicado en sus trabajos, es Richard Deacon. Desde finales de los años 70 hasta mediados de los 80, realiza numerosos trabajos con formas de conos de plástico, fibra de vidrio e incluso metales. Richard Deacon tiene un gran interés en el aspecto simbólico y metafórico de los proyectos. Los planteamientos que se aplican están basados en la construcción, ya que muchos de estos materiales provienen de este mismo contexto.

Independientemente de la estructura, todas las obras están definidas por una determinada piel externa e interna, emitiendo la experiencia al espectador de los conceptos de abierto y cerrado, aspecto que también desarrolla Dora Salazar en «Caparazón A». Especialmente, esta última tiene referencias formales de «Untitled», de 1980, donde observamos una escultura con la similitud de un caparazón. También esta pieza mantiene un conjunto de tratamientos que se articulan de manera unificada, recreando diferentes entramados lineales y curvos. Este trabajo se acerca a las propuestas más lineales de Dora Salazar, como «Oreja» y «Hoja» (en sus versiones más estructurales y lineales).

²⁵ Para más información sobre el grupo británico de escultores «New Generation»: *Quiet Revolution: British Sculpture since 1965*, London, Thames and Hudson, 1987, pp. 13-24.



Richard Deacon es un artista que muestra con interés los distintos procesos de fabricación. De hecho, era un admirador de las obras de Tucker, siendo influido por sus métodos de construcción y fabricación. Al principio, la relación con estos objetos es abstracta, aunque con el tiempo se hace patente su equivalencia poética con los órganos humanos o criaturas biomórficas. Recordemos, por una parte, las obras «Oreja» y «Pie» de Dora Salazar, y, por otra, títulos como «Haciéndose el ciego», «Para quemar tienen oídos», «El ojo lo sabe», «El corazón está en su sitio», «Si el pie se adecua», entre otros, del artista británico. De hecho, en esta última se configura una especie de pie. Esta referencia al mundo de los órganos, sentimientos y sentidos es una referencia del interés de este artista por el mundo simbólico.

Una de las características esenciales de los escultores de la Nueva Generación es que todos toman como punto de partida su entorno material, sea de una manera u otra. Una de las características de este grupo es la observación y estudio de esta referencialidad material, como medio de análisis formal y psicológico.

4. EL POSMINIMALISMO SENTIMENTAL DE MARÍA LUISA FERNÁNDEZ

La selección de esta escultora responde a varios motivos: su formación en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco y su participación en los diversos debates, junto a otros artistas como Ángel Bados, Txomin Badiola, Peio Irazu y Juan Luis Moraza, sobre la obra y los escritos de Jorge Oteiza y el arte vasco. Esta artista durante numerosos años ha vivido en el País Vasco, siendo además parte del Colectivo de Vigilancia Artística (CVA), junto a Juan Luis Moraza. Igualmente, esta creadora ha estado incluida habitualmente dentro de numerosas colectivas de artistas vascos, caso de «Giltzapean Gaude Daude», itinerante de 1981; «Geométricos Vascos», itinerante de 1983; «Euskadiko Emakumeen bigarren topaketa», Sala de Exposiciones de la UPV en 1984; entre otras. Posteriormente, a partir de 1994, comenzó a residir en Pontevedra, donde imparte docencia en la actualidad.

A pesar de que un importante número de los trabajos de María Luisa Fernández mantienen una forma cercana a las propuestas del minimalismo, se distancia de la ortodoxia minimalista mediante el uso del color, la combinación de los materiales y la aplicación de características formales y visuales, que rompen la esencia de lo que es un objeto mínimo.

Según Robert Pincus-Witten²⁶ y tal como lo anuncia Debora Emont-Smith, desde los años 70, irradian diferentes nexos del minimalismo, algunos unidos a estrictas geometrías intrínsecas del Minimal, mientras que otras vertientes tratan de desarrollar tratamientos mucho más abiertos a las cuestiones de las emociones y los

²⁶ PINCUS-WITTEN, Robert, *Postminimalism into Maximilism. American Art, 1966-1986*, Arn Arbor, Michigan, Research Press, 1987, p. 3.

sentimientos. Robert Pincus-Witten diferenci6 la obra realizada despu6s de 1969 de la obra anterior a esa fecha. A tal fin, emple6 el t6rmino de «posminimalismo» para distinguir la manipulaci6n m6s pict6rica del material (piezas de plomo fundidas de Serra, colgaduras de l6tex de Eva Hesse) y la severidad del primer Morris o Judd²⁷.

Lynn Zelevansky afirma que si el minimalismo de la primera mitad de los a6os sesenta fue, sobre todo, un coto masculino, el posminimalismo surgido a finales de la misma d6cada, aproximadamente al mismo tiempo que el movimiento femenino, fue definido por parte de las mujeres²⁸.

Las ra6ces de las obras que aparecen en la exposici6n «Sentido y sensibilidad. Las artistas y el minimalismo en los 90»²⁹ se hallan fundamentalmente en las numerosas expresiones del pos-minimalismo, de la escultura anti-form, el process art, el conceptualismo, la performance y el body art. Con el posminimalismo, se evoca lo primario y la factura manual, buscando igualmente supuestos y estrategias del movimiento femenino. El posminimalismo se ha distanciado adrede de la esfera minimalista, recalcando la sensualidad y el proceso.

Algo similar ocurre con la neoabstracci6n geom6trica, observada principalmente en la geometr6a social de Peter Halley y con un amplio eco en un grupo de artistas suizos (John Armleder, H. Federle...), ya que dejan de lado las disposiciones fr6as, estructurales y antisubjetivas neoabstractas³⁰, as6 como conceptos minimalistas de claridad formal y repetici6n en pro de un desarrollo de lo ps6quico y lo emocional.

El posminimalismo permiti6 a las mujeres como grupo impactar en el mundo del arte por primera vez, ocurriendo en t6rminos tanto de di6logo cr6tico como de mercado. Eva Hesse se cuenta entre las primeras que ofrecieron una alternativa al minimalismo ortodoxo. Durante su carrera, cre6 una obra de factura claramente artesanal, a la vez que exploraba 6mbitos psicol6gicos e intereses del movimiento femenino que luego hallar6an expresi6n en el mundo art6stico³¹.

Bajo estas pautas posminimalistas, M.L. Fern6ndez emplea el color (6leo) con el prop6sito de fomentar el car6cter po6tico y sentimental. La artista siempre ha abogado por lo emocional y, en este sentido, la utilizaci6n del color favorece el car6cter po6tico y expresivo de la obra, de hecho, de no emplearse el cromatismo, las obras mantendr6an una aire de mayor frialdad, mostrando directamente la des-

²⁷ KRAUSS, Rosalind, *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal, 2002, p. 270.

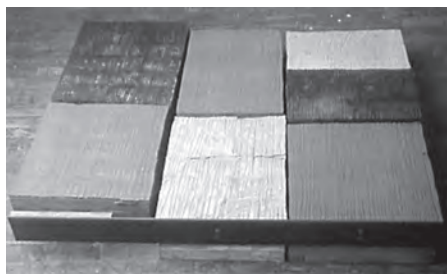
²⁸ ZELEVANSKY, Lynn, «Sentido y sensibilidad. Las artistas y el minimalismo en los noventa», en GUASCH, Ana Mar6a (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno*, Madrid, Akal, 2000, p. 308.

²⁹ Esta exposici6n se realiza en 1994, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Encontramos esculturas e instalaciones de siete mujeres artistas (Polly Apfelbaum, Mona Hatoum, Rachel Lachowicz, Jac Leiner, Claudia Matzko, Rachel Whiteread y Andrea Zittel), que emplean elementos asociados al minimalismo, como la repetici6n, las cuadr6culas y las formas geom6tricas.

³⁰ GUASCH, Ana Mar6a, *El arte 6ltimo del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 409.

³¹ ZELEVANSKY, Lynn, «Sentido y sensibilidad. Las artistas y el minimalismo en los noventa», en GUASCH, Ana Mar6a (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno*, Madrid, Akal, 2000, p. 312.





1. Lo semejante. Un dios lo junta siempre, 1987.

Procedencia: «María Luisa Fernández».
Catálogo de Exposición. Galería Oliva Mara.
Madrid. 1988.



2. Mar rojo VII, 1988

Procedencia: «María Luisa Fernández».
Catálogo de Exposición. Casa de Cultura de
Basauri. Basauri (Bizkaia). 1988.

nudez del material. Por este motivo, se utilizan diferentes colores en la misma pieza, caso de «Lo semejante. Un dios lo junta siempre» y «Lo semejante. Un dios lo separa siempre», ambas de 1987. Al emplear diferentes cromaciones en la misma pieza, se agudizan los componentes diferenciadores y estructurales de la obra. En este sentido, Aurora García³² afirma respecto a la obra de María Luisa que la utilización del color tiene gran importancia aquí, por lo que él mismo representa, simboliza, y por su integración en la materia, ya que se trata de establecer una competencia entre lo que da la materia y lo que da el color, de manera que ambas posean una significación paralela. Se está recreando una relación y competencia entre estos dos elementos, uno el material, avalado por su dispositivo múltiple de referencias físicas y, por otra parte, la pintura, por su dispositivo aplicativo, en el curso homogeneizador o diferenciador que puede producir en la materia. Confrontados los dos elementos, se plantea buscar un marco de entendimiento y diálogo. Por lo tanto, se incentiva claramente un tratamiento estructural mediante la utilización de distintos colores en diferentes secciones de la pieza. Este recurso aparece también en algunos de los «Burladeros», de la exposición «Burlas Expresionistas», en la Galería Trayecto de Vitoria, en 1993.

En el «Posminimalismo», se empiezan a resaltar las propiedades visuales de la obra. En general, se produce una revalorización expresiva de la pintura y de numerosos materiales, siendo una reacción a la inexpressividad típica del minimal. En cierta manera, esta potenciación del valor expresivo de la pintura sobre la forma se conecta con la sensibilidad proyectada por el Expresionismo Abstracto³³.

³² GARCÍA, Aurora, *María Luisa Fernández*, Madrid, Galería Oliva Mara, 1988.

³³ PINCUS-WITTEN, Robert, *Postminimalism into Maximalism. American Art, 1966-1986*, Arn Arbor, Michigan, Research Press, 1987, p. 12.

Para Robert Pincus Witten-Smith³⁴, dentro del posminimalismo, han aparecido una serie de artistas caracterizados por la excentricidad y habitualidad de las substancias y materiales que solían usar, siendo identificadas como «signature substance», éste es el caso del fieltro de Barry Le Va, la espuma de Linda Benglis, el plomo de Richard Serra, etc. En nuestro caso, se podría hablar de la madera en María Luisa Fernández. Por otra parte, Ana María Guasch³⁵ afirma que el diálogo entre minimalismo masculino y minimalismo femenino quedó patente en las esculturas e instalaciones de P. Apfelbaum, Mona Hatoum, Rachel Lachowicz, Jac Leiner, Claudia Matzko, ya que utilizaban conceptos propios del minimalismo, como la repetición de formas geométricas simples, pero trabajados con materiales cotidianos, caso de las telas, que en la línea de Eva Hesse eran alterados caóticamente con el afán de «feminizar el material del minimalismo» o generar un distanciamiento feminista en relación al minimalismo masculino.

Otra manera de alejamiento de las pautas más ortodoxas del minimalismo es la combinación de distintos materiales en una misma obra. En «Sin título» (Primer Premio del Certamen Gure Artea'85), se confronta la madera, el bronce y el plomo; en «Lo semejante. Un dios lo separa siempre», se conjunta la madera y el hierro, al igual que en «Mar Rojo II» y «Mar Rojo III», todas de 1987; en la pieza «Entre el amor y el odio», encontramos la combinación del hierro y maderas cubiertas con yeso y óleo. En su serie «Leyenda», de 1986, la confrontación entre el hierro y la madera es habitual, de hecho, en sus piezas circulares se observa con claridad la diferenciación del rayado concéntrico en la madera y la finura de la superficie del hierro. De igual manera, en esta misma serie, se encuentran piezas planimétricas con la denominación «Sin título», donde se puede observar la diferencia entre las superficies de la madera y el hierro. Igualmente, esta combinación de diferentes materiales fue llevada a cabo por sus compañeros de debate, en una búsqueda de propuestas más metalingüísticas³⁶.

Volviendo al análisis formal, son numerosas las piezas que mantienen conceptos metafóricos, es decir, diferentes peculiaridades formales y visuales, que consiguen romper la excesiva geometrización y falta de detalles visuales que mantienen las obras del minimalismo más ortodoxo. En esta línea, una de las principales características que va a emplear esta artista es la utilización del rotaflex en las superficies de la madera, generando una particular topografía. En este sentido, genera una importante caracterización visual y efectista en la obra, ya que el espectador se va a

³⁴ *Idem.*

³⁵ GUASCH, Ana María, *El arte último del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 544.

³⁶ Empleamos el término «metalingüístico» para trabajos compuestos con signos de diversa procedencia, es decir, propuestas que mantienen la conjunción de distintos materiales, que se conforman en unidades o, por lo menos, en principio tienen esa apariencia unitaria. Este término principalmente ha sido empleado por Txomin Badiola, aunque la conjunción y confrontación de los distintos materiales también ha sido empleado por Peio Irazu, Juan Luis Moraza y Ángel Bados.





sentir muy atraído por esta peculiaridad. Destacan especialmente trabajos como «Sin título» (79 × 85 × 17), «Sin título» (107 × 79 × 40) y las vigas dispuestas en el suelo de su serie «Leyenda», siendo todas éstas de 1986, así como «Lo semejante. Un dios lo junta siempre» y «Mar Rojo III», de 1987.

Por otra parte, en la serie «Leyenda», encontramos piezas circulares apoyadas en el suelo con la característica de una pequeña incisión en una de las partes, así como también otras piezas circulares con numerosas incisiones concéntricas. Como asevera Aurora García³⁷, los objetos de María Luisa se distancian de las llamadas estructuras primarias o estructuras mínimas, entre otras cosas, porque María Luisa no se inclina a conseguir la ambigüedad a través de la confrontación de unas formas puras en un espacio contaminado de impurezas como el que vivimos, sino que ella misma «contamina» sus geometrías, haciendo que transpiren accidentes, dislocaciones, relaciones de difícil equilibrio, superficies holladas de múltiples presencias y, a la vez, que el color se funde con la materia, afirmando la existencia de ambas y concediéndolas un valor parejo, sin que el uno llegue a ocultar a la otra parte en cuestión.

El empleo de estos recursos, es decir, la utilización de diferentes colores en distintas secciones, la combinación de distintos materiales y la aplicación de diferentes rasgos de carácter formal y visual, como la topografía producida por la utilización del rotaflex en las superficies de la madera, permiten romper las referencias más ortodoxas del arte minimal.

5. DISCUSIÓN FINAL

Durante los 80, la mujer artista comienza a mantener una mayor presencia en los círculos artísticos del País Vasco, que se intensificará al final de la década y, especialmente, durante la siguiente.

La posición de dominio de la visión masculina queda alterada por la creciente presencia de mujeres artistas, lo que genera un panorama más heterogéneo y discontinuo respecto a la habitual representación mayoritaria masculina. Este fenómeno socio-cultural viene avalado, desde los años 70, por las diferentes perspectivas feministas, que ponen en entredicho los habituales fundamentos estéticos y critican la cultura del patriarcado. Bajo la visión de la posmodernidad, durante los 80, se critican ciertos valores asentados en la modernidad, como el dominio de la representación masculina. La crítica feminista como el fenómeno posmodernista mantienen una notable relación con la exteriorización de lo reprimido históricamente, siendo este nuevo panorama fundamental para las necesidades emergentes de las mujeres artistas. Ahora, las mujeres ya no trabajan en los márgenes, sino que los márgenes se convierten en un nuevo foco de experimentación y análisis.

³⁷ GARCÍA, Aurora, *María Luisa Fernández*, Madrid, Galería Oliva Mara, 1988.

La década de los años 80 inaugura un periodo donde el debate feminista intenta canalizar una serie de visiones diferenciadas hacia el pensamiento intelectual, con el objetivo de enriquecerlo y poder construir nuevas ópticas. En cualquier caso, los resultados de este debate serán más visibles durante la década de los 90. Aunque no podamos hablar de igualdad a todos los niveles, es cierto que la mujer se incorpora de una manera más fluida en los círculos culturales, que en ámbitos económicos o políticos. En el caso español, este paulatino y lento asentamiento se produce a partir del funcionamiento democrático, siendo en los años 80 cuando se empiezan a observar los primeros resultados.

En el País Vasco, el crecimiento de la presencia de la mujer artista viene marcado por los intereses del mercado y la existencia de diferentes premios y certámenes: Gure Artea, Bizkaiko Artea y Ertibil. Estos mecanismos fomentan la inclusión de mujeres artistas en los círculos culturales, de ahí que su presencia sea cada vez más visible. También se impulsa su presencia mediante la realización de diferentes exposiciones colectivas, lo que indica el interés por parte de las instituciones en una representación que no sea dominada expresamente por hombres. La aparición de un importante número de exposiciones colectivas permitió mostrar las tendencias artísticas e inquietudes ideológicas que mantenían estas mujeres artistas en los años 80 en el País Vasco.

El campo de la pintura mantiene un mayor número de representantes femeninas que propiamente el escultórico, un campo que ya de por sí asume especialmente una tradición masculina desde su origen. No obstante, la fuerte tradición escultórica, existente en la cultura vasca, también arraiga sin duda alguna en numerosas mujeres que se adentran en este campo. En cualquier caso, en el País Vasco, la presencia de mujeres escultoras resulta muy relevante si lo comparamos con el existente en otras comunidades autónomas.

En las propuestas de Juncal Ballestín, muchos de los objetos empleados asumen correlaciones simbólicas con el ámbito doméstico y el contexto propio de la mujer, tanto por el uso de ciertos objetos asociados a funciones y labores tradicionales femeninas, así como a materiales que igualmente han asumido una relación muy directa con el mundo de la mujer. En definitiva, el objetivo de la artista es desencadenar una serie de asociaciones narrativas y simbólicas de carácter social, ideológico, emocional y psicológico en clara relación con el medio en el que se mueve la escultora. En una línea cercana, también Dora Salazar, con la elaboración de sus «Corsés» articula un mensaje relacionado con el concepto de lo reprimido tanto a nivel cultural como vital. No obstante, el interés de esta artista remite a propuestas caracterizadas por preocupaciones más de tipo estructural y material.

El posminimalismo que se produce a partir de los años 60 a nivel internacional mantiene una evidente relación con el trabajo de las mujeres artistas, de hecho, se evoca lo primario y la factura manual como medios de alejamiento respecto a la esfera minimalista y como valores representativos de la sensualidad y el proceso. El posminimalismo permitió a las mujeres impactar en el mundo del arte en términos de diálogo crítico. Bajo estas mismas pautas, María Luisa Fernández emplea el óleo con el propósito de fomentar el carácter poético, expresivo y sentimental, dando un mayor protagonismo a las propiedades visuales de la pieza. En



general, se observa con su obra una revalorización expresiva de la pintura y de numerosos materiales, que se presentan como una reacción ante la inexpresividad típica del minimalismo de carácter más masculino. De hecho, la artista feminiza este material mediante diversas alteraciones formales y visuales.

