UNIVERSIDAD DE MURCIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

De Santa y Mártir a “Barbie Girl”
Desarrollo de un Discurso Expositivo, Adaptación del Proyecto Artístico al Espacio Expositivo e Investigación en los Materiales.

Dª. María del Carmen Pérez Casanova

2016

UNIVERSIDAD DE MURCIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DE SANTA Y MÁRTIR A "BARBIE GIRL"

DESARROLLO DE UN DISCURSO EXPOSITIVO, ADAPTACIÓN DEL PROYECTO ARTÍSTICO AL ESPACIO EXPOSITIVO E INVESTIGACIÓN EN LOS MATERIALES.

TESIS DOCTORAL

María del Carmen Pérez Casanova

DIRECTORES

Francisco Javier Caballero Cano

Pedro Alberto Cruz Sánchez

INDICE

- Introducción, 7
- Objetivos, 9
- Antecedentes, 10

I PARTE: HAGIOGRAFÍA Y LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN, 12

1. Introducción, 13
2. Marco histórico religioso, 16
   - 2.1. Los cátaros, 16
   - 2.2. Orígenes del cristianismo, 18
   - 2.3. Los gnósticos, 20
   - 2.4. El Imperio Romano de Occidente, 21
   - 2.5. Los concilios ecuménicos cristianos, 23
3. Hagiografía: Santas vírgenes y mártires del catolicismo, 28
4. Resumen sobre las santas mártires, 59
5. Líneas de investigación, 62
   - 5.1. La negación de lo femenino por la tradición judeocristiana, 67
   - 5.2. El movimiento feminista como respuesta, 71
     a) El concepto de feminismo, 71
     b) Breve historia del feminismo, 75
     c) Neofeminismo y postfeminismo, 83
     d) La teoría *queer*, 87
     e) El superyó femenino, 89
   - 5.3. El mito de la belleza en la era posmoderna, 92
   - 5.4. Violencia sobre el cuerpo. Modelos de tortura a lo largo de la historia. Violencia de género, 93
   - 5.5. El martirio y el sacrificio, 110
   - 5.6. La inmortalidad, 110
   - 5.7. El dolor, 111
   - 5.8. El cuerpo glorioso frente al cuerpo modelado, 117
6. Referentes artísticos contemporáneos, 120
7. Justificación, 247

II PARTE: COMISARIADO Y PRODUCCIÓN DE OBRA, 251

1. De la bidimensionalidad a la tridimensionalidad en mi obra, 252
2. Técnicas. Arte textil y procesos escultóricos, 261
   - 2.1. Origen del arte textil, 261
   - 2.2. Arte textil femenino y feminista, 261
   - 2.3. Procesos escultóricos, 301
3. Discurso expositivo, 305
   - 3.1. Antecedentes, 305
   - 3.2. Discurso, 305
4. Producción de obra: memoria del proceso de trabajo y alternativas, 307
5. Comisariado, 312
   - 5.1. Descripción del espacio expositivo, 312
   - 5.2. Instalación de la exposición en la sala Verónicas, 314
   - 5.3. Presupuesto, 318

- Conclusiones, 319
- Bibliografía, 320
- Sitios Web de artistas, 324
- Agradecimientos, 325

INTRODUCCIÓN

El motivo de mi tesis es una continuación de mi trabajo artístico anterior en el cual hablo del sometimiento de la mujer a la ideología consumista, cuestionando el papel de ésta en la sociedad frente a los medios de comunicación de masas que manipulan el concepto de identidad, a través de una cultura todavía patriarcal.

Asimismo pretendo dar un giro conceptual y técnico a mi obra, ampliando el desarrollo de ambos.

Haciendo una regresión en el tiempo me remonto a los orígenes del cristianismo occidental como causante de la sociedad patriarcal que ha sobrevivido hasta el siglo XXI. La negación de lo femenino por parte de la tradición judeo-cristiana que se desarrolla en la civilización occidental, ha sido la causa que ha generado el desequilibrio de fuerzas entre “lo masculino” y “lo femenino” con consecuencias desastrosas. Por lo tanto, es necesario restablecer el equilibrio entre ambos para la resolución de los conflictos.

Las formas de dominación y de tortura solo han cambiado su estructura y su contexto, mientras asistimos a una sociedad que sigue manipulando a la mujer con el fin de servir a intereses masculinos: la dominación basada en el culto al cuerpo. Una vez que la mujer occidental ha conseguido una serie de derechos, el poder falocéntrico se siente amenazado y plantea nuevas formas de sometimiento.

La tesis está estructurada en dos partes:

-La primera parte, referida a hagiografía, marco histórico, líneas de investigación y referentes artísticos. Comienzo con el estudio de los orígenes del cristianismo poniendo como ejemplo a ocho santas que tienen en común el hecho de ser vírgenes y mártires, lo que nos aproxima a la idea de la situación de la mujer en la época, siendo éstas ejemplos excepcionales de insumisión a las normas establecidas. Es necesario por tanto, enmarcarlas en su contexto histórico para comprender su modo de actuar. Asimismo planteo un breve recorrido a lo largo de la historia femenina, haciendo hincapié en los movimientos feministas que surgen necesariamente para denunciar la situación de desigualdad poniendo el acento, sobre todo, en las formas de reivindicación que las mujeres han hecho a través del arte. De ahí surgen una serie de líneas de investigación (que por su extensión sería imposible abarcar en una sola tesis) a las que me acerco de forma breve y que son las que al final me llevan a configurar el discurso(s) que será la base de futuros

proyectos expositivos, a la vez que me motiva para explorar otros lenguajes plásticos que tienen que ver con las técnicas mixtas, (que he venido utilizando hasta ahora) y textiles, y que van más allá de la bidimensionalidad. Es imprescindible para ello hacer un recorrido por los referentes artísticos femeninos y feministas contemporáneos.

-La segunda parte de esta tesis, se refiere al comisariado y producción de obra, junto con la investigación de materiales y procesos. Tomo como punto de partida la experiencia obtenida en el Trabajo Fin de Máster desarrollado en 2012 y que culminó como proyecto expositivo para el Museo de Bellas Artes de Murcia (MUBAM).

Los antecedentes de mi trayectoria artística, me sirven para dar continuidad al discurso expositivo derivado de esta investigación. Me interesa especialmente la técnica del arte textil que aparece como protagonista, intentando borrar la frontera jerárquica entre arte y artesanía, tal como hicieron en los años 60-70 varias artistas feministas (Judy Chicago, Rosemarie Trockel, Jana Sterbak…). El arte textil comienza a tomar protagonismo como tal, a principios del siglo XX con Sonia Delaunay, que tras casarse con Robert Delaunay decanta su obra hacia las artes aplicadas. Su primera obra de arte textil fue una colcha de patchwork para la cuna de su hijo. Pero fue Louise Bourgeois una de las primeras en utilizar el arte textil para evidenciar el terreno doméstico en el que las mujeres habían sido recluidas y silenciadas durante siglos. El textil también supone un modo de protesta de las mujeres artistas con respecto a las técnicas tradicionales (pintura y escultura) que habían sido empleadas tradicionalmente por los hombres. También me interesan los procesos escultóricos no convencionales, en el que tiene vital importancia la obra de Eva Hesse.

Por último planteo el comisariado de un proyecto expositivo con dos alternativas de instalación.

Para la documentación de esta tesis he recurrido a fuentes bibliográficas, cinematográficas, experimentales (visitas a museos, galerías, centros de arte contemporáneo, ferias) y a través de internet.

OBJETIVOS

El primer objetivo de esta tesis, consiste en desarrollar un discurso expositivo, que partiendo de una trayectoria artística anterior, pretende avanzar aportando una transformación tanto en el plano conceptual como en la aplicación, investigación y desarrollo de nuevas técnicas, partiendo del estudio de la experimentación propia y de la de otros artistas.

El discurso expositivo parte de una investigación sobre santas vírgenes y mártires de la iglesia católica, y de cómo la religión ha determinado y aún determina la posición de la mujer en la sociedad.

Dado que el discurso expositivo parte de la religión católica, se pretende adaptar la obra a un espacio connotado, eligiendo una sala expositiva que ha sido desacralizada, como la antigua iglesia conventual de Verónicas en la ciudad de Murcia.

Por lo tanto, los objetivos se resumen en los siguientes puntos:

1. Hagiografía sobre santas vírgenes y mártires.
2. Breve descripción histórica de la situación socio-cultural de la mujer a lo largo de la historia.
3. Investigación sobre artistas (femeninas y feministas) que trabajan en la misma línea conceptual y cómo abordan la temática de la posición social de la mujer, determinada por la influencia de la religión católica y la cultura patriarcal.
4. Desarrollo de un discurso expositivo sobre mi obra, adaptado a un espacio connotado concreto. Sin exclusión de la posibilidad de adaptarlo a otros espacios.
5. Investigación y documentación sobre materiales y técnicas en la producción de mi obra, pasando de la bidimensionalidad a la tridimensionalidad.
6. Materializar un futuro proyecto expositivo en el espacio desacralizado, de la sala Verónicas de Murcia, antigua iglesia conventual del S.XVIII.
7. Documentar todo el proceso previo a la producción de obra, que ejecutaré de manera posterior a la publicación de la misma.

ANTECEDENTES

El hecho de elegir el tema de las santas mártires del catolicismo viene dado por la necesidad de dar un giro conceptual a un proceso de investigación anterior en el que la mujer aparece como protagonista, y en el que se trata el tema de la feminidad contemporánea, visto desde el punto de vista de cómo ésta sufre las consecuencias de una sociedad falocéntrica que rinde culto al cuerpo. Tratada como consumidora, como objeto de consumo y desencadenante del deseo, y en consecuencia sometida a la tiranía de una belleza estereotipada que provoca violencia sobre el cuerpo y la mente.

A raíz de esto, la construcción de la mujer moderna sufre un difícil tránsito en la tarea de pasar de ser objeto pasivo a sujeto activo. La invisibilidad de la mujer en la vida pública ha sido notable a lo largo de la historia aunque sus decisiones de puertas para adentro hayan influido en la vida social, política, económica y familiar.

Pretendo hacer una reflexión crítica que deconstruya[1] la mirada ideológica ante la que la mujer ha venido siendo objeto desde el cristianismo hasta nuestros días, convirtiéndola en madre, esposa, cuidadora de enfermos y ancianos, y sumisa al hombre. Fue la Biblia la que contribuyó a establecer y reforzar el poder patriarcal, y sus posteriores traducciones al griego primero y al latín después, las que contribuirían aún más a limitar los derechos de ésta; considerando anti-femeninas a aquellas que se resisten a aceptar las normas patriarcales.[2]

No es el hecho religioso el que limita la libertad de las mujeres, sino la apropiación que de él hace un determinado poder jerárquico patriarcal contra las mujeres, su dignidad y sus derechos.

Al establecer una comparación entre las mujeres de la Edad Antigua y Media y las del siglo XXI, observo que el martirio sigue estando presente en nuestros días,

---

[1] **Deconstrucción** es un término utilizado por el filósofo postestructuralista, Jacques Derrida.

Se basa en el estudio del método implícito en los análisis del pensador Martin Heidegger, fundamentalmente en sus análisis etimológicos de la historia de la filosofía.

Consiste en mostrar cómo se ha construido un concepto cualquiera a partir de procesos históricos y acumulaciones metafóricas (de ahí el nombre de deconstrucción), mostrando que lo claro y evidente dista de serlo, puesto que los útiles de la conciencia en que lo verdadero en sí ha de darse, son históricos, relativos y sometidos a las paradojas de las figuras retóricas de la metáfora y la metonimia.

[2] Wacker, Marie-Theres, "Historische, hermeneutische en methodologische grondslagen" en Schottroff, Luise, Schroer, Silvia y Wacker, Marie- Theres, *Bijbel in Vrouwelijk Perspectief* (trad.: La Biblia desde una perspectiva femenina) (pp.193), Ten Have, Baarn, 1998.

aunque con distintos parámetros. Mientras que en la antigüedad el martirio venía dado por el paganismo frente al cristianismo, en la actualidad viene dado por la violencia que se genera con la tiranía de la moda, que rechaza la imperfección, llevando a la mujer a someterse a tratamientos quirúrgicos e invasivos que en muchos casos solo provocan dolor, enfermedad (trastornos de alimentación y psicológicos) e incluso la muerte.

TABLA COMPARATIVA

SANTAS MÁRTIRES S. III-IV	**MUJER S.XXI**
Suelen ser de clase social alta y por ello tienen el privilegio de poder acceder a la cultura.	Fácil acceso a la cultura, en general
Sociedad patriarcal, referentes religiosos	Sociedad de consumo y culto al cuerpo. Referentes religiosos en decadencia
Se liberan diciendo NO a los convencionalismos sociales a través de la religión. Así se libran de la maternidad y el matrimonio.	Se liberan a través de la independencia económica y de la adquisición de derechos legales.
Sufren martirio al sacrificar sus cuerpos y entregarlos a la religión-Dios.	Sufren martirio como consecuencia del culto al cuerpo.
El cuerpo glorioso es identificado como venerable.	El cuerpo modelado es convertido en objeto para el deleite visual, y por lo tanto también venerable.

I PARTE
HAGIOGRAFÍA Y LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

1. INTRODUCCIÓN

He de señalar que el estudio de las santas objeto de esta tesis, utiliza como fuente primaria *La leyenda dorada* escrita hacia 1264, por el dominico genovés Santiago de la Vorágine, pues la mayoría de la información sobre santos que ha llegado hasta nuestros días, parte de la recopilación que este autor realizó en el siglo XIII.

Santiago de la Vorágine reunió en un solo libro todo el *Leccionario* de las liturgias cristianas y añadió todos los relatos, acudiendo a los originales, e incorporando leyendas nuevas. De modo que se hizo célebre en toda la cristiandad por poner en manos de todos, historias que, hasta entonces apenas habían salido de los libros litúrgicos. En realidad no era la obra de un hombre, sino de toda la cristiandad. La fidelidad con la que reproduce los relatos anteriores y su ausencia de originalidad nos sirve para conocer con rigor el pensamiento de una época. Conocer la vida de los santos era conocer la humanidad entera. Esta leyenda mostraba la vida al cristiano, le enseñaba el mundo, otros climas, otros siglos. La Edad Media percibirá la historia y la geografía a través de esta obra. Su mayor encanto no estaba tanto en la verdad, sino en lo fantástico de las historias. El hagiógrafo maneja hábilmente el procedimiento dramático del reconocimiento.

Aunque la Iglesia de la Edad Media dudó de los milagros que ahí se narran, el pueblo los aceptó todos y hasta atribuyó algunos nuevos a sus santos favoritos. Un santo era considerado una persona que se veía cara a cara con los demonios y los ángeles. Los milagros que más gustaban al pueblo, eran aquellos en los que los santos manifestaban su poder sobre la naturaleza, reconciliando al hombre con la misma y restableciendo de ese modo la antigua armonía del mundo.

La Iglesia, desde el Concilio de Trento, se mostró severa con estos ingenuos relatos, pues consideraba que tantas maravillas ocultaban la verdadera grandeza de los santos.

El siglo XIII es el siglo de las Enciclopedias. Santo Tomás de Aquino coordina toda la doctrina cristiana, Santiago de la Vorágine recopila todas las célebres leyendas de los santos, Guillermo Durand resume a todos los liturgistas anteriores y Vicente de Beauvais abarca la ciencia universal. Mientras los doctores construían la catedral intelectual que debía amparar a la cristiandad, los arquitectos levantaban las catedrales de piedra en las que se representaban las ideas de una época a modo de

imagen visible, donde todas las doctrinas encontraron su forma plástica de representación.[3]

La catedral representa la historia del mundo a la manera del *Espejo Histórico* de Vicente de Beauvais, que cuenta los siglos no por los emperadores o reyes, sino por los santos. Esta es la concepción de la historia que tuvo realmente la Edad Media, basada en el teocentrismo. Hay que tener presente esta visión para poder interpretar las vidas de los santos que han llegado hasta nuestros días a través de la *Leyenda dorada.*

Para el cristiano de la Edad Media, los santos no eran solo héroes, sino sobre todo intercesores y patronos. Al nacer, el cristiano recibía en el bautismo el nombre de un santo, que se convertía en su patrono y modelo. Al llegar a la adolescencia, escogía un oficio y se integraba en un gremio, donde le acogía un nuevo santo. En el día de dicho santo se olvidaban de las rudas tareas y se celebraban fiestas y misas alrededor de ese santo. En todos los pueblos de Francia se celebraba una vez al año una fiesta en honor a su patrón; tradición que aún sigue vigente. Los santos sacaban al hombre medieval de su monótona vida y le obligaban en muchos casos a recorrer el mundo en peregrinación para hacerles ofrendas.[4]

Se observa durante el estudio hagiográfico, que son mayoría los hombres santos que las mujeres santas. Nada extraño teniendo en cuenta una sociedad que se ha edificado en la negación de lo femenino. Es por ello que hemos decidido centrar nuestro estudio en las **santas vírgenes y mártires**, dos aspectos muy vinculados entre sí, dado que todas ellas tienen en común el hecho de defender su virginidad para entregársela a Dios, y por esta causa fueron torturadas y posteriormente elevadas a la categoría de santas.

El marco teórico donde empiezan a surgir los santos mártires, se sitúa en los primeros siglos de la era cristiana, durante la dominación del Imperio Romano de Occidente y en las repercusiones que tuvo el cristianismo a la caída del mismo, sumergiendo a Europa en la oscura Edad Media del teocentrismo.

Se incluye en esta tesis el estudio de ocho santas vírgenes y mártires, con la intención de deconstruir la mirada ideológica que la mujer ha venido sufriendo a lo

[3] Mâle, E. *El gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes.* Madrid: Encuentro. 1986. p.49
[4] Ibídem, p.281

largo de la historia, considerando que el martirio sigue estando presente en el siglo XXI disfrazado de progreso.

2. MARCO HISTÓRICO-RELIGIOSO

Dentro del contexto histórico que pretendo abarcar; a partir del comienzo de la era cristiana, en el siglo I (Edad Antigua) hasta la Edad Media, haré una breve aproximación de las diferentes corrientes religiosas e ideológicas que conformaban la sociedad en la Europa dominada por el Imperio Romano de Occidente y que desembocó en la oscura Edad Media.

2.1. LOS CÁTAROS

El Catarismo era una religión monoteísta cuyo origen se remonta a los comienzos del siglo VI antes de Cristo de la mano del profeta Zoroastro o Zarathustra en la zona de Irán, el cual fundó la religión Mazdeísta, que dejó redactada en el idioma asvéstico llamado *Avesta.* El catarismo basaba sus credos en los dos principios fundamentales del bien y el mal, el primero correspondía a la parte espiritual de la persona y el segundo constituía la parte física que el diablo intentaba dominar. Esta dualidad estaba siempre en constante lucha, hasta que la muerte, con la destrucción del cuerpo, se liberaba del demonio definitivamente, por ello los fieles nunca la temían, aún bajo los más terribles sufrimientos.

En Europa los cátaros se asentaron principalmente en el sur de Francia, y más concretamente se hicieron fuertes en la localidad de Albi, de ahí que se les llamara albigenses.

Los cátaros predicaban una moral tal como la enseñó Jesucristo al modo de los primeros cristianos, en contraposición al catolicismo impuesto por la Iglesia Católica de Roma.

Entre los cátaros, la mujer disfrutaba del mismo nivel de consideración que el hombre, pudiendo ser nombrada Perfecta al igual que el hombre. Los Perfectos eran los encargados de predicar la doctrina cátara, así como de atender a los moribundos administrándoles el único sacramento cátaro, el “Consolamentum”, cuyo objeto era limpiar al moribundo de todo pecado a fin de alcanzar la salvación.

Los cátaros practicaban el ayuno y rechazaban el acto sexual con fines de procreación, con el fin de no traer nuevas almas al mundo que permanecieran prisioneras dentro de un cuerpo físico y material. En cambio, en su desprecio hacia este cuerpo físico, aceptaban las relaciones sexuales libres y la homosexualidad, puesto que pensaban que el espíritu también participaba del disfrute del cuerpo. Los

Perfectos suponían una excepción a estas prácticas sexuales al hacer voto de castidad.

Sentían desprecio hacía la iglesia católica y sus sacramentos, refiriéndose a la misma como una “cueva de ladrones”, debido a los abusos realizados por los obispos y clérigos de la Edad Media. Rechazaban el culto a la cruz, porque consideraban que representaba un instrumento de suplicio y no un símbolo de salvación. Aceptaban el suicidio como una forma de liberación del espíritu y no lo consideraban pecado. Estaba permitida la “endura”, una práctica suicida en la cual los cátaros morirían por ayuno total voluntario.[5]

[5] http://www.jlgimenez.es/historia_ignorada/cristianos.htm#cataros

2.2. ORÍGENES DEL CRISTIANISMO

La historia del cristianismo primitivo surge a partir de la crucifixión de Jesús de Nazaret, en el año 33 de nuestra era. Como todos sabemos, fue condenado por el procurador romano Poncio Pilatos a morir en la cruz acusado de proclamarse "rey de los judíos", ya que eso significaba un claro enfrentamiento contra el poder del Imperio Romano, que por entonces ocupaba Israel, por lo que tal atrevimiento debía ser castigado con la pena de muerte. Por tal motivo, los seguidores de Jesús tuvieron que reorganizarse y muchos de ellos huir a Palestina. Cinco años después de la crucifixión de Jesús, en el año 38, se producía la conversión al cristianismo de Saulo de Tarso (actual Turquía), hijo de hebreos, educado en el fariseísmo y ciudadano romano, con lo cual era enemigo y perseguidor de los nazarenos (seguidores de Jesús). En una de estas persecuciones a los nazarenos, Saulo dice tener una aparición de Jesús que le hace desistir de sus propósitos persecutorios, convirtiéndose en uno de los apóstoles más influyentes (a partir de ese momento pasó a llamarse Paulo –San Pablo-) que después predicarían la venida del Mesías prometido, como la única esperanza y salvación para el hombre, a través de la muerte y resurrección de Jesús.

Pero para los judíos nazarenos, el Mesías prometido, significaba ser el Ungido (el que ha recibido los óleos santos en reconocimiento de su ascendencia sacerdotal y real). El Mesías salvador que había sido ungido, muerto en la cruz y resucitado, los liberaría de la esclavitud romana.

En cambio para Saulo (San Pablo) la salvación ya se había producido con la muerte y resurrección de Jesús. Por lo que el discurso de quien luego sería San Pablo, se diferenciaba del de los otros apóstoles de corte gnóstico, en que la nueva doctrina (que él mismo llamó en griego "Kristos") estaba destinada a todo hombre que quisiera aceptarla, diferenciando a un Jesús humano, de este nuevo ser al que San Pablo llamó "el Cristo". Esta distinción, así como un discurso diferente al que habían mantenido los apóstoles hasta entonces, iba a marcar un gran distanciamiento.

Así fue como a los creyentes de esta nueva doctrina se les empezó a conocer como "cristianos". Estos hechos han permitido ver a San Pablo como el verdadero fundador de lo que hoy conocemos como cristianismo y por tanto, de la Iglesia Católica.

Debido a los diferentes criterios, entre los discípulos y seguidores de Jesús, se producen las primeras discrepancias.
Es a partir de la creación de lo que se viene a llamar cristianismo, que se empiezan a producir los primeros enfrentamientos entre las diferentes sectas "cristianas" o seguidores de Jesús el nazarita. Por un lado, el inicio de la organización de las diócesis y patriarcados, de las provincias eclesiásticas y de las parroquias. Y por el otro, la difusión del gnosticismo llegaría a su mayor auge.

Esta situación propiciaría el enfrentamiento que ya separaría por siempre a los cristianos seguidores de San Pablo, de los cristianos de corte gnóstico, quienes posteriormente serían identificados por la Iglesia Católica con el apelativo de herejes.

Alrededor de mediados del siglo II (aproximadamente en el año 140 d.C.) surgen las primeras diócesis y patriarcados de la Iglesia Católica, a la vez que los primeros cristianos desean conocer más detalles sobre la vida de Jesús, motivando la aparición de diversidad de relatos que, aún cuando algunos de ellos fuesen meras leyendas, la mayoría de ellos hacían clara referencia a las tendencias gnósticas.

Para comprender el motivo que llevó a los cristianos paulinos a rechazar todo escrito o evangelio de corte gnóstico, tendremos que hacer un pequeño repaso por la historia de los siglos I y II y en concreto en lo referente a la "doctrina gnóstica".[6]

[6] http://www.jlgimenez.es/historia_ignorada/cristianos.htm

2.3. LOS GNÓSTICOS

Son llamados así en referencia a la palabra griega gnosis, cuyo significado es "conocimiento". Este conocimiento estaría reservado a iniciados, tal como podemos ver en el evangelio gnóstico de Valentino, un brillante intelectual y teólogo de Roma, quien en los años 140 al 150 d.C. a través de su "Evangelio de Valentino", expuso una singular concepción del mundo material, así como del ser humano en su evolución hacía el camino de la verdadera iluminación y salvación. Esencialmente los gnósticos creían en una deidad dual, representada en dos realidades separadas. La primera, se refería al Ser Supremo del mundo de luz espiritual, trascendental e indefinible, al que también identificaban como el Inefable. La otra realidad, aludía al mundo de lo material y la oscuridad en la ignorancia, donde los seres humanos llevan a cabo su existencia material. Sería a través de la gnosis - el conocimiento - que el ser humano lograría liberarse de los apegos del mundo material, para acceder así al mundo de la luz y la espiritualidad.

Para los gnósticos, la figura de Jesús no representaba al Dios hecho hombre, que llega a sacrificarse muriendo en la cruz, resucitando después, para redimir del pecado a todos los seres humanos, tal como afirmaba la doctrina de San Pablo, sino que ven en Jesús a un ser excepcional, un hombre espiritual, quien fue dotado de un cuerpo formado con sustancia psíquica, que podría ser visto o palpado por los demás, así como sentir el sufrimiento, aunque se libraría de morir, ya que su cuerpo no necesitaría tomar nada de la materia, de la cual nada podría salvar, y quien se presenta como el revelador y portador del conocimiento (gnosis) que les indicará el camino de la salvación a través del espíritu.

Debido al gran auge que el gnosticismo fue adquiriendo en esos momentos, muchos otros prelados eclesiásticos, vieron en estos otros cristianos de corte gnóstico un real peligro para La Iglesia, lo que provocó duros enfrentamientos entre cristianos de una u otra tendencia y que concluyó años más tarde en la persecución de los que serían llamados herejes.
El movimiento gnóstico terminó practicándose en la clandestinidad durante varios siglos, y la mayoría de los escritos fueron perseguidos y destruidos.[7]

[7] http://www.jlgimenez.es/historia_ignorada/cristianos.htm#sectas

2.4. EL IMPERIO ROMANO DE OCCIDENTE

Es el nombre que recibió la parte occidental del Imperio Romano tras la división administrativa iniciada con la tetrarquía del emperador Diocleciano (284-305) y consolidada por el emperador Teodosio I (379-395), quien lo repartió entre sus dos hijos: Arcadio fue designado emperador de Oriente y Honorio de Occidente.[8]

El cristianismo fue desde su aparición, una religión ilegal para el estado romano. Durante los dos primeros siglos de su existencia, fueron impopulares, sospechosos y se mantenían fuera de la esfera pública. La causa de las primeras persecuciones fue la hostilidad popular. A pesar de ello, durante estos dos primeros siglos ningún emperador dictó leyes contra la iglesia, y las persecuciones se llevaban a cabo a manos de los funcionarios de los gobiernos locales. Pero hacia el siglo III la situación cambió, los emperadores y representantes gubernamentales empezaron a perseguir más activamente a los cristianos, puesto que ya no solo era la religión de las clases bajas y descontentas, sino que se había extendido incluso a las clases nobles. En un escrito del año 248, Orígenes (considerado uno de los padres de la Iglesia Oriental) relata "*la multitud de personas convirtiéndose a la fe, incluso hombres ricos y personas con posiciones de honor, y damas de alto refinamiento y linaje".*

En el 202, Septimio Severo (r. 193-211), publicó un rescripto general prohibiendo la conversión al judaísmo o al cristianismo. Maximino (r. 235-38), tuvo como objetivo a los líderes políticos cristianos. Decio (r. 249-51) proclamó que los habitantes del imperio debían realizar sacrificios a los dioses romanos, comer carne sacrificada y que la realización de estos actos quedara verificada ante testigos. Pero los cristianos se negaban de forma obstinada a cumplirlo. La persecución de Decio fue un duro golpe para la Iglesia, éste murió en batalla en el año 251. Valerio, amigo de Decio, tomó el mando en el año 253 y en julio de 257 proclamó un nuevo edicto persecutorio que condenaba a los cristianos al exilio o a trabajos forzados en las minas, en 258 publicó un segundo edicto que les condenaba a la muerte.

El 20 de noviembre de 284, Diocleciano fue proclamado emperador. Conservador en materia religiosa y tradicional en cuanto al culto romano prefiriendo ante todo la adoración a las deidades olímpicas. Reformó todos los aspectos de la vida pública y

[8]https://es.wikipedia.org/wiki/Imperio_romano_de_Occidente#La_agon.C3.ADa_final_del_Imperio_romano_de_Occidente

en este proceso incluyó la erradicación de las minorías religiosas. Las comunidades cristianas habían crecido (sobre todo en las regiones orientales del Imperio) y a finales del siglo III las iglesias ya no eran tan discretas como en los dos siglos anteriores. Los romanos creían que la presencia de los cristianos perturbaba sus ceremonias y entorpecían el reconocimiento de los dioses a sus sacrificios. La persecución de Diocleciano contra los cristianos tuvo lugar entre los años 303 y 311 y se convertiría oficialmente en la mayor y más sangrienta, aunque no logró su objetivo de destruirlos. En el año 311, el emperador Galerio, publicó el **Edicto de Tolerancia de Nicomedia**, mediante el cual se concedía indulgencia a los cristianos y se les reconocía su existencia legal, así como libertad para celebrar reuniones y construir templos, con lo cual finalizó la persecución. En el año 313, los emperadores Constantino I el Grande (dirigente del Imperio Romano de Occidente) y Licinio (Imperio Romano de Oriente) firmaron el **Edicto de Milán**, mediante el cual se establecía la libertad de religión en todo el Imperio Romano. A partir del año 324, bajo el gobierno de Constantino I el Grande el cristianismo se convirtió en la religión dominante del imperio.

El Imperio Romano de Occidente llegó a su fin en el año 476, cuando Odoacro, un caudillo bárbaro, destituyó a Rómulo Augusto y asumió el gobierno de Italia.

Tradicionalmente, estos sucesos se describen como los que marcaron el tránsito de la Antigüedad hacia la Edad Media.[9]

[9] https://es.wikipedia.org/wiki/Persecución_a_los_cristianos
https://es.wikipedia.org/wiki/Persecución_de_Diocleciano
https://es.wikipedia.org/wiki/Ca%C3%ADda_del_Imperio_romano_de_Occidente

2.5. LOS CONCILIOS ECUMÉNICOS CRISTIANOS

El emperador Constantino I el Grande, consciente de las numerosas divisiones que existían en el seno del cristianismo, decidió convocar un concilio ecuménico de obispos en la ciudad de Nicea, el **I Concilio de Nicea,** con el propósito de establecer la paz religiosa y construir la unidad de la Iglesia cristiana. La cuestión principal del debate se centraba sobre la naturaleza divina de Jesús. El emperador Teodosio estableció el credo del Concilio de Nicea como la norma para su dominio y en el año 381 convocó el que sería el segundo concilio ecuménico, el **I Concilio de Constantinopla,** que acordó colocar al Espíritu Santo en el mismo nivel que Dios y Cristo, de forma que empezó a perfilarse la doctrina trinitaria. Sucesivamente se celebraron hasta 8 concilios. El **II,** fue convocado por Justiniano I en 553, el **III** por Constantino IV de 680 a 681, el **IV** por Justiniano II en 692; la Iglesia Católica Romana no lo reconoce y lo denomina *synodys errática.* El **V** en 754 por Constatino V, en él se condena el culto a las imágenes, y la iglesia de Roma tampoco lo reconoce, denominándolo *conciliábulo de Hiereia.* Se celebran también otros concilios en los años 789, 842, 861 y 866. El **VI,** de 869 a 870 por el emperador Bizantino Basilio I. El **VII,** de 879 a 880 por Focio, el Patriarca de Constantinopla. El **VIII Concilio de Constantinopla,** se celebró en 1341. La Iglesia de Roma solo reconoce los tres primeros y el sexto, al que denomina *Cuarto Concilio de Constantinopla.*

Hay que señalar, que el primer concilio de la historia de la cristiandad se celebró por San Pedro en Jerusalén hacia el año 52 y después se celebraron otros 3 más antes del I Concilio de Nicea. Pero, oficialmente la Iglesia solo reconoce los 21 que a continuación se detallan.

CONCILIOS ECUMÉNICOS RECONOCIDOS POR LA IGLESIA CATÓLICA

Nº	PAPAS	DESIGNACIÓN	FECHA	TEMAS PRINCIPALES
1º	San Silvestre	Nicea I	20 mayo a 25 julio de 325	Primero en reunir a la cristiandad. Condena el Arrianismo como herejía y exilia a su fundador Arrio. Proclama la igualdad de naturaleza entre el Padre y el Hijo. Primera parte del símbolo de la fe, el Credo que se recita en la misa. Se define la divinidad del Hijo de Dios. Se fijan las fechas para celebrar la Pascua.
2º	San Dámaso	Constantinopla I	Mayo a julio de 381	Afirma la naturaleza divina del Espíritu Santo. Establece que el obispo de Constantinopla recibirá las honras luego, después el de Roma
3º	Papa San Celestino I	Éfeso	22 junio a 17 julio de 431	Condena el Nestorianismo como herejía. Afirma la unidad personal de Cristo y María. La Iglesia Asiria del Oriente no reconoce este concilio ni ninguno de los posteriores.
4º	San León I, Magno	Calcedonia	8 de octubre a 1 de noviembre de 451	Condenación del monofisismo. Afirma la unidad de las dos naturalezas, completas y perfectas en Jesucristo, humana y divina. El papa León I escribe la carta dogmática “Tomo a Flaviano”. Las Iglesias no calcedonianas no reconocen este concilio ni ninguno de los posteriores.
5º	Vigilio	Constantinopla II	5 mayo a 2 junio de 553	Condena las enseñanzas del profeta Orígenes y otros. Condena los documentos nestorianos designados *Los Tres Capítulos.*
6º	Santo Agatón	Constantinopla III	7 nov. 680 a 16 sept. 681	Dogmatiza las dos naturalezas de Cristo. Condena el monoteísmo
7º	Adriano I	Nicea II	24 sept. a 23 oct. De 787	Regula la cuestión de la veneración de imágenes (iconos). Condena a los iconoclastas.
8º	Adriano II	Constantinopla IV	5 oct. 869 a 28 feb. 870	Condenación y deposición de Focio, patriarca de Constantinopla. Encierra temporalmente el primer Cisma Occidental.

9º	Calixto II	Letrán I	18 mar. A 6 abril 1123	Encierra la Querella de las Investiduras. Independencia de la Iglesia por delante del poder temporal.
10º	Inocencio II	Letrán II	Abril 1139	Vuelve obligatorio el celibato para el clero de la Iglesia Occidental. Fin del cisma del Antipapa Anacleto II.
11º	Alejandro III	Letrán III	Marzo de 1179	Normas para elección del Papa (mayoría 2/3) y de la designación de obispos (edad mínima de 30 años). Se excomulgan los barones que, en Francia, apoyaban a los Cátaros.
12º	Inocencio III	Letrán IV	11 a 30 nov. 1215	Determina que todo el cristiano, llegado al uso de la razón, está obligado a recibir la Confesión y la Eucaristía en la Pascua. Condenación de los Albigenses, Maniqueístas y Valdenses. Definición de transubstanciación.
13º	Inocencio IV	Lyon I	28 junio a 17 julio 1245	Deposición de Federico II
14º	Beato Gregorio X	Lyon II	7 mayo a 17 julio 1274	Intento de reconciliación de la Iglesia Ortodoxa. Reglamento del cónclave para la elección papal. Cruzada para liberar Jerusalén. Se establece el concepto de Purgatorio.
15º	Clemente V	Viena	16 oct 1311 a 6 mayo 1312	Supresión de los Templarios. Se discute la cuestión de los burdeles de Roma y el nombramiento de un arzobispo en Pekín (China)
16º	Gregorio XII y Martín V	Constanza	5 oct.1414 a 22 abril 1418	Extingue le Gran Cisma de Occidente. Condenación de John Wycliffe y de Jan Hus. Decreta la supremacía del concilio sobre el Papa (posteriormente ab-

				rogado). Elección del Papa Martín V
17º	Eugenio IV	Basilea	1431-1432	Sanciona el canon católico (relación oficial de los libros de la Biblia), intenta nueva unión con las Iglesias orientales ortodoxas. Reconocimiento en el romano pontífice de poderes sobre la Iglesia Universal. Ratifica la figura del Purgatorio.
18º	Julio II y León X	Letrán V	10 mayo 1512 a 16 marzo 1517	Condenación del concilio cismático de Pisa (1409-1411) y del conciliarismo. Reforma de la Iglesia.
19º	Pablo III, Julio III, Marcelo II, Pablo IV, Pío IV	Trento	13 dic.1545 a 4 dic.1563	Reforma general de la Iglesia, sobre todo por causa del protestantismo. Confirmación de la doctrina acerca de los siete sacramentos y de los dogmas eucarísticos. Decreta la versión Vulgata como auténtica.
20º	Beato Pío IX	Vaticano I	8 dic.1869 a 18 julio 1870	Refuerza la ortodoxia establecida en el Concilio de Trento. Condena el Racionalismo, el Naturalismo y el Modernismo. Dogmas sobre la Primacía del Papa y de la infalibilidad papal en la definición expresa de doctrinas de fe y de costumbres.
21º	San Juan XXII Pablo IV	Vaticano II	11 oct.1962 a 8 dic. 1965	Apertura al mundo moderno. Reforma de la Liturgia. Constitución y pastoral de la Iglesia, Revelación divina, libertad religiosa, nuevo ecumenismo, apostolado de los laicos. Este Concilio genera muchas polémicas, inclusive por no ser un Concilio dogmático. Los dichos tradicionalistas dicen

				que el Concilio Vaticano II rompe de modo herético con la tradición bimilenar de la Iglesia: la Misa Tridentina y el Canto Gregoriano pierden importancia; por lo tanto también sufrieron cambios el modo de celebración de los siete sacramentos.

[10]

El desarrollo de todos estos concilios a lo largo de la historia, ha ido configurando la Iglesia Católica hasta nuestros días, con todos las consecuencias derivadas de sus distintas transformaciones, “modeladoras” de la sociedad cristiana.

En general las religiones en el mundo occidental se pueden dividir en dos grandes grupos cuyas diferencias fundamentales serían:

R. BASADAS EN GNÓSIS	**R. BASADAS EN CRISTIANISMO**
Salvación a través del espíritu. Jesús como revelador y portador del conocimiento.	Salvación a través de la muerte y el sufrimiento de Jesús. Jesús es Dios hecho hombre, se sacrifica muriendo en la cruz y resucita para redimir del pecado a la humanidad.
Deidad dual compuesta por: 1. Ser supremo del mundo de luz, espiritual, transcendental e indefinible. 2. Mundo material de la oscuridad y la ignorancia donde los seres humanos llevan a cabo su existencia material.	Santísima Trinidad: Unión de Padre, Hijo y Espíritu Santo en un mismo ser.

[10] https://es.wikipedia.org/wiki/Concilio_ecuménico

3. HAGIOGRAFÍA. SANTAS VÍRGENES Y MÁRTIRES DEL CATOLICISMO

3.1. SANTA ÁGUEDA DE CATANIA virgen y mártir (Siglo III)

Su festividad se celebra el 5 de febrero.

Según el hagiógrafo Santiago de la Vorágine en su obra *La leyenda dorada*, la bella Águeda perteneció a una ilustre familia de Catania y fue muy fiel al servicio de Dios. Durante la época de persecuciones contra los cristianos, decretadas por el emperador Decio; el procónsul de Sicilia, Quintiliano, quiso casarse con la joven Águeda, que ya había ofrecido su virginidad a Jesucristo. En venganza por el rechazo, la envía a un prostíbulo regenteado por una mujer llamada Afrodisia, con el fin de corromper su fe, pero Águeda no cede y conserva su virginidad. Ante la incorruptibilidad de su fe, Quintiliano aún más enfurecido, ordenó que le arrancaran lentamente los senos. La respuesta de la que posteriormente sería santa fue:

> *"¡Impío! ¡Cruel y horrible tirano! ¿No te da vergüenza privar a una mujer de un órgano semejante al que tú, de niño, succionaste reclinado en el regazo de tu madre?*".[11]

Pero esa misma noche en el calabozo se le apareció San Pedro e hizo reaparecer sus pechos y curó sus heridas. Quintiliano al enterarse ordenó a sus servidores que preparasen una hoguera, y que mezclasen las brasas con trozos de teja, para arrastrar el cuerpo desnudo de Águeda. Cuando le practicaban el tormento, se produjo un terremoto que derrumbó el palacio consular y aplastó a dos de sus consejeros. El cónsul asustado ordenó a sus verdugos que cesaran en el tormento y que la llevaran de nuevo a la cárcel. Allí pronunció una oración en voz alta y murió dando gracias a Dios. (Hacia el año 253)

Cuando los cristianos embalsamaban su cuerpo apareció un ángel, seguido de una legión y puso junto a su cabeza una lápida de mármol con una inscripción grabada : *Menten sanctam, spontaneam, honorem Deo et patriae liberationem.* Los presentes interpretaron que aquel epitafio quería decir: *Tuvo un alma santa, se consagró al Señor decididamente; dio honor a Dios y alcanzó el premio de la vida eterna.*

Cuando Águeda murió, Quintiliano quiso apoderarse de su fortuna, y cuando viajaba para inventariar los bienes de la santa sufrió un grave accidente que le costó la vida.

---

[11] Vorágine, S.D. *La leyenda dorada,* vol.1. Madrid: Alianza, 1982, p. 169

Un año después de la muerte de la santa, el volcán Etna hizo erupción, y los habitantes corrieron a su sepulcro y arrancaron el velo que lo cubría colocándolo a modo de cortina protectora contra la lava del volcán que se detuvo ante él.

PATRONAZGO: Desde entonces es patrona de Catania y se la invoca para prevenir los daños del fuego. Desde el siglo XVII se reza a la santa en petición de leche para las nodrizas, motivo por el cual se la considera protectora de la lactancia, de los partos difíciles y de las mujeres en general. También es patrona de las enfermeras.[12]

ICONOGRAFÍA

Durante largo tiempo sólo se le concedió el atributo de la palma del martirio (en la procesión de los santos de San Apolinar il Nuovo de Rávena y en los mosaicos de Monreale).

Se la ha representado con una antorcha o un cirio encendido en la mano, en alusión a su poder contra el fuego. Dicho cirio a veces se ha tomado por un cuerno de unicornio, símbolo de la virginidad. También el pintor suabo Fr. Herlin la representa en pareja con san Floriano, con una casa en llamas sobre la palma de la mano.

Pero la forma más habitual de representación por la que se la reconoce son sus dos pechos arrancados con unas tenazas o colocados sobre una bandeja. Los senos así colocados se confundieron con panes y el día de su fiesta, los fieles llevan al altar panes sobre una bandeja.

Atributos: Pechos sobre una bandeja, corona de flores, palma del martirio.

Representaciones:

Siglo XIV:

- Giovanni di Bartolo de Siena. Busto relicario, catedral de Catania. Estatua en la Puerta del Obispo (Bischofstor).
- Catedral de San Esteban, Viena.
- Estatua, Museo Machado de Castro, Coimbra.

[12] Carmona Muela, J. *Iconografía de los Santos.* Madrid: Akal. 2008. pp. 13-14
Vorágine, S.D. *op.cit.*, pp. 167-170

Siglo XV:

- Maestro de la Leyenda de Santa Lucía, Museo de Bruselas. Santa Águeda presenta uno de sus senos en una pinza
- Fra Filippo Lippi. Está arrodillada ante la Virgen con tenazas y un seno arrancado.
- Francesco di Simone, Museo Cívico de Padua. Presenta sus dos senos cortados sobre una copa.
- Louis Bréa, Postigo del tríptico de santa Catalina de Siena. Iglesia de los Dominicos de Taggia (Liguria). Santa Águeda forma pareja con Santa Lucía que lleva sus ojos sobre una bandeja.
- Pedro Johan, estatuilla de alabastro, retablo del altar mayor de la catedral de Tarragona.
- Fr. Herlin, postigo del altar de la iglesia de San Jorge de Dinkelsbühl. Forma pareja con San Floriano, y como él, lleva una casa en llamas.
- Busto relicario, tesoro de la iglesia de Santa Águeda, Catania.

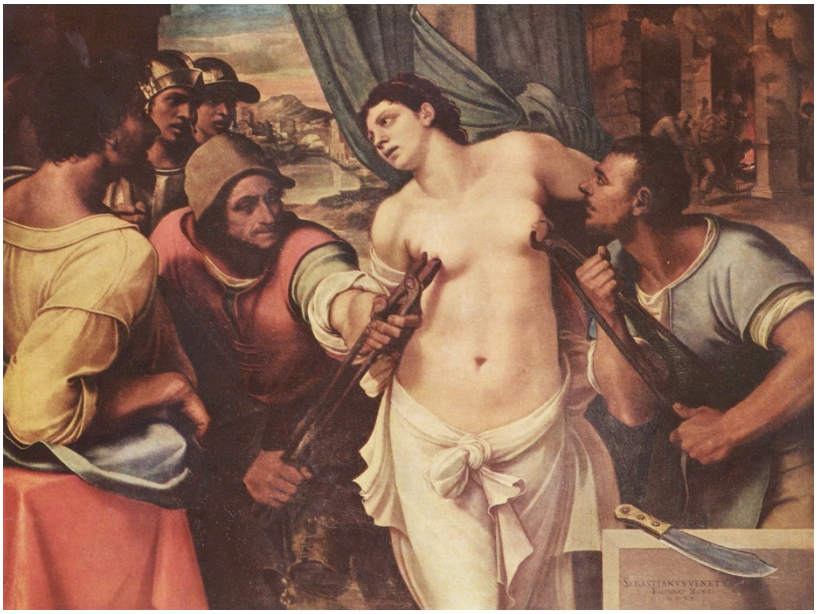
Siglo XVI:

- Vidriera de Mesnil Aubry (Seine et Oise).
- Estatua de la capilla de San Lorenzo en Rottweil.
- Maestro de Osma, Museo de Arte Catalán, Barcelona. Tiene como atributos tenazas y sus dos senos sobre una bandeja.
- Sebastiano del Piombo, Palazzo Pitti, Florencia.

Siglo XVII:

- Massimo Stanzione, Pinacoteca Nápoles.
- Zurbarán, 1630, Museo Fabre, Montpellier. Presenta sus senos cortados sobre una bandeja.
- **Siglo XIX:**

- Hippolyte Flandrin, iglesia de San Vicente de Paul, París.[13]



Sebastiano del Piombo, *Martirio de Santa Águeda,* 1520, óleo sobre tabla, 107x175 cm. Palazzo Pitti, Florencia

Zurbarán, *Santa Águeda,* 1630-1633, óleo sobre lienzo 127x60 cm. Museo Fabre. Montpellier. Francia.

[13] Rèau, L. *Iconografía del arte cristiano,* vol.3 tomo 2. Barcelona: Serbal. 1997, pp.34-35

3.2. SANTA APOLONIA DE ALEJANDRÍA virgen y mártir (Siglo III)

Su festividad se celebra el 9 de febrero.

Fue martirizada en Alejandría (Egipto) durante un levantamiento local ante los cristianos, antes de la persecución decretada por el emperador Decio. Los historiadores cristianos cuentan que en los últimos años de mandato del emperador Filipo el Árabe (entre 244 y 249), durante las festividades para conmemorar el milenio de la fundación de Roma, la furia de la muchedumbre alejandrina alentada, según la *Leyenda Dorada,* por un hombre miserable llamado Divino, se convirtió en ira y cometieron sangrientas atrocidades contra los cristianos que las autoridades no se esforzaron por detener.

Apolonia era una virgen venerable, ya anciana, conocida por su castidad, austeridad y limpieza de corazón. En una de esas redadas contra los cristianos la apresaron y la llevaron ante el tribunal de los impíos. Ofreciendo su alma a Dios y dispuesta a sufrir todo tipo de martirios, se dejó llevar por sus esbirros que le rompieron los dientes con *satánica crueldad*. Luego hicieron una hoguera y la amenazaron con quemarla viva si no repetía las blasfemias que ellos le indicaban. Pero la santa se soltó de sus captores y se lanzó ella misma a la hoguera, pues prefirió arder temporalmente, a tener que arder toda la eternidad. Luchó y obtuvo la victoria contra las pasiones y las torturas a las que fue sometida.

En Santa Apolonia el tormento de los dientes es el único detalle original de su martirio, el que sirve para identificarla y el que contribuyó a la difusión de su culto por toda Europa al hacerla abogada contra el dolor de muelas y patrona de los dentistas.[14]

PATRONAZGO: Patrona de los dentistas y de sus pacientes. Se la invoca contra el dolor de dientes.

ICONOGRAFÍA

Atributos: Además de la insignia general de la palma del martirio, tenazas con una muela y corona de flores.

[14] Carmona Muela, J., *op.cit*., p.37
Rèau, L., *op.cit.*, vol.3, tomo 2, pp.134-136

Representaciones:

Siglo XIV:

- Estatua, Portada de los Libreros de la catedral de Ruán.

Siglo XV:

- Estatua en la Sainte Chapelle del castillo de Châteaudun.
- Miniatura del *Hortulus Animae.*
- Estatua de la portada de la iglesia de Thann. (Alto Rin).
- Cosimo Tura, Museo de Berlín.
- Ercole Roberti, Louvre.
- Bernardino Luino, Saronno.
- Piero della Francesca, colección Kress, National Gallery, Whasington. Tiene una pinza de dentista en la mano derecha.

Siglo XVI:

- Andrea della Robia, busto de mayólica, Cartuja de Florencia.

Siglo XVII:

- Zurbarán, 1662, Louvre. La santa con un suntuoso traje español de la corte de Felipe IV, coronada de flores, avanza con una pinza de dentista donde hay un diente cogido y la palma del martirio en las manos. La inscripción la identifica como Santa Polonia.[15]

[15] Ibidem, p. 135

Zurbarán, *Santa Apolonia,* 1636, óleo sobre lienzo, 116x66 cm. Museo Nacional del Louvre. París.

3.3. SANTA BÁRBARA virgen y mártir (Siglo III)

Su festividad se celebra el 4 de diciembre.

Santa Bárbara vivía en Nicomedia, cerca del mar de Mármara , en la provincia de Bitinia, hija de un rey sátrapa llamado Dióscoro, tan celoso de la belleza de su hija que la hizo encerrar en una torre para evitar que los hombres admiraran su belleza y la sedujeran, y también para evitar que cayese en la religión cristiana. A pesar de su encierro consiguió hacer llegar una carta a Orígenes, un sacerdote cristiano que se encontraba entonces en Nicomedia. El sacerdote le enseñó los misterios de la fe por medio de una carta y envió también a un emisario que la bautizase y la instruyese en la fe, llamado Valentín. Dióscoro emprendió un viaje pensando que a su vuelta Bárbara habría accedido a sus pretensiones de casarla, pero cuando volvió, se encontró que los obreros que trabajaban en la torre habían abierto en el muro una tercera ventana como símbolo de la Trinidad y que, no sólo no quería casarse con nadie, sino que se había hecho cristiana. Dióscoro, enfurecido, sacó su espada con intención de matarla, pero, milagrosamente, el muro de la torre se abrió y santa Bárbara pudo escapar y refugiarse en una peña también milagrosamente abierta para ella.

En la persecución, Dióscoro se encontró con dos pastores que habían visto donde se escondía; uno de ellos delata a la joven Bárbara, pero como castigo sus ovejas se convirtieron en langostas y él mismo en una estatua de piedra. Dióscoro llevó entonces a su hija hasta el tribunal del gobernador Marciano, donde la sometieron a múltiples torturas: fue estirada en un potro y azotada con vergajos, desgarrada con rastrillos de hierro, rodada sobre un lecho de trozos de cerámica cortantes, quemada con hierros candentes y finalmente los verdugos le arrancaron los pechos con tenazas. Pero no consiguieron que santa Bárbara renegara de su fe. Finalmente la pasearon desnuda por la ciudad y un ángel le cubrió su cuerpo martirizado con un velo, para ocultarla de las miradas. Fue conducida hasta un monte donde su propio padre la decapitó. Cuando Dióscoro bajaba la colina, se oyó un trueno, y un rayo atravesó el cielo y lo mató, consumiendo el fuego de tal manera su cuerpo que no quedó de él polvo ni cenizas.

PATRONAZGO: Se la invoca contra el trueno, el rayo y los incendios, y protege de la muerte súbita a todas aquellas personas expuestas a una muerte instantánea,

especialmente a artificieros y artilleros, quienes la adoptaron como patrona. Es patrona también de fundidores de campanas, mineros, canteros y arquitectos.[16]

ICONOGRAFÍA:

Atributos: La torre con tres ventanas, una pluma de pavo real (puede que se trate de un símbolo de inmortalidad, en alusión a su patronazgo sobre la muerte súbita), su padre y perseguidor bajo sus pies, un cáliz rematado con una hostia (como preservativo de la muerte repentina sin comunión), un cañón o una bala de cañón (como patrona de los artilleros), la corona y la palma del martirio.

Representaciones:

Siglo VIII:

- Fresco sobre un pilar de Santa María La Antigua, Roma. Santa Bárbara sostiene un pavo real, emblema de resurrección y de inmortalidad.

Siglo XV:

- Escuela Bávara. Pähler Altar, hacia 1410, Museo Nacional Bávaro, Munich. La santa sostiene una torre con tres ventanas.
- Jan Van Eyck, grisalla, 1437, Museo de Amberes. Santa Bárbara sentada al pie de una torre en construcción.
- Miniatura de las *Horas de Saboya,* museo Jacquemart-André, París. Bartolomeo Vivarini, Academia Venecia.
- Matteo di Giovanni de Siena, Santa Bárbara en el trono, 1479, iglesia de San Domenico, Siena. Tiene como atributos una palma y la torre con el cáliz.
- Estatuas de piedra policromada, Sainte Chapelle de Châteaudun, iglesia de Saint Hippolyte de Jaligny (Allier), de Soumantrain (Yonne), de Poiseul la Ville (Côte d´Or), de Villeloup (Aube).
- Estatua de madera, Museo Beauvois.
- Estatua de piedra, Capilla del Condestable, Catedral de Burgos.

Siglo XVI:

- Palma Vecchio, cuadro pintado para la capilla de los bombarderos de Venecia, Iglesia de Santa María Formosa, Venecia. El encargo explica que la

[16] Carmona Muela, J., *op. cit.,* pp.38-39
Giorgi, R., *Santos*. Barcelona: Electa. 2004 p.44

santa, que es el retrato de Violante, la hija del pintor, tenga un cañón a sus pies.

- Boltraffio, Museo Berlín. Sus atributos son un cáliz y una torre redonda.
- Franc Francia, Galería Crespi, Milán.
- Jacopo de Barbari, Galería Dresde.
- Jacob Cornelisz, Museo Berlín. Tiene como atributo una pluma de pavo real.
- Hans Holbein el Viejo, postigo del tríptico de San Sebastián, 1515, Pinacoteca Munich. Sostiene el copón rematado en una hostia.
- Hans Baldung Grien, vidriera del Museo de Berlín, procedente de la Cartuja de Colonia, 1512. Tiene como atributos plumas de pavo real, la torre con tres ventanas, el copón y la hostia.
- H.L. Schäufelein, postigo de retablo, iglesia de St. Georges, Nördlingen.
- Hans Burgkmair, Museo Berlín.
- Lucas Cranach, Galería Dresde. Santa Bárbara sostiene el cáliz en las manos veladas bajo una tela blanca. Está apoyada en la torre con tres ventanas.
- Tilman Riemenschneider, estatua de madera, Museo de Wurzburgo.
- Germain Pilon, estatua de mármol, Museo de Kansas City.
- Jean Le Pot, estatua de madera, Museo de Beauvais.
- Escuela de Troyes, estatuas de piedra policromada en la iglesia de Saint Pantaléon de Troyes, Chaource, Lignères y Villeloup (Aube).

Siglo XX:

- Bourdelle, estatua de Saint Julien l´Herm (Delfinado) y reducción en el Museo de Lyon.[17]

[17] Rèau, L., *op.cit.,* vol.3, tomo 2, pp. 173-176

Jan Van Eyck, *Santa Bárbara,* 1437, óleo sobre madera, 31x18 cm. Museo Real de Bellas Artes de Amberes.

Domenico Ghirlandaio, *Santa Bárbara,* 1471. Fresco de la iglesia de San Andrés de Cercina.

3.4. SANTA CATALINA DE ALEJANDRÍA virgen y mártir (Siglos III-IV)

Su festividad se celebra el 25 de noviembre.

Catalina, hija del rey siciliano Costo, nació hacia el 290 en Alejandría. Dotada de una gran inteligencia, destacó muy pronto por sus extensos estudios que la situaron al mismo nivel que grandes poetas y filósofos de la época. Una noche se le apareció Cristo y decidió, en ese momento, consagrarle su vida, considerándose, desde entonces, su *prometida*.

El emperador Majencio (306-312) acudió a Alejandría para presidir una fiesta pagana y ordenó a todos los súbditos hacer sacrificios a los dioses. Catalina entró en el templo pero, en lugar de sacrificar, hizo la señal de la cruz. Y dirigiéndose al emperador lo reprendió exhortándolo a conocer al verdadero Dios. Conducida a palacio, ella reiteró su negativa a hacer sacrificios pero invitó al emperador a un prolongado debate. Como el emperador se quedó atónito y sin respuestas ante las disertaciones de la bella e inteligente joven, hizo llamar a cincuenta oradores célebres en diversas disciplinas para que rebatieran sus argumentos.

Durante el debate filosófico, la joven consiguió convencer a los sabios al cristianismo, lo que provocó la ira del emperador, quien ordenó hacer una hoguera para quemarlos a todos. Catalina los animó a que aceptaran con fortaleza el martirio. Al ser arrojados a la hoguera los cincuenta sabios hicieron sobre sus cuerpos la señal de la cruz y murieron sin que sus cuerpos ni sus ropas resultaran quemadas. Después los cristianos sacaron los cuerpos intactos de las brasas y les dieron piadosa sepultura.

Después de esto, el tirano volvió a llamar a Catalina y le ofreció un puesto de honor en su palacio si accedía a casarse con él. Ella respondió que estaba consagrada a Cristo y que nada conseguiría apartarla de su amor. Majencio enfurecido, ordenó que la desnudaran y la azotaran con cadenas de hierro acabadas en afilados garfios y la encerraran en un calabozo incomunicada y sin alimentos durante doce días. La emperatriz, aprovechando la ausencia de su esposo, visitó a Catalina en el calabozo comprobando con sorpresa que estaba inundada de luz y que unos ángeles curaban sus heridas. Catalina agradecida por la visita, la convirtió al cristianismo también.

Cuando el emperador volvió de su ausencia, mandó llamar a la joven y comprobó son asombro que estaba curada y más sana que antes. Volvió a pedirle que se

convirtiera en su esposa, pero ante la persistente negativa de Catalina, y ciego de ira, mandó construir una máquina de tortura con *cuatro ruedas cuajadas de agudísimos clavos y de pequeñas sierras dentadas.*

Catalina pidió al Señor en oración que destruyese la máquina nada más ponerse en funcionamiento. Dios escuchó sus oraciones y cuando la máquina comenzó a funcionar un ángel hizo saltar las ruedas con tal fuerza que mató violentamente a los espectadores paganos que allí se encontraban, mientras que Catalina salió ilesa.

La emperatriz trató de interceder a favor de Catalina, pero fue torturada y decapitada, al igual que Porfirio, su servidor y sus doscientos soldados. Obstinado, Majencio ordenó la ejecución de Catalina, quien murió igualmente decapitada, pero de sus heridas no brotó sangre, sino leche. Los ángeles recogieron su cuerpo y lo sepultaron en el monte Sinaí. Desde entonces los huesos de la santa desprenden permanentemente un delicioso aroma que devuelve la salud a cuantos enfermos lo aspiran.

PATRONAZGO: Santa Catalina es considerada patrona de filósofos, oradores, teólogos y estudiantes y de cuantos se relacionan por su oficio con las ruedas (carreteros, molineros, torneros, alfareros, afiladores, hilanderas). También de las nodrizas, en referencia a la leche que manó al ser decapitada.[18]

ICONOGRAFÍA:

Atributos: Rueda de cuchillas, la espada y la palma del martirio. Lleva además la corona de la virginidad, el anillo de sus desposorios místicos y el libro como símbolo de su sabiduría.

Representaciones:

Siglo XIV: .

- Estatua borgoñona, iglesia de Saint Florentin (Yonne). Tiene como atributo una ruedecilla dentada que sostiene en la mano derecha.
- Estatua de la portada de la catedral de Friburgo, Suiza. Santa Catalina está representada como patrona de las artes liberales.

[18] Carmona Muela, J., *op. cit.,* pp.73-74
Giorgi, R., *op. cit.* p.75

- André Beauneveu, estatua de alabrastro, iglesia de Nuestra Señora de Courtrai.
- Claus Sluter, portada de la cartuja de Champmol.
- Estatuilla de marfil, colección Carrand, Bargella, Florencia.
- Bernardo Daddi.
- Pietro Lorenzini. Colección Kress, National Gallery of Arts, Whasington. De pie y de frente, apoya un libro sobre la rueda dentada que le sirve de pupitre.
- Escuela catalana. Santa Catalina de pie, la mano izquierda apoyada sobre una rueda. Cuadro ofrecido en 1387 por el cónsul de Cataluña en Damasco el monasterio del Monte Sinaí.
- Vidriera de la catedral de Exeter.

Siglo XV:

- Fra Angélico, Perusa.
- Francesco Cossa, colección Benson, Londres.
- Cima da Conegliano, colección Wallace, Londres. Cuadro de altar procedente de la iglesia de San Rocco, en Mestre, cerca de Venecia. La santa, de pie sobre un pedestal, se apoya sobre la rueda quebrada.
- Antonio Solario, Milán.
- Retablo español de la catedral de Tudela. La santa que sostiene la espada de su decapitación y la palma del martirio, se destaca sobre una enorme rueda dentada que detrás de ella forma un arco de triunfo.
- Maestro de Sigüenza, Museo del Prado. Tiene como atributo un trozo de rueda rota.
- Joos van Cleve, postigo del tríptico de la Adoración de los Reyes Magos, Museo Berlín.
- Vidriera votiva de la catedral de Moulins.

Siglo XVI:

- Estatua, iglesia de Brou, cerca de Bourg en Bresse.
- Estatua de piedra de la igelsia de Saint Pierre Laval (Allier).
- Jean Bourdichon, Horas de Ana de Bretaña, 1508,B.N. París.
- G. Horebout, miniatura del *Hortulus Animae*, Biblioteca Viena. Sentada con un libro sobre las rodillas. Al fondo el castillo de los condes de Gante.
- B. Luini, Saronno.

- Cesare de Sesto, Museo Frankfurt.
- Andrea del Sarto, catedral de Pisa.
- Caravaggio, 1597, Galería Corsini. Roma, colección Thyssen, Lugano. Está arrodillada junto a un almohadón rojo, junto a una rueda gigantesca partida a medias.

Siglo XVIII:

- Regnaudin, estatua de mármol 1704, para la portada del convento de las Damas Hospitalarias de la Sainte Catherine, París.[19]

Caravaggio, *Santa Catalina de Alejandría*, 1598, óleo sobre lienzo 173x133 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

[19] Rèau, L., *op.cit.,*vol.3, tomo 2, pp.277-282

3.5. SANTA CECILIA DE ROMA virgen y mártir, (Siglo III)

Su festividad se celebra el 22 de noviembre.

Nacida en Roma y de origen noble, llevaba siempre consigo el libro de los evangelios y rezaba continuamente para preservar su virginidad. En la noche de bodas consiguió convertir y bautizar a su esposo Valeriano, para que no consumara el matrimonio; y como premio por su castidad, un ángel se apareció en la cámara nupcial y coronó a ambos esposos con sendas coronas de rosas y azucenas. El hermano de Valeriano, Tiburcio, también se convirtió, pero ambos fueron martirizados por el prefecto Turcio Almaquio por negarse a ofrecer sacrificios a los dioses; y Cecilia, como esposa de Valeriano, fue llamada ante el prefecto y, al negarse también a ofrecer sacrificios a los dioses, fue sometida a martirio: primero la sumergieron en una caldera de agua hirviendo, pero al salir ilesa, el prefecto ordenó decapitarla. El verdugo descargó la espada sobre su cuello tres veces sin conseguir la decapitación y, como un cuarto golpe no estaba permitido por las leyes, santa Cecilia permaneció viva durante tres días, durante los cuales repartió sus bienes entre los pobres antes de morir.

PATRONAZGO: Patrona de músicos, poetas y cantantes.

La reputación artística de esta santa fue, además de tardía (finales del siglo XV) quizás el resultado de una mala traducción de *La Passio,* del siglo VI, donde se leía la siguiente frase:

> *Cantantibus organis, Caecilia in corde suo soli Domino decantabat, dicens: Fiat cor et corpus meum immaculatum!*

El cual quiere decir, que mientras conducían a Cecilia a casa de su novio, el día de la boda, *al son de los instrumentos musicales, ella invocaba en su corazón solo a Dios, para pedirle la gracia de conservar inmaculados su corazón y su cuerpo.*

De este modo, si se interpreta correctamente este fragmento, Cecilia no es músico, ni toca ningún instrumento, sino que cierra sus oídos a la marcha nupcial, para concentrar su pensamiento solamente en Dios y pedirle que salvaguarde su virginidad.

Una errónea traducción indujo a pensar que ella misma tocaba el órgano, por lo que se la considera patrona de la música y, en calidad de tal, puede aparecer con otros instrumentos.[20]

ICONOGRAFÍA:

Atributos: Palma, corona de rosas, libro, espada y órgano.

Representaciones:

Siglo VI:

- Mosaico de San Apolinar il Nuovo, Rávena. Representada sin ningún tipo de atributo en el friso de los mártires cristianos.

Siglo VII:

- Fresco de la catacumba de Calixto.

Siglo IX:

- Fresco de Santa María la Antigua.

Siglo XIII:

- Tímpano de la portada de la iglesia de Santa Cecilia, Colonia. En busto entre san Valeriano y san Tiburcio, la santa es coronada por un ángel.
- Vidriera de la iglesia de San Cuniberto, Colonia.

Siglo XV:

- Ricardo Quartararo, hacia 1500, catedral de Palermo. Un ángel músico toca un laúd a sus pies.
- Rafael, 1516, pinacoteca Bolonia. Santa Cecilia tiene un órgano pequeño derribado y diversos instrumentos de música terrenal están desparramados a sus pies., como si renunciara a luchar contra las armonías celestiales. Con los ojos elevados al cielo oye música de los ángeles.
- Moretto, iglesia de San Clemente de Brescia y San Giorgio de Verona. Santa Cecilia está asociada con otras santas: Inés, Águeda y Bárbara.
- Luini, iglesia de San Mauricio, Milán.
- Stefano Maderno, yacente esculpida después de la exhumación de su cuerpo en 1599. Iglesia de Santa María del Trastevere, Roma.

[20] Carmona Muela, J., *op. cit.*, pp.81-83
Vorágine, S.D., *op.cit.,* vol. 2, pp. 747-753

Siglo XVII:

- El Dominichino. Louvre. Perdida en sus meditaciones, olvida su violoncelo, ni siquiera mira el cuaderno de música que un angelito. Atril viviente, sostiene ante ella.
- Orazio Gestileschi, Los mártires Valeriano y Tiburcio y santa Cecilia visitados por un ángel, hacia 1607, Pinacoteca di Brera, Milán.
- Carlo Dolci, Galería Dresde y Museo Ermitage, San Petesburgo. La santa toca el órgano.
- Bernardo Cavallino, 1645, Pinacoteca Nápoles. Con los ojos dirigidos hacia el cielo, ha dejado el violín sobre el piso. Un ángel sostiene la corona celestial encima de su cabeza.
- Francesco Guarino, Pinacoteca Nápoles. La santa toca el clavicordio, mientras un ángel sostiene una corona encima de su cabeza.
- Rubens, 1640, Museo Berlín. La santa toca el clavicordio.
- Cha Hoyau, Santa Cecilia tocando el órgano. Terracota, 1633, Catedral del Mans.
- Jacques Stella, Louvre.
- Pierre Mignard, Santa Cecilia cantando las alabanzas del Señor,1691, Museo del Louvre. La santa toca el arpa.

Siglo XVIII:

- Clodion, estatua de mármol, 1775, catedral de Ruán. Maqueta de terracota en el Museo del Louvre.

Siglo XIX:

- David d´Angers, estatua 1837. Coro de la catedral de Angers.[21]

[21] Rèau, L., *op.cit.,* vol.3, tomo 2, pp. 293-296

Rafael Sanzio. *El éxtasis de Santa Cecilia,* 1514-15. Óleo sobre lienzo, 220x136 cm. Pinacoteca Nacional, Bolonia.

3.6. SANTA EULALIA de Barcelona y de Mérida, virgen y mártir (Siglo IV)

Su festividad se celebra el 12 de febrero y el 10 de diciembre respectivamente.

Aunque el martirologio español diferencia dos Eulalias, una de Mérida y otra de Barcelona, en realidad son una sola, como lo prueba la identidad de su leyenda y el hecho de que las fiestas de ambas, originariamente se celebraban el mismo día. La santa de Mérida fue la primera en aparecer, a partir del siglo IV, por un himno de Prudencio, y los primeros indicios de la santa de Barcelona proceden del siglo VII.

Probablemente ambas son improbables desde el punto de vista histórico, pues la leyenda de santa Eulalia está copiada de las atribuidas a las jóvenes mártires santa Inés de Roma y santa Fe de Agen. Al igual que ambas, habría sufrido el martirio a los doce años.

Eulalia fue a buscar la palma del martirio y se presentó directamente ante el gobernador romano para recriminarle las represiones a los cristianos. Después de un duro intercambio de reproches y de acusaciones, y ante la negativa de la niña a renunciar a su fe cristiana, el gobernador la sometió a tantos martirios, como años tenía. Los hagiógrafos la hacen pasar por una inverosímil escalada de suplicios. Fue encarcelada y azotada, desgarradas sus carnes con garfios de hierro, torturada en el potro, puesta sobre un brasero ardiendo y quemados sus costados y sus pechos, las heridas fregadas con piedra tosca para luego arrojarles aceite hirviendo y plomo fundido, además de lanzarla a una fosa de cal viva; puesta desnuda dentro de un tonel lleno de cristales y objetos punzantes siendo lanzada a rodar calle abajo, después encerrada en un corral lleno de pulgas, finalmente fue paseada por la ciudad desnuda hasta llegar al lugar donde la crucificaron en una cruz en forma de aspa. Según la tradición popular, durante la crucifixión cayó una nevada para cubrir su cuerpo inmaculado. Cuando expiró, de su boca salió su alma en forma de paloma y se fue volando hacia el cielo. Unos días más tarde, su cadáver fue recogido por otros cristianos y enterrado en el mismo lugar del martirio.

PATRONAZGO: era invocada para facilitar los partos.[22]

ICONOGRAFÍA:

Atributos: la cruz en aspa y la palma del martirio. Una paloma escapa de su boca.

---

[22] Carmona Muela, J., *op. cit.,* pp. 127-130
Rèau, L., *op.cit.,* vol.4, tomo 2, pp. 481-482

Representaciones:

Siglo VI:

- Mosaico de San Apolinar il Nuovo, Rávena.

Siglo XII:

- Relicario de plata, catedral de Oviedo.
- Fresco de la iglesia de San Cristo de la Luz, Toledo.
- Miniatura del Pasionario de Sttugart. Está atada a un árbol. El verdugo le quema el rostro con una antorcha.

Siglo XIV:

- Relicario de mármol decorado con bajorrelieves por un escultor italiano, discípulo de Giovanni Pisano, 1339. Catedral de Barcelona.
- Imposta esculpida de un pilar del claustro de Elne. La santa es flagelada con varas.

Siglo XV:

- Luis Dalmau, *La virgen de los Consellers,* 1445. Museo de Barcelona. Los cinco magistrados de la ciudad son representados ante la Virgen por san Andrés y santa Eulalia.
- Retablo de la catedral de Palma de Mallorca. La figura central de santa Eulalia está rodeada por doce escenas narrativas sobre cuatro registros.
- Pedro Serra, catedral de Segorbe.

Siglo XVI:

- Bartolomé Ordóñez, cuatro bajorrelieves, 1564. Trascoro de la catedral de Barcelona.[23]

[23] Ibidem, pp. 482-483

Zurbarán, *Santa Eulalia,* 1640-1650, óleo sobre lienzo, 173x103 cm. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

3.7. SANTA INÉS DE ROMA virgen y mártir (Siglo IV)

Su festividad se celebra el 21 de enero.

Inés era una bella joven procedente de una familia noble romana, que vivió en la época en que Diocleciano perseguía a los cristianos condenándolos a muerte si se negaban a ofrecer sacrificios a los dioses romanos. Se admiraba de ella la firmeza de su fe y su entrega al martirio a pesar de su juventud, pues tenía trece años cuando murió. Es por ello que se considera patrona de las adolescentes.

De ella se enamoró el hijo de Sinfronio, el prefecto de Roma, y la pidió en matrimonio, pero Inés rechaza enérgica y ofendida la propuesta, pues se considera esposa de Cristo. Después intentó el prefecto persuadirla para que aceptase a su otro hijo, Procopio, al que también rechazó. Entonces quiso obligarla a hacer sacrificios a Vesta y, ante su nueva negativa, fue juzgada y condenada a que la expusiesen desnuda en el prostíbulo de la ciudad; sin embargo, su pelo creció milagrosamente hasta cubrir su cuerpo, y al llegar al burdel, un ángel inundó de luz el prostíbulo y vistió a santa Inés con una túnica blanca, manteniendo intacta su virginidad. El lugar de pecado se convirtió en un santuario de oración, hasta el punto que los hombres que allí entraban, salían espiritualmente limpios. Procopio quiso vengarse de la humillación llevando a unos amigos al prostíbulo, pero al ver el milagro de purificación del lugar salieron confusos y arrepentidos. Procopio entró furioso y se abalanzó sobre Inés, pero un rayo lo mató en el acto.

Enterado el prefecto, corrió al lugar y rogó a santa Inés que rezase por él y le devolviera la vida a su hijo. Ocurrido el milagro, el prefecto quiso liberarla, pero para no incurrir en las iras del pueblo, cedió a las acusaciones de sus sacerdotes y entregó el caso a su lugarteniente Asperio, que ordenó que fuese arrojada a una hoguera; sin embargo, ante sus oraciones, las llamas se dividen en dos libreándola a ella y abrasando a sus verdugos. Entonces Asperio ordena que le atraviesen la garganta con una espada y así muere.

Sepultada en la vía Nometana, su sepulcro se convirtió en un lugar de peregrinación para los cristianos; y allí, su hermana de leche, santa Emerenciana, increpó a los romanos por matar a Inés y encontró la muerte apedreada por los infieles. Inmediatamente después se produjo un terremoto y una terrible tormenta que mató a muchos paganos, heridos por los rayos que Dios envió sobre ellos. Ocho días después de la muerte de santa Inés, sus padres se encontraban rezando delante del sepulcro cuando vieron aparecer un coro de vírgenes ricamente vestidas y a su hija,

en el centro, que les dijo: *No lloréis mi muerte; al contrario, estad alegres como yo lo estoy y dadme la enhorabuena porque con el martirio he conseguido, igual que todas estas vírgenes que me acompañan, una morada espléndida en la gloria eterna.*

Una doncella llamada Constancia, hija de Constantino, se encontraba gravemente enferma de lepra y al oír comentar la visión anteriormente referida, hizo que la llevaran al sepulcro de la santa, donde tras rezar durante largo tiempo se quedó dormida, y soñó que veía a la santa y le decía:

Constancia, obra con constancia; si crees en Cristo, sanarás inmediatamente.

Al despertar comprobó que se hallaba totalmente curada y llena de alegría se hizo bautizar. Poco después hizo construir una basílica sobre el sepulcro de la santa y una residencia a modo de monasterio para ella y otras muchas doncellas que se agregaron, y allí vivió el resto de su vida en perpetua virginidad.

PATRONAZGO: patrona de las adolescentes, vírgenes y prometidas, también de los jardineros, porque el símbolo de la virginidad es un jardín cerrado.[24]

ICONOGRAFÍA:

Atributos: la palma del martirio, la corona de la santidad, la espada, el fuego a sus pies y, el más característico, el cordero. Probablemente surgió este atributo como una traducción material de su propio nombre, pues Inés o Agnes, en griego significa casta, pura, y en latín, cordero.

Representaciones:

Siglo IV:

- Bajorrelieve de mármol que decoraba el altar de la iglesia de S. Agnese fuori le mura. Está representada como orante.

Siglo VI:

- Procesión de las vírgenes mártires sobre el friso en mosaico de San Apolinar il Nuovo, Rávena. Es aquí donde el cordero que lleva un pequeño cencerro en forma de campana aparece por primera vez.

Siglo VII:

- Mosaico del ábside de S. Agnese fuori le mura, Roma. Adornada como una emperatriz bizantina, con una corona de oro en la cabeza y una estola de

[24] Carmona Muela, J., *op. cit.,* pp. 205-207
Vorágine, S.D., o*p. cit.*,vol.1, pp. 116-120
Rèau, L., *op.cit.,* vol.4, tomo 2, pp. 109-110

gemas sobre los hombros, se caracteriza por la espada y las llamas rojas de la hoguera.

Siglo X:

- Fresco de Santa María la Antigua, Roma.

Siglo XIII:

- Mosaico de la capilla Sancta Sanctorum, Basílica de San Juan de Letrán.
- Duccio, detalle de la Maestà, Museo de la Ópera del Duomo, Siena.

Siglo XIV:

- Jean Pucelle, breviario de Belleville, está vestida solo con su larga cabellera.

Siglo XV:

- Benedetto Briosco, estatua de mármol, 1491, Museo de la catedral del Duomo, Milán.
- Estatua de piedra sobre ménsula historiada, Sainte Chapelle de Châteaudum.
- Lorenzo Mercadante, estatua de madera policromada, portada del convento de Santa Inés, Sevilla.
- Martin Schongauer, grabado de la santa de pie con una corona de olivo y el cordero a sus pies.
- Jacobello del Fiore, *Santa Inés,* iglesia de San Giovanni in Bragora, Venecia.

Siglo XVI:

- Andrea del Sarto, *Santa Inés,* 1524, catedral de Pisa. Está sentada con los ojos elevados al cielo, acariciando al cordero y sosteniendo la palma del martirio.
- Juan Vicente Masip, *Martirio de Santa Inés,* Museo del Prado, Madrid.
- Greco, Santa Inés a los pies de la Virgen formando pareja con Santa Tecla. Colección Widener, National Gallery of Art, Whasington.
- Arte renano, madera tallada, Hospital de Tongres.
- Estatuilla de plata, tesoro de la catedral de Münster. Inés presenta su cordero al Cordero Místico
- Horebout, Hortulus Animae, Biblioteca Viena.

Siglo XVII:

- Zurbarán, *Santa Inés,* Museo de Bellas Artes de Sevilla.
- Nicolás Cordier, estatua sobre un altar de la basílica de S. Agnese fuori le mura, 1605.

- Dominichino, cuadro de altar, Windsor.
- Carlo Dolci, Galería Corsini, Roma y Pinacoteca Munich.
- Alonso Cano, Museo Berlín, cuadro destruido en 1945, en un refugio bombardeado.[25]

Juan Vicente Masip, *El martirio de Santa Inés,* 1540-1545, óleo sobre tabla, 58 cm diámetro, Museo Nacional del Prado.

[25] Rèau, L., o*p. cit.,* pp. 112-114

Zurbarán, *Santa Inés,* 1640-1650, óleo sobre lienzo, 173x102 cm. Museo de Bellas Artes de Sevilla

3.8. SANTA LUCÍA DE SIRACUSA, virgen y mártir (Siglo IV)

Su festividad se celebra el 13 de diciembre.

Lucía pertenecía a una rica familia de Siracusa. Aunque era cristiana, su madre, Eutiquia, decidió entregarla en matrimonio a un joven pagano; pero Lucía había consagrado su virginidad a Dios y rezaba para que su madre retrasara y olvidase el compromiso de su boda. Entonces Eutiquia enferma de hemorragias, fue en peregrinación junto a su hija Lucía a Catania para rezar por su curación a santa Águeda. Visitando la tumba de la santa mártir, Lucía se quedó dormida y soñó que santa Águeda se le aparecía para concederle la curación de su madre. Cuando se despertó, le contó a su madre la visión y la convenció para repartir sus bienes entre los pobres, incluida la dote destinada a su ya malogrado proyecto de matrimonio.

Cuando el novio se enteró de lo que estaba ocurriendo, denunció a Lucía ante el prefecto de la ciudad, Pascasio, quien la llamó a su presencia para obligarla a adorar a los dioses paganos. Ante la negativa de santa Lucía, Pascasio la amenazó con prostituirla en un prostíbulo y otra clase de tormentos, pero nadie pudo moverla del sitio en el que se encontraba, ni mil hombres, ni mil parejas de bueyes tirando de la yunta a la que ataron a la santa. Amontonaron leña a su alrededor para quemarla allí mismo, pero el fuego no le hacía ningún daño, así que terminaron atravesándole una espada en la garganta. Antes de morir, todavía tuvo tiempo para recibir la última comunión.

A causa de su nombre es invocada contra las enfermedades de los ojos.

Algunas fuentes indican que Pascasio, al enterarse de que no podían inmovilizarla, la acusó de brujería, y al llevarla a la hoguera y ver que el fuego no le hacía daño, ordenó que le sacaran los ojos, pero ella siguió viendo.

Una leyenda de la Edad Media cuenta que, cuando santa Lucía estaba en el tribunal, aún sin ojos seguía viendo y de ahí que la nombraran como patrona de la vista.

PATRONAZGO: oculistas y electricistas, invocada contra las enfermedades de los ojos.[26]

[26] Carmona Muela, J., *op.cit.,* p. 292
Vorágine, S.D., *op.cit.,* vol.1, pp. 43-46
Giorgi, R., *op.cit.,* p.223

ICONOGRAFÍA:

Atributos: Corona, palma, espada y ojos sobre un plato. Acerca de estos ojos, hasta el siglo XVI se admitía que ella misma se los había sacado y se los había enviado a su prometido para alejarlo de ella; pero posteriormente se niega esta justificación y se explica el atributo por una confusión con otra santa del mismo nombre. Interián de Ayala cita el caso de una monja de la Orden de Santo Domingo que envió sus propios ojos a un pretendiente; y el hecho habría servido para que éste, el pretendiente, cerrase sus ojos a la vanidad y los abriese a la verdad. De esta manera el atributo más característico de santa Lucía se explica como un símbolo de concentración espiritual, de fe interior, y no como el recuerdo de un episodio real de su vida.

También se la representa pisoteando un buey en alusión a los bueyes que no pudieron arrastrarla hasta el prostíbulo. O por la espada o puñal que le atraviesa la garganta.

Representaciones:

Siglo VI:

- Mosaico de San Apolinar il Nuovo, Ravenna. La santa, sin atributo en el friso, representa el cortejo de las vírgenes santas.

Siglo XV:

- Francesco del Cossa, *Santa Lucía,* 1473, National Gallery, Whasington.
- Jacques Iverni, postigo derecho de un tríptico de la Virgen. Turín. La santa presenta sobre una bandeja sus dos ojos y el cuchillo del suplicio.
- Francesco y Lorenzo Costa. Galería Duven. Nueva York.

Siglo XVI:

- Lorenzo Lotto, *Santa Lucía ante el juez,* 1532, Pinacoteca Comunale, Jesi.
- Leandro Bassano, *Martirio de Santa Lucía,* 1590-1600, Iglesia de San Giorgio Maggiore, Venecia.
- Antonello Gagini. Estatua de mármol. Catedral de Siracusa.
- Escuela de Leonardo da Vinci. Resurrección de Cristo. Museo de Berlín. La santa lleva sus ojos sobre un disco. Sus formas macizas se explicarían por la invencible resistencia que opuso a los bueyes que debían arrastrarla hasta el burdel.

Siglo XVII:

- Pietro Bernini. Estatua de mármol. Iglesia de Morano. Calabria. Lucía apoya un pie sobre una cabeza de buey y presenta los ojos sobre una bandeja.[27]

Zurbarán, *Santa Lucía,* 1625, óleo sobre lienzo, 104x77 cm. National Gallery of Art, Washington, U.S.A.

[27] Rèau, L., *op.cit.,* vol.4, tomo 2, pp. 269-270

4. RESUMEN SOBRE LAS SANTAS MÁRTIRES

Los mártires son los testigos de la fe. No podemos entender el martirio en el cristianismo sin tener presente el concepto cristiano de la redención. La palabra griega *martyr* significa testigo. El martirio, para el cristianismo, supone el llevar hasta las últimas consecuencias la afirmación del testimonio en la fe en Cristo. La hagiografía presenta a los mártires como modelos de santidad. Sin el sentido trascendente del mensaje cristiano no se puede entender el martirio como triunfo.

Todas las santas, objeto de esta tesis, tienen en común el hecho de defender su virginidad y entregarse a Dios por medio del cristianismo. Por ello, sufrieron numerosos martirios, (hasta la muerte) dado que el contexto social en el que se encontraban no les permitía ser cristianas, puesto que se encontraban en territorios situados bajo la dominación del Imperio Romano de Occidente.

Los concilios vaticanos celebrados en el cristianismo para configurar la iglesia católica dejan a la mujer en un lugar de indefensión; propiedad del padre o el marido, la relegan a las funciones de madre, esposa, cuidadora de enfermos y ancianos. Asimismo, en cuanto a la sexualidad femenina, ensalzan la virginidad como virtud, a la vez que otorgan a la mujer un papel meramente reproductor, instrumentando su sexualidad en la negación del placer por considerarlo pecaminoso.

En la cultura cristiana occidental se ha edificado la imagen de la mujer a través de la negación de lo femenino. Mientras en el mundo antiguo las fuerzas masculinas y femeninas estaban equilibradas, a partir del cristianismo se niega el papel de la mujer en la sociedad, entretanto se ocultaban y negaban a los primitivos cristianos (cátaros en el sur de Francia) que tenían una versión gnóstica. La iglesia de Roma se encargó de desvirtuar el mensaje de estos cristianos primitivos para adaptarlo a sus intereses, mientras ejercían una férrea persecución contra ellos con el fin de silenciarlos y que predominaran las ideas de la iglesia católica romana.

El tema de la violencia aparece siempre como protagonista. Las mujeres que se negaban a aceptar las normas sociales establecidas por regímenes anti-cristianos eran denunciadas, torturadas y ejecutadas. La violencia es ejercida sobre el cuerpo y sobre la psique femenina.

Sobre la representación iconográfica

En cuanto a las representaciones iconográficas, la narración de las escenas morbosas que relatan los escritos hagiográficos podría justificar la representación iconográfica de los martirios de las santas como un lugar de encuentro entre el erotismo aceptado y la representación de la piedad. Los artistas encuentran en la iconografía del martirio el principio de división entre la devoción y el deseo.

Los escritos, tanto en *La leyenda dorada* como en las *Acta,* son explícitos en los relatos de los tormentos. Partiendo de las narraciones literarias, la representación de estas imágenes, hasta el concilio de Trento instrumentará el cuerpo de las mártires; el desnudo se nos presenta como tema y el martirio como pasaje coral.

Con el concilio de Trento, la manera de representar a las mártires y su martirio experimenta un giro radical, la imagen del martirio se somete a los decretos conciliares y el martirio femenino se representa recatado e incluso dulcificado.

En la última sesión del concilio de Trento, el 3 de diciembre de 1562, se presenta y se aprueba por unanimidad el decreto sobre las imágenes. La doctrina y medidas disciplinarias emanadas de los concilios anteriores a 1562 fueron base de experiencia de lo que se decretará en Trento. El decreto sobre las imágenes, cuyo título original es *De invocatione, veneratione, et reliquiis sanctorum et sacris imaginibus* contiene once puntos de carácter normativo y cinco más puramente doctrinales.

El punto 5, del decreto de *Imaginibus*, afirma la norma de la doctrina del II Concilio de Nicea, “las imágenes son las letras de los iletrados”. Entre los doctrinales cabe destacar el punto 13: “Que se elimine todo lo profano o deshonesto, y no se vistan las imágenes con adornos provocativos”. El decreto se enfrenta, por un lado, a las doctrinas iconoclastas; situaciones de hecho en las que se dan abusos y desviaciones en el uso y veneración de las imágenes, con doble vertiente. También se enfrenta a una peculiar situación de la Iglesia y de la sociedad que ha generado un auténtico exceso de imágenes, devociones, milagros, con apariencias de superstición o al menos de falta de respeto. Y, por último, se enfrenta a parte del humanismo renacentista y el culto al cuerpo humano.

La aparición de un arte con objetivos no estrictamente religiosos significó, para la Iglesia, un peligro de frivolización del arte sacro. Las consecuencias doctrinales del decreto de *Imaginibus* fueron inmediatas. El primer concilio de Milán de 1565

determina que los obispos reúnan a los pintores y escultores de la diócesis para instruirlos en la legislación tridentina. Siguiendo el ejemplo de San Pío V, se determina en el tercer concilio de Milán (1573) que desaparezcan de las viviendas y jardines del clero cualquier tipo de estatua o pintura provocativa o torpe, y si es posible que se retoque, prohibiendo que nunca más se vuelvan a realizar obras semejantes. [28]

Otro ejemplo de recato a la hora de representar a las mártires cristianas en el barroco lo encontramos en la serie que Zurbarán pintó en el primer cuarto del siglo XVII para el convento de la Merced de Sevilla y que su taller difundió por todo el mundo hispano. El dolor se elude dando paso a mostrar el triunfo de la mujer y su estoicidad, representado a través de los atributos de la palma por un lado, y del tormento por otro. Zurbarán nos las muestra ataviadas con el anacronismo de los ricos vestidos del XVII, en unos retratos psicológicos llenos de intensidad en sacra conversación con el espectador.

[28] Zuriaga Senent, V.F. *El dolor como triunfo. Sacrificio, tortura y liberación en las mártires cristianas. Mujeres, creación y dolor.* Dossiers Feministes, 2012, nº 16, pp. 157-177 dialnet.unirioja.es/descarga/artículo/4235857.pdf

5. LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

El cristianismo que ha sustentado la civilización occidental durante más de 2000 años, se ha edificado sobre la **negación de lo femenino**. Esta pérdida de lo femenino ha tenido consecuencias desastrosas en nuestra cultura. Las capacidades femeninas no han sido plenamente apreciadas, propiciando así un desequilibrio entre lo femenino y lo masculino. Mientras que en el mundo antiguo se respetó el equilibrio de energías opuestas entre masculinidad y feminidad, en el mundo moderno han prevalecido las actitudes viriles incapaces de integrarse con su "otra mitad".

La versión oficial del cristianismo fue evolucionando gradualmente, y en los concilios que se celebraron durante los siglos III y IV se articularon doctrinas tales como la divinidad de Jesús, la virginidad de María, o la naturaleza de la propia divinidad, también determinaron que escrituras del canon bíblico habían de considerarse canónicas u oficiales, y que Evangelios y epístolas de la Iglesia primitiva habían de incluirse en la Biblia.

Sin embargo, los testimonios reunidos por los autores de *El enigma sagrado* (M. Baigent, R. Leigh y H. Lincoln) sugerían que dicha versión había estado reprimida a lo largo de siglos por la Inquisición. Asimismo, Margaret Starbird, en su obra *María Magdalena y el Santo Grial,* realiza una investigación seria y documentada sobre el secreto mejor guardado de la Iglesia: Jesús fue el marido de María Magdalena y ésta, embarazada, se convirtió en el Santo Grial: la portadora de la "Sangre Real" de su esposo crucificado. La herejía del Santo Grial pretende restablecer el sentido de la novia perdida en la psique humana y cuán devastadora ha sido esa pérdida para la civilización occidental. La Iglesia del Grial, fue condenada a sumergirse en la clandestinidad para huir de las furias de la Inquisición. La realidad femenina había sido negada en la tradición judeocristiana.[29]

Quizá no somos aún realmente conscientes del nuevo mito que, según Naomi Wolf, vino a sustituirlo: el **mito de la belleza** y la obligatoria adhesión de la mujer a la ideología de la belleza en la sociedad de consumo. Según Wolf, conforme avanzan las mujeres en la obtención de mayores libertades, derechos e igualdad, mayor es la obligación de someterse a un canon de belleza esclavizante que contribuye a reemplazar y complementar la ideología de la mujer como madre que se ocupa de los hijos y la casa. Ante la progresiva independencia económica, política y social de

[29] Starbird, M., *María Magdalena y el Santo Grial. La verdad sobre el linaje de Cristo*. Barcelona: Planeta. 2005, pp.25-29

la mujer, el capitalismo patriarcal adapta los parámetros de belleza a fin de afianzar las relaciones de poder. Como bien señala la propia Wolf:

> *"Antes de 1960 en lo referente a la mujer lo "bueno" y lo "malo" coincidían con los adjetivos "no sexual" y "sexual". Después de la belleza pornográfica y la revolución sexual a medias empezó lo "bueno" a significar lo "bello-(delgado)- entonces-sexual" y lo "malo" lo "feo- (gordo)-entonces-no sexual".* [30]

En este sentido, el progresivo aumento de la cirugía estética a fin de conseguir "el cuerpo a la carta" en palabras de Kathy Davis,[31] nos recuerdan las decisiones extremas que ciertos cánones y profesiones exigen a la hora de conseguir ese cuerpo perfecto.

Analizando el proceso deconstructivo desde la época de las santas mártires hasta hoy, se aprecian varios tipos de **violencia**: psicológica, física, sexual, económica y simbólica.

En el caso de estas santas, el motivo, además de la religión, suele ser el rechazo al matrimonio de ellas con hombres que ejercen un status de poder, los cuales, en venganza, las denuncian sirviéndose de las leyes anticristianas promulgadas por el Imperio Romano, sometiéndolas a todo tipo de torturas, hasta llegar a la muerte. Muerte que ellas aceptan como sacrificio con la esperanza de la salvación.

En la actualidad, siguen estando presentes estos tipos de violencia, y aparecen nuevas formas de la misma. En la evolución de la sociedad, ese tipo de comportamientos ha dejado una profunda huella en la conciencia colectiva, que aún no ha superado los conflictos entre masculinidad y feminidad. Solo ha cambiado el contexto.

El hecho, por ejemplo, de que la sociedad imponga unos cánones de belleza, hace que muchas mujeres opten por someterse a cirugías invasivas y operaciones estéticas de todo tipo para cambiar su aspecto y/o mantenerse eternamente jóvenes. Lo cual genera un tipo de violencia tanto física como psíquica, de la que

---

[30] Wolf, N. *El mito de la belleza.* Barcelona: Emecé. 1991, pp. 179

[31] Davis, K. *El cuerpo a la carta.* México D.F.: La Cifra Editorial. 2007.

normalmente no suelen ser conscientes las mujeres que se someten a ello. La mujer pretende atraer al hombre y ser aceptada por la sociedad a costa de su propio **martirio** físico.

Pero nada importa con tal de servir a la "religión" de las modas de la era consumista. Si en la antigüedad se sacrificaban las mujeres por alcanzar un puesto de honor en la vida eterna, en la actualidad el **sacrificio** viene dado por una causa totalmente terrenal y efímera: conseguir la gloria a través del "cuerpo a la carta" para acceder al éxito social.

Las santas vencen a la **inmortalidad** a través de la incorruptibilidad del cuerpo y del paso a una vida gloriosa junto a Dios, y es por ello por lo que son veneradas. En la actualidad se establece una macabra similitud en el hecho de desear la inmortalidad del cuerpo a través de la medicina y la cirugía, con la pretensión de convertirlo en un espacio de culto.

Durante todo este tránsito deconstructivo tengo que hacer, necesariamente, referencia al **dolor** y las diversas formas en que está presente. Aunque cada tradición cultural nos enseña a entender el dolor con el fin de intentar gobernar o explicar su significado, éste acaba imponiéndose al cuerpo como una realidad que genera un estado que altera la identidad y la conciencia.[32]

[32] Le Breton, D. *Antropología del dolor* . Barcelona: Seix Barral. 1999, p.(texto en contraportada)

SANTAS VÍRGENES Y MÁRTIRES	MUJER SIGLO XXI
Violencia contra el cuerpo (provocada por el hombre) por preservar la virginidad (negación al matrimonio carnal) y la fe cristiana.	Violencia sobre el cuerpo por seguir cánones de belleza y atraer sexualmente al hombre, ser aceptada socialmente o para reforzar su autoestima.
Martirizadas por entregar su cuerpo a la religión-Dios.	Martirizadas como consecuencia del culto al cuerpo.
Cuerpo glorioso identificado como venerable, sagrado y de culto.	Cuerpo modelado, convertido en objeto para el deleite visual y por tanto de culto.
Incorruptibilidad del cuerpo como victoria sobre la inmortalidad.	Deseo de inmortalidad y por tanto de incorruptibilidad a través de la medicina y cirugía.
Santas incorruptas convertidas en cuerpos sagrados y de culto.	Macabro deseo de incorruptibilidad a través de la medicina. Se rinde culto al cuerpo.
Religión cristiana como victoria sobre el cuerpo, liberación hacia el más allá.	Liberación a través de la independencia económica y sexual.
Dolor como elemento expiatorio y redentor de los pecados. Elegidas para el dolor, sufren para alcanzar la gloria	La medicina soluciona el dolor y el sufrimiento es considerado cada vez menos como un destino.

5.1. La negación de lo femenino por la tradición judeocristiana

Como ya comentamos anteriormente, Margaret Starbird en su obra *María Magdalena y el Santo Grial,* realiza una investigación documentada en busca de argumentos para restablecer a la esposa de Jesús, a la que denomina "la novia perdida", intentando explicar cómo se perdió y cuán devastadora fue esa pérdida para la civilización occidental.

Mientras en la antigüedad se respetó el equilibrio entre las energías opuestas, (masculinidad y feminidad) a partir del cristianismo, la sociedad occidental se fue construyendo bajo la negación de lo femenino, con graves consecuencias en nuestra cultura.

En la Europa medieval las mujeres carecían de derechos, eran propiedad de sus padres o de sus maridos, estaban excluidas de la vida social y cívica y no podían poseer propiedades. La actitud predominante era misógina, y esa hostilidad hacia las mujeres se fundaba en la posición adoptada por los padres de la Iglesia. Las mujeres eran consideradas moral y espiritualmente inferiores a los hombres. El mundo material, la carne, el diablo y las mujeres eran considerados como tentaciones que impedían la unión espiritual con Dios.

A excepción de la región de Provenza (que durante siglos había sido el centro de culto de María Magdalena) donde a lo largo de los siglos XI y XII a las mujeres se les tenía una especial consideración, y sus comportamientos eran notablemente diferentes del resto del mundo medieval. Desde los principios del cristianismo, aquella zona contó con una historia muy densa de mujeres brillantes. Fue en esa región donde se desarrolló un profundo antagonismo hacia la iglesia católica. Los cátaros crearon su propia iglesia en oposición a lo que ellos denominaban las falsas creencias de Roma, rechazando la misa y la cruz por considerarla instrumento de tortura.[33]

La consideración de los estereotipos de la figura de lo femenino en nuestra civilización occidental parece ser el paso previo necesario para analizar las relaciones entre el arte y el feminismo a lo largo de la modernidad. El punto de partida de la consideración de lo femenino y de su representación está sin duda en la herencia de la dualidad que el mito femenino encierra a lo largo de nuestra

[33] Starbird, M., *Op.cit.,* pp.117-118

historia. Mujeres fatídicas o concebidas como la encarnación del mal y a las que, por lo tanto, hay que negar; mujeres ideales, puras (como María en la tradición cristiana), que encarnan ese *eterno femenino* que la literatura ensalza como rostro de la salvación.[34] Mitos de la misógina tradición del pensamiento judeo-cristiano, que la modernidad acabó por hacer suyos.

Lilith será el antecedente de esta imagen. Erika Bornay en su ensayo sobre la iconología femenina y la misoginia en las artes visuales, *Las hijas de Lilith* (1990), nos reconstruye los orígenes y circunstancias de la amplia imaginería existente sobre la construcción del personaje. "Lilith es una diablesa posiblemente de origen asirio-babilónico que pasó a tener una posición relevante en la demonología hebraica.[35] En un Midrás del siglo XII del Talmud aparece descrita como la primera esposa de Adán, anterior a Eva.[36] Una esposa necesaria a quien culpabilizar del mal que afligiría a la humanidad desde su creación. Si se quería salvar a Eva como "madre de todos los vivientes", y como modelo de las "jóvenes judías casaderas", había que crear otra figura femenina que encarnara el mal. Lilith será la responsable de todas las desventuras de la humanidad, de la misma manera que los antiguos habían culpabilizado a Pandora.[37] Lilith será la encarnación de la mujer que se rebeló no solo contra el hombre terrenal, sino también y ya antes contra el hombre celestial;[38] y por tanto será la figura que encarnará el estigma del mal.

---

[34] Johan Wolfang von Goethe, por ejemplo, en su *Fausto* (1832), depositó la única posibilidad de salvación en la figura de lo "eterno femenino", de la mujer-amor. Escribe: *Lo eternamente femenino nos atrae a lo alto, nos sublima, entona el coro de ángeles místicos arrebatándole el cuerpo de Fausto a un Mefistófenes perplejo.* (Cátedra, Madrid, 1991, p.432)

[35] Los materiales fundamentales de la reconstrucción de este personaje y su desarrollo en la época cristiana proceden del libro de Bornay, E., *Las hijas de Lilith*, Cátedra, Madrid, 1990, p.25 y ss. Erika Bornay nos cuenta que en la tradición Oriental se la considera seductora y devoradora de hombres, espíritu maligno que atacaba a las parturientas y a los recién nacidos. En el siglo XII aparece en el Talmud (exégesis hebraica no literal de la Biblia). "en el *Zohar*, obra principal de la Cábala, se la denomina Lilith la ramera, la perversa, la falsa, e incluso la negra".

[36] Su origen según Robert Graves procede de "inmundicia y sedimento", y no de la costilla de Adán (Graves, R. *Los mitos hebreos,* Alianza, Madrid 1986)

[37] Pandora será la primera mujer de la mitología clásica. Zeus, indignado y poseído por el deseo de venganza hacia Prometeo (quien consiguió dar vida a un hombre modelado en barro), ordenó a Vulcano crear a una mujer para regalársela como esposa. De asombrosa belleza, la mujer a la que los dioses maravillados la colmaron de dones, Pandora (que así fue llamada), despertó las sospechas de Prometeo, avisando, incluso, a su hermano, Epitemeo, de los peligros que escondía esta bella mujer. Pero éste no pudo resistirse y, subyugado por su belleza, abrió la misteriosa caja que la acompañaba. De ella salieron todos los males que pueden afligir a la raza humana.

[38] Las discrepancias parecen venir de su actitud de no-sometimiento al orden patriarcal. La pareja Lilith-Adán, no encontraron la serenidad conyugal porque Lilith no quería renunciar a su igualdad. Parece ser que Lilith no estaba dispuesta a plegarse a las demandas sexuales de Adán. Robert Graves nos relata: "Lilith consideraba ofensiva la postura recostada que él exigía. "¿Por qué he de acostarme debajo de ti?-se preguntaba. Yo también fui hecha con polvo, y por consiguiente soy tu igual". Cómo Adán trató de obligarla a obedecer por la fuerza, Lilith, airada, pronunció el nombre

El siguiente eslabón en la génesis de la ética sexofóbica y misógina se encuentra en nuestra tradición platónico-cristiana. En la que la figura de la mujer fue asociándose con el pecado en tanto que a través de sus impuestas malas artes, conduce al hombre a un nefasto destino. En general, la antigüedad pagana fue condescendiente en su concepción y aceptación de la sexualidad. La tradición platónica se convierte, sin embargo, en una excepción. El dualismo que establece entre el alma y el cuerpo, provoca una continua desvirtuación de la pureza frente a los anhelos del cuerpo. Es el mundo de la pasión, del deseo –la vida-, el cuerpo, el que importuna y distrae la quietud y serenidad del alma. Sólo a través de un distanciamiento de la tiranía del cuerpo y sus pasiones se alcanza un estado de plenitud y recogimiento para el alma.[39] El cristianismo construirá su modelo sobre este esquema dual platónico. Incluso la teología de San Pablo y de Los Padres de la Iglesia tiene como trasfondo este diálogo entre Platón y Sócrates. Los fundamentos del cristianismo se levantan sobre tres ideas platónicas: el alejamiento del mundo sensible, la inmortalidad del alma y la existencia del mundo de las ideas, inteligible, de un mundo más allá. Habrá que esperar al desarrollo de la tradición judeo-cristiana para situar la generalización de una ética sexofóbica. La Iglesia Cristiana afirmará y consolidará una ética vital basada en el rechazo del principio del placer.

La necesidad moral de alejarse del pecado favorecía el desprecio por la carne, pero a su vez requería de un promotor del mal, proclive al pecado que no fuera aquel creado a "semejanza de Dios". Ese "otro", iba a ser "otra": Eva. De este modo, Eva será para los Padres de la Iglesia la reencarnación del mal y del pecado, asociado al sexo y al placer.[40] De tal forma que las tendencias sexofóbicas del judaísmo se reconducen hacia una misoginia anteriormente inexistente. Bornay señala que son

---

mágico de Dios, se elevó en el aire y lo abandonó" (Graves, R. *Los mitos griegos*). Transformada para siempre en diablesa huyó del Edén, vivió en la región del aire, se unió con el más importante demonio, y tuvo una numerosa descendencia.

[39] Platón en el *Fedón* manifiesta su rechazo al cuerpo: "porque mientras tengamos el cuerpo y esté nuestra alma mezclada con semejante mal, jamás alcanzaremos de manera suficiente lo que deseamos" (*Banquete, Fedón, Fedro,* Guadarrama, Madrid, 1982, pp.154-155)

[40] En el Antiguo Testamento se presenta a la mujer como igual al hombre: "Dijo asimismo el Señor Dios: no es bueno que el hombre esté solo: hagámosle ayuda y compañía semejante a él" (*Génesis, 2:18*). Tampoco se considera como algo decisivo la cuestión de la culpa. El castigo fue ordenado cuando los dos, Adán y Eva, probaron el fruto prohibido. Sin embargo, los Padres de la Iglesia consideran que fue Eva la que llevó a Adán al pecado. Tertuliano escribe: "Mujer deberías ir siempre de luto, estar cubierta de harapos y entregada a la penitencia, a fin de pagar la falta de haber perdido al género humano…Mujer, tú eres la puerta del diablo. Eres tú quien ha tocado el árbol de Satanás y la primera que ha violado la ley divina". (Tertuliano. "De cultu feminarum", *Corpus Christianorum,* serie latina, tomo I, p.343. citado por Jean Marie Aubert, *La femme. Antiféminisme et Christianisme*, Cerf, París, 1975, p.191. En Erika Bornay, *Las hijas de Lilith,* Madrid, 1990, p.33

varios los estudiosos que han investigado las causas que motivaron el cambio que se observa en el seno de la iglesia cristiana en el tratamiento de la figura de la mujer a partir de la imagen que de ella nos ofrecen el Antiguo y el Nuevo Testamento. Lo que contribuyó a la posterior elaboración de una nueva manera de entender y situar a la mujer en el ámbito de la religión y la sociedad. Dando lugar finalmente a la corriente antifemenina que de forma tan relevante aparece expresada en el mundo de la representación cristiana.

Paralelamente se va desarrollando la apoteosis de la figura de la Madre de Jesús (proceso que culminará en el siglo XII). Y se establece la separación entre las figuras de María y Eva, construyendo dos estereotipos opuestos de mujer. Por una parte, María, como expresión de la pureza y por otra, Eva como expresión del mal. "Delirio sexofóbico", sobre el que se asientan dos visiones de la mujer contrapuestas que construyen los pilares básicos de la concepción de la mujer en el mundo occidental y sobre la que se superponen con el tiempo razones morales, económicas y políticas.[41]

[41] Martínez-Collado, A. *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*. Murcia: Cendeac. 2008, pp. 36-40

5.2. El movimiento feminista como respuesta

a) El concepto de feminismo se refiere a los movimientos de liberación de la mujer, que históricamente han ido adquiriendo diversas proyecciones, generando pensamiento y acción, teoría y práctica. Propugna un cambio en las relaciones sociales que conduzca a la liberación de la mujer a través de eliminar las jerarquías y desigualdades ente los sexos. El feminismo es un sistema de ideas que, a partir del estudio y análisis de la condición de la mujer en todos los órdenes (familia, educación, política, trabajo, etc.), pretende transformar las relaciones basadas en la asimetría y opresión sexual, mediante una acción movilizadora. La teoría feminista se refiere al estudio sistemático de la condición de las mujeres, su papel en la sociedad y las vías para lograr su emancipación. Además de analizar y/o diagnosticar sobre la población femenina, busca explícitamente los caminos para transformar esa situación. Aunque el feminismo no es homogéneo, ni constituye un cuerpo de ideas cerrado, se puede decir que éste es un movimiento político integral contra el sexismo en todos los terrenos (jurídico, ideológico y socioeconómico), que expresa la lucha de las mujeres contra cualquier forma de discriminación.[42]

A pesar de las críticas que se han sucedido sobre la propia definición de "feminismo", ésta sigue ofreciendo numerosas posibilidades, como la de revisar críticamente el falocentrismo y sus formas de explotación y violencia. Ahora que la mujer comienza a ser sujeto se anuncia la muerte del sujeto como tal. El postmodernismo empeñado en la desaparición del sujeto de la modernidad, ha deconstruido la versión inverosímil desde el punto de vista masculino.

La visibilidad de la que se habla, viene a significar el papel de la mujer en condición de sujeto. La mujer, en tanto que invisible para la sociedad patriarcal, no ha conseguido un primer orden social de sujeto, imposibilitándole la libertad y la emancipación.

Son muy pocas todavía, las mujeres que hoy en día ocupan posiciones de importancia en la sociedad en ámbitos laborales públicos que no sean los asignados

[42] Gamba, S. *Feminismo: historia y corrientes*. 2008. Mujeres en red. El periódico feminista: http://www.mujeresenred.net/spip.php?article1397

a servir. Así queda estructurado el orden jerárquico, la mujer condenada a la subordinación y el hombre manteniendo su hegemonía.

Se ha pretendido que cada diferencia genérica, ya ordenada, etiquetada, ocupe su lugar en respuesta a su condición de género, raza o clase social. Entre estas minorías que admite el sistema como subgrupo dentro de la familia, se ha visto la disconformidad de las posiciones periféricas de la segunda clase, gracias a un distanciamiento necesario que implica una capacidad crítica en busca de un nuevo orden que transforme *los significados construidos.*

Desde hace décadas los feminismos se han expandido a los estudios de género y en consecuencia, han actualizado las necesidades que han suscitado nuevas cuestiones, generando en el proceso sustanciales cambios.

La adquisición por parte de la mujer de una conciencia de sujeto le permite cuestionar los múltiples condicionantes de género. La mujer desarrolla una autoconciencia sin la que era imposible concebir una alternativa a la mera representación del género que le había asignado la visión masculina.[43]

La única manera que existe de cuestionar y subvertir las normas es mediante la adquisición de un cuerpo autoconsciente en un afán de búsqueda en la libertad de lo individual.

La adquisición de un cuerpo autoconsciente, se convierte en cuestionador de la imagen ideal fijada por la visión masculina para definir la idea de lo femenino. En un ejercicio de transgresión de todas aquellas normas que han impedido la expansión del cuerpo de la mujer a lo largo de la historia, las artistas feministas o artistas *queer* son claves en la desarticulación de la mirada y la construcción masculina.

Las mujeres crecen en autonomía e independencia, pero siguen sometidas a grandes diferencias. Normalmente, los limitados entornos públicos a los que acceden, están dominados por sistemas patriarcales que las van empujando a entornos privados, familiares y afectivos, delimitando así el cerco de acción y con ello la libertad y por consiguiente la posibilidad de cambio. Los nuevos machismos, invisibilizados son aún más difíciles de detectar y por lo tanto de desarticular y de combatir.

---

[43] Dolman, N. L. *El super yo femenino. La moral en las mujeres*. Madrid: Biblioteca nueva. 2000 p. 138

El feminismo surge de la búsqueda de igualdad entre los sexos y de la necesidad de liberación de las mujeres en un sistema falocéntrico, construido, dominado, y dirigido por el varón. En la actualidad el problema existente se oculta tras esquemas de conducta y pensamiento tan normalizados y absorbidos por la sociedad que la tarea de la desarticulación a partir de la distancia crítica, se convierte en algo tan difícil que casi podríamos decir imposible.

La historia fundada y relatada desde una única orilla dominante y legitimadora no contempla a las mujeres, provocando a feministas, que desde la consciencia del sujeto dañado busquen una nueva versión de los hechos a partir de la reconstrucción de los mismos, labor que hay que seguir llevando a cabo en la actualidad a pesar de ser tachadas de obsoletas.

Abandonar los roles claramente asignados por el hombre que definen lo femenino y adoptar actitudes fuera de lo considerado como lo común, sigue considerándose un alejamiento de la esencia de la mujer en un proceso de masculinización de lo femenino.

De este modo, las hembras que han conseguido un hueco en la historia lo han logrado, según los principios del hombre, apropiándose de lo reservado a lo masculino, con toda la carga de medida opresora para la mujer que esto conlleva. La mujer en la sociedad sostenida y estructurada a partir de los valores de género jerarquizados en orden falócrata, siendo lo femenino minusvalorado, queda subordinada a un ficticio acuerdo de igualdad en donde la desventaja asoma en ámbitos desde laborales, hasta en ámbitos de órdenes de base como pueden ser los psicológicos.

Hoy en día la misoginia atenta contra la mujer de manera tan estratégica que pasa casi inadvertida para la mayoría. Así es como de este estratégico orden patriarcal surge un doble sentimiento, el de la frustración ante la tarea de disgregación de los valores falocentristas y el de cansancio y derrota en las mujeres que defienden la opción de la militancia.

Sensibilizadas las mujeres buscan nuevos modelos referenciales en los que se cuestione el papel que le ha sido asignado en ámbitos privados y públicos por el varón. De este modo, las mujeres desde parámetros marcados por la estructura de poder patriarcal, silenciadas, ignoradas, borradas y exiliadas de sus propias tierras, desmantelan la historia y luchan por conseguir principios sustentados en la igualdad

en terrenos habitados y dirigidos casi exclusivamente por el varón, combatiendo la inseguridad y el sentimiento de inferioridad anclado en el inconsciente.

El feminismo otorga doble sentido al sujeto, lo que significa que nos encontramos ante un sujeto posicionador desde donde alcanzar la emancipación y un sujeto agente, autonómico, crítico, reflexivo y legítimo para la mujer. La violencia hace constante presencia en el corpus creativo de las mujeres artistas que abandonan el objeto (lienzo, barro, bronce) y hacen de su cuerpo el soporte artístico para analizar su experiencia y trasladarla fuera.

En todas ellas el cuerpo es el discurso que se pone en acción para replantear la condición de las mujeres en oposición directa a las normas patriarcales.

En *El Segundo Sexo*, Simone de Beauvoir que desde sus primeros trabajos reivindica la igualdad de la «situación» entre el hombre y la mujer anteponiendo la cuestión de la construcción cultural a la biológica, recoge por primera vez el problema de la hembra invisible en la sociedad reivindicando ese hacerse ver, como sinónimo de existir, a partir de la construcción del sujeto. Desde que la sociedad moderna acerca lo sagrado a lo profano, las ciencias, la moral, el arte, entre otras expresiones, se adopta un nuevo papel que implica una autonomía con respecto a los valores considerados divinos.

La historia moderna considerada desde la idea de progreso, es el resultado de la secularización de la teología de la historia cristiana, ante la caída de valores totalitaristas judeo-cristianos que aportaban de sentido unívoco y legítimo la existencia del ser humano. Es en este momento en el que la mujer, mal parada por la institución religiosa y amenazada por el poder eclesiástico, ve entreabiertas las puertas de la posibilidad de cambio y surgen entonces voces heredadas en la actualidad.

Este movimiento secular de la sociedad en la modernidad, significa el surgimiento del sujeto político, la constitución de dicho sujeto se define por su capacidad de ejercer una virtud, en donde virtud y fortuna van unidos y en donde fortuna sustituirá al concepto medieval de providencia divina.

Pero son las feministas quienes lleven la lucha de la construcción de la mujer como sujeto pensante y no pensado y construyan una realidad filosófica propia a pesar de las manipulaciones de un sistema de dominación patriarcal, reconociendo la herencia con lo clásico y sus raíces en la ilustración.

El arte no es más que un fiel reflejo de la situación de la mujer en la vida real y en la sociedad actual contemporánea en donde la asimilación de la inferioridad de lo femenino, es más que una estrategia falaz de dominación, un lastre que supone una sumisión interiorizada que debemos al catolicismo que de manera oportunista rebajó a la mujer a santa devota, domesticando sus impulsos satánicos.[44]

Según Bel Bravo, los objetivos del feminismo se reducen en líneas generales a dos grandes revoluciones:

1. La revolución sexual en la que se disocia el sexo de la procreación.
2. La revolución social, en la que se plantea una transformación del rol social femenino a través de la igualdad de derechos con el hombre y de la autorrealización.[45]

b) Breve historia del feminismo.

La conversión de Europa al cristianismo supuso una notable mejoría en la consideración y *status* personal, familiar y social de la mujer. La influencia del cristianismo fue decisiva en la defensa del derecho a la vida de los hijos, y especialmente de las niñas, que en el mundo romano eran abandonadas en un número más elevado que los niños. El respeto a los niños, mujeres y esclavos, se extendió con el cristianismo. También el matrimonio cristiano fue una institución decisiva para mejorar la situación de la mujer en la familia y en la sociedad.[46]

Durante la época del Imperio Romano de Occidente, fueron en la mayoría de los casos, las mujeres, las primeras que se convirtieron y luego evangelizaron a sus familias. Más adelante, el Derecho canónico, aunque reconocía la autoridad del marido sobre la mujer, insistía también en la necesidad de que hubiera libre consentimiento por ambas partes para formar un matrimonio válido, lo cual representaba un progreso para ellas.

---

[44] Carrasco, B. *Las formas de repetición en el arte contemporáneo. Estrategias micropolíticas*. Director: Pedro A. Cruz Sánchez, Universidad de Murcia, Departamento de Historia del Arte. 2013, pp. 290-294. http://hdl.handle.net/10201/36968

[45] Bel Bravo, M. A. . *La mujer en la historia.* Madrid: Encuentro. 1998, p.55

[46] Ibídem, P.45

En la época medieval, según demuestra Régine Pernoud[47], la mujer tuvo un papel determinante y dio origen a una literatura cortesana y caballeresca, donde se ensalzaba la belleza, la virtud, el amor, la lealtad y la ayuda a los pobres. En los siglos X al XIII, algunas mujeres podían tener y administrar feudos, iban a las cruzadas, gobernaban, dirigían monasterios y abadías y algunas llegaron a tener un gran poder político, económico y social, por sus tierras, cargo, parentesco o actividad.[48]

Existieron también numerosos monasterios y abadías femeninas que tenían un alto nivel cultural. A veces tenían escuelas de niños y niñas, hijos de familias nobles. Las abadesas además de educadoras y protectoras de la cultura, algunas eran creadoras. Tal es el caso de Roswitha en el siglo X o Herrada de Landsberg e Hildegarda de Bingen en el siglo XII.

En general las abadesas influían, no solo en la vida religiosa y cultural, sino también en la vida política de la zona.

Sin embargo la situación de la mujer se fue deteriorando a partir de los siglos bajomedievales y modernos, con la progresiva influencia del Derecho romano, los principios de la Modernidad y el Código Napoleónico de 1804.[49]

En el siglo XVI, Fray Luis de León recomendaba en *La Perfecta Casada* (1583), que no se instruyera a las mujeres porque era peligroso.

> *[…] A la mujer buena y honesta la naturaleza no la hizo para el estudio de las ciencias, ni para los negocios de dificultades, sino para un solo oficio simple y doméstico, así les limitó el entender, y, por consiguiente, les tasó las palabras y las razones […] No las dotó Dios ni del ingenio que piden los negocios mayores ni de fuerzas de las que son menester para la guerra y el campo, mídanse con lo que son y conténtense con lo que es de su suerte, (y entiendan en su casa, y anden en ella) pues las hizo Dios para ella sola.*[50]

[47] Pernoud, R. *La mujer en el tiempo de las Cruzadas*. Madrid: Rialp, 1998, p.37 en Bel Bravo,M.A., *op.cit*. p.46
[48] Bel Bravo, M.A., *op.cit*., p.46
[49] Ibídem, pp.46-47
[50] Ibídem, p. 109

El filósofo cartesiano y feminista, François Poullain de la Barre (París 1647- Ginebra 1725) y los movimientos de mujeres y feministas que tuvieron lugar durante la Revolución Francesa fueron dos momentos clave en la articulación del feminismo moderno. El texto de Poullain de la Barre titulado *Sobre la igualdad de los sexos*, publicado en 1673 sería la primera obra feminista que se centra explícitamente en fundamentar la demanda de igualdad sexual, en el contexto de la Ilustración. Aún reconociendo el carácter pionero y específico de la obra, ésta forma parte de un continuo feminista que se caracteriza por radicalizar o universalizar la lógica de la razón, racionalista primero e ilustrada después. Asimismo, mantiene que el feminismo como cuerpo coherente de vindicaciones y como proyecto político capaz de constituir un sujeto revolucionario colectivo, sólo puede articularse teóricamente a partir de premisas ilustradas: premisas que afirman que todos los hombres nacen libres e iguales y, por tanto, con los mismos derechos. Aún cuando las mujeres queden inicialmente fuera del proyecto igualatorio (como sucedió en la Francia revolucionaria y en todas las democracias del siglo XIX y buena parte del XX), la demanda de universalidad que caracteriza a la razón ilustrada puede ser utilizada para irracionalizar sus usos interesados e ilegítimos, en este caso patriarcales. Pero las mujeres de la Revolución Francesa observaron con estupor cómo el nuevo Estado revolucionario no encontraba contradicción alguna en pregonar a los cuatro vientos la igualdad universal y dejar sin derechos civiles y políticos a todas las mujeres. La Revolución Francesa supuso una amarga e inesperada derrota para el feminismo. Los clubes de mujeres fueron cerrados por los jacobinos en 1793, y en 1794 se prohibió explícitamente la presencia de mujeres en cualquier tipo de actividad política. Las que se habían significado en su participación política, fuese cual fuese su adscripción ideológica, compartieron el mismo final: la guillotina o el exilio. Las mujeres no podían subir a la tribuna, pero sí al patíbulo. La prensa revolucionaria de la época explica que las mujeres habían transgredido las leyes de la naturaleza abjurando su destino de madres y esposas, queriendo ser "hombres de Estado". El nuevo código civil napoleónico, cuya influencia ha llegado prácticamente a nuestros días, se encargaría de plasmar legalmente dicha "ley natural".[51]

[51] De Miguel, A. (Enero de 2007). *Los feminismos a través de la historia. Capítulo II. Feminismo Moderno.* Recuperado el 28 de Mayo de 2015, de Mujeres en red. El periódico feminista.: http://www.mujeresenred.net/spip.php?article1310

A finales del siglo XVIII, aparecen las primeras precursoras del feminismo. Olimpia de Gouges (Francia) presentaba en 1789, ante la Asamblea Constituyente, la "Declaración de los derechos de la mujer", y afirmaba que "las mujeres deben tener derecho a la Tribuna, puesto que tienen derecho al Patíbulo". Olimpia murió posteriormente guillotinada.

Mary Wollstonecraft (Gran Bretaña 1759-1797) criticó la situación de la mujer en su obra "Vindicación de los derechos de la mujer" (1792), obra en la que condena la educación que se daba a las mujeres porque las hacía "más artificiales y débiles de carácter de lo que de otra forma podrían haber sido" y porque deformaba sus valores con "nociones equivocadas de la excelencia femenina".

Pero el nacimiento del feminismo como fenómeno colectivo se sitúa en 1848 en Seneca Falls (Estado de Nueva York, E.E.U.U.), con motivo de la Convención que allí celebraron unas doscientas mujeres y que fue organizada por Lucretia Mott y Elizabeth Cady Stanton. De allí salió la publicación "Declaración de Seneca Falls". Un documento basado en la Declaración de Independencia de los Estados Unidos, en el que denunciaban las restricciones, sobre todo políticas, a las que estaban sometidas las mujeres: no poder votar, no presentarse a las elecciones, no ocupar cargos públicos, no afiliarse a organizaciones políticas, ni tampoco asistir a reuniones políticas.

Es a partir de ese momento cuando se comienzan a utilizar los vocablos *feminismo* y *antifeminismo.*

En el feminismo inicial se distinguen dos fases:

-El **primer feminismo**, que arrancaría de la mitad del siglo XIX, para replegarse después de la Gran Guerra (1920-1930) dependiendo de los países, y que es conocido con el nombre de ***sufragismo***, por las pretensiones al voto de sus adeptas. Los problemas de la 1ª Guerra Mundial y las preocupaciones por reconstruir una Europa en ruinas, fueron la causa de que aquellas voces se apagaran.

-El **segundo feminismo** aparece en los años 1950-60. Resurge oficialmente bajo el nombre de **Movimiento de Liberación de la Mujer** y se atribuye a Betty Friedan, con su obra *La ilusión femenina* (*The Femenine Mystique*, New York, 1963). Esta segunda fase, se podría clasificar como feminismo radical. Se animaba a las mujeres a liberarse del hogar, puesto que vedaba sus aspiraciones profesionales. "Ese confortable campo de concentración" como así lo definía B. Friedan.

Dentro de este segundo feminismo se dan dos tendencias, en torno a las cuales se agrupan las demás: la liberal (o apolítica) en Estados Unidos y la socialista (política) en Europa. Será la dimensión política, la que va a determinar las diferencias más señaladas entre las dos formas de feminismo.

En Estados Unidos predominó inicialmente la tendencia apolítica, no porque no aspiraran a modificar las leyes, sino porque el ámbito de su actuación se centró prioritariamente en las asociaciones intermedias de origen privado.

En Europa adquirió desde el principio un marcado cariz político, sin tener en cuenta que militar en determinados partidos políticos plantearía una serie de problemas:

-La reducción de su poder de convocatoria entre una población, que si bien deseaba mejorar sus condiciones, no participaban del ideario político.

-La reducción del tema femenino al tipo de necesidades específicas de una determinada clase social. En concreto, atender la situación de la mujer obrera.

-Coincidir en los mismos objetivos hombres y mujeres, cuando por definición, el hombre es un enemigo para las feministas.

-Que la causa feminista sirviera para que determinados partidos consiguieran el poder, y una vez arriba, se olvidaran de ellas o las sometieran a sus fines partidistas.

En general, en Europa había más activistas y menos intelectuales. Eran más agresivas y extremadas, y esa fue la causa de que sus manifestaciones no fuesen tomadas en demasiada consideración por un amplio sector de opinión pública. Quizá tuvo mucho que ver en ello, las formas, el lenguaje empleado y el tono apasionado.[52]

A finales de los sesenta, en Estados Unidos y Europa, los ejes temáticos que plantea el denominado ***nuevo feminismo*** son: la redefinición del concepto de patriarcado, el análisis de los orígenes de la opresión de la mujer, el rol de la familia, la división sexual del trabajo y el trabajo doméstico, la sexualidad, la reformulación de la separación de espacios público y privado (a partir del eslogan "lo personal es político")[53] y el estudio de la vida cotidiana. Manifiesta que no puede darse un cambio social en las estructuras económicas, si no se produce a la vez una transformación de las relaciones entre los sexos.

---

[52] Bel Bravo, M. A., *op.cit.*, pp. 52-54

[53] La famosa frase parte de un ensayo publicado en 1969, *The Personal is Political* por Carol Hanisch, relevante líder feminista conocida sobre todo por protestar contra el concurso de Miss América en 1968.

Plantea también la necesidad de búsqueda de una nueva identidad de las mujeres que redefina lo personal como imprescindible para el cambio político. El feminismo contemporáneo considera que la igualdad jurídica y política reclamada por las mujeres del siglo XIX (en general conquistadas en el siglo XX), si bien constituyó un paso adelante, no fue suficiente para modificar en forma sustantiva el rol de las mujeres. Las limitaciones del sufragismo eran las propias del liberalismo burgués, y se concebía la emancipación de la mujer como igualdad ante la ley. Pero las causas de la opresión demostraron ser mucho más complejas y más profundas.

El nuevo feminismo asume como desafío demostrar que la Naturaleza no encadena a los seres humanos y les fija su destino: "no se nace mujer, se llega a serlo" decía Simone de Beauvoir. Se reivindica el derecho al placer sexual por parte de las mujeres y se denuncia que la sexualidad femenina ha sido negada por la supremacía de los varones, rescatándose el orgasmo clitoridiano y el derecho a la libre elección sexual. Por primera vez se pone en entredicho que la mujer deba asumir como mandato biológico la crianza de los hijos y el cuidado de la familia. Se analiza el trabajo doméstico, denunciando su carácter de adjudicado a ésta por nacimiento y de por vida, así como la función social del mismo y su no remuneración. Todo ello implica una crítica radical a las bases de la actual organización social.[54]

El postfeminismo, según autoras como McRobbie, Projansky o Ferris y Young, es una nueva forma de reacción que se transmite a través de la cultura popular. Se apropia de los logros del feminismo occidental para, en un ejercicio de profundo rechazo sobre el propio feminismo, y superpuesto con el sistema capitalista neoliberal, proponer prácticas de feminidad normativa como discurso emancipador.

El denominado *Lipstick Feminism* es un ejemplo de postfeminismo en la prensa de masas y se refiere a quienes eligen las “armas de mujer” como recurso lícito para luchar contra el patriarcado. Este neofeminismo intentaría superar las tensiones con la feminidad normativa que habían vivido las activistas de los años setenta, cuando la preocupación por la estética se había considerado como producto de la opresión

[54] Gamba, S. (Marzo de 2008). *Feminismo: historia y corrientes*. Recuperado el 14 de Abril de 2015, de Mujeres en red. El periódico feminista: http://www.mujeresenred.net/spip.php?article1397

patriarcal. Sin embargo, son posiciones no exentas de contradicciones pues es evidente la tensión entre la independencia (económica, profesional, afectiva) y la dependencia de la imagen y la estética corporal respecto a la identidad, un binomio que ha sido definido por algunas autoras como una nueva forma de violencia.

El postfeminismo, para McRobbie, es una orientación que no disimula un profundo rechazo hacia el feminismo, incluso cuando muchos de sus logros son vistos como normales en las sociedades occidentales. Según esta autora, lo que encubre son nuevas formas de sometimiento que operan al mismo tiempo que se difunde una imagen negativa sobre el feminismo, con el objetivo de su rechazo por parte de las propias mujeres. Defiende ante todo la elección personal como constitutiva de lo político, reemplazando la agenda que había sido esencial para el feminismo de segunda ola [55], para quien la acción política anti-patriarcal era la clave. Es, entonces, una re-definición de "lo personal es político" que relaja o abandona la crítica a la cultura patriarcal y a los medios de comunicación como altavoces de dicho patriarcado. Es decir, la elección personal se considera autónoma e independiente de la estructura social y los condicionantes ya establecidos por el patriarcado.[56]

En resumen, el feminismo ha conseguido el reconocimiento legal de la igualdad de derechos y oportunidades de la mujer y el rechazo a los atropellos de que pueda ser víctima, además de contribuir a la revalorización del papel que la mujer desempeña en la sociedad. Pero todo ello ha sido a costa de negar la identidad femenina. Al hacer hincapié en la igualdad se perdió la diferencia. Simone de Beauvoir, precursora del feminismo más extremista, definía el sexo femenino como *producto de la civilización*, el resultado de la opresión de los siglos. *La mujer no nace, se hace. La mujer es producto de la costumbre, no de la naturaleza.*[57] La igualdad entendida como uniformidad condujo a las feministas a imitar los modos de hacer

[55] El feminismo de segunda ola se caracterizó por el énfasis en la acción política, a partir de una agenda basada en la adquisición de la igualdad de las mujeres y la crítica a las estructuras patriarcales. Se trataba de una agenda colectiva que situaba a las mujeres como sujetos que debían disfrutar de su derecho a elegir, incluyendo en esa elección el abandono de la feminidad normativa impuesta por el patriarcado, una feminidad cuestionada no sólo por considerarla un mecanismo de opresión sino también porque era alimentada por el consumismo.

[56] Menéndez Menéndez, Mª Isabel, *Biopoder y postfeminismo. La cirugía estética en la prensa de masas.* Teknokultura. (2013), Vol. 10 Núm. 3: 615-642

[57] Beauvoir, Simone de, *El segundo sexo*. París, 1949, p.42 en Bel Bravo, M.A. op.cit. p.57. Se indica con ello que la actitud femenina de dedicación y generosidad abnegada a su familia, al esposo y a los hijos, tradicional a lo largo de los siglos, sería únicamente una señal de la sumisión de la mujer a una impostura social y cultural.

masculinos. El feminismo comenzó a ver la familia y el hogar y la maternidad, como impedimento para la realización de la mujer. En 1984 Susan Brownmiller rectificaba su radicalismo para afirmar que el feminismo no había logrado compaginarse con la femineidad, definida por la autora como una *estética exquisita.* Del mismo modo, Antonietta Macciochi, una de las feministas más destacadas en Europa, propuso en los cursos de verano de la Complutense de 1990[58] "un nuevo feminismo europeo" más preocupado por la reafirmación de la identidad femenina que por insistir en el antagonismo entre los sexos. La defensa de los valores considerados propiamente femeninos es uno de los rasgos que caracterizan al **3º feminismo o neofeminismo**. Jean Bethde Elsthain (neofeminista) dice que es necesario poner fin a los términos que tienden a esquematizar el mundo llenándolo de disyuntivas excluyentes, como por ejemplo, familia frente a vida profesional.

La propuesta neofeminista intenta engarzar tanto la igualdad como la diferencia entre hombre y mujer, superando de este modo la subordinación y el igualitarismo. El neofeminismo afirma que es tan necesario reivindicar la igualdad como resaltar la diferencia, insistir en la identidad y a la vez resaltar la polaridad. Defender la diferencia es defender la identidad. El movimiento feminista actual responde a un intento de que la mujer recupere su carácter personal, sin necesidad de asimilarse al varón.[59]

"Que se haya demonizado la palabra feminismo no significa que el concepto que encierra haya perdido el sentido"

Martha Rosler

Por su parte, Catherine Hakim, (considerada post feminista) autora de *El capital erótico,* realiza un ensayo documentado con cifras, en el que plantea su defensa de la belleza, apoya la despenalización de la prostitución y critica duramente al feminismo clásico y las teorías *queer*. Para ella los elementos del capital erótico son: el atractivo físico, el atractivo sexual o sex-appeal, la gracia o encanto social, la

[58] Madrid 1991. Véase también de esta autora su obra: Macciochi, A., *La mujer de la maleta.* Madrid: Espasa, 1988

[59] Bel Bravo, M. A., *op.cit.*, pp. 171-173

vitalidad (fortaleza física, energía y buen humor), la presentación social (vestimenta, cosmética, look en general), la performance sexual (energía libidinal, habilidad con el partenaire), y, por último, la fertilidad (en ciertas culturas).

A partir de esta combinación de atributos, Hakim da cuenta del activo personal en torno a lo que se podría denominar una política del deseo, donde se conjugan tradiciones como el libertinismo, el hedonismo, el dandismo o el anarquismo. Según sus estudios basados en estadísticas, el atractivo físico y lo social están íntimamente relacionados. En cuanto a la **teoría *queer***, el hecho de que cada uno de nosotros "performemos" nuestra masculinidad o feminidad (como señala Judith Butler) no niega que la heterosexualidad sea aceptada como norma y preferencia por el 95% de la población y estructura las sociedades y relaciones sociales. Sólo el 5% restante se reconoce abiertamente homosexual o bisexual.[60]

c) Neofeminismo y postfeminismo

Para las neofeministas, la mujer debe recuperar su carácter personal sin asimilarse al hombre, puesto que el feminismo había conseguido el reconocimiento de la igualdad a costa de la negación de la identidad femenina.

A finales de los años 60 se reconoce que la *Modernidad* basada en los ideales ilustrados ha fracasado y ha pasado a la historia.

La *Posmodernidad* califica el momento histórico actual a través de un capitalismo multinacional y de una sociedad post-industrial basada en el consumo, caracterizada por la obsolescencia programada, la sucesión incesante de modas y estilos, la penetración de la publicidad a través de los medios de comunicación de masas, la sucesiva estandarización, el crecimiento de los canales de comunicación y la llegada del automóvil. Se caracteriza además por la desaparición del sentido de la historia. El sistema social contemporáneo ha comenzado a perder la capacidad para retener su propio pasado. Ha comenzado a vivir un presente perpetuo.[61]

---

[60] Diego Fernández, Luis. *La clave del capital erótico.* Revista Ñ. 15-4-2013 http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Catherine-Hakim-clave-capital-erotico_0_900509960.html
Ver más en: Hakim, Catherine: Erotic Capital. European Sociological Review. 2010,nº 5, vol.26, pp. 499-518. www.esr.oxfordjournals.org.
Y en su libro, Hakim, C. *El capital erótico: el poder de fascinar a los demás*. Debate, 2012, 368 p.

[61] López Fernández, M. *Arte, feminismo y posmodernidad: apuntes de lo que viene.* Arte, individuo y sociedad*,* 4, 103-109. Editorial Complutense. Madrid 1991-92

El término postfeminismo surgió en Estados Unidos en los años 90. Su intención no era teorizar una nueva fase de las tendencias feministas. Una nueva generación de mujeres feministas intentaba superar la tradicional polémica entre "feminismo de la igualdad" y "feminismo de la diferencia", con la intención de sumar sus discursos; y con la intención de asumir una identificación más universalista vinculada a la expresión de la "otredad"; es decir, se hace explícita la multiplicidad de significados y formas que conlleva la existencia de lo femenino para reivindicar la noción de identidad femenina como una identidad múltiple y plural que se construye ficcionalmente, a partir de estrategias narrativas y existenciales.

En el "Forum postfeminista" que apareció en la red a finales de los 90 (coordinado por Elisabeth Joyce y Gay Lynn Crossley)[62], se pone de manifiesto la polaridad esencial del debate actual: por una parte, desencanto con la rigidez del dogma feminista tradicional; por otra, reticencia a definir el feminismo como un movimiento en fase "post". Cansancio del feminismo, o más bien del estereotipo de lo que significa ser feminista, pero, al mismo tiempo, temor ante la posibilidad de que el postfeminismo se entienda como el fin del feminismo, el punto muerto de la liberación y la igualdad. La lucha feminista no está terminada. Pero el estereotipo de la feminista clásica es un corsé que la mujer de los noventa no quiere aceptar.

Hay muchos matices contradictorios en el debate. A pesar de ciertos síntomas que hacían pensar en la posibilidad de involución social, las nuevas formas de vida contemporánea demostraban que el feminismo tenía también que abrir sus puertas a nuevas perspectivas. Incluso las Guerrilla Girls reconocen el postfeminismo como una manifestación positiva a favor de la pluralidad y la diversidad:

> *Bueno, si piensas en el postfeminismo como en un pluralismo, entonces quizás estemos en un momento postfeminista porque, en efecto, existen muchas maneras de percibirlo.*[63]

El feminismo durante los últimos 30 años se ha convertido en una de las prácticas y en una de las teorías más activas en el desmontaje de las categorías de

[62] Gay Lynn Crossley & Elisabeth Joyce, *Forum Postfeminista*, (nº de la revista EBR, 1996), http://estudiosonline.net.

[63] Martínez Collado, A. *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*. Murcia: Cendeac, 2008, pp. 210-211

subjetividad, de identidad y de transformación de los roles asignados a los géneros, y a los estereotipos sexuales. Feminismo que actualmente amplía sus fronteras en relación a los discursos de *queer*, respecto al universo intercultural, y por supuesto con el desarrollo de las nuevas tecnologías (cyberfeminismo). Quizá sea el momento de hablar de un "feminismo expandido". Ante el desvelamiento de lo iluso del discurso dominante y universalizador, la crisis de las representaciones que lo designaban deja paso a nuevas formas de creación, nuevos conceptos y estrategias: se juega con la idea de la identidad múltiple y de la mascarada, se utiliza el cuerpo como lugar del reconocimiento de la experiencia, el arte se vuelve más narrativo aunque de forma fragmentaria, se desarrolla el empleo de la autobiografía, y se diversifican también los medios de producción enunciativa, destacando un fuerte aumento de aquellos que utilizan nuevos soportes, desde la fotografía hasta las nuevas tecnologías de Internet.

Con el tiempo, la multiplicidad de significados y formas de darse lo femenino coincide con la imposibilidad de la visión unidireccional del mundo, de la manifestación de certidumbres inequívocas.[64]

Según Rosi Braidotti[65], las feministas han evolucionado hacia una visión no dialéctica de la alteridad, tanto afirmando positivamente las diferencias como definiendo nuevos parámetros para la definición de subjetividad femenina. El feminismo desea trabajar hacia el futuro creando un contexto donde los modelos de subjetividad e identidad se desarrollen a partir de múltiples referencias. La feminidad no es la manifestación de un fundamento definido, sino lo contrario de lo verdaderamente definido, la masculinidad. El camino de la subjetividad múltiple se abre reactivando nuevas "pautas de disonancia" y aventurándose en un nuevo tipo de nomadismo, que es una conciencia crítica y una posición epistemológica en la cual enmarcar al sujeto moderno. Un nomadismo que, como desarrolla en *Sujetos*

[64] Ibídem, p.212

[65] Rosi Braidotti actualmente es profesora en estudios sobre la mujer en el Arts Faculty of Utrech University y directora científica de Netherlands Research School of Women´s Studies y del Expertise Centre Gender and Multiculturalism (GEM). Nació en Italia, vivió en Australia, y estudió en París. Autora de *Patterns of Disonance. A Study of Women in Contemporary Philosophy,* Polity Press, Cambridge, 1991; *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory,* Columbia University Press, New 1994. Libros traducidos en España: (1994) *Sujetos nómades,* Paidós, Argentina, 2000; y *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade,*Gedisa, Barcelona, 2004.

nómades (1994) es también una perspectiva política para el feminismo y el pensamiento de la diferencia.

Nomadismo: la diferencia sexual entendida como concepto que ofrece localizaciones cambiantes para las múltiples voces corporizadas de mujeres feministas.[66]

Mujer como metáfora de la identidad múltiple. Parece inevitable reconocer la multiplicidad de papeles e identidades distintas que asume una mujer cotidianamente (madre, esposa, mantenedora del hogar, profesional…). Esta experiencia las dota de una mayor capacidad y conocimiento, de las posibilidades del disfraz, de la máscara. De esa manera, vislumbran una estrategia basada en el multiplicarse de las máscaras, en las posibilidades de las transformaciones de la apariencia. Táctica que funciona como un procedimiento deconstructivo que permite finalmente dar la vuelta a las suposiciones patriarcales. Asumir la feminidad desde un territorio tradicionalmente asignado a las mujeres como la "mímica", la mascarada, la representación, es un primer paso para convertir una forma de discriminación en una afirmación positiva y desde esta posición comenzar a subvertir.

La idea de la "mascarada" cobra fuerza para el nuevo feminismo. Para muchas artistas, la construcción de la identidad es el resultado de una producción. La identidad es ficción, narración producida, autoproducción de personaje. De esta forma lo femenino potencia la idea de una identidad múltiple. Hace posible la instauración de un cuerpo con predisposición a lo plural, que impulsa con profusión nuevas apariencias y significados. La idea de "mujer" se convierte en metáfora de toda concepción contraria al pensamiento tradicional del fundamento, de la verdad del significado y de la linealidad en su desarrollo.

La nueva estrategia feminista se piensa desde esta reivindicación de la multiplicidad de la identidad. El propósito no es el de buscar identidades verdaderas y centradas, sino de acabar con la distancia entre fundamento y representación a partir de la experiencia repetida de mascarada, de la ficcionalización de la identidad.[67]

---

[66] Braidotti, R., *op.cit.,* p.205 en Martínez Collado, A., *op.cit.* p.213

[67] Martínez-Collado, A., *op.cit*., pp. 213-215.

d) La teoría *queer*

El hecho de que las artistas feministas reivindicaran la especificidad de su género y la posición de mujer sujeto frente a mujer objeto a través del arte, ha influido en los cambios sociales que se han ido produciendo en los últimos años.

En los años 90, Judith Butler, con su obra *Gender Trouble (El género en disputa)* planteaba la idea de que el sexo es algo natural, mientras que el género se construye socialmente. Butler planteaba que la idea del sexo como algo natural, es algo que se ha configurado dentro de la lógica del binarismo heterosexual, entendido en los cuadros normativos de la sociedad.

A partir de este planteamiento, el sexo y el género son desestabilizados provocando que se pusiera en duda la categoría de mujer, y obligó a las feministas a replantearse sus supuestos y entender que las mujeres, más que un sujeto colectivo eran un significante político

La teoría *queer* parte de que el género es una construcción y no un hecho natural y establece ante todo la posibilidad de repensar las identidades desde fuera de los cuadros normativos de una sociedad. Afirma que la identidad sexual y la orientación sexual o de género, son el resultado de una construcción social, y que por lo tanto no existen papeles sexuales esenciales o biológicamente inscritos en la naturaleza humana, sino formas socialmente variables de desempeñar uno o varios papeles sexuales.

Judith Butler, considera a la identidad como representativa e imitativa, donde los roles de género no son más que una representación teatral donde cada sexo asume los papeles creados con anterioridad, imitándolos y reproduciéndolos continuamente.

Judith Butler ha ejercido una gran influencia dentro de la teoría feminista y en los estudios queer por proponer una concepción del género imitativa y representativa. En *Gender Trouble,*(texto iniciático de la teoría queer) Butler señala que el género es esencialmente identificación, que consiste en una fantasía dentro de otra fantasía: El género se define, según Butler, en lo que denomina el performance, esto es, la repetición que imita constantemente la fantasía que constituyen las significaciones de manera encarnada.

Para Butler todo lo que somos es una imitación, una sombra de la realidad. La heterosexualidad forzosa se presenta como lo auténtico, lo verdadero, lo original.

"Ser" lesbiana es una forma de imitación, un nulo esfuerzo por participar en la fantasmática plenitud de una heterosexualidad naturalizadora. El travestismo no es una imitación de un género auténtico, sino que es la misma estructura imitativa que asume cualquier género. No hay género "masculino" propio del varón, ni uno "femenino" que pertenece a las mujeres; el género es consecuencia de un sistema coercitivo que se apropia de los valores culturales de los sexos.

Para Butler, cualquier categoría de identidad controla el erotismo, describe, autoriza y, en mucho menor medida, libera.[68]

La teoría queer se ha dedicado sobre todo a especular sobre la identidad. La naturaleza provisional de la *identidad queer* implica una amplia discusión sobre la definición del adjetivo "queer", que en inglés quiere decir algo así como "raro".[69]

Para Butler toda teoría feminista que limite el significado del género en las presuposiciones de su propia práctica dicta normas de género excluyentes en el seno del feminismo, que con frecuencia tienen consecuencias homófobas.[70]

Butler considera un error, tanto de la crítica feminista como de la homosexual, el intento mismo de perfilar o afirmar una identidad como tal, o sea, identidad como feminista o como homosexual de un modo excluyente. Es decir, la nueva estrategia feminista se piensa desde la multiplicidad, con lo cual no tiene sentido intentar definir un modelo identitario cerrado, como un comportamiento estanco e invariable. El propósito no es buscar identidades verdaderas y centradas, sino acabar con la distancia entre fundamento y representación a partir de la ficcionalización de la identidad, suprimiendo las categorías identitarias que se emplean en regímenes normativos, pues tales distinciones sirven habitualmente para clasificar coartando libertades.[71]

---

[68] Fonseca, C. Y. *La Teoría Queer. La deconstrucción de las sexualidades periféricas*. *Revista Sociológica*. 2009, nº 69, pp.43-60.

[69] Salanova, M. *Postpornografía.* Murcia: Pictografía. 2012, p.24

[70] Butler, J. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad.* Barcelona: Paidós. 2007, p. 8

[71] Salanova, M., *op.cit.* , p.25

e) El superyó femenino

Partiendo de la tesis que Freud introduce en 1925 para dar cuenta de la diferencia entre la sexualidad de hombres y mujeres, éste afirma que la diferencia sexual anatómica tiene consecuencias psíquicas. Una de estas consecuencias, en el caso de la mujer, es planteada en los siguientes términos:

> *"Uno titubea en decirlo, pero no es posible defenderse de la idea de que el nivel de lo éticamente normal es otro en el caso de la mujer. El superyó nunca ha devenido tan implacable, tan impersonal, tan independiente de sus orígenes afectivos como lo exigimos en el caso del varón... Rasgos de carácter que la crítica ha enrostrado desde siempre a la mujer que muestra un sentimiento de justicia menos acendrado que el del varón, y menor inclinación a someterse a las grandes necesidades de la vida; que con mayor frecuencia se deja guiar en sus decisiones por sentimientos tiernos u hostiles..."* [72]

En esta cita Freud propone un superyó que es *juez y autoridad*, el cual promueve la ética en el sujeto. De acuerdo a esta definición, Freud concluye que las mujeres se rigen más por los afectos que por razonamientos abstractos cuando deben tomar decisiones. Es decir, en ellas opera una ley que depende sobre todo de los afectos, lo que sugiere que el superyó en la mujer ejerce una ley caprichosa. En tal sentido es una instancia que por alguna razón queda parcialmente constituida en el caso de la mujer.

Según Nora Levinton Dolman, (doctora en psicología y psicoanalista), que reflexiona sobre los paradigmas constitutivos de la feminidad; y postula a cerca del superyó, manifiesta que muchas de las afirmaciones sobre la feminidad se asentaron sobre ideas preconcebidas en torno a un «ideal femenino» imbuido de

[72] Freud, Sigmund. "Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia sexual anatómica". (1.925) En: Obras completas. Tomo XIX. Buenos Aires: Amorrortu editores. 1979, p.276

categorías esencialistas sobre la mujer derivadas de su rol tradicional como esposa y madre.

Las investigaciones de Dolman están influidas por las líneas teóricas planteadas por Emilce Dio Bleichmar.

> *«La feminidad/masculinidad se construye en la intersubjetividad y en la interacción. No hay fantasma sin gesto, ni gesto que no se genere en una representación. La feminidad/masculinidad son representaciones de la mente de los adultos, significados conscientes y preconscientes como los de la madre y la abuela de ese niño, y contenidos inconscientes –fantasmas de feminidad/masculinidad– recluidos en estratos más inaccesibles. Pero los fantasmas inconscientes también se transmiten de generación en generación a través del discurso o de la acción»* [73]
>
> E. Dio Bleichmar

De este modo, apunta Dolman, nos referimos al género como la construcción social de las diferencias anatómicas, red de creencias, rasgos de personalidad, actitudes, sentimientos y valores, conductas y actividades que diferencian a hombres y mujeres, y también como la reacción diferencial dicotómica del adulto frente a la cría humana.

Dolman se interesa sobre cómo el género influye en la organización del *superyó.* Indicando que el género constituirá el fundamento de la identidad, del sentimiento y noción de ser niña o varón, femenino o masculino, haciéndose extensivo el concepto de feminidad a la identidad temprana que tiene toda niña como igual a la madre y diferente del padre, lo mismo que a la inversa en el varón. Es decir, que su feminidad comienza en un proceso de reconocimiento del sí mismo, en un

[73] Dio Bleichmar, E. : *La Sexualidad Femenina. De la niña a la mujer*. Barcelona. Paidós. 1997, p. 72

sentimiento del ser, proceso de identificación originaria que se conformará como núcleo de la identidad de género que, con posterioridad, adquirirá el atributo de la sexualidad. De igual forma a como los niños/as pueden reconocer a sus padres como seres separados y distintos aun cuando el contenido sexual no está constituido.

Las diferencias de género imponen una socialización que se organiza sobre la base de la legitimación de la agresividad masculina como un rasgo incorporado al carácter y, como contrapartida, en la mujer el favorecimiento de la tolerancia a la frustración, a la renuncia y al «sí mismo en relación» enraizada en la poderosísima motivación de apego.

La madre transmitirá un discurso normativo a través de censuras y limitaciones sobre el que se asientan posteriores restricciones y determinaciones y más tarde las instituciones de lo simbólico redoblan la prescripción del imperativo, que enfatiza el papel de la mujer homologado con la figura de la madre incondicional.

En relación al tema de las normas, Jane Flax, plantea que «es difícil separar el discurso normativo de los ejercicios de poder potenciales o conceptuarlo de otro modo que no sea dominación»[74]. Afirmación que nos lleva a plantearnos el origen del discurso normativo.

Las normas se transforman en ideales vehiculizados a través de deseos: la norma moldeará al deseo. De ahí que la transgresión del sistema normativo en el orden moral produzca culpabilidad, y su cumplimiento, alivio de la persecución interna.

La fuerza o severidad del juez interno caracterizado como superyó estará condicionado por el margen de permisividad con que la mujer se pueda apartar del cumplimiento de estas normas y no exclusivamente por las temáticas de los contenidos.[75]

---

[74] Flax, J. *Psicoanálisis y Feminismo. Pensamientos fragmentarios.* Madrid: Cátedra. 1990, p.377

[75] Levinton Dolman, N. (9-10 de Octubre de 2000). El superyó femenino. (I. d. Igualdad, Ed.) *II Jornadas de Salud Mental y Género* , 128. 45-48

5.3. El mito de la belleza en la era posmoderna

Los cánones de belleza a lo largo de la historia y de las diferentes culturas han sufrido numerosos cambios. A grandes rasgos, podemos observar como en la Edad Media, las representaciones pictóricas nos muestran a mujeres de aspecto débil, rostros lánguidos y miradas tenues, en el Renacimiento se vuelve a recrear el canon de la civilización griega basado en unas medidas proporcionadas (7 cabezas), y en el Barroco se llega el exceso, tanto en la ornamentación como en el cuerpo.
En la actualidad, en el caso del género femenino, éste viene sufriendo durante los últimos tiempos, un contragolpe hacia el feminismo motivado por la ideología de la belleza, que está intentando destruir de manera psicológica y soterrada todos los logros que el feminismo obtuvo de manera abierta y material, según palabras de Naomi Wolf, en su obra *El mito de la Belleza.*

> *Cuando la religión patriarcal se debilitó, un nuevo dogma religioso tomó su lugar con las técnicas manipuladoras de la mente de las sectas y cultos más antiguos y apoyándose en la edad y el peso para suplir los rituales tradicionales*[76]

Sostiene Wolf, que la manera en que está afectando a las mujeres este *mito de la belleza*, no es más que la necesidad de la estructura del poder, la economía y la cultura, de montar una contraofensiva hacia las mujeres occidentales.
Wolf argumenta que los parámetros de belleza son históricamente cambiantes y generalmente expresión de las relaciones de poder entre hombres y mujeres, por lo que la ideología femenina puede interpretarse como un último esfuerzo por parte de los hombres para conservar la dominación masculina. No se trata de un contragolpe planificado ni de una conspiración, sino de una tendencia impulsada por los medios masivos de comunicación, la sociología y psicología populares, la industria de la moda y cosmética, la cirugía y una amplia gama de industrias culturales que producen imágenes para una economía de consumo en la que las propias mujeres son a la vez consumidoras y objetos de consumo que se juzgan a sí mismas según

[76] Wolf, N. *El mito de la belleza.* Barcelona: Emecé. 1991, p. 216

parámetros inalcanzables, que merman sus vidas porque sienten obsesión por su físico, terror a envejecer y miedo a la pérdida de control sobre sí mismas.

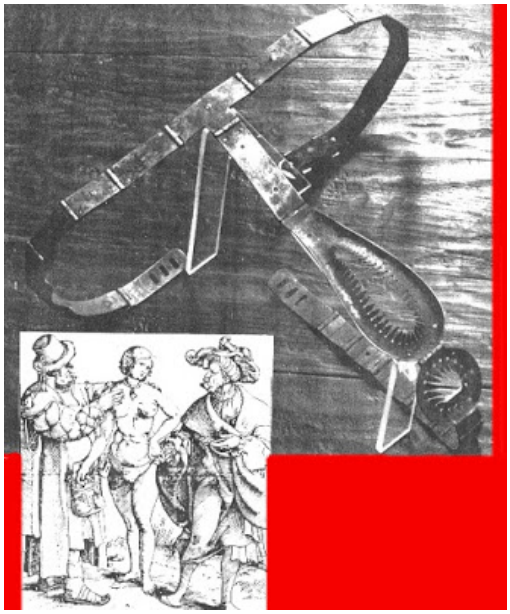
5.4. Violencia sobre el cuerpo. Modelos de tortura a lo largo de al historia.

La violencia en sentido amplio abarcaría la violencia social, política y económica. La violencia y opresión que sufren las mujeres se manifiesta en cinco formas: la violencia sexual, la psicológica, la económica y la simbólica, para terminar en la agresión física que termina con la muerte en muchas ocasiones.

En la época del Imperio Romano, tenemos el ejemplo de las santas mártires cristianas, pero también se ejercía violencia contra las mujeres romanas, con las restricciones que se implantaron a su libertad. Los matrimonios concertados eran práctica habitual, así como el otorgar al *paterfamilias*, el poder absoluto sobre su mujer y sus hijos, o el hecho de impedir a las mujeres participar en la vida pública.

En la Edad Media, se produce una verdadera represión sexual, mientras los hombres controlaban el hogar y el gobierno, las mujeres estaban sometidas a las tareas domésticas más duras y al trabajo agrícola más riguroso. Santo Tomás de Aquino consideraba que habían sido creadas con el único fin de servir a la procreación, lo cual resume la actitud medieval de los hombres con relación a las mujeres. La Edad Media se convierte así en el lugar ideal para que aparezcan instrumentos discriminatorios como el cinturón de castidad, ejemplo máximo de violencia y de tortura continuada. Era una pieza que reafirmaba el ego posesivo del varón, la desconfianza en la dama que supuestamente veneraba, el miedo a que otro se muestre más varonil que él, y, a la vez, la aparición del instinto genético de proteger la herencia, de asegurar unos vástagos propios, de evitar la duda sobre si ese hijo es legítimo o no.[77]

[77] Blaschke, J. *El enigma medieval*. Barcelona: Robinbook. 2004, p.91



Cinturón de castidad

Capítulo aparte, merece la Inquisición, creada por la iglesia católica en la Edad Media (1184 en Languedoc, Francia y en 1478 en España por los Reyes Católicos) con la finalidad de castigar, condenar, juzgar o sentenciar a las personas que consideraban culpables de herejía y otras conductas contrarias a su doctrina. Se perseguían a los homosexuales, judíos, brujas, herejes y a los que cometían aberraciones sexuales y blasfemia. Los supuestos delincuentes eran brutalmente torturados para conseguir una confesión, condenados a prisión y generalmente ejecutados. El cargo de Inquisidor fue confiado exclusivamente a los monjes franciscanos y a los dominicos. Inicialmente esta institución se implantó únicamente en Aragón y Alemania pero más tarde se extendió al resto de Europa. El primer Inquisidor en España fue Fray Tomás de Torquemada. Se calcula que durante la Inquisición Española los muertos oscilaron entre 1500 y 2000.

La Santa Inquisición no fue definitivamente abolida hasta mediados del siglo XIX. Los archivos europeos demuestran que durante tres siglos y medio el 85% de las víctimas de tortura y muerte en la hoguera fueron mujeres acusadas de brujería y diferentes crímenes, creando incluso aparatos especiales de tortura para ellas.

He aquí algunos ejemplos de instrumentos de tortura y métodos de ejecución por parte de la Inquisición:[78]

[78] http://enigmasylugaresmisteriosos.blogspot.com.es/2012/10/la-santa-inquisicion-instrumentos-de.html

La hoguera: Se utilizó casi en su totalidad para la quema de “brujas”. Se exponía a la bruja a los ojos del pueblo atada a un poste. A su alrededor había preparada madera para su posterior encendido, quemando así a la persona en vida.

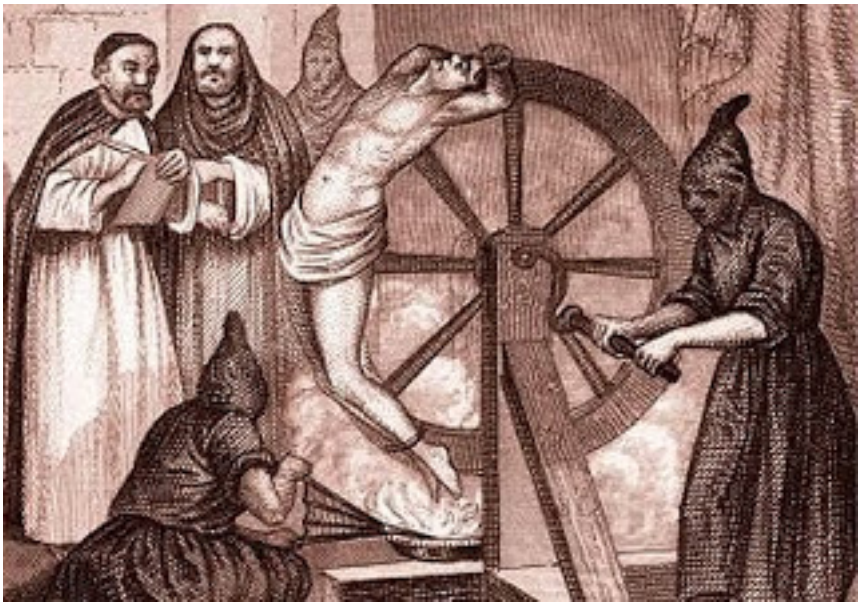
la hoguera

La rueda: el condenado, desnudo, era estirado boca arriba en el suelo o en el patíbulo con los miembros extendidos al máximo y atados a estacas o anillas de hierro. Bajo las muñecas, codos, rodillas y caderas se colocaban trozos de madera. El verdugo asestaba golpes violentos a la rueda, machacaba todos los huesos y articulaciones, intentando no dar golpes fatales. Después dependiendo del tipo de rueda el procedimiento variaba.

Tipo 1 : el condenado era desatado e introducido entre los radios de la gran rueda horizontal al extremo de un poste que después se alzaba. Los cuervos y otros animales arrancaban tiras de carne y vaciaban las cuencas de los ojos de la víctima, hasta que a ésta le llegaba la muerte.

Rueda tipo 1

Tipo 2 : el condenado era colocado en una rueda de carro, de manera que los tobillos tocaran la cabeza, para lo cual las piernas debían dislocarse hacia arriba, poniéndose los brazos de manera que recorrieran todo el perímetro de la circunferencia. Después, se enganchaba la rueda en un eje que a su vez se clavaba en el suelo, quedando la rueda elevada y en posición horizontal, con el condenado sobre ella.

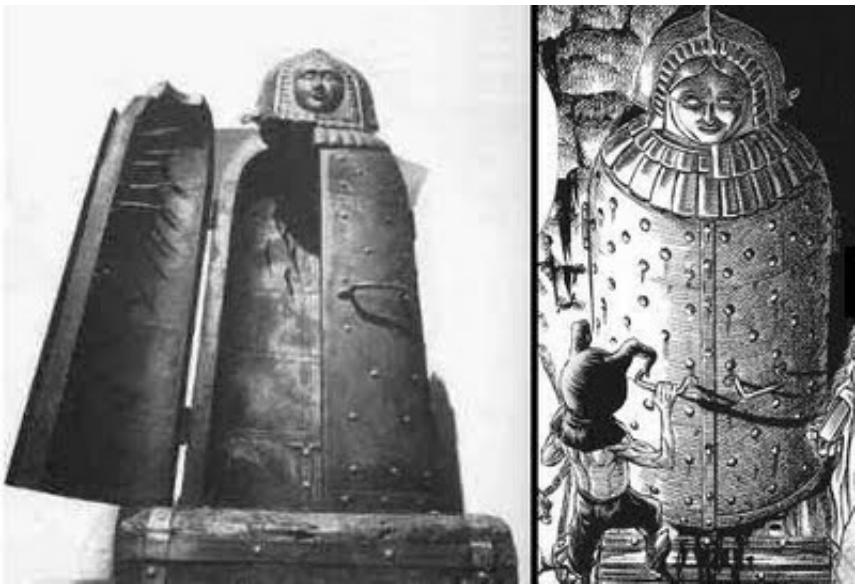


Rueda tipo 2

La cigüeña: consistía en someter al individuo a este aparato hecho de hierro que sujetaba al condenado por cuello, manos y tobillo, y lo sometía a una posición incomodísima que provocaba calambres en los músculos rectales y abdominales; y a las pocas horas en todo el cuerpo.

Cigüeña

La doncella de hierro: es una especie de ataúd con multitud de pinchos en su interior, dirigidos a puntos concretos del cuerpo, que se iban clavando lentamente sobre la víctima a medida que se cerraba la puerta. Los clavos eran desmontables, con lo que se podían cambiar de lugar, con el fin de poseer un amplio abanico de posibles mutilaciones y heridas que daban lugar a una muerte más o menos lenta.



La doncella de hierro

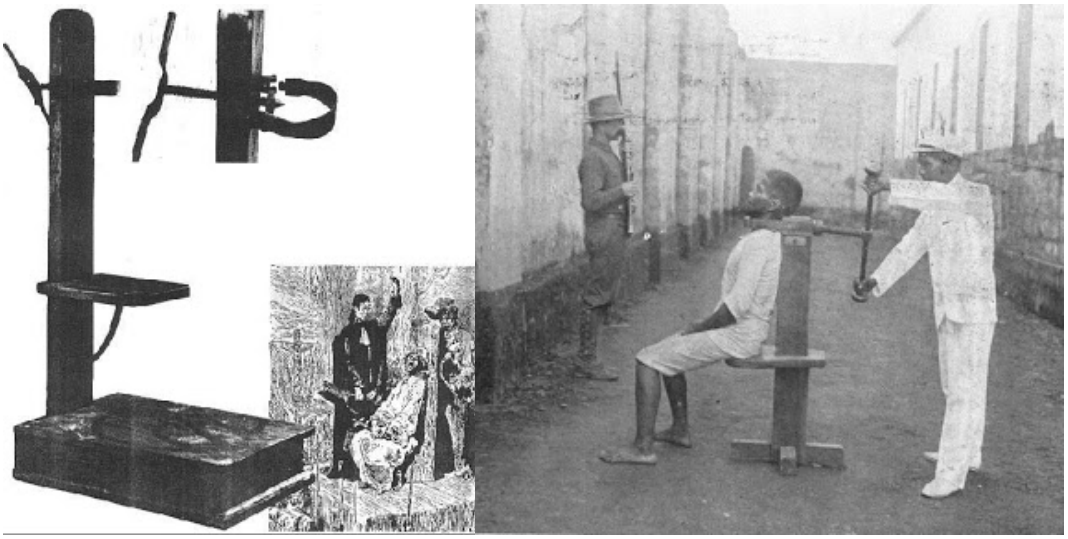
La pera: estos instrumentos se usaban en formatos orales y rectales. Se colocaban en la boca, recto o vagina de la víctima, y allí se desplegaban por medio de un tornillo hasta su máxima apertura. El interior de la cavidad quedaba dañado irremediablemente. La pera oral normalmente se aplicaba a los predicadores heréticos, pero también a seglares reos de tendencias antiortodoxas. La pera vaginal, en cambio, estaba destinada a las mujeres culpables de tener relaciones con Satanás o con uno de sus familiares, y la rectal a los homosexuales.

La pera

La tortuga: se trataba de comprimir o triturar al reo bajo una madera con peso encima.

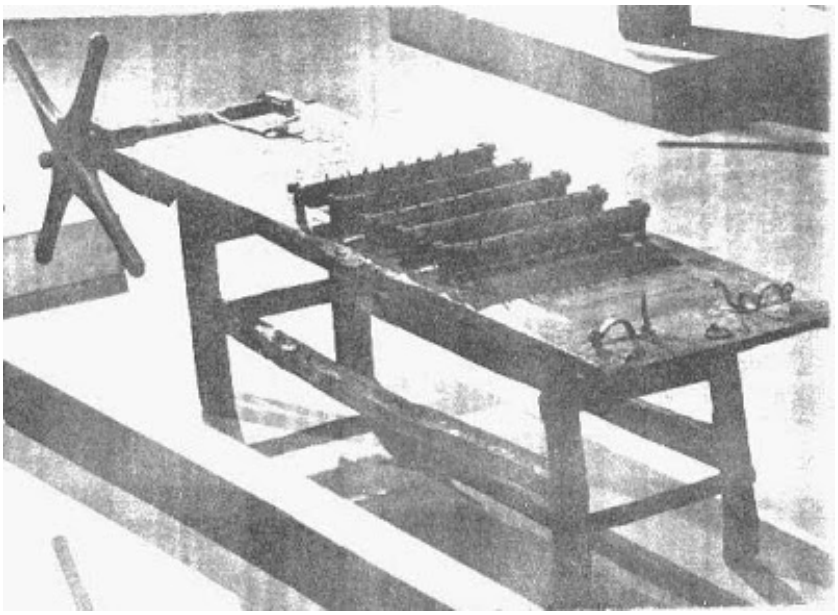
La tortuga

El garrote vil: un punzón de hierro penetraba y rompía las vértebras cervicales al mismo tiempo que empujaba todo el cuello hacia delante aplastando la tráquea contra el collar fijo, matando así por asfixia o por lenta destrucción de la médula espinal. Fue usado hasta principios del siglo XX en Cataluña y en algunos países latinoamericanos.



El garrote vil

El potro: tumbaban al reo y le ataban las muñecas al cabecero, los pies se ataban a su vez fijados a un rodamiento por medio de un mecanismo que iba enrollando la cuerda de sus pies, generándose así una tensión que hacía que el cuerpo se estirase al máximo. Las articulaciones no podían dar más de si y acababan desencajándose hombros y caderas**.**



El potro

El cepo: torturaban a las víctimas sentándolas en esa posición por largos días o de manteniéndola de pie, según el tipo de cepo. Muchas veces usaban instrumentos calientes para quemar sus extremidades o les azotaban con látigos.

El cepo

La sierra: el condenado era puesto en una posición invertida, evitando también la muerte por desangramiento y asegurando que la víctima no perdía el conocimiento. Generalmente no se perdía el conocimiento hasta que la sierra no llegaba al ombligo o incluso al pecho. Era una tortura muy utilizada por la inquisición sobre todo para ajusticiar a homosexuales. También en España fue un método de ejecución militar hasta el siglo XVIII.

La sierra

La turca: fue ideado para arrancar las uñas. En algunas ocasiones se sustituían las uñas por clavos.

La turca

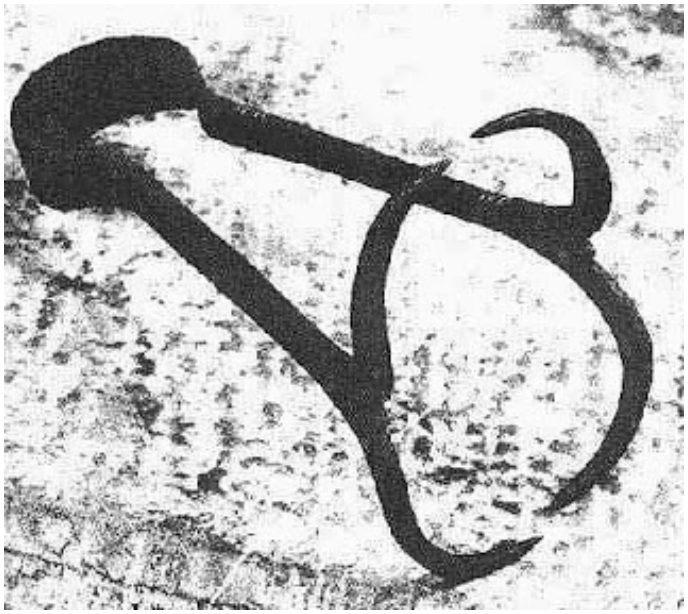
La horquilla del hereje: Se colocaba un aro de metal en el cuello del supuesto hereje con una barra cuyo extremo terminaba en cuatro pinchos. Al apretarse el colgante, los pinchos se clavaban fuertemente en la barbilla impidiendo así poder articular palabra alguna. Solía utilizarse la noche antes de la ejecución del individuo para aumentar su agonía.

La horquilla del hereje

El potro escalera: Se ataba al reo estirándolo lo más posible sobre una especie de escalera, a continuación se le quemaba con una antorcha el costado y las axilas. Generalmente se morían a causa de la infección de las quemaduras.

El potro escalera

El desgarrador de senos: las cuatro puntas desgarraban hasta convertir en masas informes los senos de incontables mujeres condenadas por herejía, blasfemia, adulterio, aborto provocado y otros delitos.

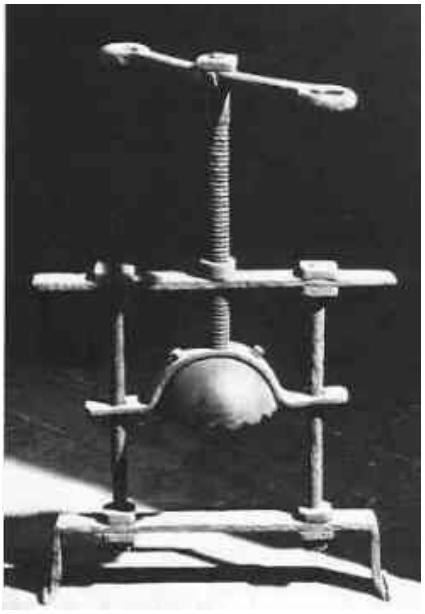


El desgarrador de senos

El péndulo: las muñecas de la víctima eran atadas por detrás de la espalda, se añadía una cuerda a esta ligadura izando al acusado. Inmediatamente los húmeros se desarticulaban y poco a poco también las demás vértebras.

El péndulo

El aplastacabezas: destinado a reventar los huesos del cráneo. La barbilla de la víctima se colocaba en la barra inferior y el casquete era empujado hacia abajo por el tornillo. De esta forma primero se destrozan los alvéolos dentarios, después las mandíbulas y, por último, el cerebro se escurría por la cavidad de los ojos y entre los fragmentos del cráneo.

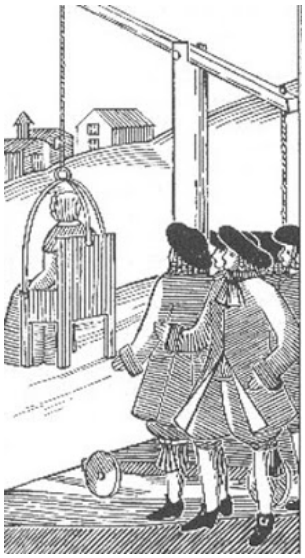


El aplastacabezas

La cuna de Judas: usado generalmente para confesiones. El prisionero es levantado y, una vez era elevado, se le soltaba de golpe para que cayese sobre la pirámide de madera, con punta de acero, provocando heridas en los testículos, la cavidad anal o vaginal.

La cuna de Judas

El taburete sumergible: utilizado principalmente en mujeres acusadas de brujería. La silla era sumergida bajo el agua quedando la persona inmovilizada bajo el agua sin poder respirar, el inquisidor decidía cuanto tiempo debía permanecer el torturado o torturada sumergido. El proceso solía repetirse hasta que el torturado moría ahogado o confesaba, en cuyo caso se ejecutaba al acusado ahorcándole o en la hoguera más tarde.



El taburete sumergible

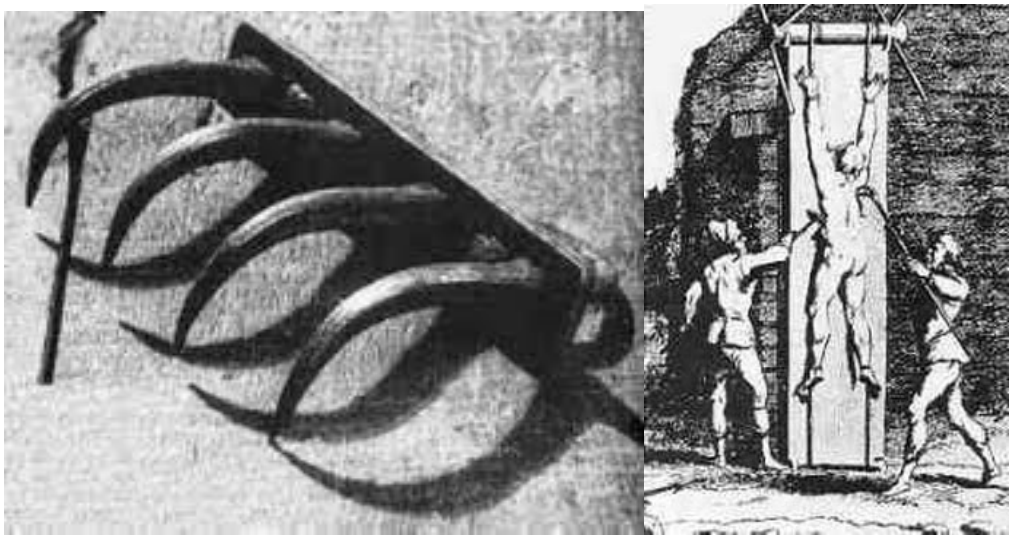
Desmembramiento por caballos: Se ataba una cuerda a cada extremidad del prisionero y a su vez el otro extremo de la cuerda a un caballo. En un momento determinado se fustigaba a los cuatro caballos para que tiraran con fuerza de la cuerda arrancando literalmente las extremidades del torturado.

Desmembramiento por caballos

El cinturón de San Erasmo: consiste en un collar, cinturón o brazalete provisto de pinchos en la cara interior y que se le pone al reo. Con cada pequeño movimiento (incluso la respiración) el collar araña y hiere la carne. El proceso de tortura es progresivo: en primer lugar, un dolor lacerante. Posteriormente se produce la infección, tras la cual se llega a la putrefacción y tras esta, una gangrena que puede causar la muerte.

El cinturón de San Erasmo

La zarpa del gato: El torturado era colgado desnudo y con un instrumento dotado de garfios en la punta era “rascado”. Las afiladas uñas de esta zarpa de gato desgarraban la piel y arrancaban tiras de carne, a menudo los garfios penetraban tan hondo que dejaban el hueso a descubierto e incluso podían “rascarlo”. El torturado solía morir desangrado o quedaba inconsciente debido al dolor.



La zarpa del gato

La silla: La víctima debía sentarse totalmente desnuda sobre la silla. Si el inquisidor lo creía conveniente podía mandar al verdugo golpear al preso, lo que provocaba que los pinchos entrasen con más profundidad en la piel o incluso si el asiento era de hierro mandarlo calentar para que los pinchos al rojo vivo entrasen mejor en la piel.

La silla

Las torturas fueron definitivamente condenadas por la Declaración de Derechos Humanos en 1948.

Desgraciadamente en la práctica aún no se ha erradicado por completo. Amnistía Internacional en los últimos cinco años ha denunciado tortura y malos tratos en 141 países.

La violencia de género [79]

Para analizar cualquier aspecto que tenga que ver con la vida y obra de las mujeres, se ha instalado el concepto de género, término ambiguo desde el punto de vista lingüístico, pero que se ha convertido en un término políticamente correcto, incluso para hablar de temas como la violencia.

El concepto de género ha sido válido para el siglo XX, primero para dar a conocer el trabajo realizado por mujeres, en el caso que nos ocupa que es el trabajo artístico, y después para construir bases críticas, diferentes de las existentes, y durante mucho tiempo realizadas por hombres. Pero nada más comenzar el siglo XXI han aparecido nuevas reflexiones críticas con el concepto de género, sobre todo basándose en los equívocos que comporta su utilización. En esta línea Silvia Turbert ha coordinado una publicación donde se pone en cuestión la utilización del concepto de género desde diferentes perspectivas disciplinares (sociología, psicología, socio-lingüística, historia, la literatura, etc.) Esta autora pone de manifiesto lo ambiguo del término y su utilización como simple sustituto del sexo cuando afirma:

> *"(…) De este modo se elimina la potencialidad analítica de la categoría para reducirla a un mero eufemismo políticamente más correcto. El problema es que de este modo se encubren, entre otras cosas, las relaciones de poder entre los sexos, como sucede cuando se habla de violencia de género en lugar de violencia de los hombres hacia las mujeres: una categoría oculta la dominación masculina. (…)"*[80]

[79] http://artecontraviolenciadegenero.org/?p=2893

[80] Fraisse, G. "El concepto filosófico de género", en TURBERT, S, (ed.): *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*, Madrid: Cátedra. 2003, p. 45

Aunque habitualmente se utiliza el sexo como la parte biológica de la mujer y el género como una construcción socio-cultural, esto no hace más que agudizar la polaridad naturaleza-cultura.

Las relaciones de poder son una de las principales causas de la violencia de género, o dicho de otro modo, de la violencia de los hombres contra las mujeres. Violencia casi siempre premeditada y planificada que se produce tanto en los espacios privados como en los públicos.

En muchos maltratadores se radicaliza un sentimiento de propiedad sobre sus parejas, como forma de frenar los intentos de emancipación e intentos de independencia de sus "mujeres". Desde algunos pensadores de nuestra cultura, pasando por los púlpitos, se ha insistido en la subordinación de la mujer al hombre a causa de su debilidad física y mental, hasta pensamientos más contemporáneos como "la maté porque era mía", siempre ha existido una amenaza, una advertencia desde el poder público o privado, ante cualquier intento de transgredir o cambiar los roles. En la violencia de los hombres contra las mujeres cada agresión física o verbal por pequeña que sea, nunca es un hecho aislado, y la muerte si se produce, es la última acción de otras muchas.

Para Virginia Villaplana[81], las visualizaciones de la violencia y las reflexiones creadas sobre la violencia no son de ahora, ni corresponden a un cierto oportunismo mediático. En la historia de la memoria de la humanidad, en sus esferas de convivencia social y/o política, la violencia surge como un agente con el cual tienen que luchar ciudadanos y gobernantes. En esta línea, la violencia en sentido amplío abarcaría la violencia social, política y económica. La violencia y opresión que sufren las mujeres se manifiesta en cinco formas, que son, la violencia sexual, la psicológica, la económica y la simbólica, para terminar en la agresión física que termina con la muerte en muchas ocasiones. Además existe una violencia estructural que tiene que ver con la feminización de la pobreza, la discriminación salarial, el techo de cristal, la segregación sexual del mercado de trabajo, la doble-triple-jornada. Pero también existe una violencia social que se manifiesta en la esclavitud y el tráfico de personas. La violencia política se descubre en la violación como arma de guerra y esta ha sido una práctica traumática extendida en la historia de la humanidad y en los conflictos bélicos más recientes con especial virulencia. La

[81] Villaplana, V. 2006: http://www.carceldeamor.net

violencia doméstica en general, y en particular en España, ha tomado una dimensión pública, debido a varias razones: el número cada vez mayor de mujeres que son maltratadas, violadas y asesinadas; los contextos en los que se producen estos actos delictivos y la proyección mediática que tienen. Lo mismo sucede en México y América Latina[82], donde a pesar de que han ninguneado las leyes preventivas no punibles, es no obstante, la única región del mundo con una Convención contra todas las Formas de Violencia hacia la mujer, es ahí donde se ha desencadenado el fenómeno del *femicidio*, el asesinato de mujeres por razones asociadas con su sexo[83]. Tal y como han enunciado Russell y Radford:

> *"(…) El femicidio es la forma más extrema de la violencia basada en la inequidad de género, entendida ésta como la violencia ejercida por los hombres contra las mujeres en su deseo de obtener poder, dominación o control. Incluye los asesinatos producidos por la violencia intrafamiliar y la violencia sexual. El femicidio puede tomar dos formas: femicidio íntimo o femicidio no íntimo (…)"* [84]

[82] Castañer, X. "De mujeres entre mujeres. Creadoras solidarias o políticamente incorrectas", *Cat . Exp. Creadores solidarìes amb Rudraksha*, Universidad de Valencia: 2006, nº 45 p. 86

[83] Villaplana, V. *Argumentos de no-ficción: Género, representación y formas de violencia*, 2006. www.carceldeamor.net/vsc/textos/textopres.htm.

[84] Russell, D. Y Radford, J. *Feminice: The Politics of Woman Killing*, Nueva York, Twayne Publishers: 1992, 42

5.5. El martirio y el sacrificio

El martirio cristiano es un acto de sobrenatural fortaleza consistente en asumir voluntariamente la muerte por la fe o por otra virtud cristiana, “obligado” por parte de un enemigo de la fe. En la mayoría de los casos supone una tortura previa a la muerte. Por lo tanto, también está asociado al concepto de dolor.
La religión cristiana trata a la mujer como propiedad del hombre, como símbolo de poder de éste. Descuartizando el cuerpo femenino lo desexualiza. De la historia se desprende que el uso de la violencia sobre el cuerpo de las mujeres resulta un eficaz instrumento de control de la sexualidad femenina. Nadie en la historia la defiende. La violencia sacrificial se cierne todavía sobre los cuerpos, vidas e historias de las mujeres.

La presión que ejerce la sociedad a través de los medios de comunicación en la era posmoderna con respecto al cuerpo, induce a la tortura de forma subliminal, haciéndonos partícipes de unas necesidades que nos generan estrés, miedos, dolor, falta de autoestima, etc. Y que en sus últimas consecuencias nos conducen a una muerte que a diferencia del martirio cristiano, no suele ser voluntaria, sino el resultado de un inconsciente colectivo manipulado por oscuros intereses, cuyo objetivo consiste en uniformizar los cuerpos según unos cánones establecidos. Millones de mujeres se someten voluntariamente a la tortura de un quirófano o a excesivas horas de gimnasio para mantener un cuerpo que físicamente no se corresponde con su edad biológica.

5.6. La inmortalidad

En la antigüedad la inmortalidad es vista como vía de salvación espiritual, y se accede a ella después de la muerte física.
Para el cristianismo el hombre es una hipóstasis[85] de dos sustancias llamadas cuerpo y alma, concebidas al momento del nacimiento, y cuando adviene la muerte,

[85] f. **teol.** Cada una de las tres personas que componen la Santísima Trinidad: *el Espíritu Santo es una de las hipóstasis de la divinidad.*

en una primera instancia, sólo el alma sobrevive. La supervivencia del alma después de la muerte no es el destino del alma, su destino es volverse a unir con el cuerpo y ser nuevamente persona en el momento de la resurrección de los muertos. Se entiende así que lo importante es la vida eterna como Persona. Es decir, la Persona es la unión del alma con el cuerpo.

La salvación del hombre en la vida eterna corresponde a la libre actuación del hombre como Persona durante su vida en la tierra. Si se comporta correctamente, irá al Cielo para gozar con Dios y el resto de los hombres para toda la eternidad. Si es injusto y egoísta en la vida terrena, será condenado a sufrir las consecuencias de sus actos en el Infierno, también para siempre. Tras la resurrección de los muertos, tanto la vida en el cielo como en el infierno será la de una Persona, en la que estarán unidos el alma con el cuerpo en un estado diferente del de la tierra que se llama cuerpo glorioso.

En la actualidad el concepto de inmortalidad es percibido como necesidad de dominio sobre la naturaleza. En rigor no puede hablarse de inmortalidad en la ciencia, más bien del descubrimiento de distintos mecanismos de envejecimiento y posibles factores que influyen en el alargamiento de la vida.

Es el deseo de inmortalidad o de la eterna juventud, el que conduce a las personas al quirófano para remodelar sus cuerpos e intentar regenerar un cuerpo que está condenado a ser finito por naturaleza.[86]

5.7. El dolor

Afirma David Le Breton, que según la Biblia, la enfermedad y el dolor aparecen después de que Adán y Eva hubiesen cedido a la tentación. En el origen, el mal es desconocido y no existe ruptura entre el hombre y el mundo. El dolor es una consecuencia de la aparición de la conciencia. Las adversidades son un efecto de la ruptura entre el hombre y la divinidad.[87]

La tradición cristiana asimila el dolor al pecado original, convirtiéndolo en un dato inevitable de la condición humana, pero no es considerado un castigo, ni consecuencia del pecado, sino una oportunidad de solidarizarse con los sufrimientos

[86] https://es.wikipedia.org/wiki/Inmortalidad
[87] Le Breton, D. *Antropología del dolor*. Barcelona: Seix Barral. 1999, pp. 96-97

de Cristo en la cruz. Se considera que aceptar el dolor es una forma posible de devoción que purifica el alma y la acerca a Dios. [88]

Durante la antigüedad y la Edad Media, sobre todo, se consideraba al dolor como una gracia particular, de la cual el doliente se enorgullecía, dado que la religión cristiana ordenaba su aceptación. El dolor se cultivaba a diario en ciertas formas de piedad o misticismo, y se convertía incluso en una forma de vida que demostraba la capacidad de elección y el dominio sobre la propia vida.

En el cristianismo hay una forma de culto al dolor, que es considerado como una especie de metamorfosis del alma para acercarla a Dios. El dolor pone a prueba el espíritu del creyente y le ofrece la oportunidad de demostrar sus méritos, el cristiano acepta el sufrimiento concediéndole un significado y un valor, y lo considera como una prueba enviada por Dios para redimirlo.[89] No solo se pensaba que el dolor era enviado para expiar los pecados, sino que también se consideraba que, cuando era enviado a los justos, les otorgaba la condición de "elegidos", asimilando así los sufrimientos propios, a los de Cristo, viendo en el dolor un significado extraordinario, como realización a la condición humana y como medio para asegurarse la gloria eterna.[90]

El dolor considerado como **ofrenda,** está a disposición del hombre para determinar la intensidad de su fe. La tradición cristiana ha dado un significado insigne al dolor libremente consentido como martirio o modo de existencia. Las Epístolas de san Pablo, convierten el sufrimiento en elección y lo presentan como una oportunidad de salvación. El cristianismo invirtió los valores haciendo del dolor un goce y un camino privilegiado de entrada para la vida eterna. Enfrentado a la intolerancia del Imperio Romano, el cristianismo naciente fue sobre todo el de sus mártires, quienes en su mayoría murieron con el entusiasmo y la certeza de la salvación.[91] Es el caso, por ejemplo, de santa Águeda, que declara:

---

[88] Le Breton, D., *op.cit.,* pp.106-107

[89] Para F. Varone, el cristianismo vincula el dolor con Cristo, y éste comparte así sus sufrimientos con el hombre; por otra parte, "lo que era escándalo extraño y anormal puede convertirse en beatitud siempre que se pase a un punto de vista dinámico: no tanto padecer una persecución como sostener un combate" (F. Varone, *Ce Dieu censé aimer la suffrance,* País: Le Cerf, 1986, p.220). la posibilidad de acercarse a Dios por el sufrimiento, de convertir el dolor en una plegaria, sería aún más característico de la Iglesia oriental, de acuerdo con Max Scheler (*op.cit.,*p.66)

[90] Le Breton, D., *op.cit.,* pp.110-112

[91] Ibídem, pp. 211-213

> […] *Para que mi alma entre en el paraíso ostentando la palma del martirio, es menester que mi cuerpo sea previamente machacado por los verdugos.*[92]

O de santa Apolonia, que escapa de las manos de sus verdugos y ella misma se arroja a la hoguera. En la ofrenda del dolor confluyen dos motivaciones: el perfeccionamiento moral y la búsqueda de la salvación.[93]

No obstante, los relatos cristianos están cargados de milagros que vienen a interrumpir las torturas: fuegos que se apagan al contacto con la piel del mártir, los ángeles rescatan a la víctima de las manos de los verdugos, etc. Pero la paradoja consiste en convertir el dolor en gozo. La fe deconstruye el sufrimiento y lo vuelve deseable.[94]

Aunque durante mucho tiempo el dolor se asimilaba como destino, su concepción empieza a cambiar con la aparición de la anestesia, la cual marca un cambio en la mentalidad colectiva que tiende a considerar cada vez menos, que el sufrimiento sea un destino. La cultura médica y el conjunto de la sociedad, ha dejado de creer en las virtudes del dolor y ya no le atribuye valor moral alguno, puesto que el progreso de los analgésicos y anestésicos, ha transformado la experiencia humana del dolor despojándolo de su significado atávico.[95]

Fuera del ámbito religioso, argumenta David Le Breton, nos encontramos con personas que hacen del dolor un modo de vida, conduciendo su existencia por un constante camino de dolor. Esta predisposición al dolor afecta a ciertos tipos de personalidades: individuos con una culpabilidad soterrada, o personas que en su infancia han tenido una relación de poca comunicación con su madre, y utilizan el dolor como recurso para llamar la atención, es decir, una tentativa de recuperar el afecto no recibido por parte de la madre o de los íntimos.

El enfermo induce en el otro la compasión o la culpabilidad, utilizando el dolor como un *medio seguro para estar acompañado, compadecido, amado, y sobre todo reconocido en el estatuto particular que el mismo dolor ofrece.*[96] Se utiliza como

---

[92] Vorágine, S. D., *op.cit.*, p.168
[93] Le Breton, D., *op.cit.*, p.284
[94] *Ibidem,* pp. 216-218
[95] *Ibidem,* pp. 197-204
[96] *Ibídem,* pp. 226-227

moneda de cambio y como señal de sinceridad que se muestra ante los demás, y ante uno mismo.

En definitiva, continúa Le Breton, el dolor es empleado por algunos sujetos, como un castigo que aísla herméticamente una culpabilidad más o menos consciente, como medio último para restaurar un amor desfalleciente o para retener al otro, que amenaza con recuperar su libertad. Se suele dar en un cuadro personal de fracasos reiterados. Aunque el dolor se vuelva contra el doliente, se utiliza como herramienta de control del otro. La extorsión con el sufrimiento es la temible arma de aquellos desprovistos de cualquier otro medio para hacerse oír .[97]

Por lo tanto, el autor afirma que *el dolor altera los fundamentos de la identidad.*[98]

Estéticas del dolor:

Javier Moscoso, en *Historia cultural del dolor,*[99] habla entre otras cosas, de cómo se ha representado la imaginería religiosa a lo largo de la historia. Si nos atenemos a las representaciones visuales de las vírgenes mártires (imágenes siempre surgidas de la imaginación del autor), podemos observar que en sus rasgos expresivos nunca se refleja el dolor, sus rostros y sus gestos siempre transmiten calma. Podemos poner como ejemplo la representación que hace Sebastiano del Piombo en 1520, del *Martirio de Santa Águeda*, en la cual dos torturadores aplican sendas tenazas sobre sus pezones, mientras que en el rostro de la santa no aparece ningún gesto que nos haga sospechar que siente dolor. O la representación de Santa Águeda de Zurbarán (1630-33), que lejos de representar su martirio, aparece en actitud serena con una bandeja en la cual tiene depositados sus dos pechos arrancados.

Fuera del lenguaje verbal, el espectador percibe el dolor ajeno mediante la observación de gestos, actitudes o expresiones corporales que pueden ser trasladados al mundo de la imagen.

---

[97] *Ibídem*, pp.229-231
[98] I*bídem* pp.247
[99] Moscoso, J. *Historia cultural del dolor.* Madrid: Taurus. 2011 . https://books.google.es/books?id=9yAgGofCosUC&printsec=frontcover&dq=javier+moscoso+historia+cultural+del+dolor+pdf&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjJ7_n-mrnKAhWJhhoKHZCVAu0Q6AEIKDAB#v=onepage&q&f=false

En los relatos que nos narran el martirio de los santos, observamos que tampoco se hace hincapié explícito en el sufrimiento corporal que los torturados padecen, simplemente se detallan los hechos, omitiendo cualquier manifestación de dolor por parte de la víctima y dando a entender, en la mayoría de los casos que, milagrosamente su fe les ahuyenta el dolor y en otros, que la providencia divina cura sus heridas.

En cambio, según Teresa Aguilar en *Cuerpos sin límites,* en las diferentes versiones de la crucifixión de Jesús, se atisba el sacrificio como la más divina expresión de la crueldad en el arte, a través de la herida.[100] Aquí, la iconografía cristiana enfatiza el papel de la carne y su transgresión, marcando sus límites como la frontera que fusiona la carne con el mundo a través de las aberturas, las llagas, los cortes y las decapitaciones. El espectador las asume como una belleza no cuestionable convirtiéndose en modeladora de creencias y actuando como símbolo. Lo escabroso de esa iconografía no es percibido realmente como un cuerpo herido, sino que actúa como el símbolo mediante el cual la carne pierde su carácter humano y el dolor se convierte en la imagen sublimada de una carne real.[101] La práctica de la flagelación y el cilicio, propia de la metodología cristiana, por el simple hecho de estar inscrita en el contexto religioso, adquiere sentido y justificación. La desintegración o descuartizamiento del cuerpo es el límite con el que se castigaba a través de la pena corporal, límite que transgredía la ley en el ejercicio de su poder sobre el cuerpo, método similar al usado por la religión al elegir como símbolo de su autoridad el icono del cuerpo herido y los usos y prácticas de autolesión como forma de acceso a ese poder divino. Por ello, el cuerpo transgredido, lejos de ser rechazado, se promociona tanto por el poder eclesiástico como por el judicial, quienes se apropian el derecho de traspasar el límite corporal como imperativos para gestionar la justicia y someter a las masas. El cuerpo es el lugar de inscripción de la ley. Lo ejemplarizante se demuestra a través del cuerpo, el delito se paga con una merma del cuerpo (amputación o descuartizamiento) y de este modo, el cuerpo herido y la verdad guardan una íntima relación que aún puede ser leída en las acciones que transgreden la carne en el arte contemporáneo.[102]

---

[100] Aguilar García, T. *Cuerpos sin límites. Transgresiones carnales en el arte.* Madrid: Casimiro Libros. 2013, p.94

[101] Ibídem, p.96

[102] Ibídem, pp. 105-106

En este sentido, hay un arte regresivo en la contemporaneidad, al apropiarse del discurso cristiano del dolor y la estética de la llaga y el corte, que es utilizado por artistas como Frida Kahlo, Marina Abramovic o Gina Pane, además de los accionistas vieneses (Herman Nitsch, Otto Mühl, Brus y Rudolph Swarzkofler). Pero en este retorno a la carnalidad, el mensaje del dolor ya no se lee como propaganda de la ideología cristiana sino como acto de resistencia política frente al poder que pretende uniformizar los cuerpos.

Bacon introduce la idea del sacrificio cristiano de la crucifixión de Cristo.[103] Los conceptos de orgía cárnica, crucifixión y rito cristiano, así como los conceptos de la carne y la sangre como protagonistas de la escena del buey desollado de Bacon, guardan una elevada similitud formal y conceptual con la obra del accionista vienés Herman Nitsch, que en los años sesenta realiza una serie de acciones performativas utilizando corderos muertos, su sangre y sus vísceras, en clara referencia a la iconografía cristiana.[104] En su *Teatro de orgías y misterio* (1970), Nitsch superpone a la tradicional res desollada de la historia de la pintura, un ser humano en un entorno de sobreabundancia de sangre y despojos animales, equiparando el sacrificio animal al humano. Es el primero que ahonda en la idea de la crucifixión como un teatro orgiástico y misterioso reduciéndolo a la categoría de ritual y deconstruyendo sus elementos. No se trata de una burla al sistema de representación cristiano, sino de un teatro que emula el icono de Cristo en la puesta en escena de su realidad y que imita el sistema de representación de un icono por excelencia de la cultura occidental. Sin embargo para Nitsch esa puesta en escena tiene un sentido erótico, el corte y la sangre simbolizan en el sacrificio cristiano la vagina, y según sus propias palabras: “la herida en el costado de Cristo constituye un símbolo paradójico de ebullición erótica, la aparición de lo fálico en la cima de la penitencia del arrepentimiento excesivo (la cruz) debido a la comisión del pecado original (el incesto con la madre)[105].

Así, lo que había sido reprimido por la Iglesia, la carne, alcanza su explosión en el mundo y revienta su erotismo a través de la herida, ya que ésta realizada a través de la crucifixión equivaldría al castigo que debe obtenerse por desear a la madre.

---

[103] Aguilar García, T., *op.cit.* p.86
[104] Ibidem, p.88
[105] Texto incluido en el *Origen Misterien Theather,* editado por März Verlag en 1969. p.94 en Aguilar García, T., *op.cit*. p.95

El discurso traumático del arte contemporáneo es una vuelta al sujeto y a su esencia. El arte sobre el cuerpo, se aleja de las elaboraciones lingüísticas de la posmodernidad y el posestructuralismo y emerge dentro de ellas como representaciones del lenguaje mismo, de modo que cuerpo y texto surgen en occidente como inseparables y miméticos, hasta el punto en que palabra y cuerpo son la misma cosa, tal como afirma el lema del cristianismo, de que "el verbo se hizo carne". La herida del cuerpo actúa como memoria y como verdad filosófica. El acto del corte se asimila al acto de decir, la apertura de la sustancia como ser que está abierto al mundo pero que a la vez forma parte de él.[106]

5.8. El cuerpo glorioso frente al cuerpo modelado

Según las religiones de corte gnóstico basadas en la espiritualidad, el cuerpo, siempre expuesto a la decrepitud y a las debilidades, es un lastre del que pronto nos veremos libres para alcanzar una vida más plena en el *más allá*, donde nuestro espíritu, liberado de la pesada carga que supone nuestro cuerpo, alcanzará la perfección divina. El mal y la perdición están ligados al cuerpo y la salvación a una experiencia interna y espiritual.

Contra esta idea de considerar al cuerpo una cárcel en la que permanecemos postrados en espera de una liberación definitiva, se alzó el cristianismo con una idea nueva: el cuerpo tentado por las debilidades y acechado por los padecimientos, deja de ser un fardo incómodo, para convertirse en un recipiente de divinidad, nuestro cuerpo, cuyo destino aparente es la muerte, se hace partícipe de la naturaleza divina, con la idea de que ese destino es solo un trance hacia una vida más plena, que ya no consistirá en la liberación del espíritu, sino en la glorificación de la carne, convocada hacia la resurrección. San Pablo no considera el cuerpo un problema del cual deshacerse, sino que lo eleva hasta convertirlo en el recipiente necesario de tal plenitud. El cuerpo, con todas sus decrepitudes y debilidades, según el catolicismo, ha nacido para la gloria[107].

La forma en que el arte contemporáneo trata al cuerpo en su proceso de ascensión a la gloria, según P. A. Cruz, se traduce intentando demostrar que la elevación no

[106] Aguilar Garcia, T., *op.cit.*, pp. 123-124
[107] De Prada, Juan Manuel. *Cuerpo.* Artículo de XL Semanal, 28 abril 2013. http://www.finanzas.com/xl-semanal/firmas/juan-manuel-de-prada/20130428/cuerpo-5228.html

disminuye la presencia del cuerpo, sino que en su transcurso se produce una resistencia corporal, que supone una toma de conciencia sobre la imposibilidad de la gracia. Hay siempre un componente artificial en la elevación del cuerpo que ningún artista es capaz de corregir, y como consecuencia, el cuerpo no puede evitar sentirse como un impostor. Pero el gesto revolucionario de estos artistas ha sido conseguir que *la inmanencia haya conquistado el aire.* Continúa Cruz afirmando que el cuerpo se convierte en un artificio visual que se apropia de una experiencia religiosa con la única intención de *profanarla.* El *cuerpo místico* deja paso así a un *cuerpo laico,* que revive la fantasía de la ingravidez desde la materialidad insalvable y absoluta de la carne. Lo corporal ha perdido el don de la levedad: subir ya no es ganar en gracia sino comprender la lejanía inalcanzable de ésta. El que asciende es un cuerpo caído: su naturaleza es vivir hacia abajo; su artificio elevarse.[108]

Marina Abramovic y Orlan recrean esta idea a partir del éxtasis de Santa Teresa. Aunque el modo tan distinto en que lo hacen crea un abismo entre ellas. Mientras que Orlan lo interpreta por la vía excesiva y sensual del *Arte Carnal,* Abramovic utiliza la senda purificadora del *Body Art.* En el éxtasis de Santa Orlan (*Le drapè le Baroque,* 1971-1990*)* representa la expresión gozosa del "cuerpo cultural", inmerso en una espiral infinita de adicciones y desvíos para los que no hay un modelo único que regule su expansión. En el caso de Abramovic (*The Kitchen I,* 2009), la levitación es el resultado de un amplio y disciplinado proceso de entrenamiento físico y mental que lleva a su punto límite la práctica meditativa.[109] En ambas manifestaciones hay algo en común que las lleva a ser consideradas como "imagen de la gloria" : la improductividad de sus cuerpos. Según Santa Teresa, la levitación desviaba el cuerpo de su deber y lo transformaba en pura exhibición de su gloria, con lo cual el cuerpo quedaba inoperativo. Santo es aquel que vive en la impasibilidad absoluta de lo corporal: es el objeto por excelencia de la visión, el cuerpo absolutamente evidente. En el caso de Orlan, la interpretación de la gloria como exteriorización del cuerpo se lleva a cabo a través del recurso barroco del pliegue; pliegue que Orlan convierte en atributo fundamental de su santidad. El

[108] Cruz Sánchez, P. A. *Cuerpo, ingravidez y enfermedad.* Barcelona: Bellaterra. 2013, pp. 35-36
[109] C. Iles, *Marina Abramovic and the Public: A Theater of Exchange,* en AA.VV. *Marina Abramovic. The Artist is Present,* MoMA, Nueva York, 2010 p. 124.

denso ropaje, indica la presencia de una interioridad oculta, y bajo ese denso ropaje cultural hay un cuerpo que es silenciado y visualmente censurado.[110]

Ahora bien, esa gloria en el ámbito social contemporáneo, inmerso en el hedonismo y el materialismo, convierte al cuerpo en objeto de culto y de deseo. Un cuerpo que ha nacido para la gloria y cuyo valor más apreciado es la carne.

[110] Cruz Sánchez, P.A. *Op.cit.,* pp. 38-41

6. REFERENTES ARTÍSTICOS CONTEMPORÁNEOS.

ARTE FEMINISTA

El arte feminista surge a finales de los 60 en Estados Unidos con la pretensión de alterar los valores tradicionales del arte. Las artistas trataban temas normalmente excluidos en el arte tradicional, como las funciones biológicas femeninas o la maternidad. Es un arte político hecho por mujeres y sobre mujeres y su situación social.

Cuando el feminismo alcanzó representatividad, a través de sus movimientos en la década de los 60 y 70, las mujeres tomaron el relevo del arte dando lugar a diversas manifestaciones que incluían performances y acciones para desestabilizar el sistema de patriarcado dominante.[111] A partir de la premisa "lo personal es político" subvierten las reglas patriarcales utilizando su propio cuerpo como material de representación. En los años 80, revierten los signos de la dominación por medio de la ironía. Las feministas posmodernas no están interesadas en construir un nuevo modelo de identidad femenina, sino que deconstruyen las imágenes convencionales de femineidad que el discurso de la representación sexual había ido patriarcalizando.

Feminismo y arte de género, son temas inagotables que aun siguen dando mucho de que hablar desde diferentes enfoques y perspectivas. A pesar de mantenernos inmersos en un marco social narcotizado, los discursos que habitan las obras sobre género son a veces la única forma, de tener voz e imagen propia.

El arte feminista que se va construyendo a partir de las vanguardias del siglo XX, toma como referentes a **Louise Bourgeois** y **Frida Kahlo**.[112] Aunque hay quienes afirman que las precursoras del arte feminista fueron Judy Chicago y Myriam Schapiro, las cuales plantearon la búsqueda de una sensibilidad artística específicamente femenina, a la que acabaron llamando "iconografía vaginal". Ellas se cuestionan no solo la relación de la dominación patriarcal presente a lo largo de la historia, sino que realizan al mismo tiempo un ejercicio de reflexión sobre la identidad y el cuerpo.

También surgió un grupo de artistas californianas que se oponían al movimiento minimalista dominado por artistas masculinos, y usaron técnicas artesanales de naturaleza femenina, como forma de reivindicación. A este movimiento se le llamó

[111] Aguilar García, T., *op.cit.,* p.212
[112] *Ibídem,* p.211

pattern painting, pintura de patrones y decorativa, en las que destacaron artistas como Tony Robbin, Valérie Jaudon y Myriam Schapiro.

Los textos de Simone de Beauvoir, Betty Friedan, Judith Butler o Linda Nochlin, fueron claves influencias en el arte feminista. Linda Nochlin afirma que sería un error considerar al Arte Feminista como una categoría específica y ajena a la trayectoria de la Historia del Arte, pues no existe una historia del arte feminista, sino un movimiento artístico feminista dentro de la Historia del Arte.

El *Body Art* fue una de las vías de comunicación de mujeres transgresoras que utilizaron su propio cuerpo, en sustitución del lienzo, para denunciar su sometimiento, su infrarrepresentación social, su sexualidad marcada performativamente o su condición social decidida por el poder masculino. El Body Art busca el dolor como fuente de purificación o redención sirviéndose de la herencia de la tradición judeocristiana, aunque sin hacer apología de ella.

Cada una de las pinturas de **FRIDA KAHLO** (Coyoacán, México, 1907-1954) estuvo relacionada con un hecho vital o una persona, de modo que sus conflictos, sus desventuras, sus deseos, sus miedos y sus alegrías se exponen públicamente, haciendo realidad un slogan que años más tarde esgrimiría el feminismo radical: *lo personal es político.* Pero Frida no fue plenamente consciente del contenido ideológico de su obra.

Al estar tan íntimamente unidas la vida y la obra de Kahlo, la vivencia cotidiana de una mujer adquiere carta de naturaleza en la temática artística, de la que había sido excluida por un androcentrismo de siglos de existencia. El conjunto de su obra puede considerarse como un atentado contra la ideología dominante por pintar *cosas de mujeres,* cosas prosaicas, vulgares, abordadas desde una condición muy propia de mujeres. Lo más característico de su obra fueron los repetidos autorretratos, que tiene especial importancia por el número y los nuevos rasgos que introduce en el género.[113]

Hay que destacar también en sus autorretratos, el poder que emana de la mirada. Una mujer que nos mira desde el cuadro, sujeto mirado que nos devuelve directamente una mirada inquietante, una artista que nos narra su visión del mundo. En algunas de las dramáticas imágenes que narran los sentimientos de la pintora

[113] Alario Trigueros, M.T., *Arte y Feminismo.* San Sebastián: Nerea. 2008, pp. 32-33

tras dolorosas situaciones físicas y psíquicas, como sus sucesivos abortos y múltiples operaciones, presenta el cuerpo femenino como un objeto manipulado por la medicina. Este es el caso de obras como *Hospital Henry Ford* (1932) y *Sin esperanza (1945).* Cicatrices, fetos, desgarros interiores y sangre femenina se nos muestran no desde el miedo distante sino desde la cercanía de la vivencia. Quizá por eso la sangre está presente de forma real, de modo que los marcos de dos cuadros que tratan la muerte violenta de sendas mujeres, *Unos cuantos piquetitos* y *El suicidio de Dorothy Hale*, están manchados de sangre verdadera. De este modo, Frida parece adelantarse a algunos de los rasgos del arte feminista que posteriormente fueron defendidos en la década de 1970, cuando se da gran importancia a la presencia de los fluidos y del cuerpo femenino en las obras y acciones artísticas.[114]

Los autorretratos de Frida Kahlo intervenida quirúrgicamente o postrada en la cama constituyen un testimonio del "arte quirúrgico" filtrado por la imaginación de la autora que fue considerada feminista por sus descendientes artistas. La mexicana ofrecerá una versión subjetiva del sujeto operado y vivo, en la misma línea que después haría Orlan, y reivindicando el status del cuerpo como propiedad de lo que autopinta, lo porta, lo sufre, lo hiere o lo ostenta, ya no como un apéndice semejante al de una mariposa diseccionada y clavada por sus cuatro extremos, remedo zoológico y taxonómico del ideal del naturalismo y del positivismo. El autorretrato quirúrgico surge entonces con Kahlo al mostrar su cuerpo tarjeteado o injertado en su columna vertebral por un tubo como si le prefigurara al mundo el legado del cyborg, o bien representados sus órganos fuera del cuerpo escupiéndole al cuerpo médico y en ausencia de esos retratos normativos, que el cuerpo era subjetivado como representación espacial fuera del cuerpo real por primera vez en la historia del arte.[115]

Por otra parte, la obra *Unos cuantos piquetitos* muestra la sensibilidad de la pintora respecto a temas tan actuales y tan constantes a lo largo de la historia como la violencia ejercida contra las mujeres por parte de los hombres. Para pintar esta obra, Frida partió de una noticia aparecida en un diario que informaba sobre la muerte de una mujer bárbaramente asesinada a puñaladas a manos del que fuera

[114] Alario Trigueros, M.T., *op.cit.* p.34
[115] Aguilar García T., *op.cit.*, pp. 143-144

su compañero sentimental. Éste, al ser detenido, dijo a modo de excusa que solo habían sido “unos cuantos piquetitos”.

Frida trató también desde lo autobiográfico temas como la feminidad y su apariencia en obras como el *Autorretrato con pelo cortado*, realizado tras la ruptura con Rivera. En esta obra la artista renuncia a los elementos visibles de la feminidad, su larga cabellera y los vistosos atuendos que solía lucir, sustituyéndolos por un traje masculino que le queda grande y presidido por la estrofa de una canción popular que ponía en evidencia la gran importancia que los varones dan al aspecto de las mujeres. Este cuadro, que inicialmente puede concebirse como un reproche al sentirse víctima del abandono, constituye una crítica feroz al machismo en las relaciones sentimentales como uno de los rasgos de la sociedad patriarcal.

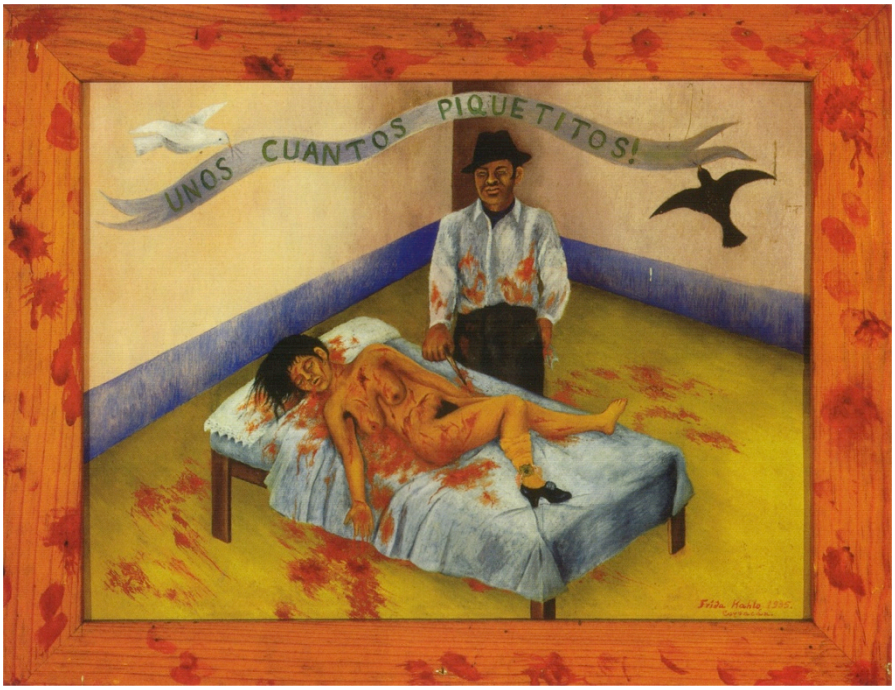
En definitiva, la obra de Frida Kahlo forma parte, ideológicamente, de lo que Eli Bartra define como un *arte feminista involuntario,* que denuncia la situación de opresión de las mujeres aunque no la impugna directamente. El papel de esta obra fue dirigir nuestra mirada hacia esa otra realidad que estaba socialmente en segundo plano, atentando contra la ideología patriarcal.[116]

Frida Kahlo, *Henry Ford Hospital,* 1932. Óleo sobre metal, 30,5 x 38 cm. Colección Dolores Olmedo Patiño. Ciudad de México

[116] Alario Trigueros, M.T., *op.cit.*, pp. 34-36

Frida Kahlo, *Sin esperanza,* 1945. Óleo, lienzo sobre masonite, 28x36 cm. Colección Dolores Olmedo Patiño. Ciudad de México.

Frida Kahlo, *El suicidio de Dorothy Hale,* 1938. Óleo sobre masonite, 60,4 x 48,6 cm. Museo de arte de Phoenix, Phoenix, Arizona.



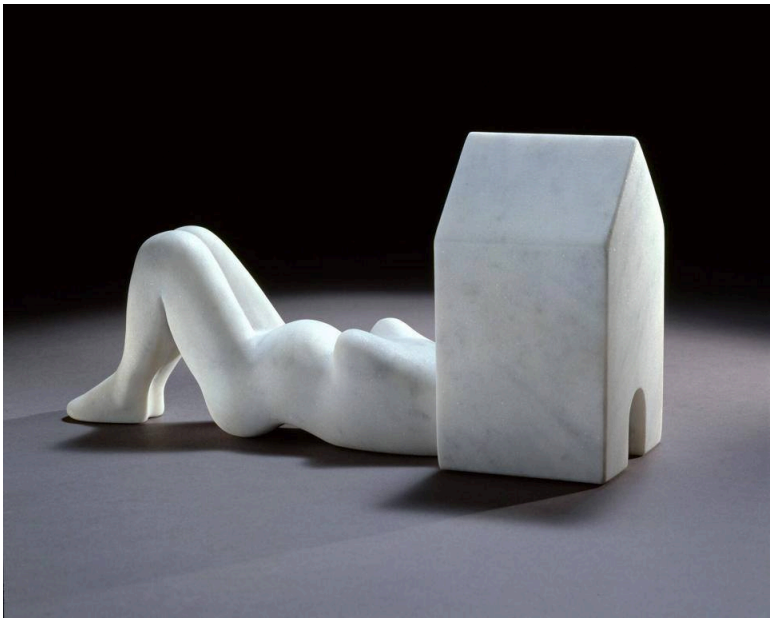
Frida Kahlo, *Unos cuantos piquetitos,* 1935. Óleo sobre metal, 30 x 40 cm. Colección de Dolores Olmedo Patiño. Ciudad de México.

Frida Kahlo, *Autorretrato con pelo cortado*, 1940. Óleo sobre lienzo, 40 x 28 cm. Museo de Arte Moderno de Nueva York.

LOUISE BOURGEOIS (París 1911-New York 2010) fue una de las primeras artistas en utilizar la imagen del cuerpo femenino para denunciar el papel tradicionalmente atribuido a las mujeres iniciando un discurso feminista en el arte con *Femmes maison*, donde los cuerpos femeninos están construidos con casas, evidenciando el terreno doméstico en el que habían sido recluidas.[117]

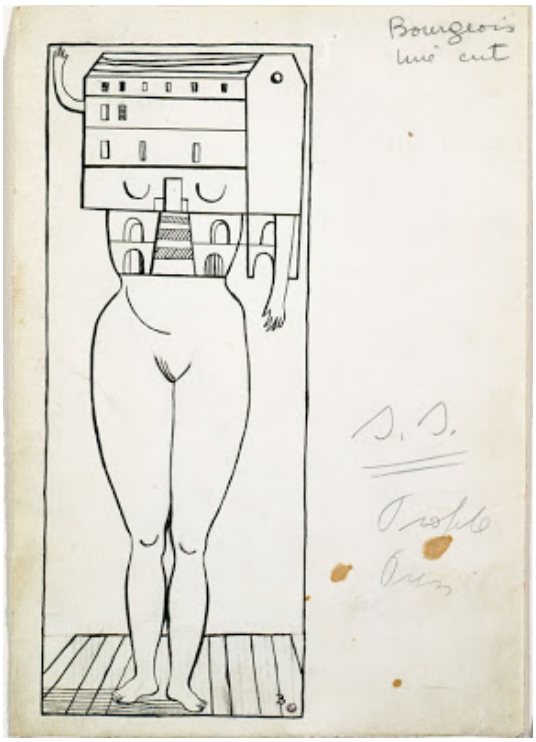
Antes de llegar a Estados Unidos en 1938, Bourgeois había acarreado a sus espaldas el peso de haber vivido en Francia con un padre que introdujo la destrucción en su seno familiar al ser infiel a su madre con la niñera. Este ambiente de agresividad, prepotencia masculina y sexualidad extraconyugal le marcó de por vida.

Sus primeros años en Nueva York acrecentaron su sensación de aislamiento y ostracismo. En los primeros cuadros de la serie *femme-maison,* el espacio resulta incómodo y estrecho. Un cuerpo desnudo de mujer lleva por cabeza una casa cerrada de la que emergen unos brazos que parecen pedir ayuda, o unas columnas de humo. La domesticidad es inseparable de la feminidad en aquellos años ultraconservadores. Pero Louise Bourgeois, no representa el hogar como el ámbito en que se realizan las mujeres. La máxima individualidad e identidad que asociamos con el rostro aparece invadida por una estructura arquitectónica que le impide escapar.



Louise Bourgeois, *Femme Maison*, 1994. Mármol.

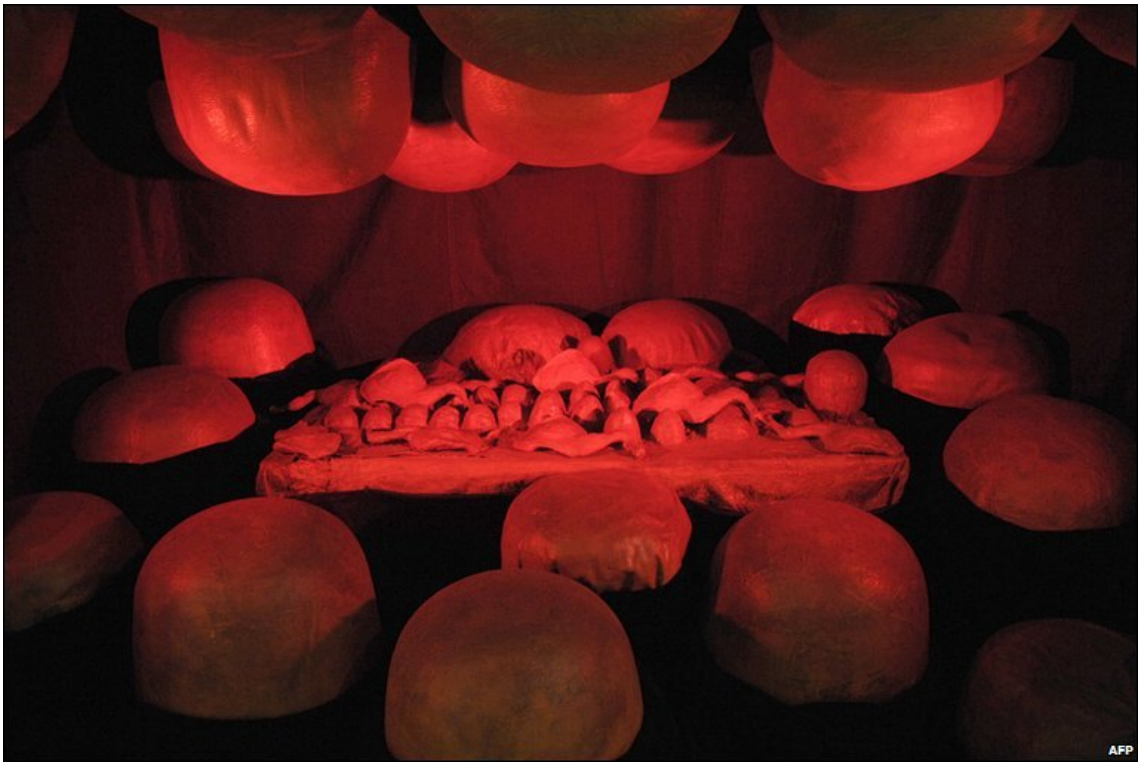
[117] Aguilar García,T., *op.cit.*, p.213



Louise Bourgeois, *Femme Maison* 1946-47. Tinta sobre papel, 23,2x9,2 cm

Las primeras exposiciones de Louise Bourgeois no obtuvieron demasiada notoriedad en el mundo del arte. Hasta 1982, con una enorme trayectoria detrás, no se produce un reconocimiento a la altura de sus hallazgos. Fue probablemente *The Destruction of the Father* (1974), lo que le dio notoriedad como una analista cuestionadora del poder falocéntrico. Esta instalación conllevó una performance que ha sido descrita como una fiesta caníbal en la que Bourgeois, atosigada por la presencia en su familia de la amante de su padre, imaginaba el desmembramiento de su progenitor, que era devorado en la mesa del comedor.[118]

[118] Aliaga, J. V. *Arte y cuestiones de género: una travesía del siglo XX.* San Sebastián: Nerea. 2004, p. 51



Louise Bourgeois, *Destruction of the Father,* 1974. Yeso, látex, madera, tela, 2,38 x 3,62 x 2,71 m.

> *"Lo ponemos sobre la mesa y con nuestros cuchillos lo diseccionamos. Lo llevamos aparte y lo desmembramos, le cortamos el pene, lo convertimos en alimento y nos lo comemos... Lo liquidamos de la misma forma en que él liquidó a los niños".*

Explicaba Louise Bourgeois sobre esa obra.

Louise Bourgeois, *Femme Couteau*, 2002, escultura textil, tela y acero, 35,6 x 68,6 x 17,8 cm

Utiliza cualquier herramienta (lienzo, papel, dibujo, grabado, escultura) que progresivamente va transformando en grandes piezas arquitectónicas, sin olvidar las performances, musicalizaciones de textos y canciones de infancia, y sobre todo la aguja, a la que vuelve una y otra vez hacia el final de su vida.

En *Femme Couteau,* el cuchillo que aparece inscrito en el cuerpo femenino, con el fin de inscribir en él una capacidad de defensa, ha sido extraído y suspendido por encima del vientre convirtiéndose en una amenaza.[119] Estas piezas suponían un giro radical con respecto a la representación convencional de la mujer, frente a la pasividad con que se retrataba a lo femenino.

Aunque a Louise Bourgeois se la asocia con el arte feminista, ella no se considera militante feminista, sino una individualista que en la soledad de su estudio se enfrenta a sus propios demonios y se libera, da forma a sus pensamientos, exorciza los conflictos y pone en orden su mundo.

> *En la vida real me identifico con la víctima. En mi arte, soy la asesina. Estos horribles sentimientos se convierten en trabajos que el público encuentra muy alegres. En mi arte vivo un mundo de mi propia factura. Tomo decisiones. Tengo poder. En el mundo real, no quiero el poder.*
>
> Louise Bourgeois.

[119] V.V.A.A. *Louise Bourgeois. "Honni soit qui mal y pense"*. Madrid: La Casa Encendida. 2012, p.28

La representación del cuerpo femenino y la sexualidad adquiere especial relevancia desde el inicio de los años 60 por medio de la auto-representación por parte de las artistas. Ellas serían las primeras en criticar, ironizar y subvertir las imágenes difundidas por la tradición, del desnudo femenino. Contribuyeron a destacar un posicionamiento de la mujer como sujeto activo en la representación de su cuerpo y no como mero objeto sexual, como se había hecho anteriormente por parte de los artistas varones. Para este cuestionamiento utilizaron como procedimiento artístico por excelencia, la performance.

En 1971, la historiadora americana Linda Nochlin se pregunta *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?.* Abriendo el debate de cómo habían sido silenciadas éstas a lo largo de la historia.

De este modo van apareciendo artistas que de manera premeditada incorporan a sus planteamientos asuntos excluidos de los grandes problemas de la Historia del arte, relacionados con las funciones biológicas femeninas -como las propuestas de **Judy Chicago** (1939) o el tema de la maternidad y la creatividad que **Mary Kelly** (1941) aborda en *Postpartum Document* (1976)- y una recuperación de lo que se conoce como artes menores -bordados, patchwork-, obras asociadas, en suma, a la aguja como territorio consensuadamente femenino. El modo en que generalmente trabajaban estas artistas era utilizando formas que se opusieran al marco tradicional (instalaciones, performances, etc.) y, dado que el cuerpo femenino es uno de los puntos de mira fundamentales para crear la mirada impuesta, éste se convertía en el principal lugar de experimentación. Las artistas de los 70, decidían subvertir el cuerpo, su propio cuerpo, y a través de él toda la tradición que lo acompaña.

MARY KELLY (U.S.A. 1941) ha contribuido de forma relevante al discurso feminista y posmoderno a través de sus instalaciones narrativas a gran escala en las que aborda las cuestiones de la sexualidad, la identidad y la memoria histórica[120].

La obra de Mary Kelly proyecta una concepción de la sexualidad femenina como un efecto de los códigos lingüísticos y las instituciones sociales. Insiste en una concepción sociológica y psicológica de la sexualidad particularmente opresiva para las mujeres. Aunque a primera vista parezca un simple informe del desarrollo de un niño y su integración en el lenguaje, la sexualidad y la sociedad; es principalmente una demostración de cómo se construye el concepto de feminidad materna.

El "Documento" es una obra en seis partes y con ciento sesenta y cinco piezas (más notas al pie), que utiliza múltiples métodos representacionales (literarios, psicoanalíticos, lingüísticos, arqueológicos,…) para relatar los primeros seis años de vida de su hijo. Es una obra de herencia conceptual que se organiza como un archivo, como una exposición, y, al mismo tiempo, como una documentación psicoanalítica. La obra comienza con una serie de diagramas tomados de sus *Escritos*, como si fuera una aplicación directa del psicoanálisis. Su objetivo es desmontar las presuposiciones psicoanalíticas sobre la feminidad y la unidad asumida de madre e hijo, con el fin de articular las fantasías maternas de posesión y pérdida. Según Kate Linker,[121] Kelly muestra los cambios psíquicos a través del lenguaje y de la representación que dan lugar a la subjetividad, superando la certeza de la identidad. Para Craig Owens[122], la pieza evidencia que existe un fetichismo femenino (muestra los diversos sustitutos que emplea la madre a fin de negar la separación del niño). Y en consecuencia, Kelly expone una laguna dentro de la teoría del fetichismo, una perversión hasta ahora reservada al macho.

Por último, la pieza de Kelly pone en tela de juicio la rígida oposición del modernismo entre práctica y teoría artística. Como la misma artista dijo: *no hay un discurso teorético aislado que vaya a ofrecer una explicación de todas las formas de las relaciones sociales o de cada modelo de práctica política.*[123]

---

[120] http://www.marykellyartist.com/post_partum_document.html
[121] Linker, K. *Representación y sexualidad.*1983. *http://www.estudiosonline.net/est_mod/linker2.pdf*
[122] Owens, C. *El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo.* 1985. En Foster, Hal, ed. *La Posmodernidad*, Barcelona: Kairós, 2002, pp.103-104
[123] Martínez-Collado, A. *Tendenci@S. Perspectivas Feministas En El Arte Actual.* Murcia: Cendeac. 2008, pp.144-145

Mary Kelly, *Post-partum Document: Introducción,* 1973. Unidades de plexiglás, tarjeta blanca, chalecos de lana, lápiz, tinta.4 unidades, 20 x 25,5 cm cada una. Colección, Eileen Norton, Santa Mónica.

Mary Kelly, *Post-Partum Document,* Detalle. Unidades de plexiglás, tarjeta blanca, chalecos de lana, lápiz, tinta.1 de 4 unidades, 20 x 25,5 cm cada una

Uno de los ejes que vertebraron el arte feminista de los años 70, se centra en la exploración de las realidades del cuerpo femenino y en las diversas formas de mostrarlo, ajenas a la mirada controladora del machismo. En esta línea se sitúan las intenciones de **CAROLEE SCHNEEMANN** (Filadelfia 1939), que ya en los años 60 había destacado en trabajos relacionados con el happening y el accionismo (*Eyebody* 1963)

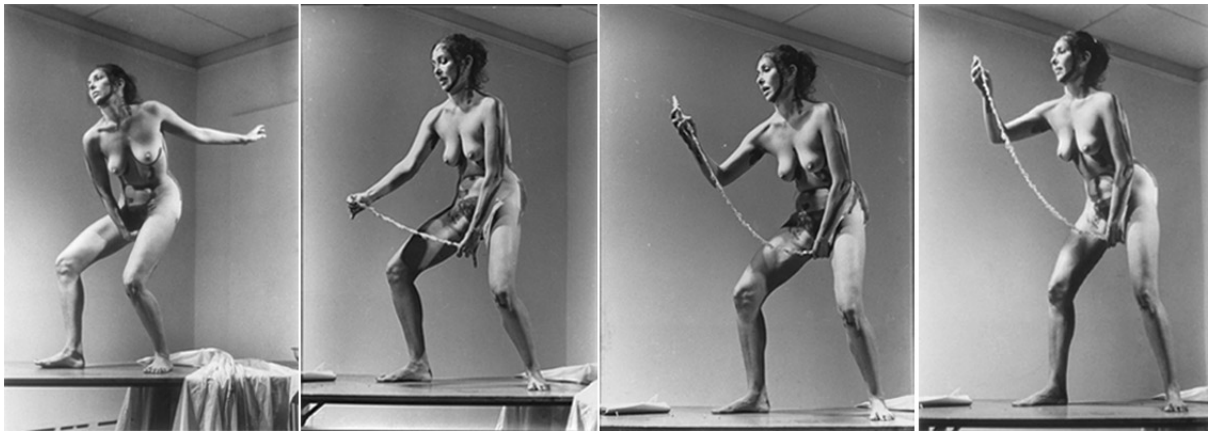
Carolee Schneemann, *Eye Body: 36 Transformative Actions* 1963. Pintura, pegamento, piel, plumas, serpientes de jardín, vidrio, plástico con la instalación de estudio "Big Boards". Fotografías del artista islandés Erró, en 35 mm película en blanco y negro.

En “Action for Camera", Schneemann fusionó su propio cuerpo con el entorno de sus *pinturas / construcciones*.

> *"I wanted my actual body to be combined with the work as an integral material - a further dimension of the construction... I am both image maker and image. The body may remain erotic, sexual, desired, desiring, but it is as well votive: marked, written over in a text of stroke and gesture discovered by my creative female will."*
>
> Carolee Schneemann[124]

[124] http://www.caroleeschneemann.com.

Tras una larga estancia en Europa, Schneemann regresó a su país, en donde llevó a cabo la mítica performance *Interior Scroll* (1975), en la que aparecía completamente desnuda, con el cuerpo pintado mientras extraía de su vagina un rollo de papel con un texto que leyó ante el público, en una muestra de identificación del cuerpo de la mujer como fuente del conocimiento. En dicho texto ironizaba sobre los procedimientos sociales que marcaban las actividades consideradas socialmente adecuadas para las mujeres, con la intención de diferenciarlas de aquellas que eran marcadas como masculinas. Reivindica la libertad sexual y reconstruye una tradición femenina desde el pasado mitológico hasta el presente. Esta acción se realizó primero ante un público femenino en 1975 y dos años después con espectadores de ambos sexos.[125]



Carolee Schneemann, *Interior Scroll,* 1975

> *"I thought of the vagina in many ways - physically, conceptually: as a sculptural form, an architectural referent, the sources of sacred knowledge, ecstasy, birth passage, transformation. I saw the vagina as a*

Traducción propia: Yo quería que mi actual cuerpo se combinara con el trabajo como un material integral-- una dimensión adicional de la construcción ... Me siento a la vez creadora e imagen. El cuerpo puede permanecer erótico, sexual, deseado, deseante, pero es también votivo: marcado, escrito sobre un texto con fuerza y un gesto descubierto por mi voluntad femenina creativa.

[125] Aliaga, J. V. *Arte y cuestiones de género: una travesía del siglo XX.* San Sebastián: Nerea. 2004, pp. 58-59

> *translucent chamber of which the serpent was an outward model: enlivened by it's passage from the visible to the invisible, a spiraled coil ringed with the shape of desire and generative mysteries, attributes of both female and male sexual power. This source of interior knowledge would be symbolized as the primary index unifying spirit and flesh in Goddess worship."*
>
> Carolee Schneemann.[126]

Carolee Schneemann, en sus discursos sobre el cuerpo, la sexualidad y el género, investigó principalmente sobre las tradiciones visuales, los tabúes y el cuerpo, así como las relaciones del individuo con las entidades sociales.

Judy Chicago (Chicago 1939) y **Myriam Schapiro** (Toronto 1923-New York 2015) plantean la búsqueda de una sensibilidad artística específicamente femenina, a la cual acabaron llamando “iconografía vaginal”. Judy Chicago y Myriam Schapiro se cuestionan no solo la relación de la dominación patriarcal presente a lo largo de la historia, sino que realizan al mismo tiempo un ejercicio de reflexión sobre la identidad y el cuerpo.

La obra de **MYRIAM SCHAPIRO**, desdibuja la línea entre las bellas artes y la artesanía. Sus pinturas contienen elementos artesanales, puesto que la artesanía y la decoración siempre han sido asociadas a las mujeres y a la feminidad. Junto a Judy Chicago pone en marcha el Programa de Arte Feminista en el California Institute of Arts, dirigido exclusivamente a mujeres. De ese programa saldrá el

[126] http://www.caroleeschneemann.com. Traducción propia: " Yo pensé en la vagina muchas veces--físicamente, conceptualmente:. Como una forma escultórica, un referente arquitectónico, las fuentes del conocimiento sagrado, el éxtasis, el transcurso del nacimiento, la transformación. Vi la vagina como una cámara transparente de la que la serpiente era un modelo hacia el exterior:. amenizada por ella pasa de lo visible a lo invisible, una bobina en espiral anillada con la forma del deseo y generador de misterios, atributos ambos del poder sexual femenino y masculino. Esta fuente de conocimiento interno puede ser simbolizada como el principal índice unificador del espíritu y la carne en el culto a la diosa ".

proyecto de mayor relevancia feminista: la muestra *Womanhouse* (1972), en la que el grupo de 21 alumnas del centro CalArts, ocupó una casa antigua donde realizó una intervención en la que se instalaron 17 ambientes que reflejaban la discriminación que sufrían las mujeres en el ámbito doméstico. Las performances e instalaciones aludían a las tareas que una mujer desempeña tradicionalmente en una casa. De este modo, temas como la alimentación (el mito de la madre nutricia) fueron albergados en la cocina, mientras que en el baño se alojaba una reflexión sobre la menstruación. Una de las acciones, ideada por Faith Wilding titulada *Waiting,* interpretaba a modo de letanía las distintas facetas de la espera con que se asocia a la mujer: la espera del marido, del nacimiento del hijo o la irremediable espera para ver el cuerpo envejecer.[127]

Womanhouse, sirvió también de escenario para distintas performances feministas, entre ellas *Cock and Cunt Play* (el juego de la verga y el coño, 1972) de Judy Chicago, una farsa sobre los papeles tradicionales de ambos sexos que culminaba en la muerte violenta del personaje femenino.

Myriam Schapiro fija el término *femmage* para referirse al trabajo de mujeres anónimas que han sido excluidas del arte. Su obra a partir de los años 70, es una carrera por rescatar esas imágenes marginalizadas de la cultura femenina, y a las mujeres artistas de la invisibilidad.[128]

[127] Aliaga, J. V. *Op.cit.*, p. 55

[128] http://lavidanoimitaalarte.blogspot.com.es/2012/03/miriam-schapiro-conciencia-de-mujer.html

Myriam Schapiro, *Womanhouse,* 1972

Myriam Schapiro, *The Beauty of Summer,* 1973-74. Acrílico y tela sobre lienzo. 50x70 in.

Con su obra *The Dinner Party* (1977-78), **JUDY CHICAGO** (1939) rinde homenaje a las contribuciones históricas y culturales de las mujeres, a través de una gran mesa con forma de triángulo equilátero con 39 asientos, en la que coloca platos en forma de vagina y hace un reconocimiento a las mujeres en las distintas esferas culturales (Sapho, la papisa Juana, la reina Isabel, George Sand, Virginia Wolf, entre otras). Otros nombres de mujeres también aparecen en las 999 baldosas del suelo. Los museos americanos se negaron repetidamente a exponer la obra, argumentando que su tamaño era desproporcionado, mientras que los críticos la ridiculizaron, especialmente por la forma de los platos. Su intención era transgredir los modelos dominantes impuestos por la cultura patriarcal.

The Dinner Party, también hacía referencia a la iconografía de la Última Cena de Jesucristo:

> *Me pareció instructivo el hecho de que la Iglesia hubiera enseñado la doctrina cristiana a una población analfabeta mediante símbolos comprensibles y pensé en crear una iconografía más clara para conseguir un objetivo similar.*[129]

Escribió Chicago en 1996 en *Beyond the Flower*. Según el modo de pensar de la artista, el principal objetivo de *The Dinner Party*, era destacar los logros olvidados o infravalorados, alcanzados por mujeres. Creó un lenguaje visual que consideraba explícitamente femenino y que se hace evidente en los platos de porcelana, que están pintados y, en cierto modo, dispuestos de forma escultórica (interpretaciones imaginativas, ligeramente abstractas y muy gráficas de la anatomía genital femenina).

Durante la gira internacional, la exposición *The Dinner Party* atrajo a muchos visitantes, pero también provocó un enérgico rechazo por varias razones. La crítica conservadora la calificó de *kitsch*, pornográfica y política, mientras que la crítica feminista pensó que la instalación planteaba un dilema, ya que la obra, pese a ser positiva, seguía definiendo lo femenino con criterios biológicos en lugar de considerar la identidad sexual como un concepto básicamente histórico y social que puede modificarse.

---

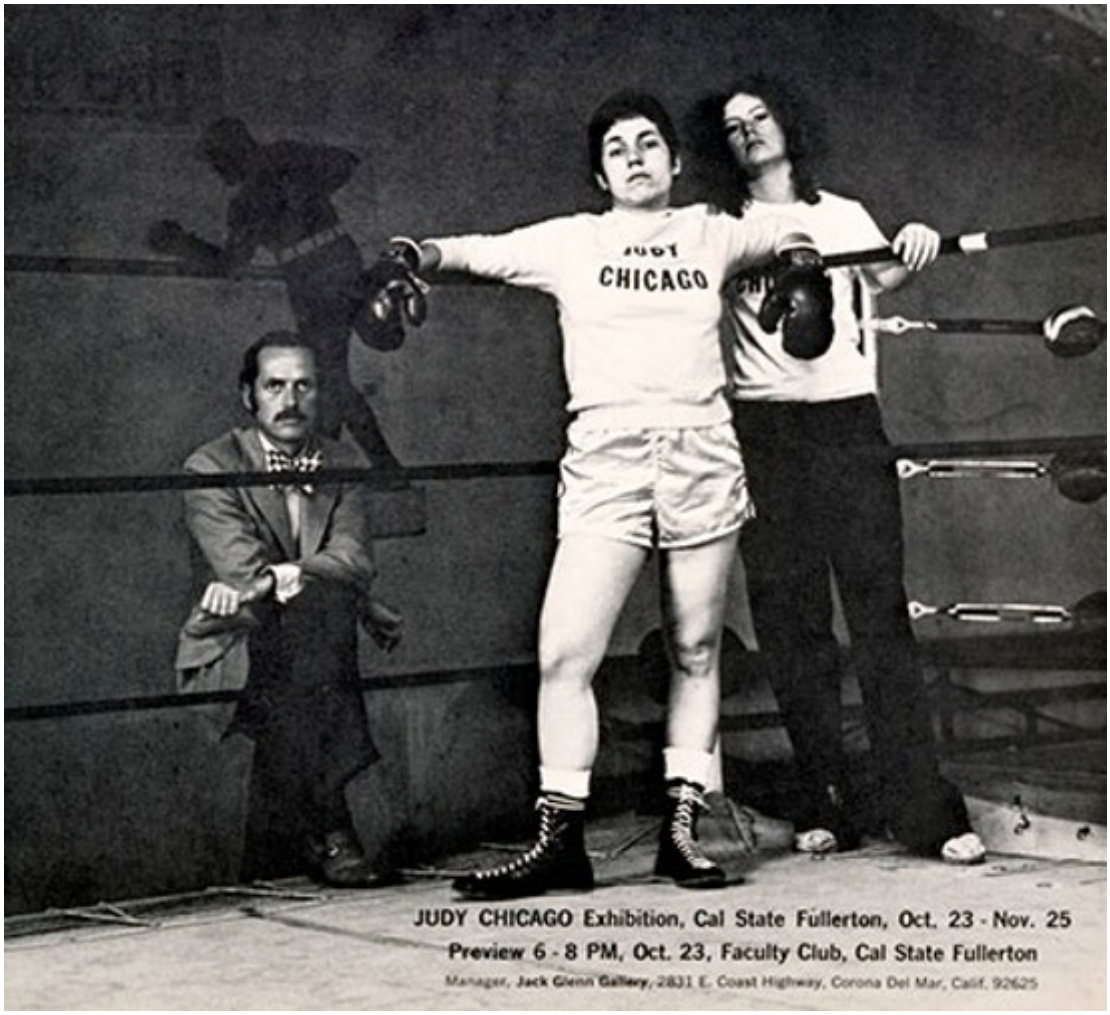
[129] Barbara Hess en Grosenick, U., *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI,* Taschen, 2002, p.83

Judy Chicago. *The Dinner Party*, 1974–79. Cerámica, porcelana, textil,1463 x 1463 cm. Brooklyn Museum.

Judy Chicago. *The Dinner Party* (sitios de Georgia O´Keeffe and Judith), 1974–79. Técnica mixta: cerámica, porcelana, textil. Brooklyn Museum.

Los proyectos de Judy Chicago se caracterizan por el despliegue de un lenguaje visual figurativo y narrativo que no sólo le permite comunicarse con el público especializado, sino también con un público más amplio. Este rasgo queda también patente en series más recientes como *Powerplay* (El juego del Poder, 1982-1987), un ciclo dedicado a las imágenes de la masculinidad y el uso abusivo del poder; o el proyecto *Holocaust Project: From Darkness into Light* (Proyecto sobre el Holocausto: de la oscuridad a la luz, 1993) en el que integraba el concepto judío del *tikkun* (la idea optimista de la salvación y la restitución del mundo) realizado en colaboración con el fotógrafo Donald Woodman.[130] Antes de eso, en 1971, en una exposición realizada en el California State College, apareció como un anuncio a toda página en la influyente revista *Artforum*, dando una sensación claramente combativa. La fotografía en blanco y negro mostraba a la artista en un *ring* de boxeo con una vestimenta profesional, apoyada contra las cuerdas, relajada y con la mirada desafiante. Presentándose como un boxeador, Judy Chicago no solo parodiaba un estereotipo masculino, sino que también indicaba su determinación de pegar duro en un mundo dominado por unos estándares definidos en gran parte por hombres. En una pared a la entrada de la galería se podía leer: "Judy Gerowitz (apellido de su primer marido) se despoja de todos los nombres que se le han impuesto por la dominación social masculina y elige libremente llamarse Judy Chicago".[131]

[130] Ibídem, p.83
[131] Ibídem, p.78



Judy Chicago. Anuncio aparecido en la revista estadounidense de arte *Artforum* para la exposición de Judy Chicago en la Jack Glenn Gallery (1971)

Judy Chicago ha sido acusada a menudo de simplificar excesivamente fenómenos complejos, pero como ella misma afirmaba a principios de los setenta en su biografía *Trough the Flower* (1975), es mejor tener una percepción simplificada de la discriminación, la opresión y otras formas de violencia que no tener ninguna percepción.[132]

[132] Barbara Hess en Grosenick, U., *op.cit.,* p.78

NANCY SPERO (Cleveland,1926 – New York, 2009) fue una de las artistas más radicales vinculadas al arte feminista, tanto en su propuesta como en su discurso político.

Desarrolla su carrera desde la escena contestataria del Nueva York de los sesenta a través del desafío a las pautas estéticas e ideológicas dominantes. Inicia su faceta artística pintando según la manera tradicional, pero pronto abandona el lienzo porque percibe que este medio, eminentemente masculino, la margina como artista. Desde entonces su búsqueda irá hacia la creación de un lenguaje específicamente femenino, en el que se decantó por la fragilidad del papel. Se trataba de "feminizar" el espacio masculino del arte.

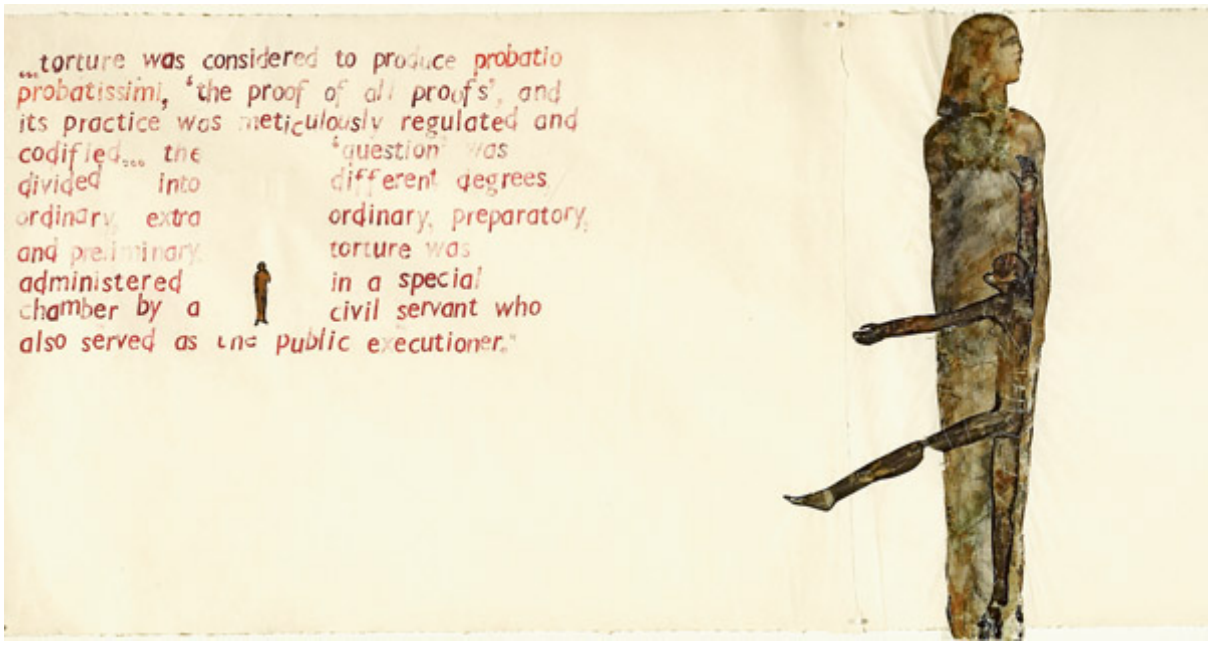
En los años 60, su compromiso político se convirtió también en centro de su trabajo artístico (a diferencia de otras feministas) con obras en las que daba rienda suelta a la repugnancia que sentía por la guerra, convirtiéndose en uno de sus temas principales. Mientras que los telediarios se llenan de imágenes procedentes de Vietnam, las obras de Nancy Spero incluyen bombas fálicas, hongos nucleares y frases entresacadas del argot militar.

Diez años después, Nancy Spero se concentra en la denuncia de los malos tratos que sufren las mujeres. De esa época surgen obras como *Torture of Women* (1976), en la que combina imágenes estremecedoras con textos que aluden a las atrocidades que se cometían en los regímenes dictatoriales suramericanos, lo que ha dado lugar a lecturas diversas: para algunos constituye un gesto inequívoco de compromiso político, mientras que para otros es una forma de alimentar el morbo voyeurístico.

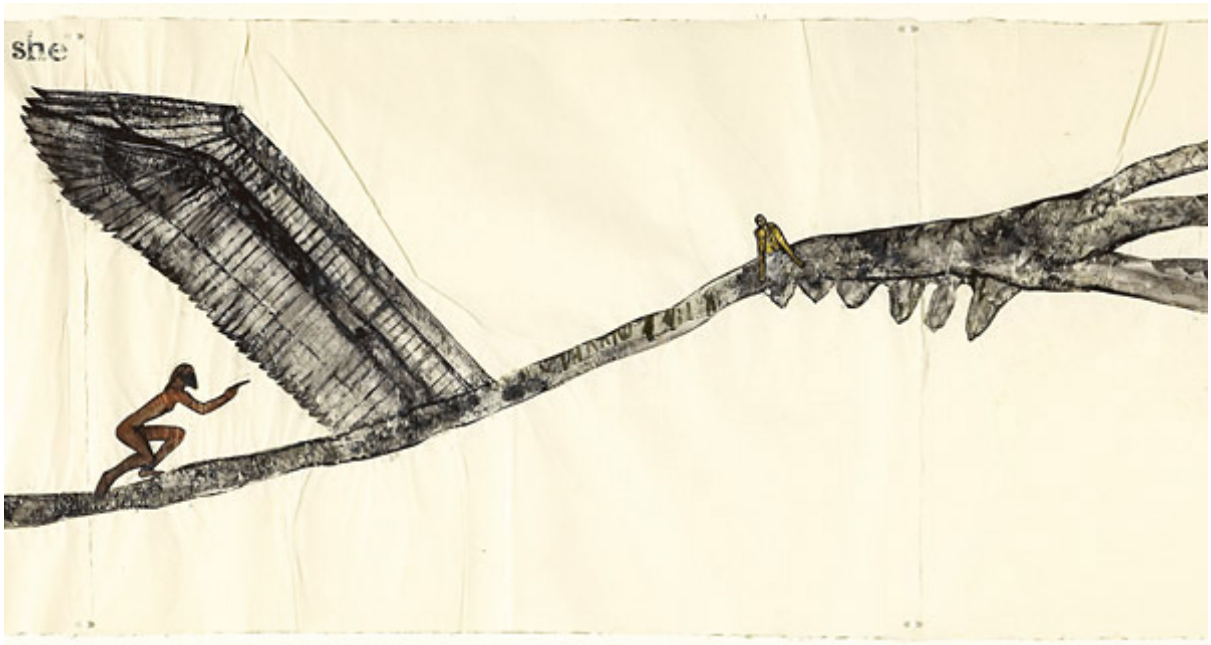
A finales de los años 80 se inclina por eliminar las diferencias entre la obra y el espacio en que se exhibe y obliga al espectador a participar de manera activa frente a trabajos exuberantes y llenos de movimiento. El cuerpo de la mujer pasa a ser prácticamente el único objetivo de su trabajo mediante reflexiones conceptuales que aluden al sexo y a la política. Lo hace mediante situaciones tomadas de la vida diaria y también surgidas de su imaginación. En todas ellas hay una crítica expresa a la invisibilidad del trabajo de las mujeres en el mundo del arte y un posicionamiento claramente político.

Nancy Spero lucha contra la infrarrepresentación de las artistas en museos y galerías, llegando a fundar la primera galería sólo para ellas en el Soho de New York. Radical y rabiosamente contemporánea, Nancy Spero es una de las creadoras

fundamentales de los últimos 50 años, a pesar de ser prácticamente desconocida por el público en general.[133]



Nancy Spero, *Panel III de Torture Of Women* (detalle), 1976.



Nancy Spero, Panel X de *Torture of Women* (detalle), 1976.

[133] https://es.wikipedia.org/wiki/Nancy_Spero
http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/nancy-spero-disidanzas

MARINA ABRAMOVIC (Belgrado 1946)**.** Su cuerpo como material y campo de representación. El dolor y los límites del cuerpo.

Artista performativa que comienza su carrera en los años 70. Explora la relación entre el artista y la audiencia, los límites del cuerpo y las posibilidades de la mente, resaltando el cuerpo como lugar del arte contemporáneo.

Utiliza su propia sangre a través de la herida, como sustancia básica mediante la cual, presenta el cuerpo femenino como foco de denuncia social. Para ello se apropia del discurso cristiano del dolor y la estética de la llaga y el corte. Transgrede la barrera de la representación en un momento en el cual, ya no median los códigos religiosos bajo los que leer los cuerpos torturados del cristianismo, aquí el mensaje ya no es leído como propaganda de la ideología cristiana.

El exceso, la automutilación, la transgresión y la superación del dolor son los fundamentos de su trabajo, hasta el punto de que la carne marcada o lacerada se convierte en la mejor manera de denunciar el horror, llevando al cuerpo al límite de su resistencia física. Se practicaba a sí misma heridas para sangrar, con el propósito de escapar de su cuerpo culturalmente determinado y disciplinado, intentando a su vez obviar el dolor corporal sin el uso de anestesia.[134]

Su propio cuerpo es utilizado como lugar de reinvención que resiste frente al poder que uniformiza los cuerpos, los posee o los consume en la red de mercancías del mercado global, rechazando el canon de la estética femenina impuesta culturalmente.

Para Abramovic, su cuerpo es “su material”, y junto con el espacio que ocupa, forma lo que ella denomina su “campo de representación”. Destaca elementos de su biografía y los convierte en situaciones mentales, al mismo tiempo que los dramatiza.

Vemos un ejemplo de sus representaciones a través de sus performances:

Rhythm 0 (1974). La artista se presenta al público con 72 objetos, entre los cuales aparecen cuchillos, clavos, etc., que se pueden usar contra ella, incluyendo una pistola que marca el final de la acción cuando alguien la empuña.[135]

---

[134] Petra Löffler en Grosenick, U. *Mujeres Artistas de los siglos XX y XXI*, Colonia: Taschen 2002, p.23

[135] Aguilar García, T., *op.cit.,* p.118

Rhythm 4, Rhythm 5 (1974) . En esta serie experimenta los límites de su cuerpo a través de la resistencia moral y física.[136]

Rhythm 10 (1975). Clavaba un cuchillo entre sus dedos lo más rápido que podía, grababa los sonidos y volvía a repetir el proceso.

Marina Abramovic, *Rhythm 10*, performance, 1 hora, Museo d´Arte Contemporanea Villa Borghese, Roma.

Art must be beautiful (1975). En esta performance se cepilla el pelo con dos peines de metal y concluye cuando se hiere el rostro y se arranca el pelo presa de un ataque de tricotilomanía [137]. El objetivo es descubrir la fragilidad de nuestro cuerpo y la capacidad de resistencia del mismo.

El cabello adquiere el símbolo de la belleza femenina y es arrancado como protesta por esa asociación cultural que reduce a la mujer a lo estético sin valorar lo intelectual que hay en ella, lo que hace que el cabello se convierta en aquello que hay que eliminar como forma de impugnación entre la ecuación mujer-belleza,

[136] Aguilar García, T., *op.cit.,* p.118

[137] La tricotilomanía es un desorden psicológico caracterizado por la obsesión por el pelo que algunos sujetos manifiestan al arrancárselo compulsivamente de cualquier parte de su cuerpo.

hombre-razón. Por otra parte, el discurso sobre lo pecaminoso y lo sexual del cabello en el contexto religioso, sugiere que esta acción opera en esa dirección al señalar el cabello como fuente de concupiscencia. Abramovic demuestra como conducta, que contraviene el canon de belleza cuando se focaliza en la cabellera femenina como una melena bien cuidada.[138]

Lips of Thomas (1975). En la que introdujo los rituales cristianos de la flagelación y la estigmatización. Durante dos horas, Marina sentada desnuda a la mesa come un kilo de miel con cuchara de plata y después bebe un litro de vino tinto en un vaso de cristal, el cual rompe para rasgar su estómago con una estrella de cinco puntas, a la vez que comienza a azotarse violentamente hasta no sentir dolor. Después se acuesta boca arriba sobre una gran cruz formada por bloques de hielo y con una estufa colocada sobre su vientre que hace sangrar sus heridas. Así permaneció durante 30 minutos, hasta que el público interrumpe la acción quitando los bloques de hielo situados bajo la artista. El símbolo de la estrella rasgada alrededor de su ombligo posee fuertes connotaciones biográficas y alegóricas, ya que Marina nace y crece en un contexto político vinculado al comunismo.[139]

Marina Abramovic, *Lips of Thomas*, 1975, performance 2 horas. Krinzinger Gallery, Innbruck

[138] Aguilar García, T.,*op.cit.,* pp. 249-250
[139] *Ibídem,* p.120

En 1976 conoce a su compañero Uwe Laysiepen, conocido como Ulay, con el que trabaja hasta 1988, fecha en la que se separaron definitivamente tras la performance ***The Lovers***, en la que transformaron su experiencia personal de haber llegado juntos al final de su camino, en un acto representado en un lugar concreto, caminando el uno hacia el otro, durante 90 días, desde extremos opuestos de la Gran Muralla China (unos 1.000 km), ella partió del Mar Amarillo y él del desierto de Gobi, para encontrarse en un punto y a partir de ahí consumar su separación.

Breathing In/ Breathing Out (1977) Marina y su compañero Ulay intercambiaron sus respiraciones, habiéndose colocado previamente filtros de cigarrillo en los orificios nasales, hasta agotarse el oxígeno.

Marina Abramovic y Ulay, *Breathing In/ Breathing Out*, 1975. Performance 19 minutos

Interruption in Space (1977). Ambos artistas corrieron y se golpearon contra una pared repetidas veces, hasta quedar exhaustos.

Light/ Dark (1977) Marina y Ulay se dieron bofetadas hasta que uno de ellos se detuvo.

En estas performances que realizaron juntos reflexionaban además sobre la dualidad de la relación hombre-mujer, soledad-compañía, deseos-prohibiciones.[140]
Tras su ruptura con Ulay, Marina inicia una nueva etapa en el estado brasileño de Minas de Gerais, donde comienza a realizar instalaciones objetuales, abriendo un nuevo campo de trabajo con *Transitory Objects.* Desde 1992, retoma su actividad como performer, continuando con los intereses de sus primeras acciones al concebir la performance como un espacio para la liberación de los fantasmas personales, pero también como un modo de relacionarse con la realidad.[141]

[140]Aguilar García, T., *op.cit.,* p.118
[141] Petra Löffler en Grosenick, U, *op.cit.,* p.18

GINA PANE. (Francia 1939-1990) utiliza su propio cuerpo como canal de comunicación artístico. Se vincula con el movimiento *Body Art* junto a otros artistas como Vito Acconci, Chris Burden, Marina Abramovic, Bruce Nauman o Dennis Oppenheim. Gina Pane somete su cuerpo a los límites de su resistencia. Sus acciones están cargadas de un alto contenido agresivo y simbólico. Nos presenta una doble visión del cuerpo, por un lado objeto sexual y simbólico de fecundidad y por otro lado vehículo de regeneración.

> *"La herida es la memoria del cuerpo; memoriza la fragilidad, el dolor, es decir, su existencia real. Es una defensa en contra del objeto y de las prótesis mentales. Mi problema real era construir un lenguaje a través de esta herida, que empezaba a ser un signo. A través de la herida yo comunico mi pérdida de energía. El sufrimiento físico no es para mí un simple problema personal, sino un problema de lenguaje. El acto de autoinfligirme heridas sobre mí misma representa un gesto temporal, un gesto psicovisual que deja marcas."*
>
> *Gina Pane.*[142]

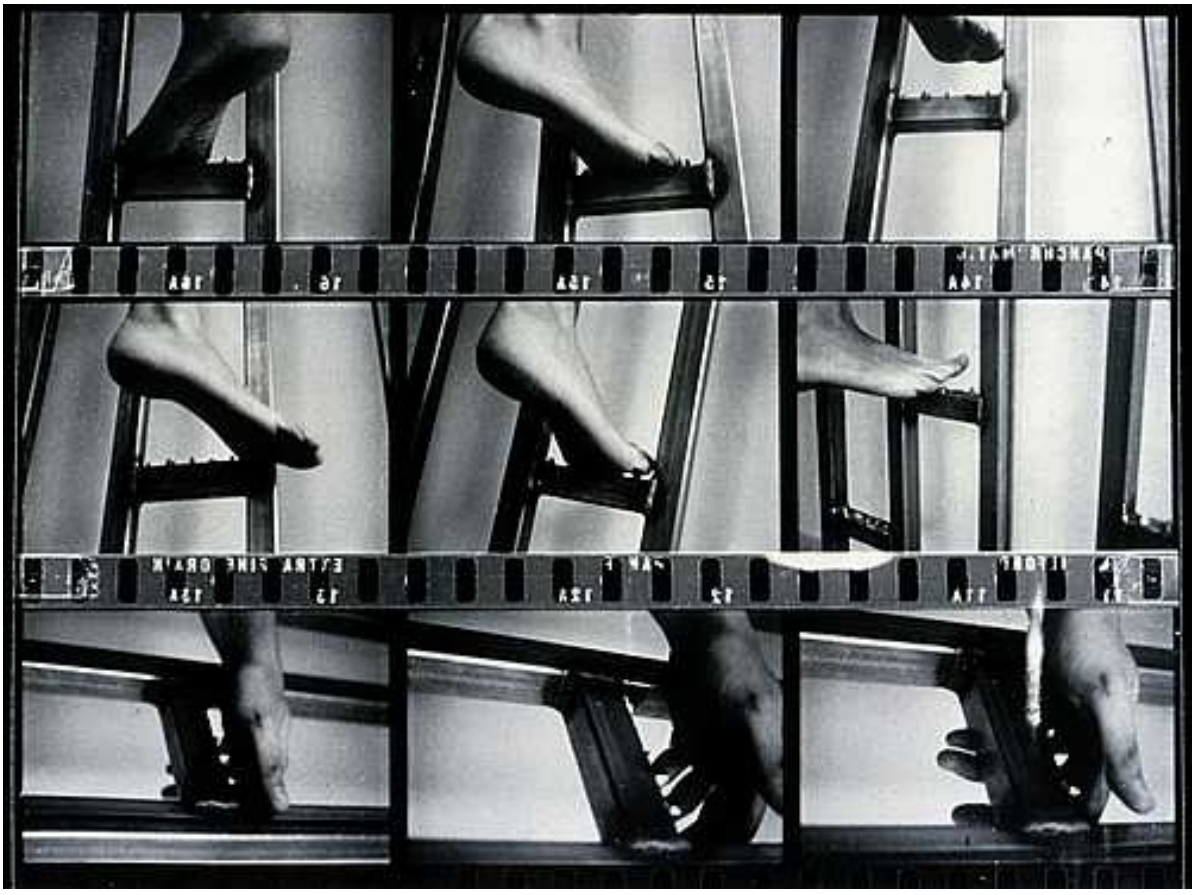
Desde 1971 a 1979 Gina Pane realiza una serie de acciones en las que la mutilación del cuerpo, mediante la herida sangrante, está continuamente presente. Va vestida siempre de blanco en sus acciones pues es el color funerario en las culturas orientales y utiliza la sangre, como símbolo de vida y de muerte.

En 1971 en su estudio de París, crea la performance *Escalade non anesthésiéé* en la cual trepa por un armazón metálico clavándose púas aceradas en sus manos y pies, con el objetivo de llamar la atención sobre la guerra de Vietnam, y denunciando, con su sangre derramada, el cuerpo controlado socialmente por la violencia y el poder, trayendo a la superficie un dolor demasiado oculto, o como ella misma solía decir "un mundo en el que todo está anestesiado".[143] Constituye, un precedente sobre la ausencia de la anestesia y el deseo del dolor auto-provocado, además de constituirse en un revulsivo para la sociedad francesa, adormecida tras mayo del 68.

---

[142] S. Aznar, *El arte de acción, pp.67-68* en Aguilar García, T*., op.cit.,* p. 126

[143] https://pezconejo.wordpress.com/2011/11/14/ginapane/



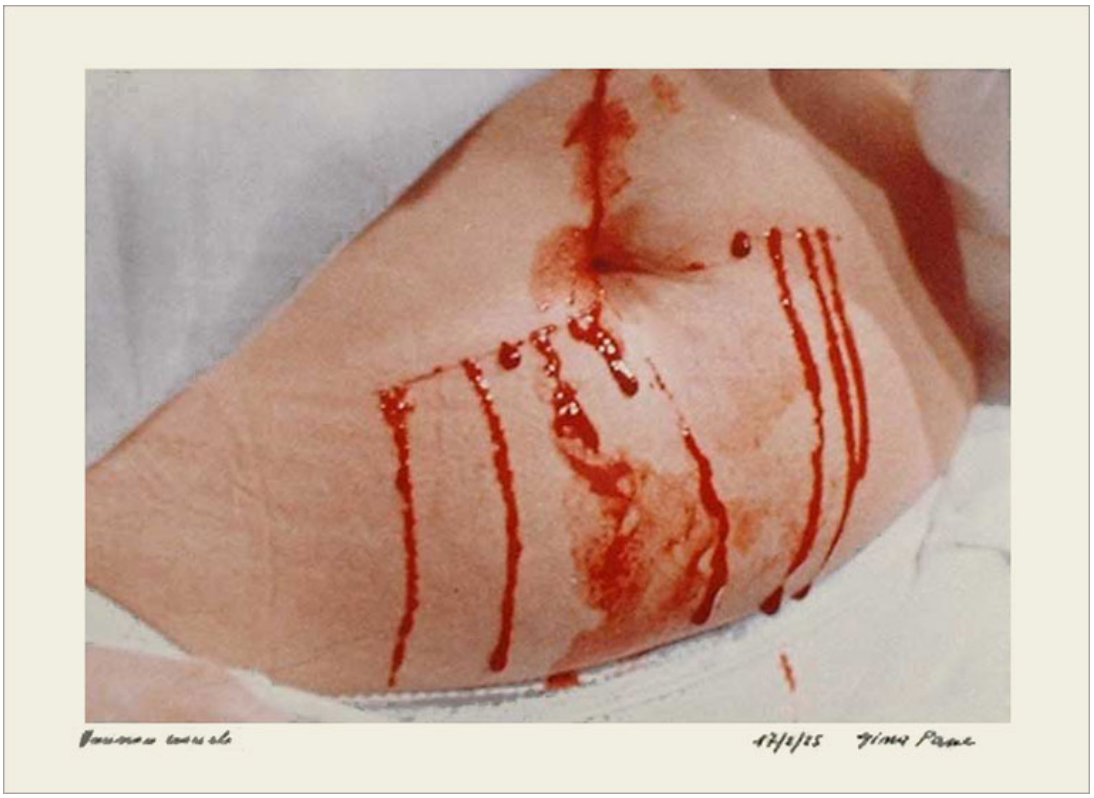
Gina Pane, *Escalade non anesthésiéé* , 1971

En *Acción sentimental* (1973), Gina se corta la palma de la mano izquierda con una cuchilla de afeitar y deja que su sangre, al manar, resbale entre los dedos. En todas las acciones se encuentran elementos contradictorios que pueden significar vida o muerte. Al juntarlos, Gina Pane intenta enfrentarse al temor de la muerte y encontrar un sentido a la existencia. A través de las incisiones denota desinterés por los conceptos de belleza y perfección corporal vigentes.[144]

En *Physché* (1974), en la galería Stadler de París, la artista vestida de blanco se realiza con una cuchilla de afeitar cuatro cortes alrededor del ombligo formando una cruz, evidenciando claras connotaciones religiosas. El uso de prendas blancas simbolizaba la neutralidad. La metáfora de la cruz sangrienta simboliza la unión entre la vida (representada por el cordón umbilical anudado que es el ombligo) y la muerte, representada por la cruz. Esta performance va precedida de un primer momento en el que dibuja, frente a un espejo, el contorno de su rostro con una barra de labios y mientras se contempla en él, realiza incisiones en sus párpados y se

[144] https://es.wikipedia.org/wiki/Gina_Pane

coloca una venda blanca sobre la que se marcan los puntos rojos de su sangre. Durante el acto, Pane acaricia y besa su seno para finalmente cortarse el vientre.



Gina Pane, *Psyche,* 1974

En 1975 y en la misma galería realiza *Autoportraits*, acción en la que se acuesta sobre un armazón metálico mientras recibe el calor de varias velas situadas bajo el mismo, levantándose cuando el calor se hace insoportable. En el siguiente paso, se practica un corte en el labio mientras dice a través de un micro: “No quiero dejar que nada se perciba”. Después se corta las cutículas de las uñas, mientras en una pantalla se proyectan imágenes de mujeres lacándose de rojo las uñas.[145]

Existen similitudes entre las performances de Marina Abramovic y Gina Pane, ambas denuncian el rol estético de la mujer impuesto por la sociedad, utilizan símbolos religiosos y llevan su cuerpo a los límites de su resistencia física. Aunque la utilización de prendas de vestir blancas de Pane contrasta con las negras de Abramovic.

[145] Aguilar García, T., *op.cit.,* p.121

HANNAH WILKE (Nueva York 1940-1993) Referente del feminismo artístico en los años 70, realizó vídeos, fotografías, performances y esculturas, para reivindicar el género femenino frente al mito del hombre, omnipresente en el arte. Su cuerpo, en general, y su vagina, en particular, fueron los iconos que utilizó para aunar arte y lucha. Fue pionera en cuanto a la utilización de la iconografía vaginal que se convertiría en elemento clave de expresión artística reivindicativa. Hannah Wilke moldea vaginas de todos los tamaños y materiales a modo de invasoras, al igual que los movimientos feministas. Muestra una mujer comprometida su tiempo y con temas sociales como la denuncia de la opresión de la mujer y el fanatismo feminista, la dignidad de la vida humana, el dolor, la enfermedad o la muerte.

La artista se convierte en objeto de su propio arte, exhibe su cuerpo desnudo, lo expone, permitiéndose incluso el lujo de objetificarlo bajo su atenta mirada, que rompe y subvierte las leyes de la mirada tradicional del patriarcado.

" No separé mi arte de mi cuerpo; sencillamente era otra parte de él"

(H. Wilke)[146]

En *S.O.S. Starification Object Series*, Wilke asume el papel de esas modelos anónimas que pueblan las campañas publicitarias, imita sus poses artificiales, demostrándonos que son tan sólo gestos estereotipados de "lo femenino", que, repetidos hasta la saciedad, han terminado por convertirse en norma de feminidad.

El problema de Wilke recaía no en su discurso, ni en su propuesta artística, sino en que no era tomada en serio, pues una mujer hermosa, con un cuerpo similar al de las modelos en Vogue no puede denunciar nada dado que no se encuentra en la situación de desigualdad que el común denominador femenino. Wilke en su belleza absoluta pasaba desapercibida para el público, aunque no para muchos artistas; la prueba está en la performance que realizó en torno al "Gran Vidrio" de Duchamp invitada por el propio Duchamp.

[146] Petra Löffler en Grosenick, U., *op.cit.,* p. 559

Fig. Hannah Wilke, *Starification Object Series,* 1974-82. Museum of Modern Art. New York.

En la instalación *So Help Me Hannah,* Wilke equipara el concepto de mercancía a la mujer, cuyo cuerpo, sistemáticamente objetificado, se convierte en valor de cambio dentro de la sociedad capitalista y patriarcal.

Hannah Wilke. Instalación *So Help Me Hannah* (*Exchange Values*),1978-1984

Pero la obra, ofrece una doble lectura. Por una parte, “Exchange values” puede traducirse como “valores de cambio”, y el cuerpo desnudo de la artista actúa aquí como mercancía, como objeto. Sin embargo, puede entenderse también como verbo imperativo, “cambia valores”, y de repente el cuerpo de Wilke ya no parece tan indefenso. Ataviada con sus eternas sandalias de tacón, y empuñando una pistola en cada mano, avanza con paso firme sobre la máquina. Su pose, desafiante, parece decirnos que la revolución feminista es ya una realidad imparable, y que el arte se ha unido a ella para agitar conciencias y “cambiar valores”.[147]

Desde 1978 hasta 1984 la madre de Hannah sufrió un cáncer y Wilke reflexiona sobre la vulnerabilidad del ser humano y sobre lo efímero de la vida, en una serie de fotografías de su madre semidesnuda acechada por la enfermedad. Además de mostrar a su madre en los años más duros de tratamiento una vez le hubieran extirpado el pecho o sin cabello, Wilke se vale de esculturas vaginales para hacer un juego metafórico sobre la vida y la muerte. La artista asemeja las vaginas como células sanas que dan vida frente a las cancerígenas que acaban con la de su madre.

Poco tiempo después de morir su madre, a Hannah también le diagnosticaron cáncer de mama. Como fuente de terapia, Hannah con la ayuda de su marido, Donald Goddard, también quiso dejar una muestra del transcurso de su enfermedad por medio de su obra, en la serie denominada *Intra Venus.*

A Wilke la enfermedad la transformó física y espiritualmente. En *Intra-Venus* se ve a una Wilke acabada por el cáncer, con cicatrices, que ha perdido el cuerpo escultural y la cara modélica, así podemos observarla seriamente, por que ya no es sólo una mujer bonita exhibiéndose. Además, en las imágenes de la performance, Wilke posa como todas las modelos han posado a lo largo de la historia, aparece como Venus, la Virgen, las modelos del Barroco y el Romanticismo. Es una clase de historia del arte, inmersa en una performance que aumenta su significado debido a las fotografías obtenidas.[148]

[147] http://magdalamaria.blogspot.com.es/2009/05/hannah-wilke-yo-objeto-yo-sujeto.html
[148] http://www.geifco.org/actionart/actionart01/nmP/_cuerpoImagen/hWilke/HannaWilke.htm

Hannah Wilke, serie *Intra-Venus,* 1992. Fotos realizadas por Donald Goddard.

Hannah Wilke. *So Help Me Hannah. Self Portrait With Mother. Ayúdame Hannah. Autorretrato con su madre* 1978-81.

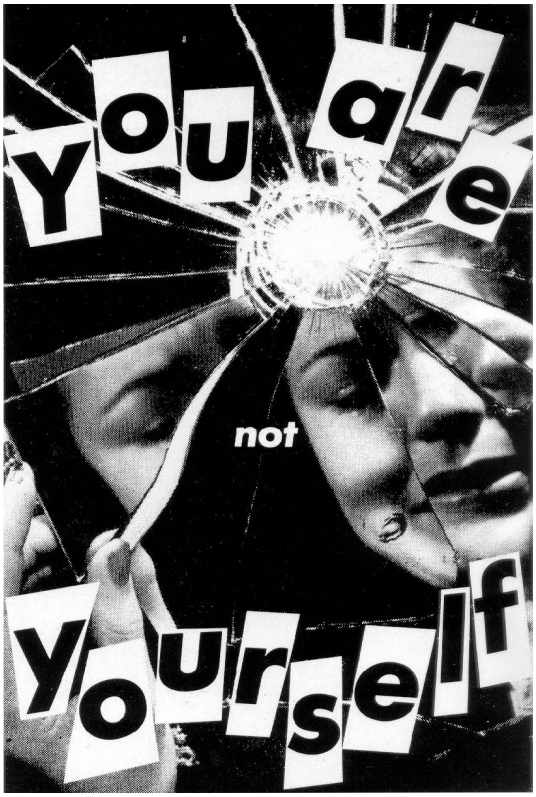
BARBARA KRUGER (Newark, New Jersey, U.S.A. 1945), grita en los años 80 que el cuerpo de la mujer es un campo de batalla, un lugar ideal para reivindicar el papel de la mujer en las nuevas sociedades y también el papel del individuo ante los nuevos poderes. La artista intenta con su obra ir en contra de los prototipos creados por la sociedad patriarcal. A principios de los 70 trabajó el arte textil, técnica de artes decorativas que se asociaba al trabajo manual de las mujeres y que ciertas artistas utilizaron como forma de reivindicación feminista en el mundo del arte. Consiguió su mayor relevancia en el ámbito artístico cuando comenzó a trabajar con fotografías en blanco y negro a las que añadía lemas de carácter crítico, en grafías de color rojo, negro o blanco, utilizando el lenguaje de la propaganda, pero desde el punto de vista de la crítica al control de la élite cultural y de poder. La mayoría de sus textos interrogan al observador sobre feminismo, clasismo, comunismo, autonomía individual y deseo. Los eslóganes más conocidos de algunos de sus trabajos son: "Your Body is a battleground" (tu cuerpo es un campo de batalla, 1989) en el que hace un llamamiento a las masivas campañas de oposición al aborto o "I shop therefore I am" (Compro, luego existo).[149]

Barbara Kruger, cree que para cambiar la dirección de la mirada en la cultura patriarcal es imprescindible emplear los mismos códigos de la opresión. Los fotomontajes de Kruger en los que mezcla imagen y textos, forman parte de su deseo de apropiarse y desvelar el sexismo y la discriminación característica de la representación moderna y, especialmente, de los medios de comunicación y de la publicidad.[150]

[149] Ilka Becker en Grosenick, U., o*p.cit.*, p.282
[150] Martínez-Collado, A., *op.cit.,* p. 145

Bárbara Kruger, *Your body is a battleground,*1989. Serigrafía fotográfica en vinilo. 112x112 inches. The Broad Art Foundation, Santa Mónica.

Barbara Kruger, *I shop therefore I am,* 1987



Barbara Kruger, *You are not youself,* 1984

Barbara Kruger, *Your confort is my silence,* 1981

"Hacer arte es objetivar tu experiencia del mundo, transformar el flujo de momentos en algo visual, textual o musical. El arte crea una especie de comentario."

Barbara Kruger[151]

A Barbara Kruger se suman otras artistas como **Cindy Sherman** y **Linda Benglis**, que coinciden en su discurso, en el hecho de evidenciar el papel de los medios y la sociedad de consumo en su forma de representar y hacer público el imaginario femenino, haciéndose también eco de la violencia mediática impuesta y problematizando los roles sexuales.

[151] Grosenick, U., *op.cit.,* p.285

CINDY SHERMAN (New Jersey, 1954). En su obra se deconstruyen imágenes femeninas socialmente estereotipadas a través del uso del maquillaje, disfraces, máscaras y vestuario femenino, poniendo en evidencia la inestabilidad del concepto de identidad, a la vez que se critica e ironiza sobre los modelos de belleza y sensualidad. Sherman se convierte en fotógrafa, actriz, directora, guionista, estilista, maquilladora, peluquera, decoradora y encargada de iluminación; un completo equipo de rodaje (ya que la retórica de sus imágenes procede del mundo cinematográfico) en una persona. Se representa a sí misma en papeles diferentes tomados del cine y las revistas, que imponen unos modelos a las mujeres convertidas en clichés. Durante este juego el yo de la artista permanece oculto, mientras las imágenes ponen ante nosotros las ansias, deseos, sueños, miedos y amenazas que se presuponen a la mujer en la sociedad occidental.

Las fotografías de Cindy Sherman desafían la idea de la estabilidad o innatismo del género que se esconde tras las imágenes que la cultura occidental construye para nuestro consumo en los medios de comunicación de masas.

Sus primeras *Film Stills* , realizadas en 1977, son autorretratos que no tienen como objetivo que el espectador los reconozca como tal, ya que en cada una de las imágenes adopta un aspecto y una identidad distintos, tomados de las imágenes femeninas de los medios de comunicación de masas, para subrayar que la noción psicoanalítica de la feminidad no es más que la representación del deseo masculino de fijar a la mujer en una identidad estable. La obra de esta artista niega tal estabilidad al presentar la feminidad como una construcción social, como una mascarada.[152]

> *El rango de lo ultra feo siempre me ha fascinado. Las cosas consideradas no atractivas e indeseables me han interesado particularmente. Y algunas me parecen realmente bellas*
>
> Cindy Sherman

[152] Alario Trigueros, M. T. *Arte y Feminismo.* San Sebastián: Nerea. 2008, pp.81-82

Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #58*

Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #6*

Cindy Sherman. *Untitled # 472.* 2008

Cindy Sherman. *Untitled #359.* 2000

Cindy Sherman critica la artificialidad de las convenciones sociales de su época y de los arquetipos de género.

El cuerpo, pues, se convierte en algo que ya no posee el aura de lo bello y lo sublime, sino que se transforma en su contrario, es decir, en lo obsceno, en lo impúdico, en lo degradante, en lo abyecto. Lo abyecto, provoca un estado de crisis y de repugnancia que perturba la identidad personal, que pone a prueba los límites de resistencia y tolerancia del orden social. Sherman apuesta sin retóricas políticamente correctas por la capacidad de impacto de unas imágenes que reflejan las patologías de una sociedad del consumo incrustada en un paisaje de desconfianza y deshumanización. Adopta la provocativa estrategia de inversión de los estereotipos femeninos que han popularizado las revistas y las campañas de publicidad. Se pasa así de figuras voluptuosas, seductoras, esculturales y atractivas a cuerpos tumefactos, sexualmente dominados e, incluso, reemplazados por diferentes elementos protésicos que de alguna manera anuncian la llegada del cyborg. El cuerpo deja de someterse al canon clásico de belleza para convertirse en el lugar de manifestación de los excesos tecnológicos y de las enfermedades sociales, de la fusión con lo mecánico, inorgánico y artificial.

Cindy Sherman, *Untitled #253,* 1992

Cindy Sherman, *Untitled #15,* 1985

LAURIE SIMMONS (Long Island, New York, 1949). Gran parte del trabajo de Simmons se refiere al papel de la mujer en la sociedad. Está considerada como parte del grupo *The Pictures of Generation* junto a Cindy Sherman, Barbara Kruger y Louise Lawler.

En una entrevista en marzo de 2014, Simmons declaró: "Cuando cogí una cámara con un grupo de mujeres, no voy a decir que fue un acto radical, pero estábamos sin duda haciendo una especie de desafío o reacción a la dominación masculina en el mundo de la pintura"[153]

Es apreciable lo que Laurie Simmons puede hacer con una expresión congelada. Desde su primera incursión en el arte conceptual en 1976, Simmons ha estado fotografiando las caras de póker de juguetes inanimados y dotándola de emociones que son realmente palpables. La melancolía, la nostalgia y pesar ocupan un lugar preponderante en sus imágenes, que pueden ser tan cómicas como conmovedoras.

Simmons representa en sus casas de muñecas, el arquetipo del ama de casa evocando el drama y la payasada a modo de telenovela. Las muñecas aparecen en elegante descanso después de realizar sus tareas domésticas, soñando quizá con un tipo de vida más romántico.

Quizá proyecta Simmons su anhelo adolescente de ser la musa de un gran artista, probablemente masculino, en un momento en el que no creía que el ideal en el que se inspiraba podría llegar a ser ella misma. Simmons no reconoció esto hasta 1994 en *The Music of Regret* (Música de arrepentimiento) una serie que se centró en un maniquí hecho en su propia imagen, una mujer rodeada de pretendientes masculinos que compiten por su atención con la mirada insinuante y que enmascaran una incapacidad profunda para formar ningún vínculo real. Los muñecos de ventrílocuo con sonrisas fijas y ojos de vidrio sólo se suman a la comedia humana que las imágenes realmente retratan.

[153] Heti, Sheila. *"Laurie Simmons"* . *Interview Magazine* . Dan Ragone . Recuperado 5-3-2015 .

Laurie Simmons, *Blonde/Red Dress/Kitchen, from the series Interiors***,**1978. Silver dye bleach print, 8.3 x 12.7 cm

En 2006, Simmons dotó esas fotografías de vida en su primera película (realizada en 35 mm), un mini-musical, también titulado The Music of Regret, en la que aparece Meryl Streep, y donde se da habla, movimiento y una historia a los personajes de varias de sus series fotográficas anteriores. Títeres *vintage* proclaman el dolor y la pena que estalla entre dos familias enfrentadas. Un títere femenino canta sobre los fracasos de unión y comunicación de sus cinco pretendientes ficticios. Los objetos con piernas de sus fotografías, aparecen en movimiento danzando sobre un escenario.[154]

[154] Se puede ver la película completa en: https://vimeo.com/86448124

Laurie Simmons, fotogramas de la película *The Music of Regret*, 2006

Simmons creció en una vivienda de los suburbios neoyorkinos en los años 50-60, en los cuales la televisión jugó un papel importante en el desarrollo de su infancia, cualquier cosa que echaban por televisión ella lo veía: 'I watched it. I have a TV brain.' (Yo vi esto. Tengo un cerebro televisión.) [155] La influencia de los anuncios televisivos le llevó a realizar su icónica serie *Walking and Lying Objects* (1987-1991). Teatralmente iluminadas e impresas hasta 7 pies de altura (2,13 metros aproximadamente), las fotografías personalizan productos manufacturados a modo

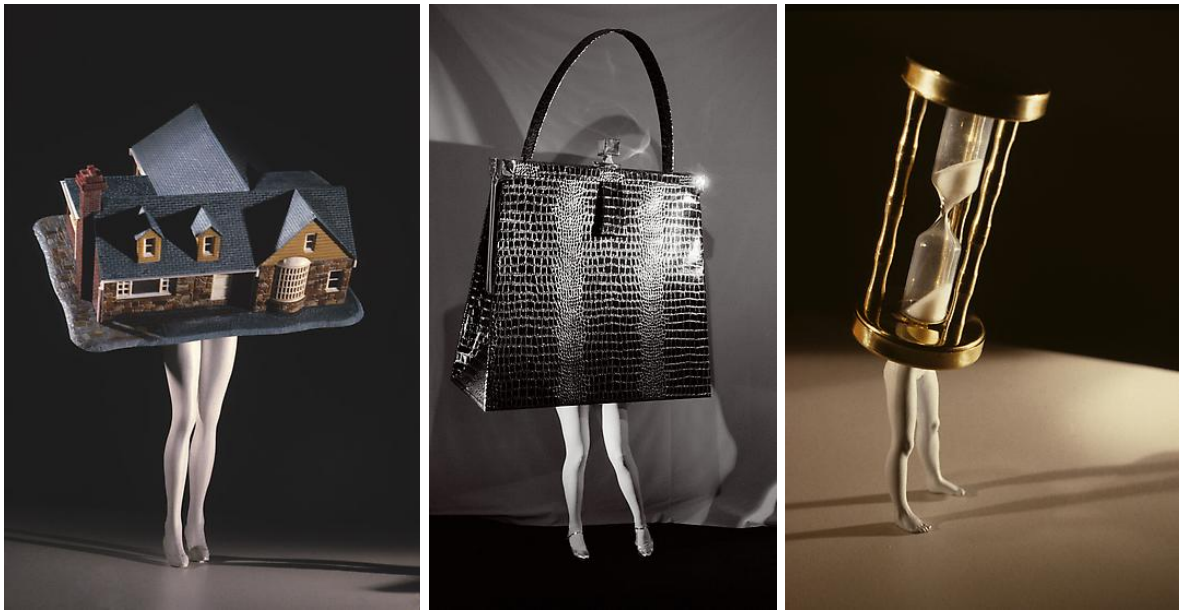
[155] Simmons, L. Guest Editor: Laurie Simmons. Conversations with Myself, 2013. Wallpaper. Octubre 2013. Pp. 243-262.

de choque de sensaciones de la vida diaria jugando con los pequeños dramas propios.

Simmons localizó a un fabricante de “sex dolls”, y le pidió que se lo adaptara a las exigencias de una artista, que eran muy diferentes a las de los habituales clientes de sexo masculino. Al final ella consiguió lo que quería. “Ha sido un objetivo a lo largo de mi vida utilizar muñecos de tamaño natural y arrebatar tanta emoción de ellos como me sea posible", afirma Simmons[156]

En 1972, Simmons descubrió una casa de muñecas en el ático de una tienda de juguetes en Liberty, Nueva York. Esto sucedió durante la segunda ola del feminismo, y las muñecas eran vistas con escepticismo por muchos que afirmaron que los juguetes funcionaban como un adoctrinamiento sutil para las chicas jóvenes. Simmons se sintió atraída por el tema y comenzó a fotografiar muñecas y casas de muñecas. El hilo conductor de la obra de la artista es el examen de la autopercepción y la creencia de que ésta se revela con mayor exactitud "a través de aproximaciones, sustitutos y suplentes de nosotros mismos".
Desde 1978 se dedica a trabajar con muñecos a modo de pequeños seres humanos. Simmons se dedicó a construir mundos imaginarios ellos y con casas de muñecas habitadas por familias modelo según los cánones sociales mayoritarios en la serie *Early Color Interiors* (1978-1979), muñecos de ventriloquia de apariencia humana en *Walking Objects* (1990-1992) donde cuenta con artículos de consumo, tales como casas de muñecas, pasteles, armas e instrumentos musicales con piernas largas y esbeltas, con la intención de hacer una declaración sobre los roles de género tradicionales; o más recientemente ha trabajado con el cosplay[157] japonés en *Kigurumi* (2014).

[156] Simmons, L., *op.cit.* p.243-246
[157] El **cosplay**, contracción de ***costume play***, es un tipo de moda representativa, donde los participantes usan disfraces, accesorios y trajes que representan un sujeto específico o una idea. Los cosplayers a menudo interactúan para crear una subcultura centrada en el juego de roles. Una definición más amplia del término "cosplay" aplica a cualquier uso de disfraz de juegos roles fuera del escenario, independientemente de su contexto cultural. Las fuentes favoritas para esto incluyen cómics, cine, anime, manga y videojuegos.
El *cosplay* tiene un enfoque cultural específico dedicado a la representación realista de una idea o un personaje propio de la ficción; puede tener distintas variantes según la intención y el contexto, normalmente haciendo una representación física y dramática de un personaje. Entre sus variantes se



Laurie Simmons, fotografías de la serie *Walking & Lying Objects* 1987 – 1991

El hilo conductor de la obra de la artista es el examen de la autopercepción y la creencia de que esta se revela con mayor exactitud "a través de aproximaciones, sustitutos y suplentes de nosotros mismos".

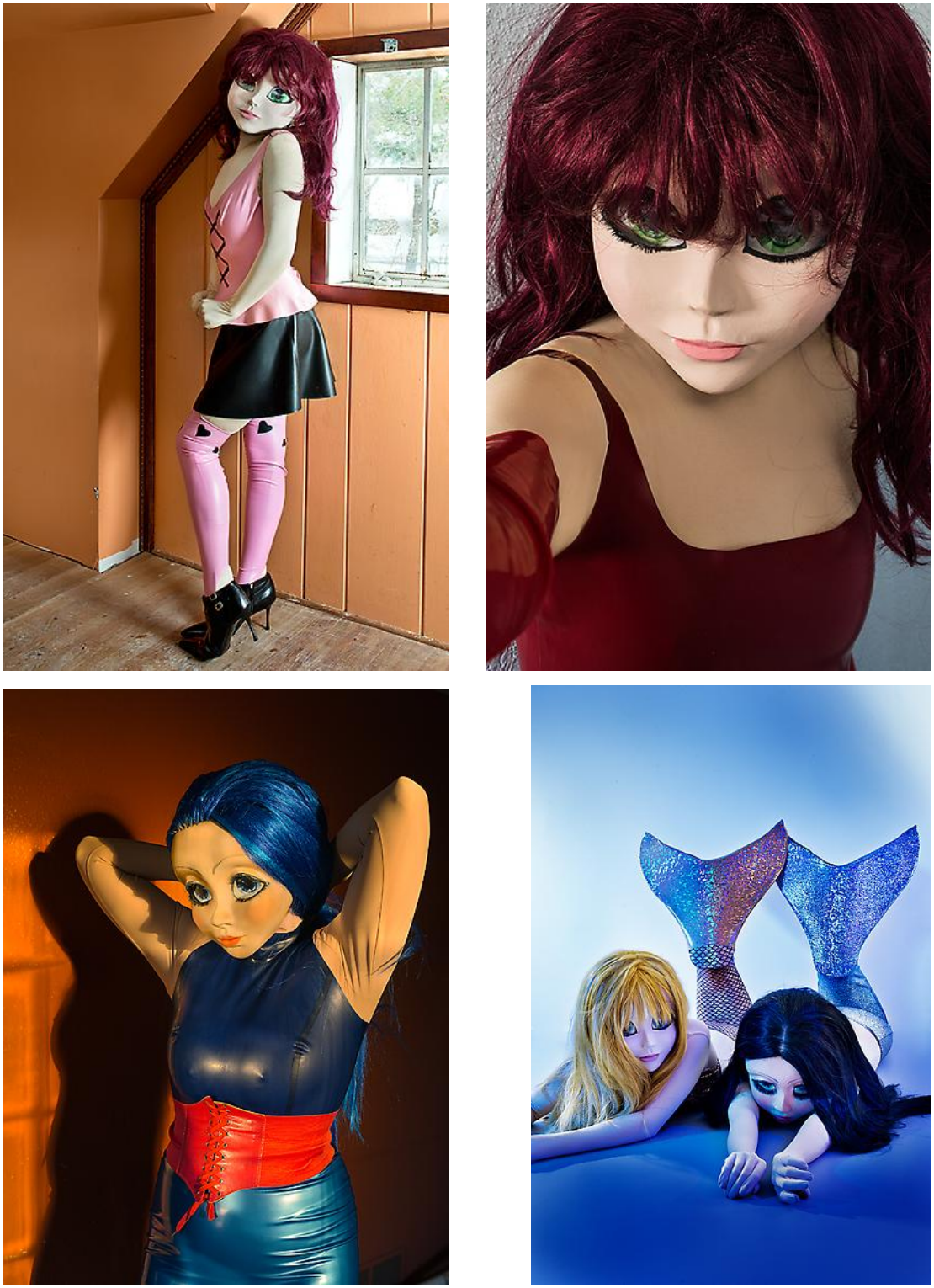
Después de una vida entera haciendo fotos de muñecas, Laurie Simmons ha empezado a retratar a chicas reales. No obstante, parece empeñada en mantener la obsesión: sus modelos quieren ser (y lo parecen) como muñecas. Su última serie de trabajos, está directamente basado en la comunidad de las *Doll Girls* (Niñas-muñeca), una de esas tribus que ha prosperado con las redes sociales. Son adolescentes y no tan adolescentes que aspiran a tener el mismo aspecto que una muñeca de juguete, tanto de una marca determinada, como Barbie, o imitando a personajes de series de dibujos animados *anime* de Japón o Corea, donde la práctica del *animegao* busca emular, en aspecto y personalidad, a un personaje dibujado. La artista retrata a chicas que están dotadas de "ojos sobrenaturalmente grandes y chispeantes", justo como las muñecas orientales. Las *Doll Girls* no sólo se pintan ojos en los párpados: a veces se someten a cirugía estética. Cuando el espectador se fija un poco más en la rareza de la mirada logra percatarse de que los ojos están pintados, con gran realismo, sobre los párpados de las modelos, uno de los usos habituales entre las *Doll Girls* para asemejarse a los seres de plástico o

---

encuentran notablemente: la representación de personajes antropomorfos, la adaptación antropomorfa de personajes zoomorfos, el *cross-dressing*, la representación de los roles de género opuestos y el carácter erótico. http://es.wikipedia.org/wiki/Cosplay.

dibujados que son su ideal de belleza. Simmons desea resaltar la rapidez con que se pueden elaborar "versiones alternativas" de uno mismo mediante la rapidez de los smartphones y la publicación inmediata de la imagen deseada en plataformas que se nutren de la "alimentación incesante" como Instagram, Facebook y Twitter, donde es posible aparecer, transformarse y desaparecer a gran velocidad. Hay una brecha cada vez mayor entre la vida real y la artificialidad. Interesada desde el comienzo de su carrera por el enmascaramiento y los disfraces como extensiones fantasmales o proyecciones psicológicas del ser humano, la artista explora "la brecha cada vez mayor entre la vida real y la artificialidad" mediante la permisividad de los medios de comunicación y las plataformas sociales en línea. Sus chicas con mirada y aspecto de muñeca le sirven para poner en juicio las nociones contemporáneas de belleza, identidad y personalidad y también para investigar "cómo la individualidad se puede montar a través de la lente distorsionada de la belleza idealizada".[158]

[158] José Ángel González, *Laurie Simmons y las chicas que quieren parecer muñecas*. Artrend, 20 minutos.es,17-4-2015. http://www.20minutos.es/noticia/2431665/0/laurie-simmons/chicas/munecas/#xtor=AD-15&xts=467263



Laurie Simmons, serie *Kigurumi, Dollers and How We See* 2014.

Laurie Simmons, serie *How We See* 2015 (las modelos tienen los ojos cerrados y sobre sus párpados se han pintado ojos)

LYNDA BENGLIS (Louisiana, 1941). Icono del arte feminista y provocador, asombró al mundo cuando en 1974 se fotografió a sí misma al natural para Centrefold en Artforum, usando nada más que unas gafas de sol Cateye y agarrando un consolador contra su ingle en una posición en contra de la dominación masculina en el mundo del arte. Este acto fue de tal importancia, que algunos de los editores de la revista abandonaron en señal de protesta. Benglis, surgió como parte de una nueva generación de artistas que configuraron los nuevos enfoques originales en la escultura y la pintura, en la estela del expresionismo abstracto, el minimalismo y el arte pop.[159]

El escándalo que provocó la imagen no fue debida a la visión del cuerpo femenino, que entraba dentro de los códigos admitidos por la demanda de la cultura machista del mercado de la pornografía, lo que escandalizó fue que el enorme pene que tenía agarrado con su mano, era una burla de la sexualidad, del masoquismo y del feminismo.

Lynda Benglis, *Centrefold,* original publicado en Artforum Noviembre 1974
Fotografía y © by Arthur Gordon, imagen cortesía de la artista y Cheim & Read, New York

[159] http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/23484/1/lynda-benglis

Conocida por sus pinturas de cera y esculturas de látex vertido, su trabajo se caracteriza por una mezcla inusual de la imaginería orgánica incorporando nuevos medios e influenciada por Barnett Newman y Andy Warhol.

En sus primeras obras utilizaba cera de abejas antes de pasar a las grandes piezas de poliuretano en la década de los 70, y más tarde utilizó pan de oro, zinc y aluminio.

La validez de la mayor parte de sus trabajos fue cuestionada hasta la década de 1980, debido al uso de la sensualidad y el físico. Obras como *Fallen Painting* (1968) nos informan de que hay un enfoque desde una perspectiva feminista. Para este trabajo, Benglis unta con pintura el suelo de una galería, bajo el título *the depravity of the 'fallen' woman* (la depravación de la mujer caída), o desde una perspectiva feminista *prone victim of phallic male desire* (víctima propensa al deseo fálico masculino). Estas piezas en el suelo, coloreadas, brillantes y orgánicas, estaban destinadas con sus sugerentes aperturas, a perturbar el movimiento minimalista dominado por los hombres. Al igual que otras artistas femeninas, ella se sintió atraída por la novedad de un medio que fue corrompido por artistas masculinos. La estructura del nuevo medio en sí, jugó un papel importante en el tratamiento de las preguntas sobre la identidad de la mujer en relación con el arte, la cultura pop, y los movimientos feministas dominantes del momento.[160]

Lynda Benglis, *Contraband*, 1969

[160] https://en.wikipedia.org/wiki/Lynda_Benglis

Photograph of Lynda Beglis, latex floor painting, Rhode Island, 1969

Fotografías por Henry Groskinsky, © Life Inc., imagen cortesía de la artista y Cheim & Read, New York

VALIE EXPORT

Waltraud Lehner (Linz, Austria, 1940) fue educada hasta los 14 años en un convento y después adquiere conocimientos de pintura, dibujo y diseño en The National School of Textile Industry de Viena, así como experiencia en el ámbito cinematográfico trabajando como “script girl”, editora y extra. Posteriormente, esto le permitió dar forma a obras transgresoras y conceptuales, haciendo patente su versatilidad a través de los diversos medios de expresión de los que se vale: videoinstalaciones, performances corporales, cine expandido, animaciones de ordenador, fotografías, esculturas y publicaciones de arte contemporáneo. En 1967 adopta como nombre artístico "VALIE EXPORT", un concepto y logotipo que le dará nombre el resto de su carrera y que debe ir escrito con letras mayúsculas. El término procedía de una marca de cigarrillos. Su trabajo es relevante dentro de la historia del arte feminista gracias a sus "performances de guerrilla".

Se presentó como integrante del panorama artístico vienés, dejando patentes sus ideales desde la creación de su nombre artístico, con el que renuncia a los apellidos de su padre y su marido, para adquirir el de una de las marcas de cigarrillos más comerciales del momento en su país: Austria Export. Este gesto de autodeterminación irá acompañado de la imagen de una VALIE arrogante, que sostiene un paquete de cigarrillos en el que aparece impreso su nuevo nombre, en mayúscula, junto a su efigie y la frase “Siempre y ubicua”. Y lejos de la banal casualidad, esta fotografía encierra un doble mensaje por parte de la artista: su significación como producto de sí misma, rechazando el sexismo con el que se construye la imagen de la mujer, y el cuestionamiento del papel de la figura femenina dentro y fuera del arte, considerada mera mercancía.

VALIE afirma haber estado muy influenciada no tanto por los Accionistas Vieneses (cuyas grotescas tácticas llegaron a ser abusivas desde un punto de vista femenino), como “por todo el movimiento de la ciudad”. Los escándalos que en ocasiones salpicaban a la política, los artistas contemporáneos a ella o las pioneras del pensamiento femenino, como Woolf y Gertrude Stein, son fuentes de las que esta reivindicadora bebe para formar su propia perspectiva. Las temáticas abordadas buscan la creación de una nueva óptica femínea, la representación del cuerpo y la identidad de la mujer, una relación diversa de la misma con el espacio y

el tiempo, rechazando las construcciones occidentales y haciendo latente el machismo camuflado en las representaciones artísticas.

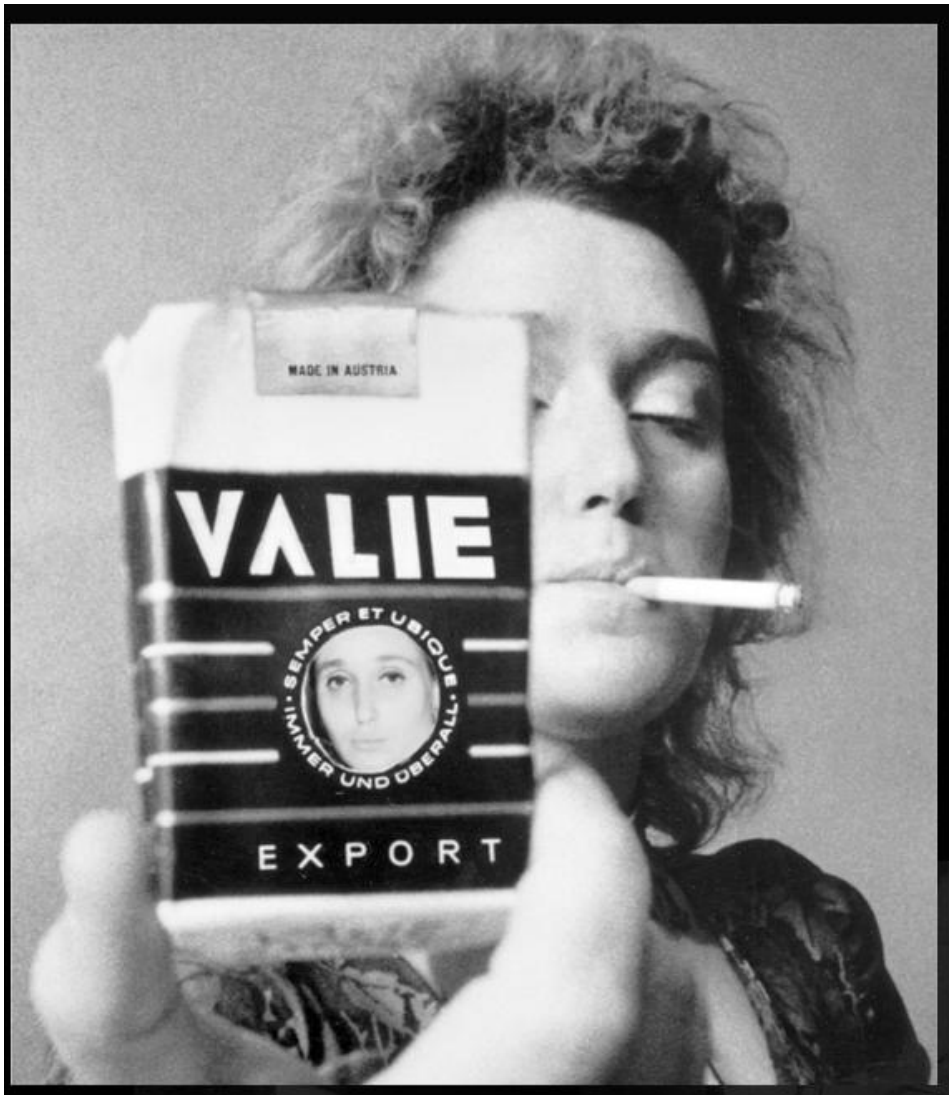
Cada una de sus obras explora los diversos aspectos que dificultan a la mujer recuperar su conciencia de sujeto y liberarse de la dominación masculina, llegando a cuestionar el papel de los medios en la construcción de su imagen social. Esto dio lugar a una de sus acciones más conocidas: *Tapp und Tastkino* (Cine para palpar y tocar, 1968), en la que Peter Weibel, marido de la artista, invita a los transeúntes a palpar sus pechos desnudos, que permanecen cubiertos por un caja con dos aberturas y cortinas que impiden ver más allá de la tela. Sustituyendo la imagen femenina de la pantalla por su propio cuerpo, expone al público la realidad del voyeur que habitualmente permanece protegido por la oscuridad de las salas de cine. Consciente de la objetualización del cuerpo de la mujer, quería ser ella misma quien tomase la decisión de invitar a ser palpada por cualquiera que se atreviese. Los pechos ya no pertenecían a un solo hombre, el marido. A través de su cuerpo, expuesto voluntariamente, determina su independencia, una decisión controvertida que no compartían todas las feministas.

Un año después irrumpió en un cine de Munich, donde se proyectaban películas porno, enfundada en una estética rockera, con una metralleta en la mano (como símbolo fálico) y con una abertura en el pantalón que dejaba al descubierto sus partes íntimas. Anunció que sus genitales eran de verdad y estaban a disposición del público. Esta escenificación, provocó la huida de gran parte de la audiencia, y representaba el reconocimiento femenino de la diferencia entre hombres y mujeres, y dónde radica ésta realmente: en el rol activo y de poder, no en el hecho de que cuelguen los genitales. En 1969 llegó a pasear a su marido como si fuera un perro obediente atado con una correa, por la zona comercial de Viena, dando lugar a reacciones únicas. [161]

Un año después y para señalar el valor expresivo del cuerpo, se tatuó un liguero en la pierna, *Body Sing Action* (1970), como símbolo de la relación históricamente establecida entre la mujer, el fetiche y el erotismo, pues como según comentó ella misma, la liga era un signo de esclavitud y de sexualidad reprimida, que ella pretendía trastocar.

[161] http://culturacolectiva.com/valie-export-y-el-espectaculo-feminista/

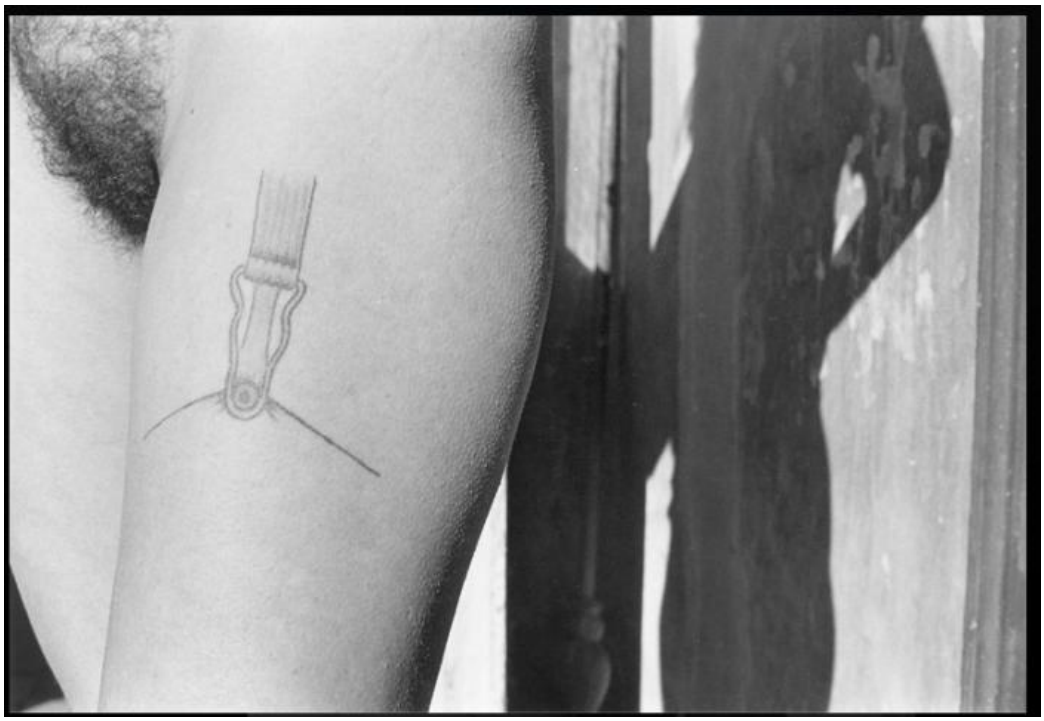
La actividad de Export no se limitó a las acciones, sino que se internó también en el campo del cine. Una de sus películas en las que reivindica abiertamente los goces de la masturbación clitoridiana lleva por título *Mann, Frau, Animal* (1973)[162]



Valie Export, *Smart Export,* 1970, autorretrato, fotografía

[162] Aliaga, J. V. *Arte y cuestiones de género: una travesía del siglo XX.* San Sebastián: Nerea. 2004, p. 71

Valie Export*, Desde el Archivo Underdog* 1968, performance



Valie Export, *Body Sing Action*, 1970

Valie Export, *Cine para palpar y tocar,* 1968. Performance

Valie Export, *Acciones de pantalón: pánico genital,* 1969. Performance

MARTHA ROSLER (Brooklin, Nueva York, 1942), una de las artistas más representativas de su generación, que sigue en la actualidad activa entre discursos y reivindicaciones feministas, realiza en el año 1975 la que será una de las obras más emblemáticas del arte en relación al feminismo: *Semiotics of the Kitchen* (1975) La obra, una parodia de un programa de televisión femenino. Con una gran agresividad contenida, nombra y enseña uno tras otro el uso de los utensilios de cocina, poniendo en evidencia la violencia inmanente a ese espacio socialmente relegado a la mujer, en el que, como señala la artista, "cuando la mujer habla, nombra su propia opresión".

Martha Rosler. *Semiotics of the Kitchen (semiótica de la cocina)*. 1975.

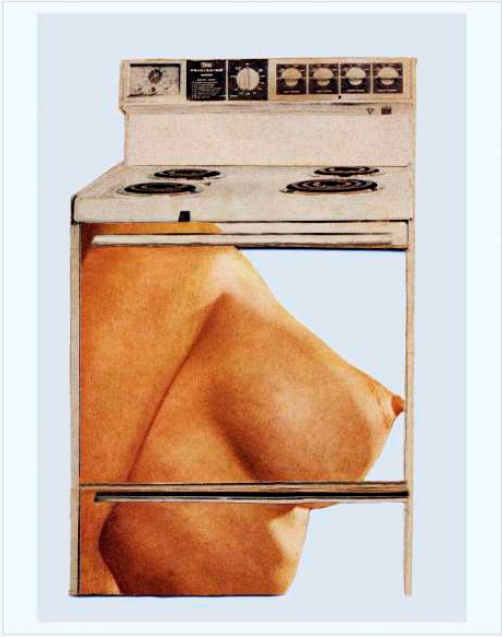
En *Semiotics of the Kitchen,* Rosler ofrece una reflexión fundamental sobre las supuestas ventajas y la realización que las mujeres pueden obtener mediante la práctica de la cocina. Imperturbable, Rosler desplegó un conjunto de artilugios por orden alfabético (cuenco, cuchillo, delantal…) y ridiculizó las acciones liberadoras utilizando para ello una batidora de huevos, un tenedor y un cuchillo.[163]

[163] Aliaga, J. V., *op.cit.*, p.59

Martha Rosler en una entrevista realizada en el 2009 durante su exposición en el Centro José Guerrero de Granada, declara:

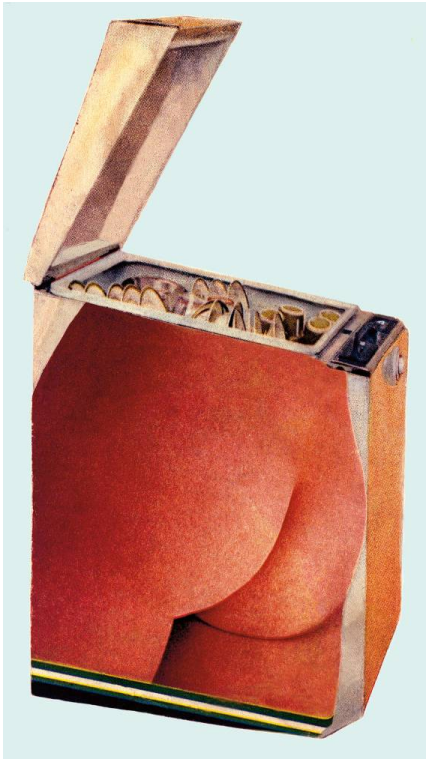
> *…He trabajado alrededor de la comida, la ropa y la casa porque son cosas que todos compartimos. En particular he tocado la relación de las mujeres con la comida, ya sea como consumidoras o productoras, porque es una necesidad básica que se ve transformada completamente por nuestra vida social y cultural. Es una forma de micropolítica que se puede leer como macropolítica".* [164]

La mujer rebajada a objeto pasivo sin posibilidad de acceso a sujeto pensante hasta los años setenta abre una posibilidad de expresión en el ambiente doméstico.
En la serie de fotomontajes realizados entre 1966 y 1972, titulada *Beauty Knows No Pain, or Body Beautiful,* mezclaba cuerpos desnudos de mujer sobre neveras, y objetos de cocina, subrayando la cosificación de la carne femenina.

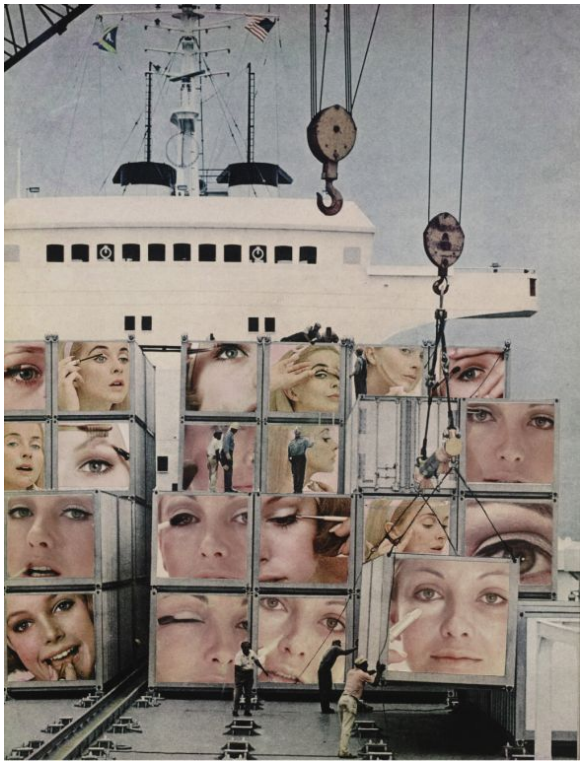


Martha Rosler, *Hot Meat (carne caliente)* (1966-72). De la serie *Beauty, Knows No Pain, or Body Beautiful.* Fotomontaje.

[164]Celis, B. *Subversión sin pausa.* El país. 31-1-2009
http://elpais.com/diario/2009/01/31/babelia/1233360367_850215.html



Martha Rosler, *Damp Meat (carme húmeda)* (1966-72). De la serie *Beauty, Knows No Pain, or Body Beautiful.* Fotomontaje.



Martha Rosler, *Cargo Cult* (1966-72). De la serie *Beauty, Knows No Pain, or Body Beautiful.* Fotomontaje.

En la misma entrevista, sobre la exposición del centro José Guerrero en 2009, y ante la pregunta de si habían cambiado las cosas en el tema de la cosificación femenina, declaraba:

> *"Mira estas fotos, ¿tú crees que hemos avanzado?". Rosler saca de su bolso el diario The New York Times, cuya portada de la sección cultural está dedicada a alabar una exposición sobre la fotografía de moda. "Las fotos pueden ser bonitas estéticamente (se ven dos mujeres vestidas con ropa muy rara y con aire etéreo), pero si miras más allá de la imagen en la fotografía de moda se encuentra el máximo exponente de los clichés con los que se degrada a la mujer desde hace décadas. El estereotipo es siempre el mismo: disponibilidad sexual y narcisismo. Después del impacto que tuvo el feminismo en los setenta, creía que íbamos a haber avanzado mucho más, pero no. Aunque la culpa también es de las mujeres: mientras sigamos sometidas a la dictadura del tacón y a esa ropa incomodísima, la cosificación va a seguir ahí".*[165]

Sus fotomontajes tenían un marcado sentido político, contraponiendo el estereotipado confort doméstico norteamericano a lo que sucedía en la guerra del Vietnam y denunciando la exclusión de las mujeres.[166] Es la serie *Bringing the war home* (1967-72), en donde en las fotografías publicitarias de hogares ideales, con su correspondiente ama de casa dentro, se superponían imágenes pertenecientes a la guerra de Vietnam, mezclando así la reflexión en torno al espacio asignado a la mujer con el mensaje feminista.

[165] http://elpais.com/diario/2009/01/31/babelia/1233360367_850215.html
[166] Alario Trigueros, M.T., *op.cit.,* p.88

Martha Rosler. *Limpiando las cortinas*, 1967-72

En 1977, realizó una performance que luego grabó en vídeo con el objeto de presentarla en este formato: *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained.* Su intención era incidir en lo regulado y numerado de la vida de las mujeres. Rosler aparece siguiendo y ejecutando las órdenes mientras se desnuda como una persona obediente. Una voz en *off* puntúa las imágenes para hacer consciente al espectador de como el cuerpo se ha cosificado y ha perdido su identidad personal.

Martha Rosler, *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained,* 1977, 39:20 min, color, sound

ORLAN. El arte carnal y la ruptura del concepto social de cuerpo.

Orlan (Francia 1947) realiza sobre su cuerpo performances en las cuales se cuestionan, entre otras cosas, el concepto de belleza o identidad. No sólo rompe con los límites entre el arte y la vida, sino que además cuestiona el concepto de canon de belleza como algo exclusivamente asociado a una cultura determinada o a una época. Saca la estética de una civilización desaparecida de la historia del arte para llevarla de forma carnal a la realidad de una artista contemporánea, poniendo en evidencia que el anacronismo es una falacia y esa belleza descontextualizada es una forma de crítica al canon impuesto mediáticamente.

En sus primeros trabajos estudió la relación entre su propia imagen y la iconografía barroca religiosa. Mas tarde, utiliza las intervenciones quirúrgicas para explorar las relaciones entre identidad y feminidad para criticar los conceptos tradicionales de belleza. En sus acciones utiliza la tecnología médica, la fotografía, el vídeo y su propio cuerpo. Su obra denuncia las presiones sociales ejercidas sobre los cuerpos y su estética correcta en nuestras actuales sociedades.

En el célebre *Manifiesto del arte carnal,* editado por Orlan, deja bien claro cuales son las premisas de sus trabajos y las diferencias entre éste y el *Body Art.*

Orlan define el *Arte Carnal* como un trabajo de autorretrato en sentido tradicional clásico, pero con los medios tecnológicos de su época. Oscila entre la desfiguración y la refiguración. Se inscribe en la carne porque nuestra época está empezando a hacerlo posible. El cuerpo se convierte en un “ready-made modificado”, no es más que un “ready-made ideal” que se reafirma.

El *Arte Carnal* se interesa en el cuerpo modificado por las intervenciones quirúrgicas, pero no exclusivamente en el resultado de las operaciones de cirugía plástica , sino en el proceso mismo en el que se llevan a cabo. Durante el cual se leen textos de Artaud o Freud y son retransmitidas vía satélite, mientras los cirujanos van vestidos por diseñadores famosos. El quirófano se convierte así en un escenario, en el que la artista ayudada por la tecnología modifica su cuerpo a voluntad y según sus propios criterios.

El *Arte Carnal* transforma el cuerpo en lenguaje, le da la vuelta a la idea bíblica según la cual, la palabra se hace carne y la carne se hace palabra. Sólo la voz de Orlan permanece inalterada.

El *Arte Carnal* se diferencia del *Body Art* en el tratamiento del dolor. No está interesado en el dolor, ni lo concibe como redentor de una suerte de purificación, se declara atea y destaca la independencia del artista que se resiste a los dictados de la sociedad y los medios de comunicación. El ateísmo de Orlan repudia el sufrimiento y el martirio del cuerpo asociados a la tradición cristiana. Ella defiende el uso de la anestesia y los analgésicos considerando el dolor obsoleto e innecesario. Está en contra de la forma en que está siendo usada por las mujeres la cirugía estética para someterse a los dictados de una ideología dominante. Orlan elige cambiar su cuerpo libremente sin someterse a las modas.

Por un lado, demuestra cómo el estándar de belleza femenino está ligado a una época concreta, y por otro, cómo las mujeres a través del tiempo se han ajustado a la imagen de un estereotipo cultural, modificando sus cuerpos con corsés.

El resultado de su trabajo de ensamblaje es una imagen que nos aleja de la idea de belleza cuestionándola. Orlan no se identifica con ninguno de los cánones de belleza femeninos, sino que busca deliberadamente una desidentificación, con el fin de demostrar que la mujer debe liberarse de las imposiciones culturales que la someten a un estereotipo concreto de belleza.[167]

En 1990 comienza *La reencarnación de Santa Orlan,* en la que a través de una serie de operaciones quirúrgicas, transforma su rostro en un intento de recrearse a sí misma destruyendo cualquier rasgo de identidad impostada. El objetivo es parecerse a un retrato elaborado a manera de collage con los rasgos célebres en la historia del arte: la frente de la Gioconda, los ojos de la Psique de Gérôme, la nariz de una Diana de la Escuela De Fontainebleau, la boca de la Europa de Boucher y la barbilla de la Venus de Botticelli. Según Orlan, eligió estos personajes no por los cánones de belleza que representan, sino por la historia y la mitología que vienen asociadas a ellas. Orlan intensifica los deseos de sus objetivos para llegar a ellos como parte integrante de su arte. Ser nómada, mutante, cambiante y diferente. El comportamiento de Orlan podría interpretarse de forma análoga a los ritos primitivos de la participación del despiece de los cuerpos de las mujeres. Consciente del peligro de su propio destino, su deseo es formar las piezas de siete mujeres diferentes ideales**,** necesarias para cumplir el deseo de Adán para una Eva creada a su imagen.

[167] Aguilar García, T., *op.cit.,* pp. 150-152

Durante más de diez años, Orlan desarrolló el estudio de las cualidades teatrales de las intervenciones médicas para crear un concepto comprensible. Los cambios que había programado aplicar a su cuerpo, realizados por etapas, simbolizan la exploración del poder de la tecnología quirúrgica , un análisis visual de la historia del arte y un proyecto ambicioso: el intento de esculpir la figura del cuerpo femenino por sí misma.

Orlan, 4ª Operación-performance, *Succesful Operation,* 8 diciembre 1991, Paris. Cibachrome en diasec 165 x 110 cm.

En 1998 con *Self-hybridations,* mediante intervenciones quirúrgicas adquiere la apariencia física de los mayas (estrabismo y nariz grande), trastocando así los estándares de belleza actual.

Sin embargo, afirma no estar en contra de la cirugía plástica, sino de la forma en que está siendo usada por las mujeres que siguen los dictados de la ideología dominante.[168]

[168] Aguilar García, T., *op.cit.,* p.153
www.orlan.eu

Orlan, *Disfiguration-Refiguration, Pre-Columbian Self-Hybridization* series, Nº 4, Nº 8 y Nº 16. Photo Cibachrome, 150x100 cm, c/u. 1998

Orlan se constituye como una escultura viviente, auto-esculpe su cuerpo creándose a sí misma al margen de las convenciones históricas y sociales, con la idea de representar la muerte de la identidad.

ANA MENDIETA (La Habana, 1948 – Nueva York 1985) Un arte con la marca de mujer que expresa la vida y la muerte[169]

Ana Mendieta fue una artista cubanoamericana cuya vida terminó en condiciones trágicas cuando su cuerpo cayó al vacío desde el piso 34 de su apartamento en el Soho de Nueva York a la edad de 36 años después de una acalorada discusión con su marido, el artista Carl Andre. Andre fue el único testigo de su muerte y dijo que Mendieta se tiró por la ventana aunque aún la gente se pregunta qué pasó en realidad ese 8 de septiembre de 1985.

Una de las cuestiones que más llaman la atención a la hora de analizar la obra y la vida de Ana Mendieta es el gran marcado conflicto identitario de la autora que se expresa en su obra. Debido a sus experiencias, Mendieta vivía una identidad muy particular que se revela en su arte, una identidad fragmentada, descentrada, heterogénea, propia de alguien que no pertenece a ningún lugar. Como exiliada, Mendieta poseía una identidad fronteriza. Su arte se presenta como un instrumento de negociación entre una cultura perdida, ausente-presente cubana-caribeña y otra cultura implantada-adoptada desde su residencia en los EEUU. Esta identidad fragmentada es un punto clave para entender la obra de Mendieta.[170]

Jane Blocker habla de este concepto de la identidad como frontera en su libro *Where is Ana Mendieta?*, particularmente en el capítulo que titula “Viaje”. Comienza esta crítica relatando todos los viajes que hizo Ana Mendieta en su vida para describir como parte de los autores que han analizado la obra de esta artista se han obsesionado por expresar el sentido de desubicación de Mendieta debido a que fue

---

[169] © *María del Mar López-Cabrales 2006*. *Laberintos corporales en la obra de Ana Mendieta.* Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. URL: http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/laberint.html

[170] Gloria Anzaldúa ha disertado sobre el problema de las mestizas en EEUU y, a pesar de que Mendieta no es mestiza, se puede considerar que su conciencia creadora se enmarca dentro de la encrucijada/*crossroad* en la que vive la nueva mestiza. Así lo explica Anzaldúa años más tarde de que Mendieta falleciera y sus palabras parecen darle voz a la que ya no la tiene:

As a mestiza I have no country, my homeland cast me out; yet all countries are mine because I am every woman’s sister or potential lover [...]. I am cultureless because, as a feminist, I challenge the collective cultural/religious male-derived beliefs of Indo-Hispanics and Anglos; yet I am cultured because I am participating in the creation of yet another culture, a new story to explain the world and our participation in it, a new value system with images and symbols that connect us each other and to the planet. Soy un amasamiento, I am an act of kneading, of uniting and joining that not only has produced both a creature of darkness and a creature of light, but also a creature that questions the definitions of light and dark and gives them new meanings (Anzaldúa 103). Anzaldúa,G. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1999.

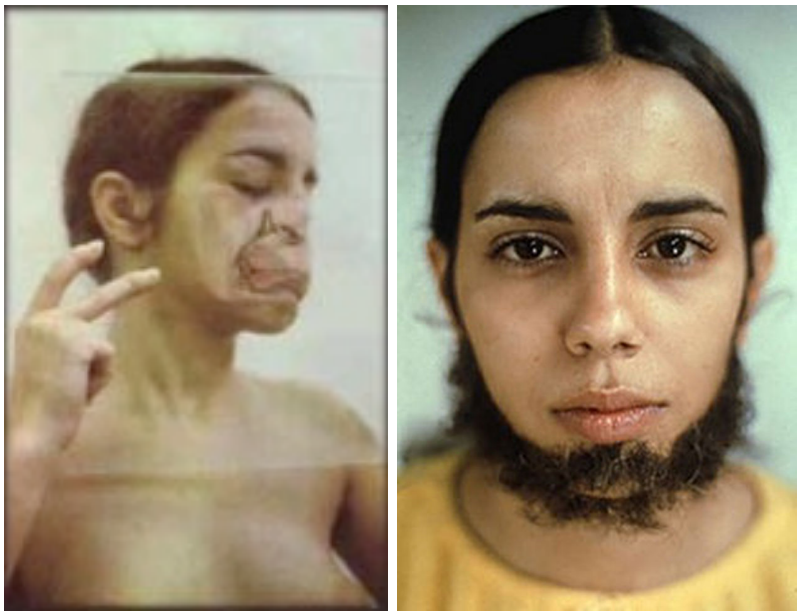
arrancada de su patria cuando tan sólo contaba con doce años. Blocker argumenta que la obsesión que Mendieta tenía con la idea del exilio como parte de su identidad estaba relacionada más con uno de los peligros que todos enfrentamos en la sociedad contemporánea, el hecho de ser "ciudadanos fronterizos" (93). Sin mencionar a Gloria Anzaldúa, Blocker está utilizando la misma idea citada anteriormente.[171]

La idea de formación de una nueva identidad, este ser fronterizo, esta manera de generar una cultura llena de significantes y significados diferentes caracterizan la obra de Mendieta desde sus comienzos hasta el final. Su criatura (su arte) se renueva en cada performance, en cada escultura, en cada obra, y tiene una marca de mujer que es lo que unifica a toda su producción. Se ha discutido mucho la 'nacionalidad' de la obra de Mendieta (el hecho de que esta autora representa un puente entre culturas y realidades) y la ausencia de madre, la ausencia de patria en sus composiciones. No obstante, creemos que lo que en realidad unifica su obra es su sello de mujer que nos acerca al concepto indisoluble de vida/muerte.

[171] Para Blocker el concepto del viaje es algo más complejo que el simple desplazamiento de un lugar a otro, la palabra significa movimiento real y metafórico en relación con un punto fijo y gracias a este movimiento uno consigue conocerse a sí mismo. Ese punto fijo puede ser un lugar geográfico, pero también una norma establecida (género, sexualidad, o raza) desde la cual uno decide partir (93). La propuesta que Blocker tiene con respecto al arte de Mendieta es muy sugerente. Esta crítica defiende que Mendieta utilizó el performance, el arte de la tierra y la fotografía precisamente porque, como el viaje, estos medios intentan localizar y fijar la representación a través del movimiento, la desaparición y la dislocación. Esta manera de representar es más sincera para las identidades fronterizas que no tienen ni patria ni nacionalidad fija, sino que viven en constante movimiento, en la brecha, en la frontera, como sugiere Blocker, el hogar para estas identidades es la frontera. La transitoriedad de la obra de esta autora demuestra que su identidad se encuentra en un espacio liminal indefinido que entra en comunión con la naturaleza (el mar, la tierra, el viento), convirtiéndose en ella misma. Esta impresión de exilio constante en la vida y la obra de Mendieta pareciera desaparecer sólo cuando la autora visita la isla de Cuba, después de tantos años, y realiza sus *Esculturas Rupestres*. Aprender la cultura y los mitos de los indios taíno, acercarse a su historia de resistencia cubana, reforzó las ligaduras que Mendieta tenía con la tierra de la que fue arrancada. Mendieta vuelve a tener esa sensación de pertenencia de nuevo que nunca había percibido en su vida en los EEUU, ni en sus estancias en otros países. Así lo expresó después de su estancia en Cuba: "Tenía miedo antes de ir allí [Cuba] porque sentí 'aquí he estado viviendo mi vida con esta obsesión en mi mente ¿qué pasa si descubro que no tiene más nada que ver conmigo?' Pero en cuanto llegué allí surgió esta sensación de pertenencia de nuevo" (Willson 71). Wilson, Judith. "Ana Mendieta Plants Her Garden". *Village Voice*, 13-19 Agosto 1980; 71.

Ana Mendieta, *Rape Scene,* 1973

El cuerpo que se muestra en la obra de Mendieta es de mujer, desde los performances del comienzo en los que aparece el cuerpo de Mendieta desnudo deformado a través de un cristal (*Glass on Body* 1972), lleno de sangre después de haber sido supuestamente violado (*Rape Scene* 1973), o después de haber sacrificado a una gallina (*Death of a Chicken* 1972), hasta el cuerpo que intenta el travestismo al colocar pelo de la barba de un compañero en su cara (*Facial Hair Transplant* 1972).



Ana Mendieta, *Glass on Body*, 1972 y *Facial Hair Transplant, 1972*

En Iowa realizó un performance titulado *Feathers on a Woman* 1972, en el que llenó a una mujer el cuerpo entero de plumas y lo único que dejó sin cubrir fue su sexo, para que se supiera que esta nueva criatura era de sexo femenino.[172]

Ana Mendieta, *Bird Transformation*, 1972. Documentación original, diapositivas de 35 mm.

Toda su obra tiene una marca y una fuerte conciencia de género y esto hace sentir a Mendieta una unión con el resto de las mujeres de la tierra y con las divinidades femeninas taínas que le inspiran y le dan fuerza, las diosas de la creación: *Guabancex* (Diosa del Viento), *Atabey* (Madre de las Aguas), *Guanaroca* (la Primera

---

[172] Dentro de los mitos de las Antillas, es relevante el hecho de que en unos de sus apuntes Mendieta explicara la formación del sexo de las mujeres de la siguiente manera:

> *Dicen que el Sol y la Luna salieron de una cueva que se encuentra en el lugar de un jefe llamado Mautiatihuel (Hijo del Amanecer). Esta cueva se llama Iguanaboina (Espíritu del buen tiempo) y la tienen en muy alta estima y pintada a su manera, con mucho follaje y otras cosas semejantes.*
>
> *Capturaron al pájaro carpintero, que en su lengua se llama Inriri. Y tomando a las mujeres que no tenían sexo, las ataron de manos y pies y el pájaro a sus cuerpos. El pájaro carpintero comenzó el trabajo que está acostumbrado a hacer, picoteando y perforando en el lugar donde se halla normalmente el sexo de las mujeres.*
>
> *Creen que hay un lugar a donde van los muertos que se llama Coaybay que se halla en un lado de la isla que llaman Soraya.*
>
> *Por la noche van a mezclarse con los vivos, pasean y comen una fruta llamada guayaba. Para reconocerlos tocan sus estómagos porque dicen que los muertos no tienen ombligo. [...] (Mendieta 185)* .

Mendieta, Ana "*Escritos personales*" (167-222) en Moure, Gloria. *Ana Mendieta*. Barcelona: Museo Rufino Tamayo, 1999.

En estos apuntes se mezcla la parte del mito antillano en donde se explica la formación del sexo de las mujeres por medio de *Inriri* que picotea y perfora (como Mendieta excavó en las paredes de la Cueva del Aguila el sexo de las esculturas de las deidades femeninas), y la parte del mito en el que se describe el espacio que ocupan los muertos en *Soraya* donde por la noche se mezclan vivos y muertos, que reafirma la dualidad vida/muerte tan presente en la trayectoria artística de Mendieta.

Mujer), *Guacar* (Nuestra Menstruación), *Maroya* (Luna), *Iyare* (Diosa Madre) y *Itiba Cachubaba* (La vieja Madre Sangre). La hipótesis sobre la que trabajó en este ensayo es que el cuerpo de mujer presentado en la producción de Mendieta está intrínsecamente relacionado con dos nociones inseparables en su obra, las de vida y muerte.

La brecha que la mujer tiene de nacimiento, la división que la convierte en un ser poderoso dador de vida, caracteriza muchas de las imágenes de su serie *Esculturas Rupestres*, excavadas en las paredes de la cueva del Águila en el Parque Jaruco. Dos de ellas, particularmente las tituladas *Maroya* (Luna) y *Guanaroca* (La Primera Mujer), son figuras en las que el sexo está marcado-excavado profundamente. *Guanaroca*, (La Primera Mujer), está caracterizada por ser Mujer y ser la primera que pobló la tierra. Según la leyenda de los Taíno, el primer hijo de *Guanaroca*, *Imao*, fue asesinado por los celos de su propio padre que después de haberlo dejado morir de inanición lo escondió en un güiro y lo colgó de un árbol. Cuando *Guanaroca* salió de su casa desesperada en busca de su hijo, encontró al güiro y se le escapó de sus manos cayendo al suelo, de éste salieron miles de peces y tortugas que formaron la península de *Majagua* y los cayos de Cienfuegos. Las lágrimas de la desconsolada madre formaron la laguna de *Guanaroca*.

Guanaroca es la primera diosa, la más poderosa. De hecho, en las fotos que Mendieta nos dejó de este proyecto, desde fuera de la cueva del Águila, la escultura que se puede ver es la de *Guanaroca* (La Primera Mujer). Mendieta quiere que el sello y la marca de mujer sea patente para quien se acerque a la cueva.

Si analizamos el resto de las *Esculturas Rupestres,* llama la atención el hecho de que *Guabancex* (Diosa del Viento), *Iyare* (Diosa Madre) e *Itiba Cachubaba* (La Vieja Madre Sangre) sean las tres diosas que se representen postradas. *Guabancex* (Diosa del Viento) aparece con el cuerpo yaciente marcado por lo que podrían ser puntas de estaca.[173] Esta imagen de *Guabancex* nos recuerda a la instalación que Mendieta realizó en febrero de 1976 en un espacio alternativo en Greene Street the Nueva York titulada *Entierro del Náñigo*. En esta obra, Mendieta utilizó la silueta de

[173] De *Guabancex* se dice lo siguiente: "El cemi Guabancex estaba en el país de un cacique de los principales, que se llama Aumatex; este cemi es mujer, y dicen que hay otros dos en su compañía: el uno es anunciador, y el otro recogedor y gobernador de las aguas. Cuando Guabancex se encoleriza, dicen que hace correr el viento y el agua, echa por tierra todas las cosas y arranca los árboles " (Polanco 61). Polanco B, H.: "Fray Ramon Pane: "Relación acerca de las antiguedades de los indios". *Biblioteca de Clásicos Dominicanos*, Vol. II, 1994.

su cuerpo acostado con los brazos levantados llamada el árbol de la vida. “El árbol de la vida es una forma de una diosa benévola que simboliza la transmutación de lo divino en lo humano.

Ana Mendieta, *Tree of Life,* 1976

Mendieta trazó el contorno del árbol de la vida con cuarenta y siete velas negras, como las que se usan en las ceremonias de vudú y magia negra” [174]. En la obra de Mendieta clavar estacas en el cuerpo de un yaciente es una forma de representar la muerte pero, a la vez, es una manera de dar vida, de ayudar a sacar todas las energías negativas que quedan en ese cuerpo, una forma de expiación, de salvación a través del sufrimiento, de la ceremonia, del sacrificio, del rito.

Iyare, La Madre, es otra diosa que aparece yaciente. La Madre, como la patria, la nación, la cultura, el origen, son conceptos que yacen en la obra de Mendieta, conceptos que se encuentran en estado de letargo. La escultura rupestre de *Iyare*, la Madre, además de estar tumbada, aparece sin la marca del sexo genital femenino pero con unas curvas muy marcadas, sobre todo en la parte inferior del torso del cuerpo. *Iyare* parece una vasija, un recipiente que, como la madre, tiene la inmensa capacidad de llevar en su vientre a un hijo, o a todos los hijos del mundo. Por eso se representa como una figura yaciente, porque tiene la posibilidad de dar vida y ser a la vez un recipiente lleno de vida. Las dobles líneas que marcan los límites del cuerpo de la diosa Madre representan su fortaleza y su integridad.

[174] Sabbatino, Mary. “Ana Mendieta: la identidad y la serie *Siluetas*” (135-166) en Moure, Gloria. *Ana Mendieta*. Barcelona: Museo Rufino Tamayo, 1999.

Es interesante notar que la secuencia en la que aparecen estas diosas es la siguiente: *Guanaroca* (la Primera Mujer), *Iyare* (Diosa Madre) e *Itiba Cachubaba* (La vieja Madre Sangre). *Guanaroca* (la Primera Mujer) aparece erguida pero levemente inclinada hacia la derecha, hacia *Iyare* (Diosa Madre) e *Itiba Cachubaba* (La vieja Madre Sangre) aparece de forma yaciente a la derecha de *Iyare* (Diosa Madre). *Itiba Cachubaba* (La vieja Madre Sangre) fluye por nuestro cuerpo de mujer y gracias a ella podemos dar vida a la humanidad. La sangre en la obra de Mendieta está llena de sentidos ambivalentes porque la vida y la muerte son dos caras de una misma moneda. En una entrevista concedida a Linda Montano la misma escritora dijo que no se podían separar vida y muerte y que su obra giraba en torno a eros y vida/muerte (tánatos).[175]

Las esculturas que aparecen erguidas en la serie de *Esculturas Rupestres* son *Guacar* (Nuestra Menstruación), *Atabey* (Madre de las Aguas), *Guanaroca* (la Primera Mujer) y *Maroya* (Luna).[176] Todas estas deidades están directamente relacionadas desde el punto de vista femenino. Los flujos de *Maroya* (Luna) son los que determinan el flujo femenino de *Guacar* (Nuestra Menstruación). *Maroya* (Luna)

[175] Las primeras utilizaciones de Mendieta de sangre se dieron en los performances que realizó en Iowa en 1973 en recuerdo de la violación y asesinato de una mujer que se produjeron en la Universidad de Iowa, donde Mendieta estudiaba. Uno se realizó en su apartamento de estudiante en el que su cuerpo aparecía desnudo de cintura para abajo, cubierto de sangre y atado a la mesa de la cocina y en el otro su cuerpo aparecía también semidesnudo y tirado en un campo, entre las matas, bocabajo y cubierto de sangre. Ambos fueron recuerdos de la muerte, y en ellos Mendieta utilizó la sangre como expresión del dolor, rabia e impotencia que la autora sintió ante estos acontecimientos.

Entre los años 1973 y 1974 Mendieta realizó diferentes performances e instalaciones en los que utilizó sangre como elemento central. Uno de los cortos de 1973 se titula *Sudando Sangre* y en él la cámara enfoca la cara de la autora con los ojos cerrados, poco a poco comienza a salirle sangre desde el pelo hasta que toda la cara está cubierta de sangre. Un año después hizo los performances que tituló *Escribir con sangre* que son acciones en la que la misma Mendieta semidesnuda o vestida mancha con su cuerpo lleno de sangre una pared blanca que está en frente de ella. En *Signos de Sangre* del mismo año metió su mano en un cubo con sangre y escribió ELLA CONSIGUIÓ AMOR y en otra ocasión dejó claro que tenía un diablo en su propio cuerpo, dentro de sí misma y lo dejó inscrito en la pared con sangre. En este mismo año 1974, Mendieta viajó a México y también realizó una serie de entierros, utilizando mortajas, sangre y órganos de animales, sobre todo corazones. En uno de estos performances, la autora cubrió su cuerpo con una sábana que previamente había dejado marcada de sangre con la forma de su cuerpo y se tendió en el suelo. “Estamos ante un cadáver como representación, es decir, su desaparición marca también su aparición. La mancha es un “indicio de la herida ausente”, la sábana una mortaja. Y, al utilizar su propio cuerpo y la tela, Mendieta reconfigura la referencia directa al cuerpo de Cristo y al sudario en términos femeninos. La sábana sirve no sólo como soporte, como lienzo, sino incluso como obra misma. [...] Pero por encima de todo esto, la obra de Mendieta muestra de nuevo hasta la evidencia que este advenimiento de lo visible se ha conseguido sólo mediante la muerte de otro” (Merewether 106). El sudario en términos femeninos reafirma nuestra hipótesis de la presencia de la marca de mujer y del dualismo vida/muerte que se repite a lo largo de toda la obra de Mendieta.

Merewether, Charles. “De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta” (83-134) en Moure, Gloria. *Ana Mendieta*. Barcelona: Museo Rufino Tamayo, 1999.

[176] Esta última fue esculpida en las Escaleras de Jaruco, Parque Jaruco, 1981.

también influye en el flujo de las mareas, en *Atabey* (Madre de las Aguas).[177] *Maroya* (Luna), una de las esculturas rupestres con una marca genital femenina más evidente, está muy ligada a la identidad de la mujer y a su característica más sublime, el poder de dar la vida. La luna, la mar y la mujer han sido conceptos unidos a lo largo de la historia de las culturas universales, estos tres conceptos junto con el de la menstruación son intrínsecamente femeninos y están unidos a los de vida y muerte. El vaivén de las olas, la subida y bajada de las mareas, el cambio lunar día a día nos recuerdan el paso del tiempo, nos recuerdan que somos seres que estamos de paso por la vida. Mendieta tenía esto muy claro y nos lo comunicó en su arte.

Ana Mendieta, *Maroya* (La Luna), La Habana, *Esculturas rupestres*, 1981

La obra de Ana Mendieta sirve para entender un poco más la vida de miles de personas que han formado y todavía forman la diáspora cubana. Esta mujer de personalidad luchadora que se resistió a aculturarse en los EEUU, que estaba en pleno auge vital y de producción artística en el momento de su muerte, se relaciona con otras cubanas de la diáspora que también han tenido una actitud de puente, más que de rechazo, entre el mundo y Cuba, nos referimos a mujeres como Achy

[177] Quizás haya una relación entre esta diosa y Yemayá, la diosa yoruba madre protectora de los mares, la Virgen de Regla para los católicos. Según la tradición, Yemayá es la madre de casi todos los orishas mayores. A algunos los tuvo ella y a otros, como Shangó, los crió. Dueña de las aguas saladas, hermana de Oshún. Simboliza la maternidad, se dice que es la madre de las madres, simboliza la justicia y la razón. Tiene siete caminos. Atributos: Bandera azul, conchas marinas, collar de cuentas azules y blancas (puede ser una y una o alternar siete cuentas blancas con siete azules), sopera azul con siete manillas en la tapa, su emblema es la media luna, el ancla y el sol de plata metal o de metal blanco. Animales: carnero, pescado, palomas. Sincretiza con Nuestra Señora de Regla.

Obejas, Ruth Behar y Cristina García que producen en los EEUU. Estas mujeres representan una manera constructiva de encarar el desarraigo y la ausencia de algo que tanto significó en sus vidas, la cultura cubana. Mendieta fue bastante crítica del abuso cultural de los EEUU por su imperialismo,[178] llegando incluso a exponer que "Los EEUU, el mayor poder imperialista, rico en medios materiales y tecnológicos mantiene algunas de las formas más vergonzosas, dolorosas e inhumanas de discriminaciones raciales, económicas y sociales entre sus propias gentes. El desbordamiento de sus fronteras, las agresiones y las ocupaciones militares y la política colonial y neocolonial del imperialismo de los EEUU ha desnaturalizado y quebrantado la tradición artística y cultural de otros pueblos al igual que dentro de los mismos EEUU" (175).

Mendieta no sólo fue una artista con una identidad fronteriza, fue mujer y tanto con su cuerpo, como con la silueta del mismo, representó un deseo de comunión con el universo, una necesidad de entrar de nuevo a formar parte de la tierra, que para ella significaba lo esencial, lo que nos da la vida y a donde regresamos al morir. La vitalidad de Mendieta y su deseo de comunicarse son dos de las características de esta autora. La obra de Mendieta es un grito corporal, emitido desde cada punto

[178] En una charla titulada "Arte y Política" que dio Mendieta el 18 de febrero de 1982 en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York, la autora presentó una visión muy crítica de la manipulación de los EEUU en el mundo del arte. En esta charla, Mendieta presentó primero su compromiso con el mundo como artista, después explicó el significado de la cultura y concluyó diciendo que las agencias publicitarias son las que hablan en nombre de los EEUU hoy en día. La parte final de su exposición, antes de su conclusión y llamada a los artistas a no venderse al dinero y a seguir luchando, a conservar su integridad, está formada por una acusación directa a la manipulación que del arte hace la clase dirigente en los EEUU, una "clase reaccionaria [que] empuja para paralizar el desarrollo social del hombre en un esfuerzo por lograr que toda la sociedad sirva a sus propios intereses y se identifique con ellos. Los miembros de esta clase banalizan, mezclan, distorsionan y simplifican la vida. [...] El riesgo que corre la cultura real hoy en día es que si las instituciones culturales están gobernadas por gente que forma parte de la clase dirigente, entonces el arte puede volverse invisible porque ellos se negarán a asimilarlo" (Mendieta 168). Mendieta llega a ser más directa en sus acusaciones contra el imperialismo de los EEUU llegando al decir que el proceso de aculturación que llevaron a cabo los jesuitas después de la conquista de las Américas es equiparable al que en la actualidad realizan organizaciones como el Cuerpo de Paz en Sudamérica y África o el caso del Smithsonian Institute con los indios del Oeste de los Estados Unidos. Dice Mendieta "El imperialismo norteamericano ha producido y controla los medios internacionales de comunicación e información de masas. Los bombardeos a base de información falsa y medias verdades se realizan a una escala tan grande que millones de personas viven en medio de una gran mentira" (173). Mendieta expone que en este contexto cultural los artistas que hacen un "pacto con Mefistófeles" y venden su alma deberán vivir con el precio de sus acciones, "ya que no hay nada más bello y humanizante en una obra de arte que aquello que agudiza las sensibilidades y abre nuevos mundos al hombre, la función de un artista no es un regalo sino una obligación" (176).

posible y vivido con plena intensidad. [179] Con esta vitalidad y energía se despidió Ana Mendieta de la vida un día al caer de la habitación de su apartamento después de una discusión con su marido. Es extraño que un ser tan intenso como Mendieta ya no esté con nosotros, pero aún nos queda su arte, las fotos de sus instalaciones y los videos de sus performances y, sobre todo, nos queda esa voz de mujer, esa marca indeleble, ese sello presente en toda la obra de Mendieta que nos recuerda lo cerca que estamos en la vida de la muerte y viceversa.

Ana Mendieta, *Sin Título* (de la serie siluetas)[180]

[179] Así lo recuerda la propia autora en las cartas que intercambió con su amiga Sue Rosner durante su estancia en Roma, poco antes de morir: “Querida Sue: [...] Acabo de llegar de Los Ángeles donde instalé una obra en el U.S.C.-todavía no me he recuperado del desfase de horario. Estoy contenta de estar de vuelta en Roma. Carl ha venido dos veces a verme este otoño. Somos muy felices-acabo de enterarme de que me han dado el Award for Visual Arts (...) estoy muy contenta. [...]” (Mendieta 219).

[180] Sin Título (Serie Siluetas, México), 1976. "Mendieta formó una silueta en la playa de La Ventosa, México, llenándolo con témpera roja que fue finalmente arrastrado por las olas del mar. La artista documenta la desaparición de la figura por la marea en una secuencia de diapositivas de 35 mm. ".

TERESA MARGOLLES (Culiacán, México , 1963) es una artista mexicana que utiliza la fotografía, la instalación, la performance y el video para analizar la muerte orgánica desde un punto de vista artístico. A través de su obra, Margolles explora la violencia, la injusticia social, la represión y el narcotráfico México. La sangre, las morgues y la descomposición de cadáveres han sido el principal enfoque de su trabajo, por lo que la artista ha suscitado gran controversia internacionalmente. Teresa Margolles estudió Arte en la Dirección de Fomento a la Cultura Regional del Estado de Sinaloa (DIFOCUR) y Ciencias de la Comunicación en la Universidad Nacional Autónoma de México. También recibió un diplomado en Medicina Forense en el Servicio Médico Forense. En 1990, la artista fundó el grupo SEMEFO (abreviatura para Servicio Médico Forense) con Arturo Ángulo Gallardo, Juan Luis García Zavaleta y Carlos López Orozco. En un principio, el grupo se dedicaba a hacer performance, pero poco a poco entraron en la escena del arte montando su primera exposición en 1993.[181]

El grupo irrumpió en la escena artística mexicana trabajando con partes de cadáveres, fluidos corporales y otros materiales, principalmente orgánicos, que obtenían con o sin permiso de las morgues, aprovechándose de las debilidades del poder del estado y la corrupción administrativa.

Ellos mismos describían su trabajo como "una aproximación estética, no tanto al tema de la muerte como al de los cadáveres en sus distintas fases, incluyendo sus implicaciones socioculturales".

Situándose en la delgada línea entre lo ético y lo repulsivo, lo legal y lo subversivo, el grupo realizó piezas, intervenciones y acciones que no pudieron pasar por alto dentro del marco artístico nacional e internacional. Polémicas instalaciones con sábanas ensangrentadas y grasas humanas expuestas sobre paredes, burbujas de jabón hechas con agua que previamente había sido usada para lavar cadáveres, se convirtieron en expresiones que buscaban romper con ciertos tabúes y que planteaban la necesidad de trasgredir los límites entre lo grotesco, la moral, la política, la idea del arte, lo sublime y lo trascendental.

El discurso promulgado por SEMEFO fue más tras la intención de alterar el canon occidental de representación establecido en el arte que de provocar reacciones negativas, algo de lo cual sin embargo no se libraron. Con obras y contextos

[181] http://culturacolectiva.com/teresa-margolles-el-arte-y-la-muerte/

diferentes y estéticamente chocantes, pusieron en evidencia realidades como la violencia en la sociedad contemporánea.

Teresa Margolles, *Vaporización,* 2001

Vaporización: una sala con condensadores que vuelven el agua, previamente usada para lavar cadáveres y desinfectada, en vapor. “Su trabajo no sólo hace evidente la remembranza física de la última limpieza, sino el proceso de disolución y desaparición – la desaparición de una cierta persona en la niebla espesa de una ciudad con más de veinte millones de ciudadanos.

Teresa Margolles, *¿De qué otra cosa podríamos hablar?, Bienal de Venecia 2009*

Estos lienzos sirven como cubierta para los cadáveres y también se utiliza para limpiar los pisos en las escenas de los crímenes. La tela absorbe la tierra, sangre y fluidos que se encuentran en los cuerpos de los muertos.

Teresa Margolles*, ¿De qué otra cosa podemos hablar?.*2009

Se trata de la documentación de una de las acciones que realizó la artista para la realización del Pabellón Mexicano durante la Bienal de Venecia del 2009. Margolles recolectó parte de la sangre que quedó como residuo y evidencia de una muerte violenta, en las calles de Culiacán, Sinaloa y Ciudad Juárez, Chihuahua.
La pieza concreta su sentido, cuando las telas son colocadas en la fachada del edifico oficial del Pabellón en Venecia de los Estados Unidos, generando una denuncia directa al país colindante al norte de México, quien es el principal consumidor de drogas en el mundo.

Teresa Margolles, *Aire,* 2003. Burbujas hechas con agua de la morgue.

En la sala principal del museo, burbujas de jabón son lanzadas al aire por máquinas. Se trata de una instalación de belleza etérea, pero En el aire se voltea como en una venganza estremecedora cuando nos enteramos que el agua con que se producen las burbujas viene de la morgue, y se ha usado para limpiar cuerpos muertos previo a la autopsia. Para el espectador, el hecho de que el agua haya sido desinfectada no es relevante. La diferencia entre la burbuja de jabón antes y después de la información al respecto del origen del agua es la diferencia entre el cuerpo vivo y el cuerpo muerto.

Como en un regreso de la muerte, las burbujas nos sirven como recordatorios de la vida destruida; al mismo tiempo, al romperse contra nuestra piel, confirman nuestra propia vitalidad: Así como los motivos en una Vanitas tradicionalmente nos recuerdan nuestra mortalidad, el trabajo de Teresa Margolles nos recuerda que estamos vivos.[182]

Teresa Margolles, *Muro con agujeros de bala extraído de Ciudad Juárez,* 2009

[182] http://arteypoliticateresamargolles.blogspot.com.es/2013/01/obras-1999-2003.html

Teresa Margolles, Obras de la Serie *Catafalco*, 1997, materia orgánica sobre yeso

Desde sus inicios con el grupo SEMEFO, Teresa Margolles ha elegido, a manera de taller, primero la morgue y las salas de disección, y más recientemente, las calles violentas de México. Estos son los lugares de la muerte, pero al mismo tiempo son los sitios que atestiguan la inquietud social de diferentes ciudades mexicanas. Margolles trabaja, más que directamente con los restos de los cuerpos, con los rastros de vida que se hacen evidentes en sudarios, en entierros, en la memoria, así como con la manera en que un acto violento destruye y afecta redes humanas en varios niveles. Las víctimas anónimas llaman la atención hacia lo inhumano de las relaciones en nuestras sobrepobladas sociedades contemporáneas.[183]

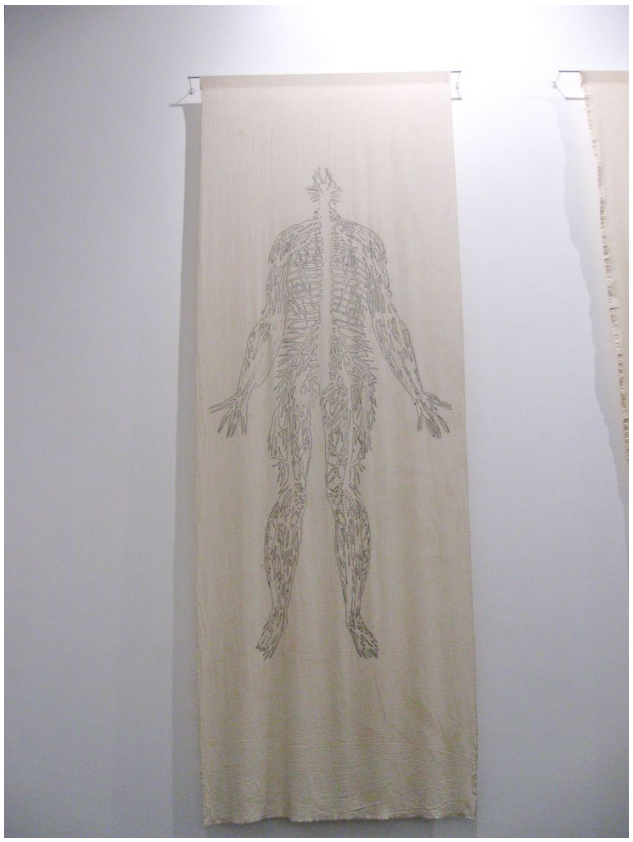
[183] http://www.labor.org.mx/teresa-margolles/

KIKI SMITH (Nüremberg, Alemania, 1954) hija de la cantante de ópera Jane Smith y del artista minimalista Tony Smith, creció en una familia artística. En 1976 se trasladó a New York y fue miembro del grupo de artistas Collaborative Projects Inc.(Colab), cuya principal actividad consistía en transformar de forma creativa los objetos cotidianos para venderlos en A More Shop. La supresión de las barreras entre la obra artística y el objeto utilitario, entre el arte aplicado, decorativo y las bellas artes, también fue característico del trabajo posterior de Smith. En 1979, un año antes de morir su padre, éste le dio una copia de *Gray´s Anatomy*, y a partir de ahí dibujó las estructuras celulares y las vísceras del cuerpo humano. En 1980 expuso por primera vez dibujos anatómicos a gran escala en una exposición colectiva. La muerte de su padre "anticipó mi verdadero nacimiento como artista". La primera reacción de Kiki tras la muerte de su padre consistió en colocar una mano de látex que encontró en la calle dentro de una pecera (más tarde en un bote de conservas) y dejar que crecieran algas en su interior. *Hand in Jar* (Mano en un tarro, 1983) supuso una experiencia clave para ella que influiría más tarde en su trabajo artístico. Investigó la interdependencia de la naturaleza y el mundo como colaboradores de un mismo equipo de trabajo, y mostró especial interés por la infestación parásita, las reacciones simbióticas, y las interrelaciones entre vida y muerte. Las algas que crecían en *Hand in Jar* como materia inerte se convirtieron de nuevo en un cuerpo vivo. A partir de entonces, la resurrección, la reanimación y la regeneración entraron a formar parte del grupo de leitmotivs de su trabajo.

Kiki Smith, *Hand in Jar*, 1983

La artista ahondó en la literatura universal para comprender como fue considerado el cuerpo humano y como evolucionó su significado desde la Antigüedad a la Edad Media y el Renacimiento. Los dibujos bordados *Nervous Giants* (Gigantes nerviosos, 1987) representan un estudio más avanzado del cuerpo como sistema, de sus valores simbólicos y de su significado.

El cuerpo es nuestro denominador común y el encuentro de nuestros placeres y nuestras penas. Con él, quiero expresar quiénes somos, cómo vivimos y cómo morimos.



Kiki Smith, Nervous Giants, 1987, panel de muselina cosido

De esa época existen numerosos dibujos y esculturas hechos con una multitud de materiales como cristal, porcelana, papel, arcilla o bronce. Representan vísceras y partes del cuerpo como *Ribcage* (Caja torácica, 1987), *Shield* (Escudo 1988), un vientre preñado con forma de escudo, *Womb* (Matriz, 1986), una matriz con forma de dos mitades de cáscara de nuez vacías, o *Second Choice* (Segunda oportunidad, 1987), varios órganos colocados como frutas en una fuente de cerámica para frutas, una reacción al comercio de órganos.

Kiki Smith, *Rib*, 1987. Terracota, tinta e hilo, 55.9 x 43.2 x 25.4 cm

Kiki Smith, *Womb*, 1986, bronce, 55.9 × 38.1 × 17.8 cm

Al mismo tiempo, Smith hizo dibujos de embriones como símbolos de nacimiento, por ejemplo *All Souls* (Todas las Almas, 1988). No le interesan las representaciones científicas, pero si expresar connotaciones emocionales y sensuales relacionadas con sus propias experiencias. Las partes del cuerpo causaban impacto en el público y, haciendo suyo el héroe homúnculo de Mary Shelley, a quien admiró desde su juventud, Smith se llamó a sí misma Kiki Frankenstein.[184]

La obra de Kiki Smith valora el cuerpo humano como medio para experimentar el mundo, pero también como objeto sobre el cual la medicina, la política o la religión

[184] Ulrike Lehmann en Grosenick, U., *op.cit.,* pp. 500-505

han actuado. Kiki Smith busca el alma humana en lo esencial del cuerpo, en su funcionamiento oculto, adentrándose en los sistemas nerviosos, digestivo, circulatorio y urogenital para mostrarnos vísceras y laberintos biológicos, correlatos de la experiencia humana. A principios de los 90, Kiki Smith plantea una serie de obras que desde la escultura, el dibujo, la pintura y el grabado, muestran diversos estados del desnudo femenino incidiendo en su fragmentación como metáfora de la violencia extrema sobre la mujer. Su práctica tiene un fuerte componente artesanal, con una implicación directa en los procesos de creación:

> *Me mueve el carácter físico de las cosas, su fisicidad. Me atrae mucho la historia de las artes decorativas, como la gente ha realizado objetos a lo largo de la historia, pero eso no es todo. Yo diría que la creatividad, la procreación o mejor, la tecnología son cosas básicas de las que los humanos están hoy rodeados.*[185]

El interés de Smith por el cuerpo humano la llevó a estudiar libros de anatomía, para conocer la estructura interna del cuerpo para romper con la representación clásica del cuerpo humano en el ámbito artístico. Así, en su obra tienen cabida los fluidos corporales (sangre, saliva, semen, lágrimas…), reproduciendo de una forma muy minuciosa todos los detalles de unos cuerpos que, en ocasiones, coloca en posturas imposibles, degradantes o que se consideran pertenecientes al ámbito más íntimo y personal.

Creadora que se declara católica, el mundo de las creencias aparece en unas creaciones en las que la fragilidad y la ligereza no ocultan lo profundo de las inquietudes que animan la parte creativa de Kiki Smith, quien extrae su inspiración de fuentes muy diversas.

[185] http://www.estiarte.com/smith08/

Kiki Smith, *Sin título* (1993). Papel Nepal y celulosa metílica, 160 x 47 x 390 cm.

Kiki Smith, *Virgin Mary,* 1992, cera de abejas, cera microcristalina, gasa y madera sobre base de acero

67,5 x 26 x 14,5 in.

Kiki Smith, *Sin título (Moth)*,1993. Bronce, 32 x 20 x 31 cm

Kiki Smith, *Daisy Chain*, 1992 cadena de acero con cinco elementos de bronce repartidos, 254 cm de longitud,

BETH MOYSÉS (Brasilia, Brasil, 1960) Ahonda en la naturaleza del abuso y de la violencia doméstica, el dolor y las cicatrices mal cerradas. El traje de novia, símbolo de esperanza de una felicidad a menudo fracasada, es prácticamente inseparable del su trabajo. Igual que sus acciones con mujeres maltratadas que vuelven a vestirse de blanco -con los trajes que usaron el día de la boda- para experimentar ese afecto fracasado que las retiene y liga su memoria a un sueño que no fue.

No es casual que su trabajo en la Comisaría de la Mujer en Brasil durante un año, orientara la obra de Moysés hacia esos derroteros, y que tratara de dar voz a esas mujeres que silenciaban su maltrato por vergüenza y que ella misma conoció.

Distintos medios expresivos como la performance, la fotografía, el vídeo, las instalaciones o la escultura, son utilizados por Beth Moysés par recrear metáforas de sentimientos, de ilusiones o desilusiones, de mitos o realidades.

Beth Moysés, *Lecho Rojo*, 2008. Performance

Beth Moysés, *Lecho Rojo*, 2008. Performance

En la performance *Lecho Rojo*, diez mujeres de diferentes edades aparecen sentadas en círculo sobre una especie de lecho de tejidos blancos donde cada una de las participantes esculpe una escultura en forma de corazón con el cual establecen una relación de ternura, hasta el punto de estrecharla entre sus brazos o untársela por sus cuerpos desnudos, unas veces de modo sensual y otras de modo violento.

La utilización del bordado y de objetos procedentes del ajuar de novia se relaciona directamente con ese deseo de redención de la condición femenina a través de la liberación del vínculo sentimental que estos ejemplifican.

Pero todo ese complejo mundo de sentimientos, que halla su medio natural en esa acción en vivo a la que nos introducen videos como *Memoria del afecto* (2002) donde decenas de mujeres arrastrando despacio sus vestidos de novia por las avenidas financieras de São Paulo, van deshojando flores, dejando caer sus pétalos. Serias y perfectamente concentradas en su intención, la acción termina cuando las novias entierran los tallos espinosos a palazos de sepulturero.

Beth Moysés, *Memoria del afecto,* Brasil, 2002, performance

Cuando las piezas se integran en un espacio museístico queda convertido en una especie de almacén de silencios y frustraciones, en un depósito de vivencias que nos es vedado compartir por hallarnos confinados a la distancia que impone la observación. Sí podemos, no obstante, entablar un contacto más directo con todas esas historias individuales que integran el relato colectivo en Cómo cambiar el amor. Es esa intimidad compartida la que sin duda provoca nuestra empatía, al situarnos entre lo propio y lo ajeno que es siempre sinónimo de comunicación.

Desde los comienzos de su trayectoria, la artista ha procurado desentrañar la injusticia que cotidiana y socialmente se comete contra la mujer, explicitar plásticamente la contraposición en la percepción de los mundos masculinos y femeninos, proyectando en sus obras una sensibilidad contestataria y reivindicativa.[186]

[186] http://www.conchamayordomo.com/node/249

En su video-performance, titulada *Diluidas en Agua* (2008) que se realizó en Zaragoza (más tarde también en Salamanca en 2009, Sao Paolo en 2011 y Panamá en 2013).

Participaron 40 mujeres; 20 de ellas eran mujeres que vivían en casas de acogida, protegidas por el estado, puesto que estaban en riesgo de muerte por parte de sus parejas. Las otras 20 eran mujeres que tenían la intención de cambiar el tema de la violencia en la vida de las mujeres.

Los vestidos blancos se hicieron dentro de la casa de acogida por las mujeres que vivían allí. Cada una de ellas recibió un vestido y un rotulador rojo. Dentro de los vestidos escribieron todo lo que sucedió en sus vidas y todo lo que sufrieron, de modo que los vestidos se volvieron una gran página en blanco, como un diario.

Las otras 20 mujeres participantes llevaban los vestidos con los escritos realizados por las mujeres que se encontraban en el refugio. Con una enagua blanca debajo de los vestidos y tabletas de jabón en sus manos, se dirigieron al lugar donde sucedió el ritual - una plaza de la ciudad. Formaron un círculo y se quitaron los vestidos, dejando al descubierto los escritos dentro de la ropa. En este momento el público podría estar en contacto con los sentimientos de esas mujeres anónimas.

En el suelo había 20 cuencos llenos de agua, uno delante de cada mujer. En un acto de solidaridad, las mujeres lavan los vestidos tratando de quitar las cicatrices, los recuerdos y el dolor de las otras mujeres que estaban en esta ropa; tratando que volvieran a ser blancos. Después de lavados, los retorcieron para escurrirlos y se los pusieron de nuevo, a pesar de que estaban mojados.

Las palabras quedaron en los cuencos, diluidas en agua. Los vestidos quedaron de color rosa, porque lamentablemente los recuerdos no se pueden eliminar totalmente.

Beth Moysés, *Diluidas en agua*, Zaragoza, 2008. Imágenes de la performance y de uno de los vestidos.

Margarita Aizpuru, define el trabajo de Beth Moysés en el artículo titulado *El cuerpo sometido: belleza y violencia,* que se encuentra en la web de la artista:

> *Beth Moysés se acerca al tema de la violencia sobre las mujeres, fundamentalmente los malos tratos domésticos, desde una perspectiva sutil y poética, a través del traje de novia como metáfora tanto de felicidad, de amor, elegancia y belleza, como del comienzo de un proceso de compromiso, dedicación, sacrificio y, en muchos casos, de*

violencia sufrida por las propias mujeres en sus hogares. Casi todas sus obras artísticas las ejecuta con el mismo material, trajes de novia.

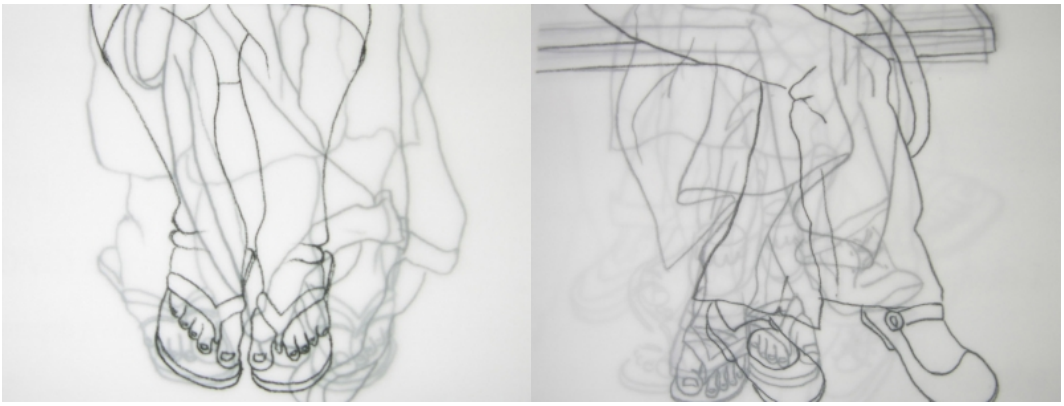
Comprometida con el activismo feminista, colabora asiduamente con grupos de mujeres contra los malos tratos, realizando trabajos creativos de fuerte carga social, como la serie de retratos de novias que realizó en una boda colectiva de mujeres presas en un penal de São Paulo. Ahora podemos ver aquí "Luta", unos guantes de boxeo realizados con trozos de traje de novia y "Gotejando (El testamento de Amelia)", un vídeo performance en el que la propia artista y su hija realizan una intensa, poética y emocionante acción: ella se encuentra vestida de novia y con una corona en la cabeza, su hija vestida de blanco y con una corona de flores. El traje de novia de ella lleva cosidas perlas en forma de lágrimas, que la niña va cortando, una por una, y cosiéndolas a su propio vestido. Una conexión entre madre e hija, a quien traslada su propia experiencia, los propios aconteceres de su existencia para que sepa lo que ella sabe.

Beth Moysés, *Un pedazo de mí*, 1997. Cama, trenza de su pelo y vestido de boda. 23 x 30 x 52 cm

Beth Moysés, *Lucha*, 1998. Guantes de boxeo profesionales, forrados tela de vestido de novia. "*En este trabajo me enfrenté directamente las fuerzas masculinas y femeninas"*.

Beth Moysés

Beth Moysés, *Cajas de novia*, 1996. Impresiones fotográficas sobre tela de vestido de novia, tela acrílica, tul, flores y perlas, colocados sobre estructura de alambre, 190 x 120 cm.



Beth Moysés, dibujos de la serie *Mujeres Divididas*, 2004

Esta serie de dibujos se hizo en un período de cinco meses durante mis visitas semanales a la estación de Policía de la Mujer de Protección en São Paulo, Brasil.

Cuando llegué a la estación de policía, pasando por la puerta principal, siempre me encontraba sentada en el mismo banco a una silueta femenina esperando para ser atendida. Como si yo fuera una de esas mujeres, solía sentarme en ese mismo lugar, observando sus rostros. Sus ojos mirando hacia abajo, el silencio, y las lágrimas por poder volver, la ropa, los zapatos, las diferencias. Todo me sedujo, pensé en cuántas mujeres se habían sentado en el mismo banco. Cada una con una historia diferente. Quería registrar ese momento, sin exponerlo a esas mujeres. Con un libro de dibujo y un lápiz, me puse a dibujar ese momento de espera.

Esperaron tanto tiempo que podía registrarlos con cada detalle. Centrada en la parte inferior de sus cuerpos, los resultados fueron los cuerpos divididos por la mitad. Estaban partidos no sólo porque elegí una parte para observar y dibujar, sino también debido a que las mujeres siempre están divididas entre el amor y el dolor.

Muchas veces todavía continúan amando a las parejas que cometen violencia contra ellas, otras veces aman a Dios, y utilizan la voz masculina para pedirles paciencia y resignación hacia el sufrimiento.

Dibujé compulsivamente, cada nueva mujer de un nuevo registro, centrándome siempre en la misma dirección. Los dibujos tomaron forma de diferentes mujeres, que siempre estaban sentadas en el mismo lugar, en el mismo banco.

Al final de la obra, hablé con cada una de ellas y me di cuenta de que necesitaban ayuda. Necesitaban una persona que las escuchara para compartir sus problemas, y yo escuchaba escribiendo sus declaraciones. Son esposas, madres e hijas, las mujeres que han sufrido violencia física y psicológica.

Estos dibujos no muestran rostros, no revelan las que mujeres son. Ellas son sólo líneas que forman las diferentes piernas, los pies, las palabras ...[187]

Beth Moysés

[187] http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=3558

Los trabajos de **SARAH LUCAS** (Londres, 1962) se apoyan en la fotografía, la escultura y la instalación, para enfrentarse de una manera directa y frontal a los estereotipos femeninos, aunque con humor e ironía. Especialmente conocidos son sus autorretratos, en los que parte de la tradición occidental, rompiendo a la vez con ella al pretender desenmascarar el machismo de la sociedad en general y del mundo del arte en concreto. En sus trabajos posteriores dirige cada vez más su atención a la problemática relación entre el deseo masculino y la consideración de la función femenina en el arte.

En muchos de sus trabajos muestra la mirada masculina indagando a la mujer que desea o a la mujer como objeto de deseo, y en este proceso, exagera hasta tal punto el machismo, que se desenmascara en la mirada en que la propia artista parece disfrutar claramente del juego entre *la mirada* y el *objeto llamativo de la mirada.*

La artista se presenta ante nuestros ojos con una androginia manifiesta en ropas y posturas, con actitudes provocadoras como en *Comiendo un plátano*, o en otro autorretrato en el que está sentada de frente con las piernas abiertas y con dos huevos fritos sobre sus pechos. El salmón, pescado escurridizo y asociado por la humedad y el olor al sexo femenino, ha sido otro de los elementos a los que Sarah Lucas ha recurrido en sus autorretratos, en los que la conexión que establece entre la sensualidad y la comida es una de las constantes.

En sus instalaciones, Lucas se ha apoyado también en materiales variados y cotidianos como cigarrillos, frutas u objetos domésticos. Por ejemplo, en *Au naturel* (1994), elementos cotidianos como un pepino y dos naranjas, junto a un cubo vacío con un par de melones, todo ello situado sobre un colchón, se convierten en metáforas de los órganos sexuales masculinos y femeninos, en donde Lucas exagera groseramente la reducción de "objetos de deseo" opuestos de modo que el resultado es a la vez agresivo y jocoso. [188]

> *"Tenéis que pensar dos veces sobre todo lo que digo, da igual que lo diga, en serio o en broma. Es una provocación".*
>
> Sarah Lucas[189]

[188] Raimar Stange en Grosenick, U., *op.cit.,* pp. 330-335
[189] Grosenick, U., *op.cit.,* p. 333

Sarah Lucas, *Au natural*, 1994. Colchón, cubo de agua, melones, naranjas y pepino. 84 x 168 x145 cm.

Sarah Lucas, *Autorretrato con huevos fritos*, 1996. C-print, 167 x 119 cm.

GUERRILLA GIRLS: la protesta contra la discriminación hacia las mujeres artistas por parte de las instituciones del arte.

En 1985 el MOMA *(Museum of Modern Art)* de Nueva York celebró una exposición de arte contemporáneo titulada *An Internacional Survey of Painting and Sculpture*. De los 169 artistas que participaron en ella, sólo 13 eran mujeres. Delante del museo se manifestaba un extraño grupo contra esta desigualdad: eran mujeres, llevaban máscaras de simios y se hacían llamar Guerrilla Girls. Compartían un sentimiento de frustración al comprobar que a finales de siglo las diferencias entre los sexos persistían y las mujeres artistas continuaban sin tener un verdadero reconocimiento.

Sus nombres se desconocen pues eran anónimas, pero sabemos que lo constituían mujeres de diferentes edades y procedencias étnicas; no sólo artistas (pintoras, escritoras, directoras de cine…), sino también comisarias de exposiciones e historiadoras del arte. Ocultaban sus rostros con máscaras de simios inspiradas en el personaje de King Kong, que utilizaban como símbolo de dominio masculino, y en sus intervenciones públicas utilizaban como pseudónimo los nombres de artistas fallecidas como Frida Kahlo, Eva Hesse o Lee Krasner, reivindicando así los logros que aquellas habían conseguido. Con estos disfraces también pretendían emular a la gran Marlen Dietrich, que había llevado un disfraz de gorila en “La Venus rubia”, provocando el pánico de los espectadores en los años treinta.

Eran feministas y su *modus operandi* consistía en mostrar al público la discriminación que vivían las mujeres artistas, acusando directamente a las instituciones que mantenían tal discriminación. Sus mensajes plagados de ironía, sus declaraciones provocadoras y el misterio que rodeaba su identidad oculta, contribuyeron a atraer la atención y despertar interés hacia el grupo.

A esa primera manifestación ante el MOMA se sucedieron otras acciones de protesta en las se propusieron poner en evidencia a todo el mercado artístico. Así, hicieron responsables a coleccionistas, críticos y propietarios de galerías del desequilibrio entre sexos existente en el mundo del arte, y sus primeras obras gráficas fueron carteles que, colocados en las calles del Soho, hacían patente el silenciamiento que sufrían las mujeres artistas. Crearon anuncios para autobuses y

desplegables para revistas, pretendían llegar a todas partes y utilizaron las técnicas que tenían a su alcance para lograrlo.

En 1989 colocaron un cartel frente al *Metropolitan Museum* de Nueva York que decía:

¿Tienen las mujeres que estar desnudas para entrar en el Met. Museum? Menos del 5% de los artistas en las secciones de Arte Moderno son mujeres, pero un 85% de los desnudos son femeninos.

El cartel contenía una reproducción de la "Gran Odalisca" de Ingres, imagen archiconocida dentro de la tradición iconográfica del desnudo femenino. Su elección supone una crítica hacia el estereotipo de la mujer como objeto de deseo. Además, la odalisca de las *Guerrilla Girls* no se contenta con ser relegada a mero sujeto pasivo, sino que se subleva ante esta situación y lo hace colocándose, como sus creadoras, una máscara de gorila.

En uno de sus carteles más irónicos enumeran una serie de "ventajas" que atribuyen a la condición de ser mujer artista. Entre ellas: Trabajar sin la presión del éxito; tener la oportunidad de escoger entre tu carrera y la maternidad; ver tus ideas reflejadas en el trabajo de otros; estar segura de que cualquier tipo de arte que hagas será catalogado como femenino; ser incluida en versiones revisadas de la historia del arte; etc.

LAS VENTAJAS DE SER MUJER ARTISTA

· Trabajar sin la presión del éxito.

· No tener que coincidir con hombres en las exposiciones.

· Poder desconectar del mundo artístico tras tus 4 trabajos como autónoma.

· Saber que tu carrera profesional puede repuntar cumplidos los ochenta años.

· Tener la garantía de que, no importa el tipo de arte que hagas, se etiquetará siempre como femenino.

· No verte atrapada en un puesto fijo en la enseñanza.

· Ver tus ideas perpetuadas en las obras de los demás.

· Tener la oportunidad de elegir entre una carrera profesional y la maternidad.

· No tener que ahogarte con esos puros enormes ni pintar ataviada con trajes italianos.

· Tener más tiempo para trabajar cuando tu compañero(a) te deje tirada por otra persona más joven.

· Que te incluyan en versiones revisadas de la historia del arte.

· No tener que pasar por el bochorno de que te llamen genio.

· Que tu imagen salga en las revistas de arte disfrazada de gorila.

Sus protestas también se centraron en la discriminación racial, y se implicaron en otros temas como el aborto, la violación, la pobreza o la guerra del Golfo, colaborando para ello con otros grupos como el *Act Up*. Escribieron dos libros, dieron conferencias en museos y escuelas de todo el mundo, enviaron miles de cartas de denuncia y crearon premios ficticios que revelaban los mecanismos subyacentes en el mercado del arte. Su propuesta fue difundida por todo el mundo e imitada por otras que también se hacían llamar *Guerrilla Girls.*

Lo que en suma pretendían conseguir era que el arte de museos y galerías mostrara por fin una imagen real de la historia y del actual panorama cultural, y dejara de ser un inventario de contribuciones masculinas. No reivindicaban que el 50% de los artistas expuestos fueran mujeres o miembros de minorías, pero criticaban que la cifra real fuese inferior al 10%. Además, entendían el arte como reflejo de la experiencia personal y social, por lo que las obras de mujeres y de artistas pertenecientes a alguna minoría debían ser por lógica distintas a las de sus colegas masculinos. Opusieron resistencia al lenguaje de la crítica artística rebatiendo el modelo patriarcal con la figura del "genio" y tradujeron la palabra latina "genius" por testículos, motivo que entendían podía explicar el que se utilizara tan poco para describir a las mujeres.[190]

[190] García Arias, P. *Guerrilla Girls, la conciencia del mundo del arte.* Publicado en http://www.mujeresenred.net/spip.php?article1566. 08-2008.
Ver también: Frank Frangenberg en Grosenick, U., *op.cit.,* pp.180-185

SYLVIE FLEURY (Ginebra, Suiza,1961) se hizo famosa a principios de los 90 con sus *Shopping Bags* (bolsas de la compra), montajes con bolsos de marca que parecían haber quedado olvidados en el suelo de la galería después de un día de compras. El contenido estaba recubierto con telas selectas, de modo que los bolsos parecían aún más enigmáticos y fascinantes. Fleury traslada los artículos de lujo femeninos, como objetos cotidianos fabricados en serie o como ready-mades al contexto del arte. Cualquier objeto, desde las cajas de cosméticos negras y doradas de Chanel en *Coco* (1990) hasta ampliaciones fotográficas de revistas de moda con glamour, o incluso una amplia instalación con una alfombra de pelo, unos asientos elegantes y montones de cajas de zapatos de diseño.

Eric Troncy la describió como "una artista que crea sus obras a base de tarjeta de crédito" y, como en el caso de Warhol, se cuestionó si su arte pretendía criticar o aprobar el tema que trataba. Muchas de sus obras parecen confirmar el tópico de que la moda y la decoración son los pasatiempos favoritos de las mujeres, e incluso la imagen que da Fleury de si misma como "víctima de la moda" y sus declaraciones, muestran que es una consumista entusiasta de los elementos que aparecen en sus obras.

En 1993, afirmó en una entrevista:

> *El sistema se ha hundido, al igual que en otras zonas, y creo que ahora somos libres para hurgar en el mundo libre como si fuera un carro de la compra lleno de productos.*

El carro en el que ha urdido Fleury, no solo está lleno de una amplia gama de productos relativamente exclusivos destinados al público femenino, sino también de movimientos artísticos del siglo XX (diseñados normalmente por artistas masculinos) y especialmente de los años 70. Adapta los estándares de la alta cultura occidental recodificando sus versiones y dándoles un punto de vista femenino. Por ejemplo, las esculturas que hizo con las cajas de productos *Slim Fast* aluden a las *Brillo Box* (1964) de Warhol, a la vez que el producto de régimen evoca asociaciones a los ideales femeninos de delgadez y a los rituales de inanición. A menudo, Fleury utiliza los productos, tejidos y colores de moda en una determinada temporada (como en sus pinturas murales y misiles hechos con colores de barras de labios) o materiales suaves que son atractivos al tacto. Su ironía subversiva no solo está relacionada con los héroes individuales del arte sino también con las formas canónicas de la

presentación artística. Un ejemplo de ello es su cubo blanco; una sala de exposiciones blanca y aparentemente neutral y racional que la artista forró completamente con piel sintética en su instalación *Cuddly Wall* (Pared apetecible, 1998) para transformarla en una cueva blanca, sensual y casi claustrofóbica, donde las esculturas de bronce cromado que la artista reconoció como sus favoritas se mostraban como iconos museísticos: el bolso Kelly de Hermés, el frasco Nº 5 de Chanel y una botella de agua mineral Evian.

Sylvie Fleury, *First Spaceships on Venus* (1996). Fibra de vidrio, altavoces, discos CD. 350 x 130 x 130 cm cada pieza.

Sylvie Fleury rinde homenaje a los artículos que considera fetiches sin ningún asomo de crítica, identificándose de forma irreflexiva con los dictados de la moda (incluidas las modas artísticas) y de las imágenes de las mujeres que se difunden en los escenarios públicos. El teórico Peter Weibel rebate esta idea afirmando que Fleury evoca las esperanzas y los deseos utópicos de realización que la cultura popular promete, aunque sea de un modo distorsionado. Weibel indica que, aunque existan innumerables obras de arte que legitiman los placeres masculinos, hay muy pocas obras que elogien los placeres femeninos de la misma manera. Aunque Fleury nunca ha negado que el lujo le fascine, su obra no permanece impasible ante

los aspectos destructivos de las ilusiones: *un deseo satisfecho despierta nuevos deseos*. Por eso en uno de sus murales utiliza citas extraídas de revistas, como “Sufriendo en silencio-Las mujeres y la automutilación”.

Sylvie Fleury. *Skin Crime 3* (Givenchy 318)(1997). Coche desguazado pulverizado con aerosol rosa. 390 x 190 x 50 cm.

Las carreras de coches constituyen uno de los últimos reductos masculinos de la cultura popular. Para diseñar su *Formula One Dress* (Vestido de Fórmula 1, 1999), Fleury se basó en los trajes deportivos del campeón mundial de Fórmula 1 en el año 1998, Mika Häkkinen, para después fotografiarse con él. Su instalación *She Devils on Wheels Headquarters* (Diablas en el Club de Automovilismo, 1997), presenta las oficinas de un club automovilístico integrado solo por mujeres junto con distintos elementos tomados de las portadas de la revista *Playgirl*. Hay un cartel con la frase “Carrera en curso” y que le da al montaje un aire de obra inacabada, aunque también puede interpretarse como una señal de la naturaleza competitiva de las relaciones entre los sexos, o como un recordatorio de que la carrera por la igualdad de derechos todavía se está corriendo.[191]

[191] Barbara Hess en Grosenick, U., *op.cit.,* pp.132-137

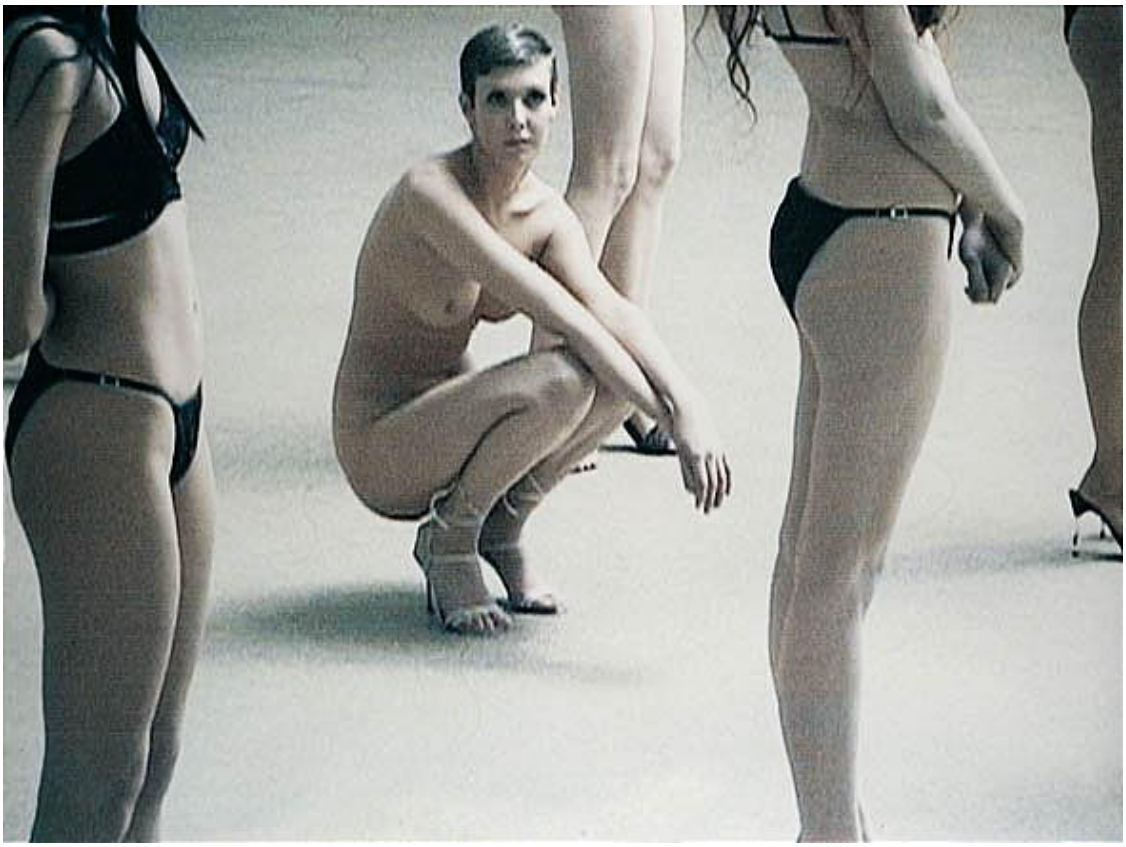
Sylvie Fleury y Mika Häkkinen con el traje de Fórmula 1 diseñado por ella misma en colaboración con Hugo Boss (1999)

VANESSA BEECROFT (Génova, Italia, 1969) "pinta" retratos individuales y de grupo en tres dimensiones con chicas y mujeres. Ocupan una determinada sala durante un determinado tiempo, la artista las viste, normalmente con poca ropa, a menudo llevan peluca y nunca tienen contacto con los espectadores. El resultado de esto es una atmósfera extrañamente fría e inquietante que hace que el espectador se sienta fuera de lugar, como las propias modelos que, inmóviles, parecen simplemente estar esperando algo. "Me interesa la interrelación entre el hecho de que las modelos sean mujeres de carne y hueso y funcionen como obras de arte o imágenes", explica la artista.

En una de sus primeras exposiciones en 1994, en una galería de Colonia, Beecroft presentó a 30 chicas en un salón al que no podía acceder el publico. Sólo podía verse a través de un pequeño marco de ventana rectangular que reproducía la sensación de estar observando a través de una mirilla. Todas las chicas tenían cuerpos no muy atléticos y sólo llevaban puestos unos zapatos negros y calcetines de media hasta la rodilla, ropa interior gris y *tops* negros o grises. Este uniforme, que creaba una composición visual impactante en el espacio, quedaba completado con pelucas rubias, unas con trenzas y otras sin trenzas. Algunas modelos estaban sentadas haciendo mohines, otras estaban apoyadas en la pared y otras caminaban de un lado al otro. Ninguna parecía esperar que ocurriera nada; en vez de un lapso de actividad, lo que se observaba era un momento pura y simplemente aburrido. El título de este trabajo era muy significativo: *A Blonde Dream* (Rubias de ensueño). Además, como el evento tuvo lugar en Alemania, parecía evidente la alusión al cliché de la "belleza aria" que se extendió durante el Tercer Reich. *A Blonde Dream* es una de las instalaciones típicas puesta en escena por la artista. Una y otra vez, Beecroft sitúa en espacios meticulosamente definidos a modelos, actrices e incluso a veces, mujeres que se ha encontrado en la calle por casualidad, haciendo mención en el proceso de una variedad de códigos culturales como el cine, la moda, la literatura o el arte.[192]

[192] Raimar Strange en Grosenick, U., *op.cit.*, pp.48-53

Vanessa Beecroft, *Show*, VB35, 1998. Performance Solomon R. Guggenheim Museum (Nueva York)



Vanessa Beecroft, *Show*, VB35, 1998. Performance Solomon R. Guggenheim Museum (Nueva York)

Vanessa Beecroft tiene en sus problemas de anorexia uno de los puntos de referencia fundamentales, que le lleva a reflexionar de forma constante acerca del cuerpo de la mujer, sobre su apariencia física y la percepción que de ello tiene la sociedad en general, y las propias mujeres en particular. Durante su etapa anoréxica describió de forma obsesiva en un diario titulado *Despair* (Desesperación, 1983-1993), todo lo que comió entre 1983 y 1993, añadiendo notas acerca de los sentimientos de culpabilidad que experimentaba, de las visitas psiquiátricas, sobre sus padres.

En 1993 decide convertir todo eso en el leitmotiv de su creación artística, poniendo ante los ojos del público las consecuencias de ese trastorno alimenticio. A partir de ahí la utilización de grupos de mujeres es recurrente, normalmente desnudas o semidesnudas, que responden a patrones concretos, en cuya selección no existe la casualidad sino que tienen un fuerte vinculación con la artista.

> *"Mis modelos son mujeres. Ellas representan a tipos muy concretos de mujeres o a ciertos rangos de edad. Las obras se basan en las relaciones entre las modelos y el público, en las relaciones que se establecen entre los individuos que conforman el público, en las que nacen de la interacción de las propias modelos con ellas mismas, y, además, en las relaciones que se establecen entre cada individuo que se acerca a las obras y lo que tiene lugar en su cabeza. Todo es intencionado."*

Modelos que con ropa o sin ella, mantienen la clave uniformizadora, en la que la individualidad no tiene cabida, y a las que coloca en el interior de espacios en los que tienen prohibido comunicarse entre ellas o con los espectadores que se las encuentran casi como si fuera un jardín de estatuas, generando unas atmósferas inquietantes, provocadoras y que suscitan multitud de interrogantes que la artista no resuelve porque no busca abanderar ningún tipo de causa, no hay mensajes ocultos que haya que descubrir, sino que se deja absoluta libertad para que el espectador vuelque sus experiencias, sentimientos, formas de pensar sobre la obra y extraiga las conclusiones que estime más oportunas y totalmente personales.

"Mi trabajo está tan próximo a la pintura como a la escultura clásica. Mis obras son pinturas que se desarrollan lentamente en el tiempo. Sus referencias, cuando están presentes, son casi siempre de la pintura. Pero el hecho de que no me sirva de ella es irrelevante."

Esa afirmación de Beecroft nos pone delante de otras dos cuestiones fundamentales para entender su trabajo. La primera es la que tiene que ver con la continuidad que sus mujeres desnudas establecen con la historia del arte. Así, en su obra se pueden rastrear modelos que tienen que ver con las representaciones de Eva, Venus o Magdalena salidos de los pinceles de Filipo Lippi, Botticelli, Velázquez, Manet, por citar algunos de ellos, además de otros más vinculados al arte contemporáneo.

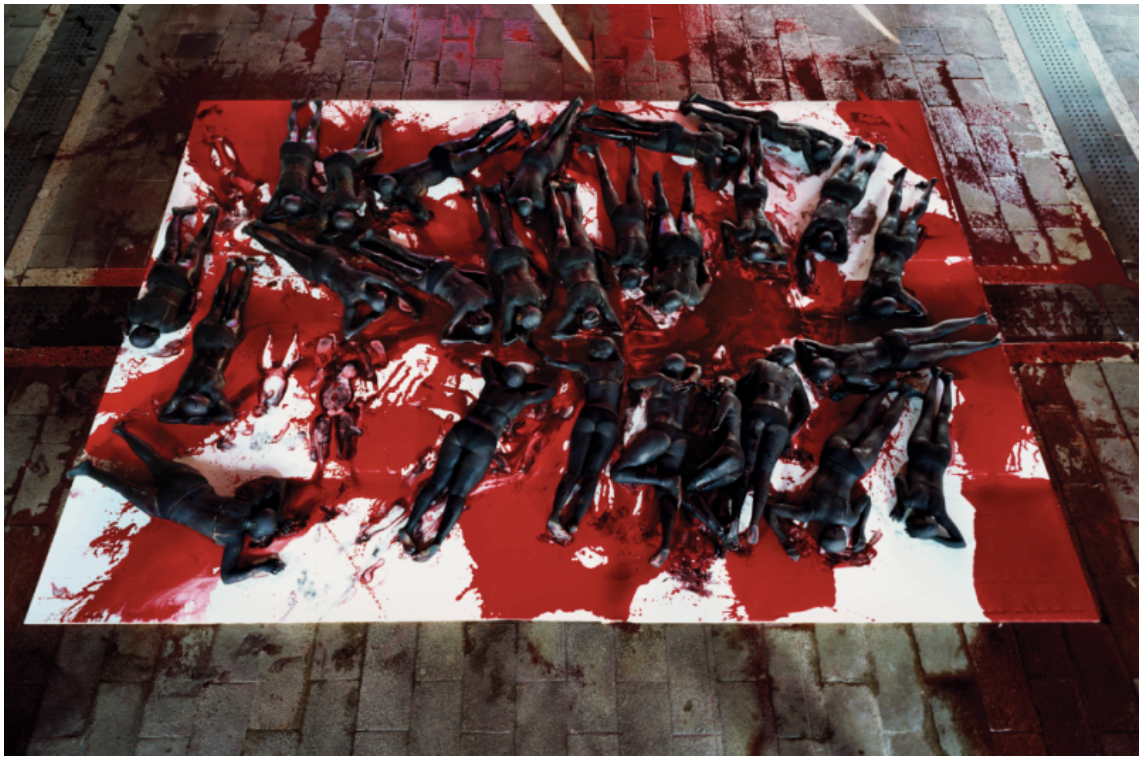
El factor tiempo tiene también una importancia decisiva en sus performances, ya que obliga a sus modelos a pasar mucho tiempo inmóviles, hasta provocarles un cansancio que rompe de forma natural el plan inicial de la performance, y con ello también juega la artista, quien ve como sus mujeres no tienen otro remedio que sentarse o adoptar posturas que rompan la incomodidad que van acumulando, modificando con ello los postulados de partida. Así, esas mujeres que se nos presentaban al principio como unos seres lejanos, fríos, inaccesibles, se transmutan en personajes mundanos, cansados, aburridos, derrotados.[193]

"Nadie actúa, no ocurre nada; nadie comienza nada ni nada termina"
V.Beecroft

[193] http://lavidanoimitaalarte.blogspot.com.es/2008/02/vanessa-beecroft-gnova-1969.html

Vanessa Beecroft, performance VB45 en Kunsthallie Wien, 2001. Viena.

Vanessa Beecroft, performance VB46 en Gagosian Gallery, 2010. Los Ángeles.



Vanessa Beecroft, *Still Death,* Venecia, 2007. Video

Vanessa Beecroft, *VB62*, 2008, Spasimo, Palermo, Italy

En España a partir de la década de los ochenta han surgido un gran número de artistas mujeres, tanto en el centro como en la periferia de nuestro país, casi todas ellas con proyección internacional, y con un trabajo de una extraordinaria calidad y originalidad. Puede decirse que el trabajo de estas mujeres no ofrece el discurso de un feminismo reivindicativo, sino más bien de afirmación de la identidad y de planteamiento de nuevos problemas desde el punto de vista conceptual, dejando de lado al igual que sus colegas anglosajonas, el tema de la originalidad y comenzando a analizar desde un punto de vista crítico el tema de la apropiación[194].

ESTHER FERRER,(San Sebastián,1937) pionera del arte conceptual en España desde los años sesenta y única mujer del grupo ZAJ, se ha centrado en las performances, arte objetual, instalaciones, etc.… Distinguida con el Premio Nacional de Artes Plásticas concedido por el Ministerio de Cultura en 2008, por la relevancia de su trayectoria, su influencia pedagógica y su peso internacional. En los años 90 crea objetos, con una gran carga de humor e ironía, incluso en temas tan sensibles y a la vez espinosos como es la violación, que ella representa en una obra que llama *"La violación arma de guerra",* forma parte de un grupo de piezas pequeñas, llamado *"Serie juguetes educativos"* que es un alegato contra la guerra y sus consecuencias en todas las facetas posibles, incluso la violación. Realizada en la época de la Guerra de los Balcanes, y teniendo como objeto la denuncia de la violencia política ejercida contra las mujeres, representa una figura masculina vestida de negro y cubierta la cabeza con un casco, que monta sobre una especie de moto acuática a la que se han añadido algunos objetos fálicos.[195] El aspecto agresivo que no ofrece lugar a duda, contrasta con los materiales utilizados, que son juguetes que existen en el mercado, manipulados por la artista, a los cuales les ha añadido penes de plástico, que sugieren la violencia sexual. Formalmente se apropia de algunos objetos fetiche que se venden en sex shops y los aísla de su contexto.

---

[194] http://artecontraviolenciadegenero.org/?p=2893

[195] Popelka, R. *"Mujeres artistas en los sesenta", Heterogénesis. Revista de artes visuales . Tidskrift för visuell konst, 40*, julio 2002

Esther Ferrer. *Juguetes Educativos (la violación arma de guerra),* 1993

Esther Ferrer había trabajado sobre el cuerpo en performances anteriores, pero *Íntimo y personal* (1977) tiene lugar en un contexto que carga esta obra de significados: el estallido del fenómeno del «destape» cinematográfico español y el auge del arte feminista a escala internacional. La performance planteaba a sus participantes la posibilidad de medir partes del cuerpo, del propio y del de los demás. Según la propia artista, la acción estaba basada en la *falocéntrica* necesidad de control y medición. La acción consistía en tomar nota de las medidas de partes del cuerpo de diferentes personas, vestidas o desnudas, de pie o tumbadas, por parejas, en grupos o en solitario. Respecto a los resultados de las mediciones, las instrucciones de Ferrer planteaban diversas opciones, tendentes a desvelar el carácter improductivo de la acción de medir que centra la performance:

> *«1) Si ha anotado los números en la pizarra, sumarlos cuidando de no equivocarse, pero sin temor a hacerlo. Puede también anotarlo en el suelo y pasearse por encima (lo que facilitará su encuentro con los otros); 2) Puede repetir el número cuantas veces lo desee al ritmo de su canción o sinfonía preferida; 3) Puede hacer realmente lo que tenga ganas, solo o con aquellos a quienes su proposición interese; 4) Puede marcharse tranquilamente; 5) Puede quemar en un cenicero todos los números o puntos o notas pegadas en su cuerpo, etc.».*

La obra establece así una crítica radical a la representación del cuerpo (en especial del femenino, pues las fotografías documentan la acción de medición sobre la artista), así como la mercantilización del ser humano que conlleva la eliminación de la esfera de lo privado.[196]

[196] Fernández Aparicio, C. (2010) http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/intimo-personal

Esther Ferrer, *Íntimo y personal*, 1977. Performance, Fotografía. Tipografía y gelatinobromuro de plata sobre papel. Conjunto formado por una partitura (impresión tipográfica sobre fotografía de época), veintiuna fotografías (copias de época) y veinte fotografías (copias de 1992). Partitura (foto de la derecha): 35 x 23,8 cm / Fotografía: 21 x 12 cm. Museo Nacional y Centro de Arte Reina Sofía.

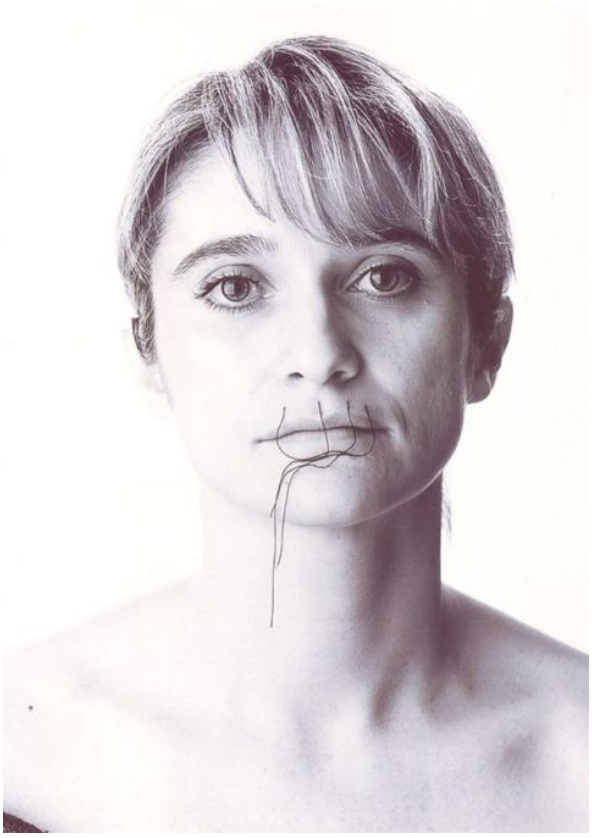
La apropiación a través de la fotografía de performances realizadas por mujeres y que hacen alusión a la violencia, la utilizan algunas artistas para expresar un repertorio de agresiones, unas más explícitas que otras, hacia las mujeres, que van desde la falta de libertad individual, la opresión intelectual, o el negar la voz a las mujeres.[197] En estas representaciones fotográficas de performances se produce una manipulación por parte de las autoras, que al cambiar las imágenes que se mueven por otras estáticas, realizan una apropiación crítica que disloca la linealidad del discurso y la ruptura de su continuidad. En realidad lo que aquí se produce es una autoapropiación fotográfica procedente de otros medios conceptuales consagrados por la posmodernidad, utilizados por estas mismas artistas. También en los ejemplos tratados a continuación se produce lo que Martín Prada describe como ”apropiación de las prácticas museísticas” teniendo en cuenta que las performances y videoperformances se realizan en museos y galerías y las fotografías, todas ellas de grandes formatos, fijan las imágenes más impactantes con intención de desplazar la recepción estética del espectador.

JULIA GALÁN (Castellón, 1963) en *“Mordaza”* y *“Silencio”* (1999), plantea las diferentes maneras de silenciar a la mujer, de coserle la boca, de cerrarle la boca, una parte fetiche del cuerpo femenino. Utilizando uno de los soportes más conceptuales como es la instalación fotográfica combinada con sonido, lo explica con contundencia y muestra con sus obras la fuerza que puede tener el silencio expuesto. Estos rostros amordazados asumen su silencio no sin connotaciones de violencia. En realidad la obra original es *“Silencio”*, que es la foto que incluye el sonido de voces y ruidos muy estridentes. *“Morzada”* es la foto apropiada y manipulada donde la artista llega más lejos en la contundencia de la imagen.
Julia Galán recurre a la conjunción de los lenguajes del vídeo y la fotografía para destacar y relacionar entre sí cuestiones tan actuales como la mutilación y la castración femenina en ciertos países del Tercer Mundo y la cultura de la violencia que se detecta en ciertos roles masculinos en la sociedad contemporánea, pero siempre desde una perspectiva que apela más al símbolo y a la sugerencia que a la denuncia explícita.

---

[197] Collins & Milazzo (1989): *Hyperframes. A Post-Appropiation Discourse*, vol. I, París, ed. A. Candau: 15

Julia Galán, *Mordaza*, 1999

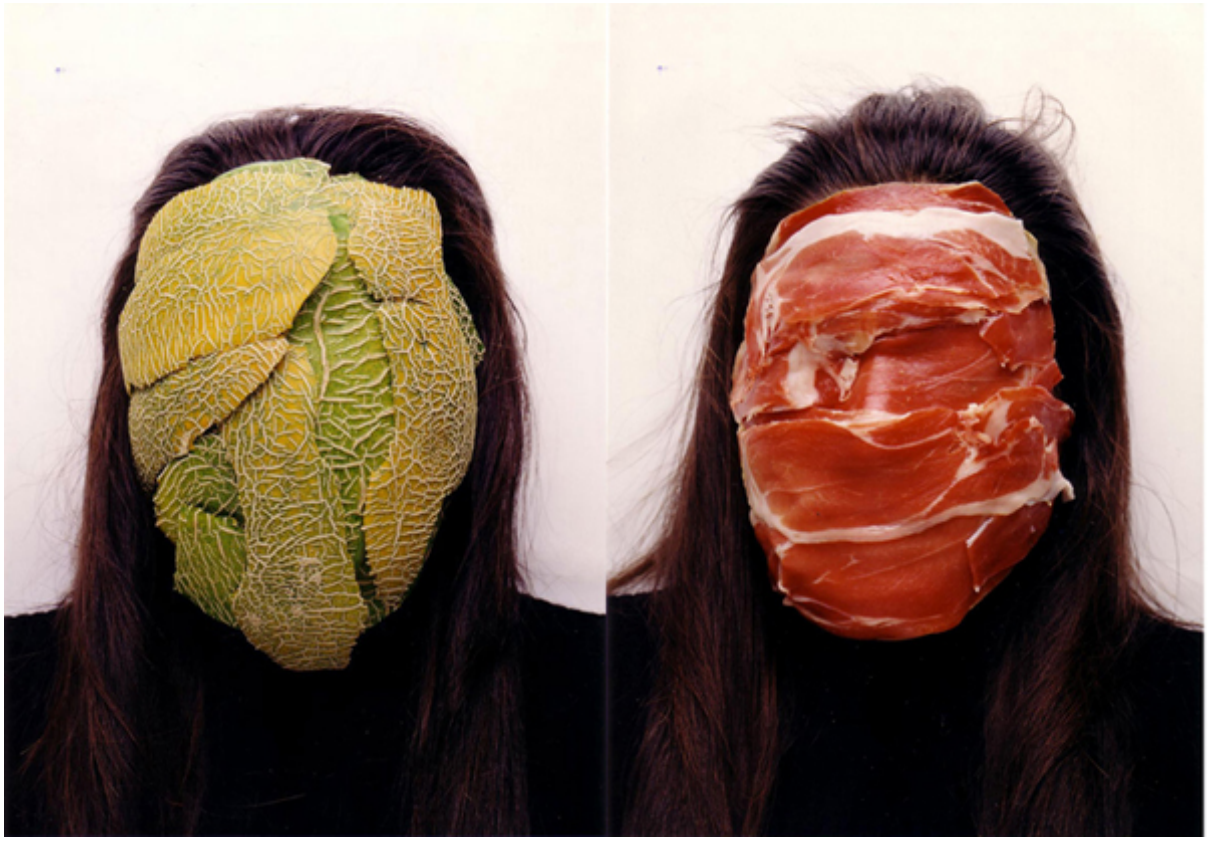


Julia Galán, *Silencio*, 1999

Julia trabaja desde la idea de que toda identidad es una construcción social, idea que le lleva a considerar apropiados los anuncios publicitarios que, según ella, cambian la moda y fragmentarizan al hombre, lo que nos hace aceptar que somos uno y varios al mismo tiempo. Contradicción que nos conduce al miedo a no ser. Pero quizá lo que nos ocurre no es que seamos varios, sino que no queremos ser lo que somos.

“El yo se construye siempre con relación al otro y nunca único sino múltiple” afirma, y en su búsqueda de identidad acude a la metamorfosis y a las máscaras que nos permiten jugar a ser otros.

Reflejo de la crisis existencial contemporánea: soledad, angustia, incomunicación y crueldad. El primer despliegue de su repertorio emocional.



Julia Galán, serie *Padshima, La máscara,* 1998. Murales fotográficos, 180 x 124 cm c/u.

Julia Galán, serie *Padshima, La máscara,* 1998. Murales fotográficos, 180 x 124 cm c/u.

En su serie de trabajos, **"Padshima"**, insiste en la multiplicidad del yo, la moda, los cambios y las tecnologías del yo. "Una máscara nunca es sólo una máscara, nos convierte en lo que pretendemos ser". Esta pieza, que es de finales de los noventa, acusa el ambiente de frivolidad de una sociedad que de pronto se cree a salvo de los males del pasado, una sociedad próspera que se comporta con los modos de los nuevos ricos frivolizando las maneras, las ideas y los ideales, una sociedad carnavalesca, mutante, travestísta de fin de semana, compuesta por individuos que se crean alter egos en la red y se visten con auténticas máscaras modernas. Un modo de escaparse de uno mismo y crear otro yo que logra ese éxito social que es símbolo de logro individual, personal. Una sociedad que es un gran engaño que nadie desea desvelar. La máscara como identidad. Pero las máscaras de Julia no se alejan de ese feminismo que reniega de la consideración social de la mujer y la constante relación de esta con la naturaleza, por eso las máscaras que esconden el rostro completo de la mujer representada son elementos naturales, orgánicos, coles, cascara de melón, pulpos, lonchas de jamón, naturaleza cotidiana en la cocina de casa, el lugar de la mujer, no lo olvidemos, que no sólo tapan el auténtico rostro de la mujer sino que además la amordazan impidiéndole ver y hablar. La mujer frivolizada no sólo carece de criterio sino también de sentidos, pues se ve obligada a

ver y decir aquello que es pertinente, aquello que es políticamente correcto para su estatus de fémina. [198]

Julia Galán, serie *¿Qué tal estás?, Hiriéndote I y II.* Fotografía (1/3), 124 x 124 cm c/u

Julia Galán, serie *¿Qué tal estás?, Hiriéndote III y IV*. Fotografía (1/3), 124 x 124 cm c/u

¿Que tal estás? es una serie de fotografías sobre el maltrato a las mujeres, tan generalizado en todas las sociedades, que no pretenden mostrar el maltrato en sí,

[198] Beguiristain, Mª Teresa. Catálogo de la Exposición ACHA de Julia Galán, textos de Mª Teresa Beguiristain y Rosa Olivares. Generalitat Valenciana 2012, pp.18-19 http://www.juliagalan.com/catalogo.pdf

ya que se ve claramente la transformación de la modelo gracias al maquillaje. No es, por tanto, un reportaje de la realidad, ya que la ficción es patente en las imágenes, reforzadas, como siempre, por el sonido de los lamentos de una mujer maltratada. No nos muestra, nos demuestra la realidad y sus consecuencias en las muñecas heridas de la misma mujer. Es quizá la pieza más denunciadora de nuestra pasividad ante una realidad cruel y mucho más común de lo que nos gustaría creer. La herida no está solo en la superficie del rostro, hay que mirar los ojos de la modelo para tener conciencia de nuestra implicación, o no, en la subsistencia de esta lacra social. Quién no ha oído alguna vez la frase 'para hacerte respetar, cuando llegues a casa pégale a tu mujer, si tu no sabes por qué, seguro que ella sí lo sabrá' contada como un chiste, ja,ja,ja!. Actitudes irresponsables que todos practicamos alguna vez, pues los siglos de opresión consentida a la mujer, cuando no fomentada, pesan mucho sobre nuestras conciencias, nuestro lenguaje, nuestro refranero y nuestros chistes. Es el lado oscuro de una humanidad que se considera civilizada y superior al reino animal. Una civilización que induce, muchas veces, a los animales a ser tan crueles como nosotros, adiestrándolos para la pelea a muerte. Las prohibiciones no son suficientes para cambiar las conciencias, es necesaria la consciencia del hecho, la educación individual y esa es la función de esta obra y de muchas obras de arte social que se despliegan por el mundo del arte. Enfrentar al espectador, a través de imágenes preñadas de belleza, con una realidad no deseada para inducir la reflexión.[199]

[199] Beguiristain, Mª Teresa. *Op.cit.,* pp. 22-23

En líneas generales, el arte feminista de los años 60-70 se identifica por la frase “lo personal es político”. Las artistas subvierten las reglas utilizando su propio cuerpo. Predomina el discurso sobre la identidad. El activismo político de los años setenta se traduce, por un lado, en un intento por romper con una visión excesivamente masculina de la historia del arte y, por otro lado, en una reivindicación de la experiencia, de la memoria y de la creatividad de las mujeres. Se pone en tela de juicio la sistemática exclusión de las mujeres de las corrientes artísticas dominantes, se denuncia públicamente un tipo de historia del arte que ensalza y glorifica la productividad y el genio artístico de los hombres y que, a su vez, reduce a las mujeres a una posesión, a un objeto de contemplación, a un elemento de deleite estético. El cuerpo biológico tan sólo proporciona una superficie básica para la inscripción social; el cuerpo no es una hoja en blanco, sino una superficie salpicada de discursos de corte masculino que hay que desmontar, transformar o, incluso, subvertir.

En los años 80 utilizan la ironía, es un arte más estetizado, más legible y menos opuesto a las tendencias actuales. Aquí el feminismo ha sabido utilizar la carga irónica para transgredir el lenguaje masculino. Se centran en temas como el poder omnívoro de los medios de comunicación, la homosexualidad, el SIDA, la integración social, la violencia de género, el derecho al aborto o las políticas de apartheid.

En los 90 aparece el discurso radical de las teorías *queer* en las cuales se plantea que el género es algo natural, pero el sexo es performativo, es decir, algo construido socialmente.

Las feministas posmodernas no están interesadas en construir un nuevo modelo de identidad femenina, simplemente deconstruyen las imágenes convencionales de feminidad.

7. JUSTIFICACIÓN

Para desarrollar las líneas conceptuales planteadas en mi tesis he tenido necesariamente que recurrir a referentes artísticos que avalen dichos discursos.
La invisibilidad de la mujer en el mundo del arte en particular y en la vida social en general, es el motivo por el cual decido incluir solamente a mujeres artistas en mi tesis. Obviamente son ellas las que plantean los discursos feministas.
Demasiado tiempo silenciadas e infrarrepresentadas en las instituciones artísticas, las Guerrilla Girls alzan la voz en la década de 1980 para denunciar entre otras cosas, que solo un pequeño porcentaje de mujeres artistas está presente en el mundo del arte. También Nancy Spero luchó contra la infrarrepresentación de las mujeres en museos y galerías llegando a fundar en el Soho de Nueva York una galería solo para ellas.
Los discursos de todas las artistas aquí presentes, denuncian de un modo u otro la situación de opresión por parte del patriarcado en todos los ámbitos.
Las hay que se centran en desmontar el rol estético de la belleza estereotipada creada por los medios de comunicación y que actúa como una forma de sometimiento hacia la mujer. En este discurso nos encontramos en la parte más radical a Marina Abramovic, que utiliza su cuerpo como lugar de reinvención que resiste frente al poder que uniformiza los cuerpos. Gina Pane, mostrando su desinterés por los conceptos de belleza y perfección corporal a través de las incisiones infligidas en su cuerpo. Hannah Wilke, denunciando la opresión de la mujer y el fanatismo feminista. Orlan cuestionando a través del *arte carnal* el concepto de belleza y buscando deliberadamente una desidentificación para demostrar que la mujer debe liberarse de las imposiciones culturales que la someten a un estereotipo concreto de belleza. Cindy Sherman y Lynda Benglis que coinciden en el hecho de evidenciar el papel de los medios y la sociedad de consumo en su forma de representar y hacer público el imaginario femenino. Cindy Sherman se valió de la máscara para crear identidades múltiples, poniendo énfasis en lo feo, grotesco e incluso abyecto. Martha Rosler, subrayando la cosificación de la carne femenina, además de criticar con sarcasmo el rol doméstico asignado a la mujer. Sarah Lucas, enfrentándose de manera directa y frontal a los estereotipos femeninos, con una buena dosis de humor e ironía. Barbara Kruger que utiliza el lenguaje de la propaganda desde el punto de vista de la crítica al control de la élite

cultural y de poder interrogando al espectador sobre cuestiones de género, clasismo, feminismo, comunismo, autonomía individual y deseo. Vanessa Beecroft denunciando la uniformidad de los cuerpos y poniendo ante los ojos del público las consecuencias de la anorexia de la cual fue víctima. Laurie Simmons poniendo en cuestión las nociones contemporáneas de belleza, identidad y personalidad y de cómo la individualidad se puede establecer a través de la lente distorsionada de la belleza idealizada, además de sus parodias por medio de muñecas sobre los hogares y los roles asignados en ellos a las mujeres.

Aunque todas en mayor o menor medida están en contra del sexismo con el que se construye la imagen de la mujer quizá sea Valie Export quien lo representó en su discurso con mayor radicalidad explorando los diversos aspectos que dificultan a la mujer recuperar su conciencia de sujeto y librarse de la dominación masculina, determinando su independencia a través de su cuerpo expuesto voluntariamente con clara intención intimidatoria hacia los hombres.

Otra de las características del arte feminista se encuentra en el hecho de feminizar el espacio masculino del arte a través de la utilización de nuevos soportes y técnicas, como Nancy Spero que abandona el lienzo porque percibe que este medio eminentemente masculino la margina como artista o Lynda Benglis en su intervención *Latex floor painting* . También feminizan el arte separando la frontera entre las bellas artes y la artesanía, como Myriam Schapiro y Judy Chicago, o Louise Bourgeois empleando la aguja. También Kiki Smith suprimió las barreras entre la obra artística y el objeto utilitario, las artes aplicadas y las bellas artes. Rosemarie Trockel utiliza los procedimientos textiles para elevarlos a la categoría de arte a la vez que incorpora elementos domésticos para denunciar que las actividades domésticas siguen siendo asignadas a las mujeres e infravaloradas. Gadha Amer, mezclando pintura y costura, reivindica el placer erótico y la liberación sexual, a la vez que reclama el papel de la mujer en la sociedad. Christine e Irene Hohenbüchler también introducen la labor femenina en su discurso, realizando obras colectivas con grupos de presos, enfermos mentales o estudiantes. Se suman a la lista Sati Zech, Cecile Dachary, Joana Vasconcelos, Chiharu Shiota y Ana Teresa Barboza.

Mención aparte merece Jana Sterback que crea vestimentas con materiales como carne animal o alambre, poniendo en cuestión los conceptos de identidad femenina asociados a la apariencia en el vestir como elemento definidor de estereotipos, y

acentuando la cárcel que supone para las mujeres la asociación entre apariencia y género difundida por los medios de comunicación.

Para hacer referencia al discurso cristiano del dolor necesariamente he tenido que incluir a Marina Abramovic y Gina Pane que lo usan no como apología del cristianismo, sino como redención o liberación frente al poder que uniformiza los cuerpos sirviéndose de la herida, el corte y el dolor, como foco de denuncia social, a la vez que exploran los límites de resistencia de sus cuerpos.

Para ejemplificar la percepción del cuerpo femenino y sus tabúes en nuestra cultura, así como la sexualidad opresiva para las mujeres, he tomado como referente a Carole Schneeman con su *Interior Scroll,* donde ironizaba sobre los procedimientos sociales que marcaban las actividades consideradas adecuadas para las mujeres, además de reivindicar la libertad sexual reconstruyendo la tradición femenina desde el pasado mitológico hasta el presente. También Mary Kelly en su *Post-partum document,* demuestra su particular visión de como se construye el concepto de feminidad materna.

En cuanto a Louise Bourgeois y Frida Kahlo como precursoras del feminismo, ésta última sin ser consciente de ello y Louise Bourgeois afirmando que no se consideraba militante feminista, sino que ponía en orden sus conflictos a través de su expresión artística. Aunque lo cierto es que sus conflictos internos eran consecuencia de la opresión machista que vivió en su seno familiar. Ambas ponen en evidencia en sus discursos la situación de inferioridad y sometimiento de la mujer y abren el camino a los posteriores discursos feministas.

Por su parte Ana Mendieta tiene en su obra una fuerte conciencia de género, a la vez que se revela en ella una identidad fragmentada propia de su exilio. Su producción está intrínsecamente relacionada con los conceptos de vida y muerte y con la denuncia de la violencia de género en su performance *Rape Scene.* Murió con 36 años al caer desde la ventana de su vivienda, supuestamente tras una discusión con su marido el artista Carl Andre, que salió absuelto de homicidio por los tribunales. Beth Moysés, profundiza en la naturaleza del abuso de la violencia doméstica, el dolor y las cicatrices mal cerradas, utilizando el traje de novia como metáfora tanto de la felicidad y el amor, como del comienzo de un proceso de compromiso, sacrificio, y en muchos casos de violencia doméstica. De forma parecida Julia Galán, plantea las diferentes maneras de silenciar a la mujer y la cultura de la violencia que se detecta en ciertos roles masculinos. También trabaja

con el concepto de máscara como identidad, y con la idea de que toda identidad es producto de una construcción social.

Teresa Margolles analiza la muerte desde un punto de vista artístico, explorando la violencia, la injusticia social, la represión y el narcotráfico en su país (México), con la intención de alterar el canon occidental de representación establecido en el arte. Trabaja sobre todo con los lugares de la muerte y los rastros de vida que se evidencian en sudarios, entierros, morgues.

Esther Ferrer, crea objetos con una gran carga de humor e ironía, tratando temas como la violación, la violencia política ejercida contra las mujeres y denunciando la guerra. También hace una crítica radical a la representación del cuerpo y a la mercantilización del ser humano que conlleva la eliminación de la esfera de lo privado.

II PARTE: COMISARIADO Y PRODUCCIÓN DE OBRA

1. DE LA BIDIMENSIONALIDAD A LA TRIDIMENSIONALIDAD EN MI OBRA.

Durante el transcurso de experimentación llevado a cabo en la producción de mi obra, que comenzó a texturizarse, primero mediante empastes y después a través del collage, fui pasando progresivamente de la bidimensionalidad a la tridimensionalidad, con la intención de ir más allá de la superficie del cuadro y explorar otros lenguajes más cercanos a la escultura, pero sin utilizar las técnicas tradicionales de ésta, recurriendo a expresiones más libres, para sugerir o representar volumen.

Es por ello que, durante el proceso de creación, van surgiendo materiales, en su mayor parte reciclados, que se convierten en objetos con significado propio, y que conviven a su vez con la obra bidimensional creando un discurso plural en cuanto a medios técnicos.

Entre las técnicas que me interesan a la hora de producir objetos, podemos hablar de los gofrados o impresiones a modo de huella para representar identidades. Relieves a base de elementos textiles, como vínculo asociado al cuerpo. Y objetos reciclados reelaborados de diferentes formas, que constituyen la parte que el ser humano desecha con la idea de reconvertirlas en “ser”.

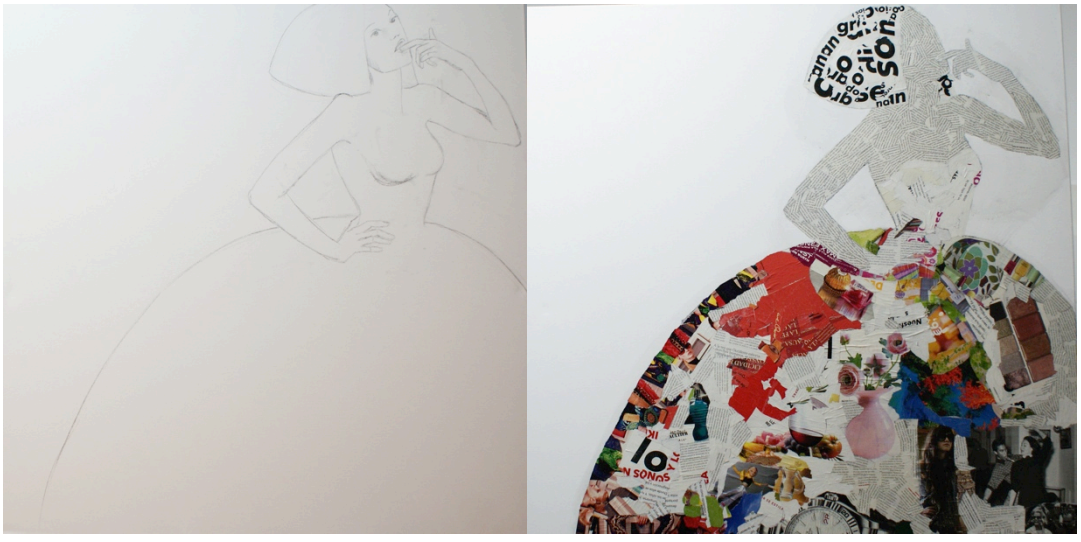
Desde 1998 comencé a trabajar el collage con diferentes tipos de papel y pintura acrílica.

Los primeros collages fueron reinterpretaciones de las Meninas de Velázquez. La figura aparece como el marco opresivo de una época y se llena de contenidos que la conforman, a modo de crítica irónica de la sociedad de consumo y de los estereotipos que nos marcan las publicaciones de moda. En el proceso de evolución, el personaje fue hibridándose con la mujer del siglo XXI hasta convertirse en Fe-menina.

Carmen Casanova, *La Infanta y el perro real*. 2014, collage y acrílico sobre lienzo, 150x150 cm, 2014. Colección de la artista.

Carmen Casanova, *Menina 123*. 2010, collage y acrílico sobre lienzo, 100x100 cm. Colección particular.

Carmen Casanova, *Menina 126,* 2010, collage y acrílico sobre lienzo, 100x80 cm. Colección particular.



Carmen Casanova, *Ô me locome,* 2011, carboncillo sobre lienzo (izq.) y collage (dcha.) 100x100cm (proceso de trabajo)

Carmen Casanova, *Ô me locome,* 2011, collage y acrílico sobre lienzo 100x100cm. Colección particular.

Se puede ver el proceso de creación de esta obra en el siguiente enlace: (videocreación de Carmen Casanova con la técnica de stop motion)

https://www.youtube.com/watch?v=c4JMjUALt4U

A partir de 2012, durante el Máster en Gestión y Producción Artística, comienzo a trabajar en la serie *Glamourama* que habla sobre el concepto de feminidad contemporáneo, siguiendo el concepto anterior de establecer una crítica irónica, sobre como las publicaciones de moda, crean estereotipos mediante imágenes de modelos que utilizan poses artificiales que repetidas hasta la saciedad han terminado por convertirse en norma de feminidad, tal como ya denunciaba en los años 70 Hannah Wilke. Asimismo hago una reflexión sobre el *Star System* hollywoodiense, como referente del *glamour* que ha llegado hasta la actualidad. Subyace el mensaje de cómo la belleza casi natural de las estrellas de cine de los años 40-50,[200] contrasta con la belleza uniformada de los cuerpos operados actuales, que a base de cirugía consiguen destruir la identidad.

[200] Durante los años 50, tras la tristeza de la 2ª Guerra Mundial, aparecen los fotógrafos Richard Avedon e Irving Penn (HARPER´S BAZAAR, LIFE, VOGUE) apostando por una fotografía renovada que resaltaba la figura de la mujer y la invitaba a consumir, y a ellos se sumarían otros tan célebres como Raymond Meier, Steven Meisel o Helmut Newton.

Los antecedentes de mi discurso, parten del pop art de los años 50 y 60, en los que el machismo tuvo un campo abonado. El pop-art surgió vinculado a la explosión consumista que vivieron las sociedades occidentales tras la aparición de un conjunto de productos y bienes, que prometían una mejora en su vida cotidiana. A una población bien alimentada y con sus necesidades cubiertas había que dotarla de entretenimiento, que provenía principalmente de la industria musical, cinematográfica y posteriormente de la moda. La importancia y el reconocimiento de la cultura de masas, favoreció la aparición de una serie de artistas que introdujo en sus obras alusiones a las nuevas formas de vida y de consumo.

La incorporación de figuras o formas reconocibles para el público era esencial para que los niveles de comprensión fuesen mayores, en oposición al arte de élite o *hig art.* En una sociedad que acogía con entusiasmo la llegada de productos y objetos de consumo, la mujer se convertía en uno de los más destacados: no solo era la destinataria y usuaria de los productos del hogar, sino también el núcleo de la belleza, articulada a base de complementos cosméticos, lo que traía consigo una serie de desventajas, al transformarla en un ser cosificado, con unas connotaciones clara o subliminalmente eróticas. De este modo se va introduciendo progresivamente un proceso de objetualización y deshumanización de la mujer.

Un claro ejemplo se puede ver en la obra de Allen Jones (Southampton, 1937), que representa a la mujer como fuente libidinosa y la expone fundida con objetos, de forma fetichista. Las mujeres son maniquíes cuya misión es funcional y erótica a la vez, pudiendo servir como aliciente de las fantasías masculinas. Es el caso de la famosa pieza *Hanstad, table, chair* en la que representa a una mujer como las patas de una mesa, como un perchero y como una silla, y que le convirtió en el enemigo número uno de las feministas.

Allen Jones, *Hatstand, table, chair* (perchero, mesa, silla) 1969. Pintura acrílica, fibra de vidrio, resina, plexiglás y piel 184 x 76 x 62 cm

Para la serie *glamourama* he utilizado la misma técnica de collage y acrílico sobre lienzo (al igual que en la serie *FE-MENINAS*), y he ido incorporando piezas bidimensionales con transfer y acrílico. A partir de ahí comienzo experimentando con los volúmenes creando esculturas en espuma de poliuretano, con elementos textiles y en papel.

Carmen Casanova, *Absolut Style,* 2013, collage y acrílico sobre lienzo, 100x100 cm. Colección de la artista.

Fig. Carmen Casanova, serie *Glamourama Stars,* 2013-14, compuesta por 60 piezas en transfer y acrílico sobre lienzo, 20x20 cm cada una.

Carmen Casanova, *Pop Woman,* 2015. Espuma de poliuretano, papel maché, pintura acrílica. 70 x 40 x 25 cm

Carmen Casanova, *La Eva Futura,* 2013, espuma de poliuretano y spray plata, 70 x 40 x 25 cm. Colección de la artista.

Carmen Casanova, *The Slave,* 2013, espuma de poliuretano, elementos vegetales y spray plata, 45x40x25 cm. Colección de la artista.

Esta instalación se completó con un pequeño video de animación dibujado a mano y editado con programas de diseño gráfico y edición de video:

https://www.youtube.com/watch?v=XtNC9XZM4YM

2. TÉCNICAS: ARTE TEXTIL Y PROCESOS ESCULTÓRICOS

2.1. ORIGEN DEL ARTE TEXTIL

A lo largo de la vida habitamos un mundo textil. Nuestra ropa y nuestras viviendas son espacios esencialmente texturados. Por lo tanto el textil, por el hecho de cubrir el cuerpo y su entorno, establece y amortigua nuestra relación con el medio.

El textil es una de las primeras manifestaciones culturales y artísticas de la humanidad. Los primeros textiles fueron vegetales, creando una alianza entre el hombre y su ecosistema. Fue concebido en sus orígenes, simultáneamente como vestido y como casa.

En la mayoría de las culturas el textil aparece asociado al individuo como una prolongación de su cuerpo o de su espíritu.

El textil podía ser transportado sin mucho esfuerzo a largas distancias, por lo tanto podía ser reproducido en forma y diseño en muy distintos lugares y circunstancias. Quizás sea ésta su cualidad simbólica más profunda: crear lazos con la tradición, la naturaleza, las diferentes etapas de la vida y entre culturas.[201]

2.2. ARTE TEXTIL FEMENINO Y FEMINISTA

La costura como actividad predominantemente femenina y la asociación entre mujer y tejido, pasa por atribuir la tarea de la confección de ropa a las mujeres en la supuesta división del trabajo, en función del sexo y llega hasta el ciberfeminismo, que asocia a las mujeres con las redes, acostumbradas a tejer, en este caso la red informática.

La función de la mujer a través del arte de la costura era el de la fabricación de la vestimenta, que por otra parte estaba excluida de lo que se denominaba arte e incluida en la esfera de lo doméstico y lo trivial, pese a la existencia del bordado o la fabricación de tapices y alfombras y pese a constituirse en una actividad de primera necesidad para el humano como la vestimenta.[202]

Patricia Mainardi lo explica así:

---

[201] Saltzman, A. *El cuerpo diseñado: sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. Buenos Aires, Argentina: Paidós. 2004, pp. 39-42

[202] Aguilar García, T. *Op.cit.*, p. 248

> *Las mujeres siempre han hecho arte. Pero para las mujeres, las artes más valoradas de la sociedad masculina han permanecido cerradas precisamente por esa razón. Ellas entonces han aplicado su creatividad en las artes de la costura, las cuales existen en una variedad fantástica, y son de hecho una forma de arte femenino universal que trasciende raza, clase y fronteras nacionales. La costura era el único arte mediante el que las mujeres controlaban la educación de sus hijas y la producción del arte, y donde eran también la crítica y el público…es nuestra herencia cultural.*[203]

La autora se refiere a los patchworks norteamericanos, que han ocupado y ocupan muchas horas de ocio. Y también hace referencia a la vieja polémica entre arte y artesanía y que Cordero (p.144) resume así en relación a las mujeres:

> *Las feministas, sin embargo, han planteado que los textiles son tanto el lugar de profundo valor cultural más allá del uso meramente utilitario como el lugar de la producción de significados que atraviesan a la cultura como un todo: religiosos, políticos, ideológicos. De este modo la división canónica entre formas de arte manuales e intelectuales, entre prácticas verdaderamente creativas y meramente decorativas, ha sido desafiada de parte no sólo de las mujeres occidentales, sino de las culturas no occidentales en general.*

Los textiles como materia de trabajo femenino ahondan también en la histórica asociación entre mujer y sangre, ya que ésta es un tejido fluídico, similar al tejido conectivo. En el arte actual muchas mujeres utilizan el tejido para sus creaciones,

---

[203] Citado por Cordero en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte,* p.144 de P. Mainardi: "Quilts-The Great American Art". The Feminist Art Journal, vol.2, nº 1 (1973) en Aguilar García, T., *op.cit.,* p.248

pero con una finalidad distinta a la que guiaba a la tradicional ama de casa, bien impugnando la represión sexual impuesta por los hombres, como en el caso de **Orlan** en su obra *Reperage* en la que borda la mancha de semen dejada por sus amantes en las sábanas, o la misma acción que **Margolles** hace en telas ensangrentadas por las víctimas del narcotráfico en México y con sus ropas en *Estudio de las ropas de cadáveres,* un muestrario de camisas de jóvenes que murieron en accidentes en 1997 con el título *Así está la cosa.*[204]

Junto con el debate sobre la presencia del cuerpo femenino en el arte y el papel central que ha tenido la reflexión sobre las identidades, el tercero de los rasgos que puede destacarse de la creación feminista de la década de 1970 ha sido su ruptura con el formalismo y la apuesta por la innovación técnica, la incursión en el uso de nuevos materiales y soportes. En este sentido, el feminismo supuso no solo una nueva propuesta ética y estética, sino de renovación del lenguaje plástico.

Varias son las razones que pueden aproximarnos a las claves de esta explosión investigadora. Por una parte, la conciencia de estar fuera del orden concebido por el patriarcado, que durante siglos se había apropiado de las técnicas y materiales tradicionales de la pintura y la escultura. Pero además existía una gran necesidad de buscar lenguajes nuevos que permitiesen contar lo silenciado hasta entonces, por lo que muchas artistas recurrieron al video y la performance, medios a través de los cuales, muchas mujeres decidieron solemnizar los ritos y dolores de su cuerpo como sede del espectáculo de la mujer.

Entre estos nuevos lenguajes, algunas artistas han recurrido también a introducir técnicas artesanales que tradicionalmente han formado parte de lo doméstico, como la costura o el bordado.[205]

Según Janis Jefferies [206] el término tejido, parece denotar habitualmente determinadas ideas, valores y tradiciones en el seno de las comunidades, identificados con lo doméstico, la creatividad de las mujeres y el empeño compartido. El trabajo textil se considera costoso en mano de obra, lento y esmerado y sin embargo, se presenta y se devalúa como trabajo invisible de mujeres, no-trabajo o tarea no productiva. Al mismo tiempo, la manufactura textil es

[204] Aguilar García, t., *op.cit.*, p. 249
[205] Alario Trigueros, M.T., o*p.cit.*, pp. 87-88
[206] Deepwell, K. *Nueva crítica feminista del arte. Estrategias críticas.* Cátedra. Madrid. 1998, pp. 281 y ss.

una actividad colectiva multinacional en la cual los ágiles dedos de las mujeres orientales producen infinitas prendas para el consumo turístico y la economía visible. En las fábricas que explotan a los trabajadores, los tejidos actúan como circuitos de intercambio entre sujetos individualizados e interpretaciones históricas en conflicto, pero se clasifican siempre según parámetros étnicos, de clase y de género.

La actividad textil, según Dona Haraway es para "cyborgs oponentes"[207] bien a través de la pantalla, informáticamente generada, de imágenes procedentes de satélites que trascienden los límites nacional/geográficos, bien mediante la electrónica del telar[208] atenta a la política de la localización con su mezcla de metáforas como "tapiz épico" y "tablón de anuncios". Sin embargo, la tela está también incluida en una gran variedad de discursos humanistas y universalistas como contenedora de toda expresión humana: ritos de paso, actividades primitivas y naturales que camuflan la obsesión del occidente industrializado y fantasías de la inocencia perdida, idilios rurales y paraísos seguros. También se ha movilizado a los tejidos como bandera de la resistencia sufragista y los derechos sindicales.

El concepto tejido-moda-traje construye un *otro* de torbellinos exóticos/eróticos que mediante la habilidad manual pueden desestabilizar la misma denominación y fijación del propio tejido. Es posible seguir las movilidades del tejido a través de los ecos de otro signo que se puede desasir de su referente, esto es, la teoría fundacional de "la feminidad como mascarada"[209] , que perturba los códigos de lo singular para abarcar una cadena significativa de identidades fracturadas, múltiples y precarias.

Los tejidos pueden además ser representados como no pretenciosos, sencillos, honrados y limitados a una serie de procedimientos técnicos. Estos ociosos pasatiempos evocan sensibilidades femeninas dentro del orden patriarcal. Reducen

---

[207] Haraway, D. *A Cyborg Manifiesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieh Century*, en Donna J. Haraway, *Simians, Cyborgs and Womwn: The Reinvention of Nature,* Free Association Books, 1991, p.179.

[208] Ziff, T. *Taking New Ideas back to the Old World: Talking to Esther Parada, Héctor Méndez Caratini and Pedro Meyer*, en Paul Wombell, ed. *Photo Video: Photography in the Age of the Computer,* River Oram Press, 1991, pp.127-36

[209] Rivière, J. *Womanliness as masquerade*, 1929, reimp. En V. Burgin, J. Donald y C. Caplan, eds. *Formation of Fantasy,* Methuen, 1986, pp.35-44

al silencio las heridas infligidas por la historia, como desvaídas huellas en una sábana. Pero esto, es también una tradición inventada.[210]

Como artefactos acabados, los tejidos parecerían, por una parte, garantizar una serie de valores protectores, confortadores y domésticos, mientras que en bruto estos retazos y fragmentos de tela se tornan sinónimos de residuos del *Tiempo de las Mujeres*[211]. En un determinado momento estas piezas pueden organizarse rítmicamente con arreglo a un modelo, combinar tacto y textura y presentar un dibujo complicado e ingenioso para interrumpir el modelo masculino.

En el paradigma formulado por Showalter[212], el unir piezas de tela se iguala al goce y expresa la fase semiótica preverbal con las posibilidades estéticas del escenario primitivo preedípico. Los arrebatos semióticos como la "materia prima" anárquica destruyen la terminología freudiana de la "carencia" (el ejemplo aquí es el vello púbico, que viene a esconder lo que falta: el falo). El exceso trastornador, los rebeldes "campos de piezas" representan rupturas transgresoras de la coherencia y la regulación simbólicas estrictas. Las múltiples acumulaciones de puntadas fluidas, las pasadas rítmicas de líneas tejidas y los movimientos corporales se contraponen al único momento culminante del gesto masculino agotado y exhausto cuando la marca final invade el cuerpo de la mujer en el lienzo grasiento. Desde dentro, las desacreditadas exclusiones de la Historia del Arte, la subjetividad condicionada por el género, lo metafórico de la feminidad y el lenguaje de los tejidos, garabateado a través del signo pintado del lujo y la riqueza como el obsceno encuentro de pliegues voluptuosos, los cortinajes de interior y el espectáculo de las mercancías.

Durante los periodos históricos de ruptura, el discurso artístico dominante se satura en la vanguardia de un momento transgresor que puede rastrearse en el problemático género del arte textil, cuya categoría se puede hacer casi infinitamente elástica. Los excesos trastornadores de cordones sensuales, texturas exuberantes y dibujos a escala enorme marcan un cambio decisivo desde las labores exquisitas y los incómodos corsés. Cubriendo las paredes y el suelo, el techo y los rincones, las histéricas combinaciones de procesado y trabajo de tejer se extienden por el espacio y liberan lo femenino de su alienada localización en los márgenes del

---

[210] Hobsbawm, E. *Inventing Traditions*, Cambridge University Press, 1983, pp.1-15

[211] Kristeva, J. *Women´s Time* en C. Belsey y J. Moore, eds. *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism,* Londres, Macmillan, 1989, pp.197-217.

[212] Showalter, E, *Piecing and Writing*, en Nancy K. Miller, *The Poetics of Gender*, Columbia University Press, 1986, pp.222-247

inconsciente. En un constante deslizamiento de la identidad, la "ilimitación limitada"[213] mide un borde deshilachado: una práctica posmoderna de no pertenecer ni a una práctica ni a otra.

Para **LOUISE BOURGEOIS** la aguja era utilizada como elemento reparador del daño.

En sus últimos trabajos retoma la aguja para invocar su pasado, hilvanar sus recuerdos o reconducir su narrativa. El cuerpo sometido a cortes y recortes, se ha convertido en carne vulnerable, en tela o toalla, recosido a mano y rellenado, cuyas partes están unidas por un hilo que recuerda más bien a la sutura de los labios de heridas abiertas, que recrea, como en sus retratos o sus cabezas, la expresión silenciosa de la intensidad de dramas emocionales y psicológicos.

Louise Bourgeois, *Untitled,* 2002. Tela y acero, 27,3 x 12,7 x 10,2 cm.

[213] Maharaj, S. *Arachne´s Genre: Towards Intercultural Studies in Textiles*, Journal of Design History, 4.5. Oxford, Oxford University Press, 1991, p.94

El hilo para Louise Bourgeois también es la palabra, el pensamiento, la vida…hilar fino, manejar los hilos e incluso no dar puntada sin hilo.[214]

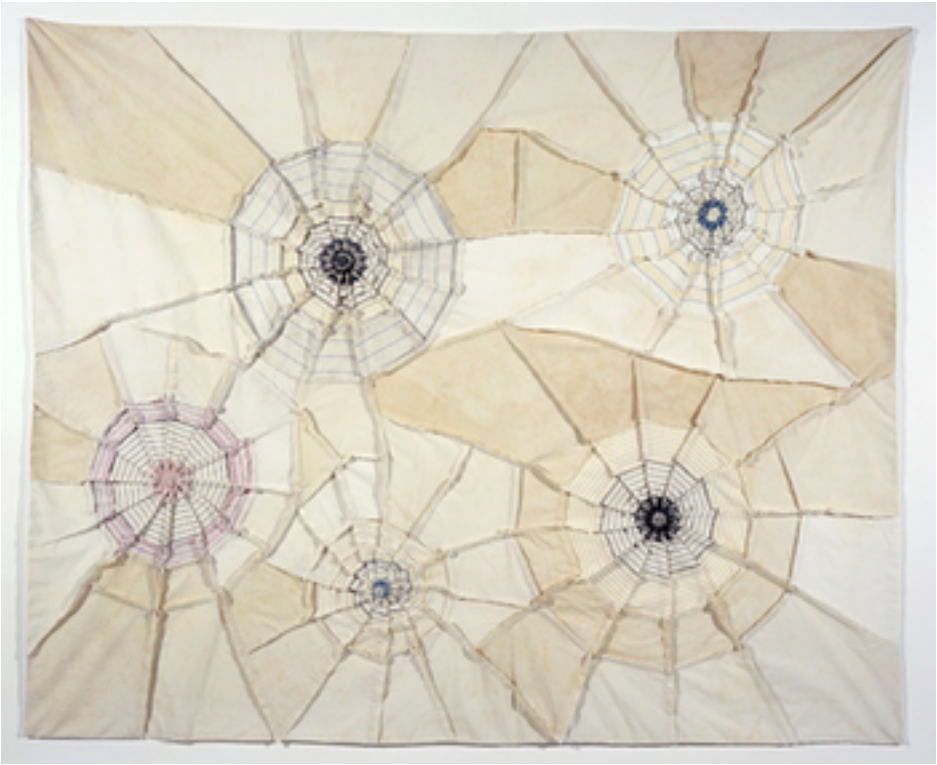
Siempre he sentido fascinación por la aguja, por el poder mágico de la aguja. La aguja se utiliza para reparar el daño. Es una reivindicación del perdón.

L. Bourgeois[215]

Bien conocido es el mito de Aracne que Bourgeois utiliza una y otra vez. Durante mucho tiempo este mito ha fijado en la fantasía el "ser mujer" de la mujer. Ésta ha quedado enraizada en él bajo la imagen de esa hilandera paciente y resignada que devana y teje, que teje la tela y vuelve a tejerla cuando se estropea, y que saca instintivamente de su vientre (y no de su cabeza) la materia de su labor. Y es que Atenea, con su venganza, ha reducido a Aracne a no ser más que una especie de abdomen dotado de patas aptas para trenzar, tramar y anudar. Este castigo impide a la mujer el acceso a la creatividad, cerrándole las puertas del Arte.[216]

Las telas estrelladas entroncan con la simbología de la tejeduría y la de los mitos creadores, en particular el de Anansi [217], la araña que por despecho rompe su hilo y deja que la calabaza de la sabiduría caiga del árbol y se quiebre, permitiendo así que el saber que ella quería conservar, se disperse.

[214] V.V.A.A. *Louise Bougeois. Honni soit qui mal y pense.* Madrid: La Casa Encendida, 2012, p. 15
[215] En Alario Trigueros, M.T.,*op.cit.,* p.89
[216] V.V.A.A. *Op.cit.*, p.50
[217] La araña Anansi es un mito del pueblo Ashanti de Ghana. En otras culturas, Anansi también se conoce como mitad hombre, mitad araña.



Louise Bourgeois, *Untitled,* 2006. Tela, 121,9x152,4 cm. Colección Ursula Hauser, Suiza.

En los años 90, cuando ya no le era posible acudir a su taller de Brooklyn, vuelve a encarar la escultura a golpes de aguja y tijera. Era otra forma de disciplinar sus miedos, componiendo, deformando los cuerpos, a veces con violencia, dedicándose otras a dibujar rejas y otros trazados tranquilizadores, o también multiplicando sus ofrendas a la vida, las prótesis y los encantos capaces de reparar los asesinatos perpetrados. Como según la propia L. Bourgeois afirma:

> *“ Mi obra es una sucesión de exorcismos. Ello atañe a la motivación misma de mi obra”.*

Louise Bourgeois, *Seven in Bed,* 2001. Tela y acero inoxidable, 29,2 x 53,3 x 53,3 cm.

Louise Bourgeois, *Cell XXII (Portrait),* 2000. Acero,tela, madera y vidrio, 177,8 x 109,2 x 109,2 cm.

Para **ROSEMARIE TROCKEL** (Schwerte- Alemania, 1952), la incorporación de elementos domésticos como cocinas o planchas, o la realización de sus cuadros con tejidos, tienen un sentido crítico no exento de ironía. Por un lado, se denuncia que las actividades domésticas siguen siendo asignadas a las mujeres y por ello son menospreciadas, a la vez que se eleva la técnica del tejido o bordado a la categoría de arte.[218]

Afanada en cuestionar las imágenes, los signos y los mensajes consensuados por la cultura y la tradición, Trockel pretende hacer pensar en las posibilidades alternativas que encierra el signo, evidenciado que el significado no es un factor inherente a éste, sino algo inestable, una atribución histórica y contextualmente condicionada.

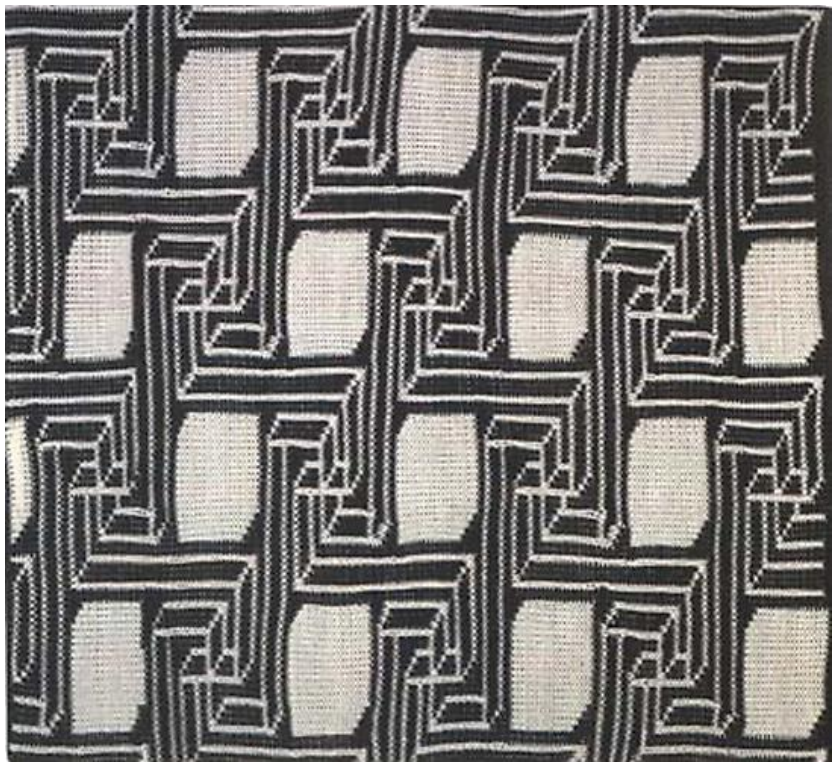
Trockel despliega su mensaje a través de la ironía y de la depreciación del signo. Por un lado, el viraje del signo de la propaganda a motivo decorativo. Esto se advierte en sus pinturas-tejidas (aunque diseñadas por ordenador y realizadas a máquina), por ejemplo en aquella en la que aparece, convertida en *pattern* (patrón), una mujer con reminiscencias iconográficas al Constructivismo Ruso empuñando una hoz, realizada en 1987. La ironía también subyace en *Máquina para pintar y 56 pinceles* (1990), donde los pinceles han sido confeccionados a partir de los mechones de pelo de 56 artistas. Por otro lado, Trockel pretende sugerir asociaciones alternativas en la insistencia en usar objetos domésticos y cotidianos. Como apunta Sidra Stich, (comisaria de la muestra que se celebró en el MNCARS en 1992 junto con Elizabeth Sussman), “evoca el estereotipo al tiempo que trata de derribarlo”. Esto afecta a todo su trabajo, el cual está dirigido a cuestionar la representación de la mujer en la sociedad moderna, insertada en la tiranía capitalista del consumo como imagen y sustentada en principios atávicos en su papel y desempeño social (objeto de deseo, sometida a cánones de belleza, laboralmente reducida a trabajos manuales)

Hacia 1983, Trockel comienza a desarrollar una iconografía específicamente feminista; y frente al auge del vídeo y la performance, elige definitivamente la pintura, la escultura y el dibujo como medios. Elisabeth Sussman apunta que lo que resulta significativo es que “hacia 1985, Trockel se encontraba creando una serie de imágenes generadas a partir de las perspectivas críticas que iban a dominar la década: la sexual y la representada por el mundo comercial y del consumo”. Esta

[218] Alario Trigueros, M.T., *op.cit.,* p.88

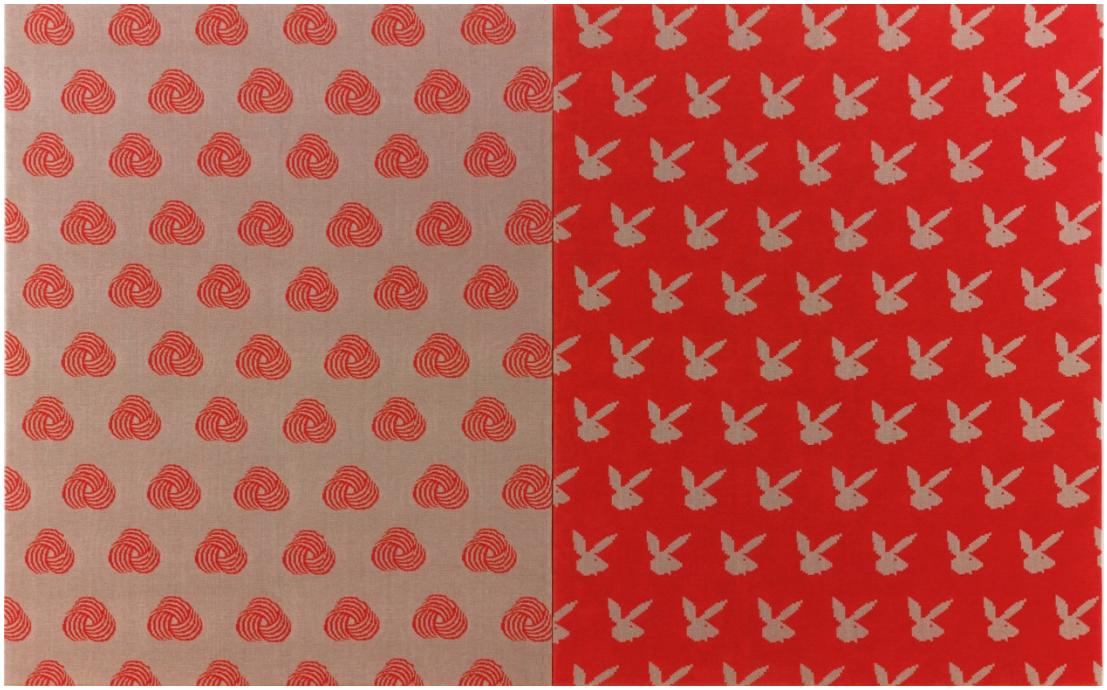
indicación la actualiza y la confirma la propia artista al declarar que los temas constantes de su obra son la mujer, lo contradictorio y una reacción contra el dictado de la moda.[219]

Rosemarie Trockel, *Sin título (Homenaje a Bridget Riley),* 1988. lana tejida en tapicería. 160,7 x 401,3 cm

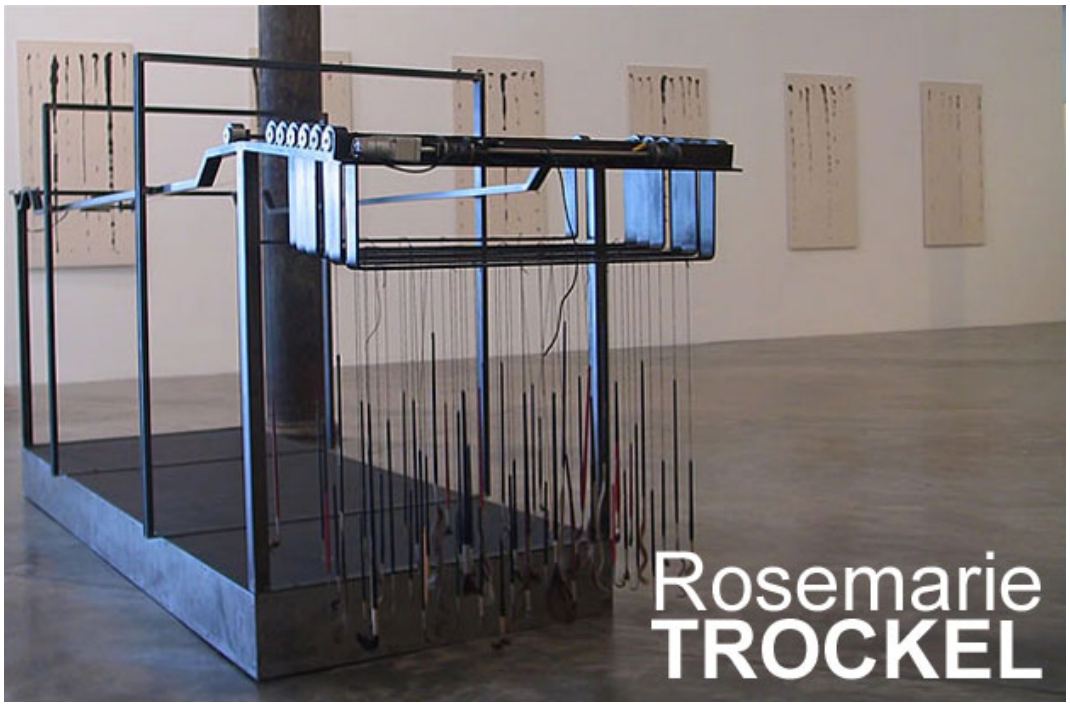


Rosemarie Trockel, Strickbild mit Hakenkreuzen (figura de palillo con esvásticas), 1987. Lana en lona, 49 x 53 cm

[219] http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/rosemarie-trockel



Rosemarie Trockel, *Untitled*. Lana tejida en dos partes, 1985-1988, 200 x 320 cm.



Rosemarie Trockel, *"S/T" (Máquina de pintar y 7 dibujos),* 1990. Estructura de hierro y madera con fieltro, pinceles con cabellos, y 7 obras en tinta s/papel, edición 1/7. Estructura: 257 x 76 x 115 cm. Dibujos: 139,5 x 69,5 cm. c/u

A través de la referencia a la máquina, Trockel cuestiona la situación de la mujer en el arte y en la vida cotidiana. La artista constantemente revierte los preconceptos de lo mecánico como masculino, y lo artesanal como lo femenino, cuando en sus obras propone cruces entre estos conceptos usualmente disociados. Por ejemplo, sus

Pinturas tejidas están realizadas mecánicamente a partir de un diseño digital. Así, Trockel une el tejido típicamente asociado al mundo de la artesanía femenina, con la máquina, aquella instancia asociada al trabajo del hombre. Y postula la posibilidad de una mujer conceptualizada desde el mundo del trabajo. Descoloca tanto una como otra referencia para tornarlas sinsentidos. Y aplica estos cruces entre géneros constantemente, como cuando recurre a la moda o al peinado para explorar tipologías sociales; o cuando aplica la clave minimalista -en un gesto típicamente masculino- a obras con hornallas eléctricas asociadas al mundo de lo femenino.
En la obra de Rosemarie Trockel estamos frente a una postura entre femenina y feminista, siempre distante y objetiva respecto de su sujeto de estudio. Esta distancia Brechtiana le permite proponer continuamente una resignificación de lo dado, de lo legitimado y establecido, para postular la transformación misma y el continuo cuestionamiento como claves de su concepción del mundo.[220]

> *El arte sobre el arte de las mujeres es tan aburrido como el arte de los hombres que trata sobre el arte de los hombres.* [221]
>
> Rosemarie Tockel

El ejercicio que Trockel hace del punto de aguja como técnica y la lana como material, ilustra a la perfección este ejercicio subversivo de legitimación. Peter Weibel decía sobre ella: «En tanto R. Trockel utiliza este deficiente procedimiento artístico, percibimos lo muy excluido que está lo femenino de la cultura. El material lana, el método punto y el motivo muestra, son significantes de lo femenino. Si los significantes están considerados como artísticamente deficientes, también lo estará eo ipso lo femenino. El primer desarme de las condiciones de la obra de arte nos muestra que la cultura no es territorio de la mujer..»[222]

[220] http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/trockel/textos.html
[221] Ulrike Lehmann en Grosenick, U., *op.cit.,* p. 520
[222] Ibídem, pp.518-523

GHADA AMER (El Cairo, 1963) pinta con hilos. Sus primeros trabajos, realizados en los 90 se basaban en los patrones que aparecen en las revistas de mujeres.

> *Lo que me interesaba de ellos era su función como modelos, ese estereotipo que inconscientemente damos por hecho. "el feminismo puede reforzarse con seducción".*
>
> Ghada Amer

El bordado se convierte en el símbolo de un proyecto a largo plazo que pone de relieve la forma en que se ve a las mujeres y, por lo tanto al resto del mundo. Según Amer, la identidad femenina parece pender de un delgado hilo. [223]

Ghada Amer se dirige a todas las mujeres del mundo a través de sus peculiares pinturas bordadas. Su conocimiento de la situación de las mujeres musulmanas no condiciona su obra, porque, al fin y al cabo, "los problemas de las mujeres son de carácter general".

Esa preocupación por reflejar el mundo de las mujeres le llevó a sustituir el trazo del dibujo por la aguja y el hilo con el trasfondo cromático de la pintura acrílica. El resultado es un prodigio de habilidad manual -los hilos que caen de los pespuntes se asemejan a las huellas de las pinturas de los expresionistas abstractos-, una obra que conjuga la composición abstracta de la primera impresión con los contornos femeninos de reminiscencias pop que surgen conforme la mirada se aproxima al dibujo bordado.

La egipcia, que se trasladó a Francia a los 11 años, reivindica en su trabajo el placer erótico, la liberación sexual femenina, y denuncia el papel de la mujer en la sociedad actual -*El 70% de los pobres del mundo son mujeres*, dice una de sus instalaciones en una jardín. Amer defiende el uso del lenguaje considerado genuinamente femenino como arma artística y social.

Recortes de prensa, fotografías pornográficas o anuncios que alaban la vida cotidiana de la mujer occidental forman parte de la iconografía de esta artista premiada en la Bienal de Venecia en 1999.[224]

---

[223] Frank Frangenberg en Grosenick, U. *Opus cit.,* pp.30-35

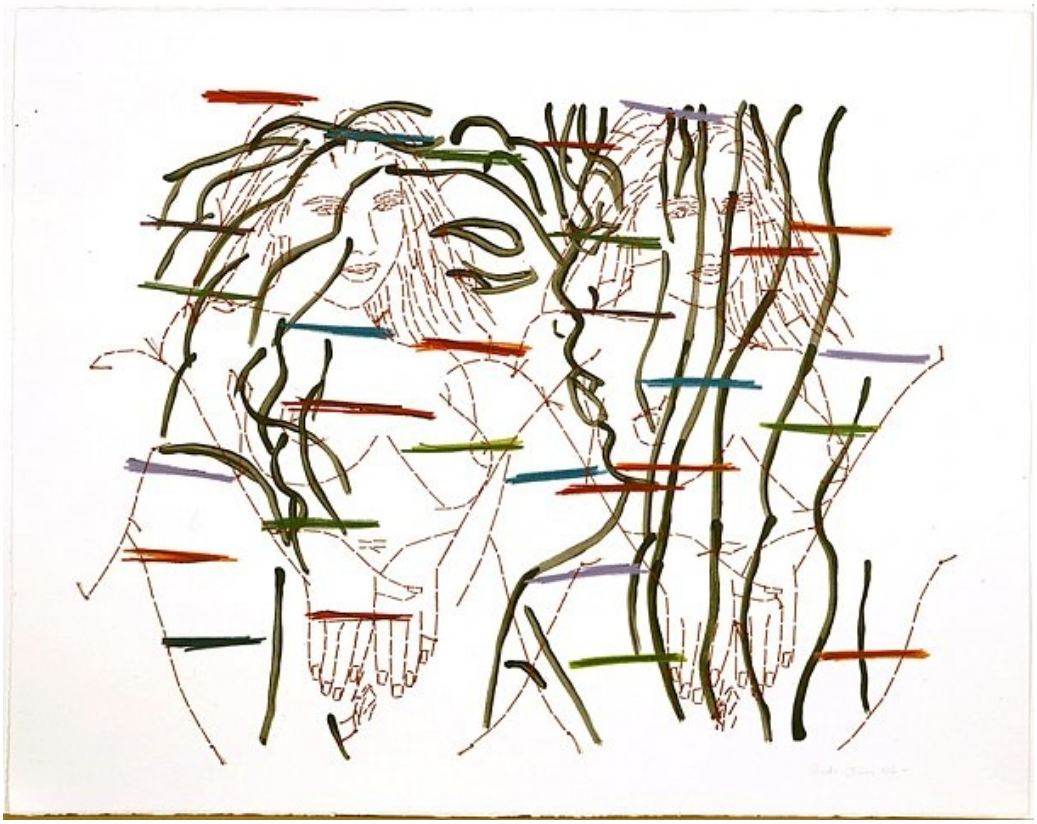
Ghada Amer, *KSKC*, 2005. Acrílico, bordado y gel medium sobre lienzo,162.6 x 193 cm

Ghada Amer borda sobre fondos pictóricos figuras de mujer muchas veces tomadas de las revistas pornográficas, pero también de escenas de trabajo o de acciones domésticas con la intención de recordarnos, como dice Frank Frangenberg, que "la identidad femenina parece pender de un delgado hilo". De sus bordados cuelgan hilos que recuerdan huellas de pintura del expresionismo abstracto en un juego de citas que le sirve a la vez para crear una trama que dificulta la mirada del espectador – *voyeur.* [225]

---

[224] http://elpais.com/diario/2004/09/10/cultura/1094767209_850215.html
Ferrán Bono, *Ghada Amer reivindica el placer femenino en sus pinturas bordadas,* El País, 10 de septiembre de 2004.

[225] Alario Trigueros, M. T. *Op.cit.*, p. 89



Ghada Amer, *Undercover,* 2004. Acílico, lápiz de color y bordado sobre papel 57.2 x 71.1 cm

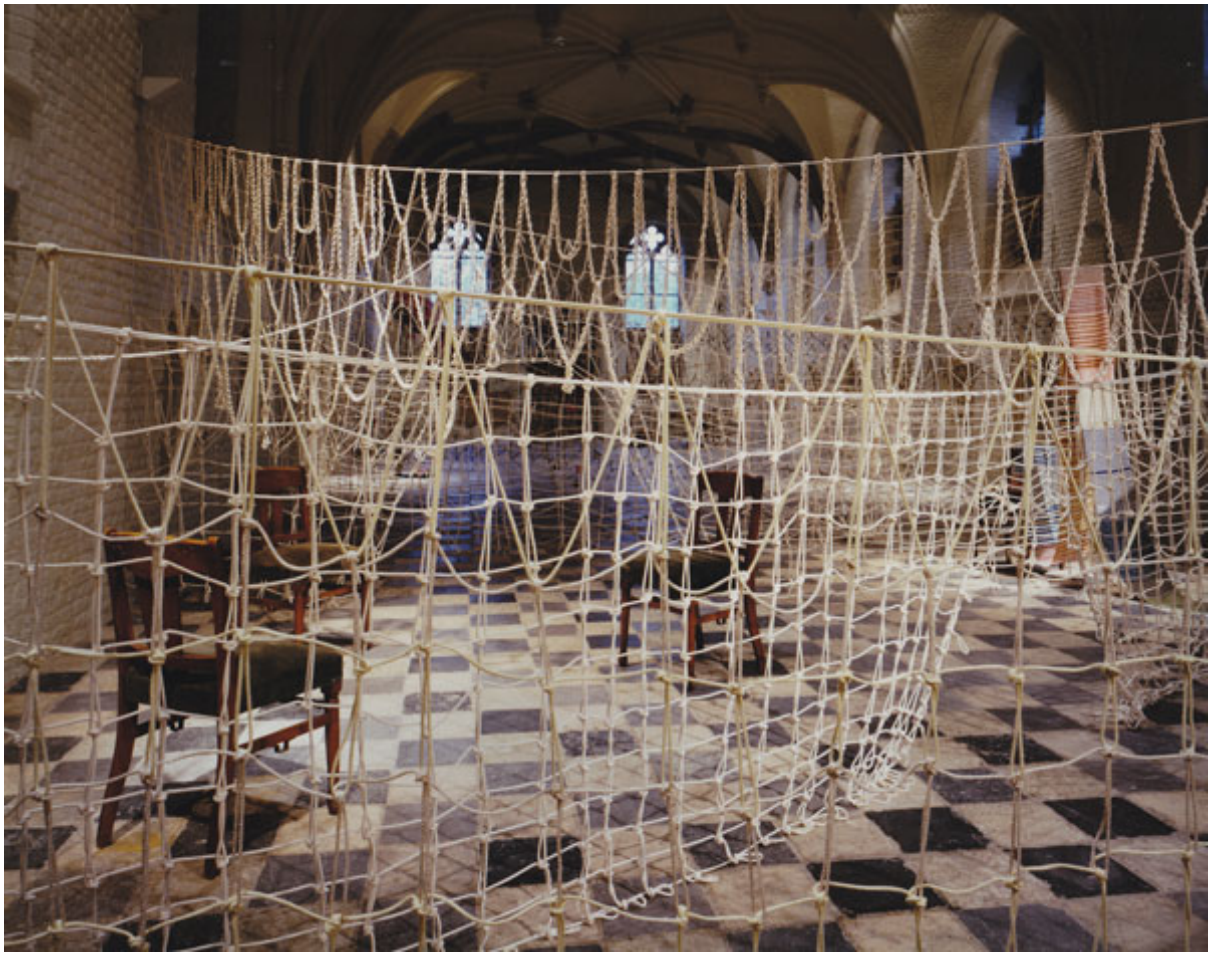
Ghada Amer, *Knotty but Nice,* 2005. Acrílico, bordado y gel medium sobre lienzo, 274.3 x 365.8 cm

CHRISTINE e IRENE HOHENBÜCHLER (Viena 1964) trabajan juntas desde 1988. Estas dos gemelas, además de exponer en espacios convencionales para el arte, utilizan otros lugares poco frecuentes como cárceles y hospitales psiquiátricos, creando un cortocircuito entre el potencial productivo del arte y la fantasía sensual de grupos que se encuentran en la periferia social. Trabajar con presos, enfermos mentales o estudiantes, implica aparcar al artista individual y poner de relieve la idea de la autoría múltiple.

Una dinámica de grupo intensificadora conduce a un resultado imprevisible, afirman las gemelas.[226]

Christine e Irene Hohenbüchler son más conocidas por sus trabajos tejidos. En 1995, en su exposición en Haus Lange de Krefeld, presentaron una gran cantidad de mallas. Todavía había agujas en los extremos del curioso tejido y madejas de lana por toda la sala, como si la espaciosa instalación hubiera quedado a medio hacer. En obras como ésta, las gemelas aluden a la típica labor femenina, que ellas introducen en el discurso estético. La psicoanalista Anna Freud enseñaba a personas psicológicamente desequilibradas a hacer calceta para practicar sistemas de orden. En la película *Como casarse con un millonario* (dirigida por George Cukor en 1953), Marilyn Monroe aparece haciendo punto con un aire aburguesado que se reproducía ampliamente a lo largo de la película. De un modo similar, las hermanas Hohenbüchler aprovechan determinados papeles estereotipados, como la labor social de las mujeres, sólo para ponerlos en duda de forma totalmente crítica. Además, existe otro importante punto de referencia: la acción de tejer es muy relevante en la obra de William Shakespeare *Tito Andrónico*. En esta obra, Lavina teje con los pies el escudo de armas de la familia de su atacante, que la había violado y le había cortado la lengua y las manos. Esta temprana pieza teatral de Shakespeare trata de las dificultades de comunicación que tienen las personas aparentemente aisladas de la sociedad, como lo hacen las hermanas Hohenbüchler en sus obras.[227]

[226] Raimar Strange en Grosenick, U., *op.cit.,* p.224
[227] Ibidem, pp. 222-227



Christine & Irene Hohenbüchler. Instalación *To knit 2, purl 2,* 1994. Vleeshal, Holanda

La artista alemana **SATI ZECH,** (1958) utiliza tiras de tela desgarradas, cosidas y encoladas. Sus tonos de pintura roja emanan sentimientos y feminidad a través de repeticiones. La estratificación, el encolado y la costura nos remiten a la idea de la labor específicamente femenina. Una especie de trabajo laborioso y reflexivo que nunca termina. Sus trabajos se manifiestan en visiones táctiles de fuerza, belleza, necesidad y serenidad. Sus objetos son muy propios, independientes y libres de vínculos a cualquier tradición específica, sin embargo, contienen el dinamismo emocional de Louise Bourgeois, la materialidad semántica de Joseph Beuys y el tacto sutil de Eva Hesse.

Sati Zech, *Bollenarbeit nº 266*, 2014, óleo sobre lienzo, 178x176 cm[228]

[228] www.satizech.de

Sati Zech, *Landscape, 2011.* Piel y cuero, 185 x 87 x 10 cm

CÉCILE DACHARY (Francia), heredera de la experiencia familiar dedicada a la costura, utiliza telas desgastadas que han mantenido las huellas de la vida y la memoria del cuerpo. Le interesa la representación del cuerpo a través del tejido y el lazo estrecho que existe entre este material y el ser humano. No solo representa la forma externa del cuerpo, sino también los órganos internos. El tejido es una segunda piel, una envoltura corporal que guarda la huella de quien lo ha llevado. Inventa a través de los materiales textiles su propia representación del cuerpo a la vez que expresa sus sentimientos más íntimos.

Cécile Dachary, *Les mains liées,* 2006, 65 cm de altura.[229]

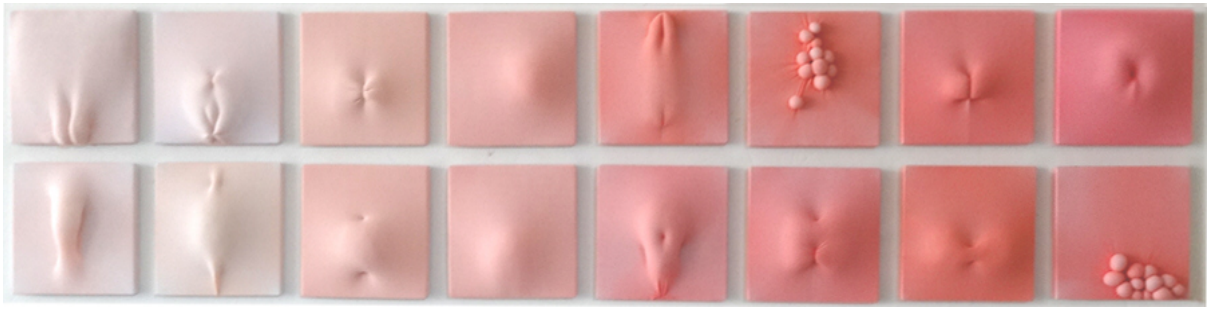


Fig. Cécile Dachary, *Monts de Vénus,* 2013, tela 14 x 14 cm cada uno

[229] www.ceciledachary.com

La naturaleza del proceso creativo de **JOANA VASCONCELOS** (París 1971) se basa en la apropiación, descontextualización y la subversión de objetos pre-existentes y realidades cotidianas. Esculturas e instalaciones, que son reveladores de un agudo sentido de la escala y el dominio del color, así como los recursos de vídeo o registros fotográficos, se combinan en la materialización de los conceptos que desafían las rutinas preestablecidas de lo cotidiano. Partiendo de operaciones ingeniosas de desplazamiento, una reminiscencia de los ready-made y las gramáticas del *Nouveau Réalisme* y el pop, la artista nos ofrece una visión cómplice, pero que es a la vez crítica de la sociedad contemporánea y de las varias características que sirven a los enunciados de identidad colectiva, especialmente los que se refieren a la situación de la mujer, la distinción de clases o la identidad nacional. De este proceso se obtiene un discurso que está atento a las idiosincrasias contemporáneas, donde las dicotomías de artesanal / industrial, público / privado, tradición / modernidad y cultura / cultura erudita populares están imbuidos de afinidades que son aptas para renovar los flujos habituales de significación característicos de la contemporaneidad.[230]

Joana Vasconcelos. *Mary Poppins,* 2010. Lana y crochet tejidos a mano, tejido industrial de punto, telas, adornos, poliéster, cables de acero. 700 x 600 x 600 cm. Colección de la artista; Cortesía Galerie Nathalie Obadia, París / Bruselas y Haunch of Venison, Londres

[230] www.joanavasconcelos.com

Joana Vasconcelos. *Royal Valkyrie,* 2012. Ganchillo de lana hecho a mano, tejido industrial de punto, telas, adornos, poliéster, cables de acero. Dimensiones variables.

Colección de la artista; Cortesía Galerie Nathalie Obadia, París / Bruselas y Haunch of Venison, Londres

Trabajo realizado en colaboración con los artesanos de Nisa y con el apoyo de Fabricación Prelle, París

Joana Vasconcelos, *Golden Valkyrie*, 2012. Ganchillo de lana hecho a mano, tejido industrial de punto, telas, adornos, poliéster, cables de acero. 650 x 1140 x 1360 cm
Colección del artista; Cortesía Galerie Nathalie Obadia, París / Bruselas y Haunch of Venison, Londres

Joana Vasconcelos, *Valkyrie Trousseau (Valquíria Enxoval)*, 2009. Hilos dibujados y otros bordados, apliques de fieltro, encaje de bolillos, cerámica de cuarzo decorada, tejido de lana y crochet hechos a a mano, tejidos, adornos, poliéster, cables de acero. 400 x 530 x 1400 cm
Câmara Municipal de Nisa, Nisa
Trabajo realizado en colaboración con los artesanos de Nisa

Suspendidos de los techos abovedados del palacio de Versalles, en la monumental exposición que realizó en 2012, los enormes e inusuales cuerpos textiles de la serie Valkyrie emplean técnicas artesanales tradicionalmente femeninas y los combinan con materiales hechos industrialmente.

Joana Vasconcelos, *Valkyrie Crown,* 2012. Ganchillo de lana hecho a mano, tejido industrial de punto, telas, adornos, poliéster, cables de acero. Dimensiones variables

La primera exposición individual de Joana Vasconcelos, que se realizó en Dinamarca, estaba formada por sus Valquirias. Estas obras, que, obviamente, llevan una marca femenina y feminista, se refieren a la relación que la artista establece, de manera contemporánea y juguetona, con esas figuras que componen el paisaje mitológico de cuentos nórdicos. Las **valquirias** o **valkirias** son dísir, deidades femeninas menores que servían a Odín bajo el mando de Freyja, en la mitología nórdica. Su propósito era elegir a los más heroicos de aquellos caídos en batalla y llevarlos al Valhalla donde se convertían en einherjar. Esto era necesario ya que Odín precisaba guerreros para que luchasen a su lado en la batalla del fin del

mundo, el Ragnarök. Su residencia habitual era el Vingólf, situado al lado del Valhalla. Dicho edificio contaba con quinientas cuarenta puertas por donde entraban los héroes caídos para que las guerreras los curasen y deleitasen con su belleza, y donde también servían hidromiel y cuidaban de la vajilla y las vasijas para beber. A las valquirias también se les dio la tarea de hacer redes de guerra. De acuerdo con lo que se ha escrito en la prosa Edda, Odin despachó valquirias a todas las batallas. Ellas a continuación, seleccionaban los hombres que iban a morir, por lo que eran las amantes de la victoria. Licencias poéticas posteriores han permitido que el término valquiria se utilice para denotar mujeres mortales en la antigua mitología nórdica. Todas estas historias son utilizadas por Vasconcelos en sus obras para expresar el poder femenino, el carisma, el espíritu de la guerra, su exuberancia y armamento, no tanto como algo mítico, sino más bien como un cuerpo extraño que podemos ver en expansión, devorando el espacio y ganando terreno. Este es un territorio heterosexual y falocéntrico, - y en muchos casos machista - que de este modo adopta su posición como una escultura en el espacio y como una artista femenina. En cualquier caso Vasconcelos, que es una artista muy metódica y creativa, produce una clase de seres que se encuentran en medio de esta belleza llamativa o con el color negro de algunas mujeres - como viudas felices después de devorar a sus amantes al estilo de una mantis religiosa o viuda negra.

Las extrañas formas constituyen la verdadera esencia de su obra. Lo bello es repente la bestia, y la bestia es hermosa y sensual, como si la historia eterna tomara un nuevo giro, no siendo ya necesaria la edición masculina en los presupuestos de la belleza clásica, ya que estas valquirias podrían funcionar como un retrato de la propia artista, pero siendo a la vez la imagen de este natural, femenino, beligerante, sexual y alegre energía - una especie de tercera generación de la mujer feminista, donde el feminismo con su deseo por la igualdad y la diferencia es a veces sumido por un trans-feminismo: trans-cultural, trans-sexual trans-nacional, etc. Estas valquirias, que desde 2004 han constituido una serie abierta, se han apoderado del espacio artístico, o más bien ha sido ocupado y conquistado por mujeres guerreras. [231]

[231] Pérez Rubio, A. (2011) *Joana Vasconcelos' Valkyries* . Magic Kingdom pdf. http://joanavasconcelos.com/multimedia/bibliografia/2011_magickingdom_aprubio_en.pdf

Además del arte textil, las artistas de las últimas décadas han trabajado con los materiales más variados, que van desde los productos orgánicos, hasta la alta tecnología. Es el caso de la artista checoslovaca **JANA STERBAK,** (Praga 1955) que se sirve de materiales como la carne animal o el alambre para reflejar la asociación tradicional de la feminidad con la vestimenta, con lo superficial. En su obra *El vestido,* un traje transparente realizado en alambre electrificado encierra un significativo vacío y pone en cuestión los conceptos de feminidad al uso, ya que la identidad femenina se ha asociado a la apariencia, a lo externo que cubre y encubre, siendo el principal elemento definidor de los estereotipos. Por ello Jana Sterbak busca poner el acento en la cárcel que supone para las mujeres la asociación entre apariencia y género, difundida desde los medios de comunicación de masas.[232]

Jana Sterbak. *Quiero que sientas lo mismo que yo (El vestido)* 1985

[232] Alario Trigueros, M.T., *op.cit.* p.90

Esta obra –una estructura metálica abrazada por un alambre incandescente, la construcción visual de un "cuerpo sin órganos"- hace metáfora de la experiencia de dificultad del sujeto para sentirse cumplido en relación tanto a su cuerpo como al *otro*. Frente a ella se proyecta en la pared un fragmento del texto de Medea como emotiva manifestación del anhelo de una existencia diferente: "Quiero que sientas lo que yo siento: un alambre de púas rodea mi cabeza y mi piel araña mi carne desde dentro. Me he apoderado de tu actitud y has perdido tu comodidad. Haciéndolas tuyas me he librado de mis opiniones, de mis costumbres, de mis impulsos. Debería sentirme agradecida y, sin embargo,…empiezas a irritarme; no quiero vivir conmigo misma dentro de tu cuerpo, y preferiría intentar una existencia nueva en alguien distinto.[233]

Jana Sterbak. *Vanitas: vestido de carne para un Albino anoréxico,* 1987. Fotografía en color sobre papel, 26,5 x 20 cm

[233] Martínez-Collado, A., *op.cit.*, pp. 241-242

La obra *Vanitas: vestido de carne para un Albino anoréxico,* es una experiencia límite, que confronta al cuerpo serenamente vivo con la carne muerta en una suerte de impresionante vanitas contemporánea.[234]

El cuerpo es el punto de partida de la obra de Jana Sterbak. Nuestro cuerpo constituye nuestra existencia, nuestra única realidad, y hace posible que nos reconozcamos nosotros mismos y en el mundo. Esta certidumbre domina las propuestas de Jana Sterbak. Los materiales que utiliza y los objetos que fabrica sugieren unas relaciones íntimas con el cuerpo humano. Órganos modelados, vestidos hechos de carne, distintos tipos de jaulas y otros mecanismos de contención generan significados que aluden al cuerpo. Así por ejemplo, *Golem: Objetos como sensaciones* (1979-1982) es una instalación que incorpora una serie de formas orgánicas realizadas en plomo, bronce, hierro y caucho, representando corazones, estómagos, lenguas, hígados, etc. Son íconos de la vulnerabilidad de la carne y nos recuerdan que estamos sometidos a un proceso ineludible de crecimiento y degeneración.

Porque, efectivamente, el cuerpo es efímero y adolece de unas limitaciones físicas y ontológicas. Así, del mismo modo en que el hombre ha intentado trascender las restricciones que la naturaleza impone al cuerpo humano a través de la magia, la ciencia, la tecnología o el mismo arte, Sterbak genera estrategias creativas para contrarrestar sus limitaciones físicas. Sus piezas de ropa constituyen una de estas estrategias. Sterbak les confiere la dimensión del cuerpo, los convierte en cuerpos que pueden ser habitados, *alter egos* soñados, cuerpos inmortales. En sus piezas de vestuario, la artista se representa a sí misma y representa sus deseos. Crea un vestuario para transgredir los límites del propio cuerpo, un cuerpo que le impide hacer y ser aquello que desea, un cuerpo, en definitiva, que tiende a la muerte. *Mando a distancia II* (1989) es al mismo tiempo un traje y una máquina: un autómata moderno que sugiere la ilusión de la perfecta independencia. Es el sueño de la máquina que completa y perfecciona el cuerpo humano, liberándolo de las limitaciones de la debilidad física. Sin embargo, en seguida se descubre que esta liberación es sólo aparente, ficticia.

---

[234] Martínez-Collado, A., *op. cit*., p. 240

Jana Sterbak. *Mando a distancia II,* 1989

Mando a distancia –una especie de prótesis-polisón de escala desmesurada, que porta al cuerpo suspendido en su interior y le permite desplazarse mediante un motor dirigido a distancia- funciona como una metáfora escalofriante del inquietante y tradicional mito sobre el poder de la máquina y la pérdida del control de sus vidas del sujeto, de su cuerpo-prótesis.[235]

Por otra parte, la noción de cuerpo de esta artista debe situarse en un marco más general, vinculado a nuestro modo de vivir y de establecer una relación con la sociedad. Nuestra experiencia del cuerpo consiste en una proyección de éste en el

[235] Martínez-Collado, A., *op.cit.,* p.241

espacio, y en este sentido, podemos decir que toda la obra de Sterbak tiene una declinación arquitectónica muy importante. La arquitectura es el contenedor en el que se experimenta el cuerpo a lo largo de los distintos momentos de la vida. El proyecto conceptual *Casa del dolor: Una relación* (1987) es un buen ejemplo del enfoque que Jana Sterbak hace del espacio.

En general, Sterbak propone objetos y espacios mentales y físicos en los que la experiencia del espectador es primordial. Se trata casi siempre de objetos para ser utilizados de un modo real o ficticio (vestuario, coronas, perfumes, mobiliario). Por este motivo, el elemento videográfico adquiere una gran significación en la obra performativa de esta artista. El vídeo no sólo documenta las piezas presentadas, sino que además enseña las vivencias contenidas en ellas.

Toda la obra de Sterbak se mueve en una ambigüedad y un espíritu de contradicción constantes; así, sus piezas evocan la relación íntima entre atracción y aversión, entre el dolor y el deseo, entre lo masculino y lo femenino. *El Diván de seducción* (1986-1987) invita al espectador a sentarse, pero quien responde al reclamo recibe una descarga eléctrica. *Transpiración: Retrato olfativo* (1995) es un perfume elaborado a partir del sudor del compañero de la artista, y la *Camiseta de pelos* (1992) es una pieza de vestir femenina con vello de hombre incorporado a la altura del pecho.[236]

Jana Sterbak, *Distraction,(la camiseta de pelos)* 1992. Fotografía en color. 49 x 36 cm

[236] http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique208

Las instalaciones de **CHIHARU SHIOTA** (Osaka 1972) producen espacios propios, donde se hacen visibles centenares de hilos invisibles que nos unen a las cosas. En estos escenarios domésticos que propone, los hilos se convierten a su vez en puentes entre un vestido de novia y el sujeto ausente, un piano, maletas y un espejo. En su obra, estos hilos son venas por las que circulan lágrimas, el miedo al abismo, la vida y la muerte; hilos conductores de relatos particulares y universales, entremezclándose como las raíces invertidas de un árbol, al igual que un rizoma a través de múltiples ramificaciones que entorpecen la relación entre yo y el mundo. Los hilos transportan la información y son esenciales en toda comunicación, pero a su vez forman redes o alambradas que obstaculizan el paso a los extraños en especies de espacios donde la vida cotidiana entra en conflicto con la producción deseante.

Chiharu Shiota, *Seven Dresses,* 2015. Stadtgalerie Saarbrücken, Saarbrücken / Germany. Photo by Sunhi Mang

Chiharu Shiota. *A Long Day*.2015. K21 - Kunstsammlung NRW, Düsseldorf / Germany] photo by Sunhi Mang

Chiharu Shiota, *The Key in the Hand*, 2015. The 56th International Art Exhibition - la Biennale di Venezia, Venice / Italy］photo by Sunhi Mang[237]

[237] http://www.chiharu-shiota.com/en/works/

La joven **ANA TERESA BARBOZA** (Lima, Perú en 1980), utiliza la ropa y el bordado como medio artístico. Una parte importante de su trabajo gira en torno al cuerpo humano.

A través de autorretratos de fotografías impresas sobre tela, recompone y decora el cuerpo con bordados y patrones decorativos que sirven de camuflaje.

En su primera exposición *Modos de Vestir,* pone su mirada en el interior del cuerpo humano y la desplaza hacia su entorno exterior, utiliza el vestido como metáfora de los diferentes modos de relación y vínculos que le unen a otras personas, haciendo de la prenda de vestir una extensión de la forma en que nos relacionamos con los demás.

Mediante el uso de bordado, como lenguaje tradicionalmente femenino, las imágenes adquieren nuevo significado ya que producen una marcada disonancia entre la imagen y la técnica.

> *Modos de Vestir, primera individual de la artista Ana Teresa Barboza, presenta obras en escultura, fotografía, dibujos bordados, así como híbridas prendas de vestir que indagan en las distintas posibilidades del vestido como elemento de socialización y que, en conjunto, funcionan como una alegoría del propio cuerpo.*
>
> *La artista recurre al vestido como una figura capaz de revelar actitudes para con el entorno inmediato, y recurre también a la configuración de vínculos intersubjetivos. En este sentido, las prendas facilitan la visibilización de conductas y dinámicas comunes en las relaciones afectivas —especialmente las de pareja— que escenifican vínculos de apego y dependencia. Barboza se aleja así de la línea estrictamente autorreferencial de su trabajo previo, en el que su cuerpo se presentaba seccionado, herido, hurgado y delicadamente recompuesto a través de la costura y el bordado. En Modos de Vestir el ropaje no se entiende más como un sustituto figurado de la piel, como el otrora tejido limítrofe, campo de conflicto y negociación de un cuerpo que mira hacia el interior. En esta primera individual, el ropaje se entiende como metáfora de modos relacionales: el cuerpo vira la mirada hacia su entorno y analiza la calidad de los vínculos que lo unen a otros.*

En esta ocasión el bordado se distancia de la aplicación de patrones decorativos y se torna en herramienta narrativa. A través de viñetas en fino hilván y de aplicaciones sobre fotografías transferidas en tela, el bordado asume las formas del dibujo y la pintura. Esta narrativa resulta evidente en el primer grupo de dibujos bordados en el que la artista nos presenta una serie de instrucciones a seguir (o precauciones a tomar) en formato de diario. Mientras nos introduce, paso a paso, en el proceso de construcción de una prenda, Barboza establece el primer paralelo entre las relaciones afectivas y las prendas de vestir: ambas se encuentran atadas, cosidas por hilos a veces invisibles y, además, su proceso de confección puede resultar doloroso.

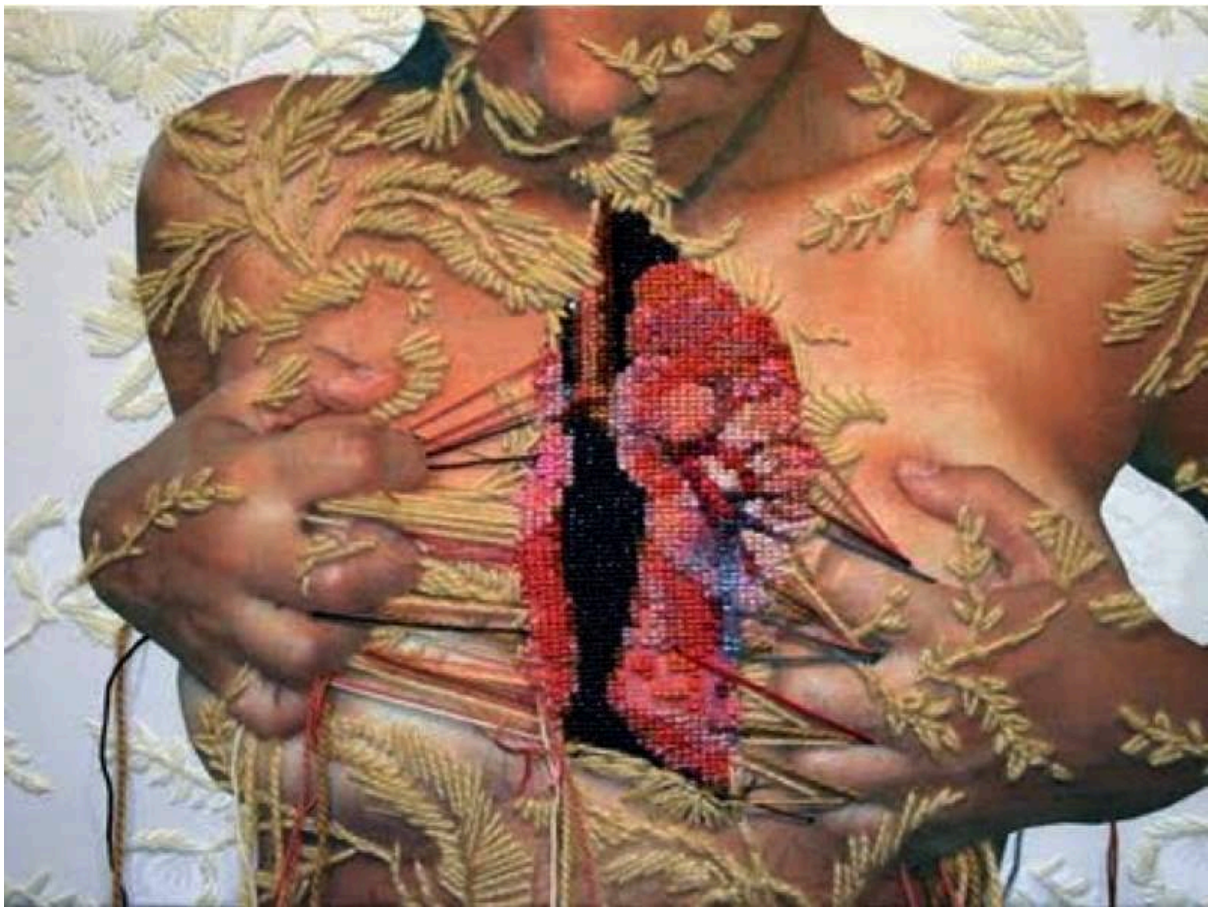
Por otro lado, un segundo conjunto de prendas diseñadas y elaboradas por la artista semejan estructuras blandas y móviles que configuran 'espacios' para ser habitados por dos cuerpos. Las "prendas-para-dos" se establecen entonces como instrumentos relacionales con el potencial de facilitar un tipo de encuentro condicionado, pero a la vez como una barrera que impone una postura y una interacción que, a su vez, limita la posibilidad de movimiento individual: estos vestidos existen solo cuando hay cuerpos que los sostengan y los activen; sin ellos sus superficies inertes se tornan en pura oquedad.

Finalmente, un tercer grupo nos confronta con una figura un tanto distinta. El elemento central lo constituye una delicada pieza escultórica en resina. La obra —un híbrido entre mesa, mantel y mandil— alude a lugares comunes en nuestras construcciones sociales de género. Más allá de la asociación primera y evidente del cuerpo femenino (ausente) y de lo doméstico; la mesa-mandil apunta también a una actitud de servicio para con los demás. Esta actitud se revela una vez más como una atadura, una condición que estanca cual pesado lastre. El acabado aporcelanado provee a la mesa-mandil de un particular refinamiento y aparente ligereza. Esta, sin embargo, no es más que una apariencia frágil. La pieza, en realidad, es engañosamente maciza. La feminidad no es más que un cúmulo de

signos arbitrariamente asignados de los que Barboza se apropia con sutil ironía.

Modos de Vestir abre el imaginario de Ana Teresa Barboza, poniendo énfasis en distintas modalidades del vestir. En efecto, uno puede vestir una mesa, un cuerpo, o incluso vestir las palabras; las distintas modalidades del vestido articuladas aquí operan sin embargo en clave alegórica. Quizás uno podría pensar en Modos de vestir como un ensayo de las distintas posibilidades del vestido como lenguaje, o acaso como elemento determinante en la configuración de un lenguaje corporal; pero sobre todo, las piezas constituyen un léxico privado, íntimo, que Barboza comparte con nosotros en un tono casi confesional.

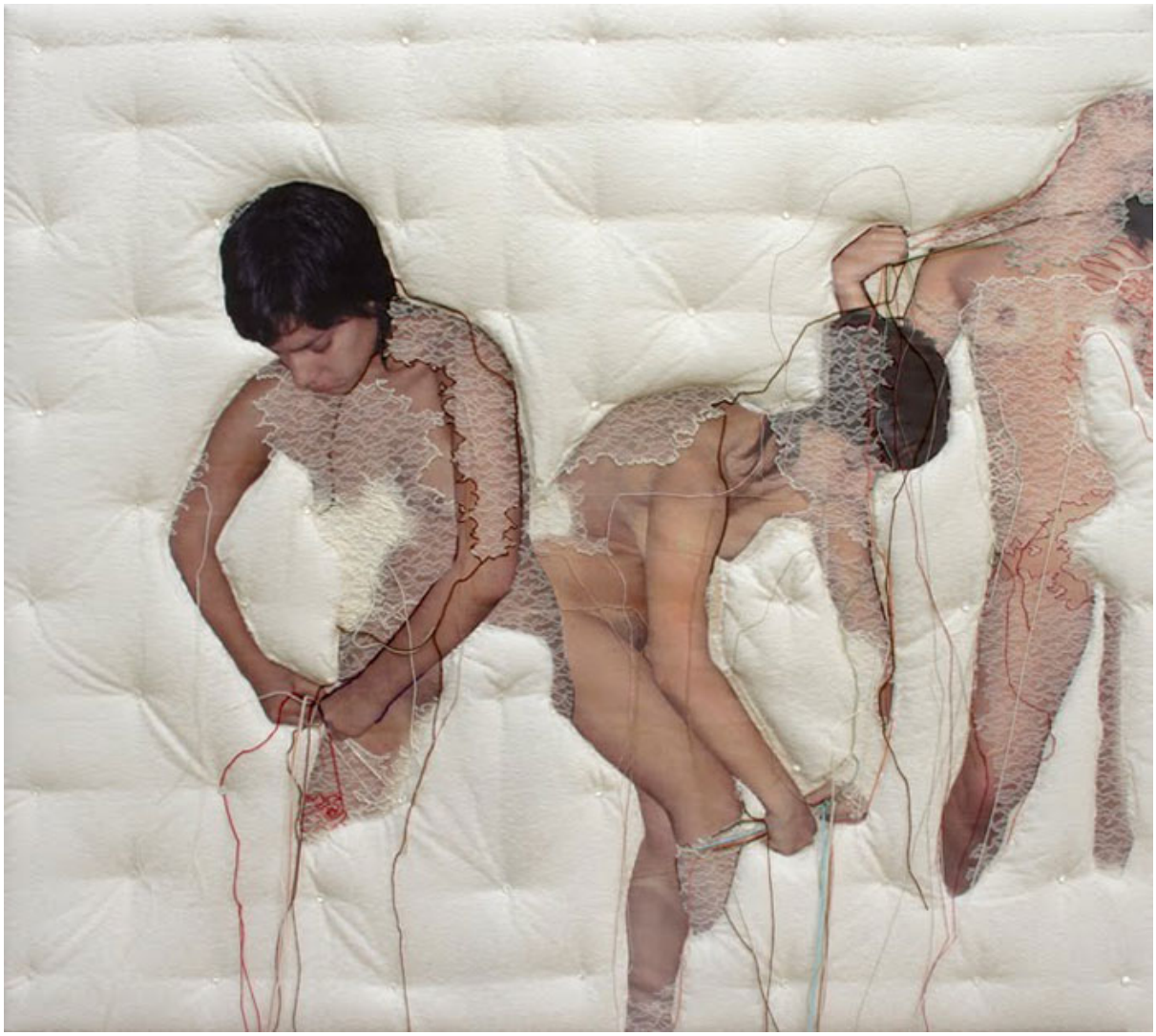
Sharon Lerner[238]



Ana Teresa Barboza, S/T, bordado y transfer sobre tela, 32x45 cm. 2008

[238] http://anateresabarboza.blogspot.pe

Ana Teresa Barboza, S/T, bordado y transfer sobre tela.100 x 115 cm. 2007



Ana Teresa Barboza*, S/T, serie bordados*, técnica mixta. 158 x 140 cm. Primer premio “pasaporte para un artista" . 2006

Ana Teresa Barboza, *S/T, serie bordados*, técnica mixta. 147 x 140 cm. Primer premio “pasaporte para un artista”. 2006

Ana Teresa Barboza, *Instrucciones*, serie de 12 bordados en tela. 30 x 25 cm c/uno. 2009

Ana Teresa Barboza, *Prendas para dos.* Vestidos en tela con estructura de alambre. 50 x 70 x 60 cm y fotografía digital. 50 x 75 cm. 2009

2. 3. PROCESOS ESCULTÓRICOS

Superado el minimalismo, aparece una alteración de la forma minimalista con materiales que dejan de ser fríos e industriales y pasan a ser cálidos y empáticos con el espectador, es el caso de las esculturas blandas que tienen un sello personal, una parte íntima del artista, y que se podría calificar como un minimalismo femenino del que participan **Eva Hesse** y **Louise Bourgeois**, entre otras. Se produce un proceso de naturalización de la escultura en el que juega un papel importante el arte textil mencionado anteriormente, ablandando el minimalismo y aportándole un componente psicológico. Se rompe la estabilidad y la solidez de la escultura a través de nuevos materiales y nuevos usos. Aparece el concepto de ***antiforma***, surgido en torno a la obra de Robert Morris y Richard Serra en la exposición "Nine at Leo Castelli" , que se caracteriza por dejar actuar al material según su propiedad, dejando que sea su propia naturaleza la que configure la obra.

EVA HESSE

Eva Hesse, (Hamburgo 1936- New York 1970) murió trágicamente en mayo de 1970 a los 34 años a causa de un tumor cerebral. Su intensa carrera artística abarcó tan sólo diez años, pero su producción ha tenido una importancia decisiva para la historia del arte del siglo XX. Eva Hesse empezó como pintora en 1960, y sólo más adelante se pasó a la escultura. Fue en 1965, durante un año que pasó en Alemania con su marido de entonces, el escultor Tom Doyle, cuando empezó a trabajar en tres dimensiones. Al principio se trataba de relieves de colores muy vivos, con formas y texturas que se asemejaban inquietantemente a partes del cuerpo –pechos, pezones, penes–, combinados de tal manera que parecieran máquinas eróticas absurdamente disfuncionales. Su estudio en la ciudad alemana de Kettwig estaba en una vieja fábrica textil cerrada, donde encontró restos de maquinaria abandonados que combinó con cuerda y papel maché.

Cuando regresó a Nueva York, tras el año pasado en Europa, su obra se había transformado: ahora era marcadamente escultórica, incluso cuando colgaba de una pared. Las obras que estaban sujetas a la pared como un cuadro funcionaban, o más bien no funcionaban, como tales, sino como si fueran otros tantos objetos parciales: con texturas palpables, formas pendulares y protuberancias estrafalarias.

Con sus efectos viscerales, y a veces cómicos, estos objetos parecían muy alejados de los acabados pulidos del minimalismo de sus coetáneos. Como un retorno de lo oculto, Hesse devolvió a la escena las cualidades corporales y sensuales del arte. En septiembre de 1967, Eva Hesse empezó a utilizar látex. Poco después, empezó a experimentar con fibra de vidrio. Se trataba de materiales sintéticos. Pero en lugar de sugerir superficies tecnológicas o industriales, Hesse los utilizaba para cartografiar una topografía corporal radicalmente distinta. En la obra de Hesse abundan las alusiones al cuerpo, sin representarlo de manera convencional. Cada vez más, a medida que iba descubriendo nuevos materiales, explotaba sus efectos, a menudo estrafalarios y sensuales, para hacer referencias sexuales, más que para encarnar formas corporales reconocibles. Aunque su obra a menudo se ha calificado de "orgánica" en oposición al vocabulario "geométrico" de los minimalistas, lo cierto es que las creaciones de Hesse cuestionan directamente las oposiciones de este tipo, porque prefería trabajar con formas y estructuras que eran al mismo tiempo orgánicas y geométricas, como si el arte fuera un modo de plasmar materialmente una contradicción terminológica.

El deseo compulsivo de repetir resulta evidente en buena parte de los trabajos del estudio, y las técnicas utilizadas por la artista, como ensartar, doblar, cortar, perforar y enrollar, a menudo se basan en actos y gestos repetitivos. Contemplar los objetos implica también ver el desarrollo de todas esas acciones. Algo que al principio parece accidental y desechable, como una pieza de látex de forma extraña, requiere un tiempo de contemplación y, a medida que se mira, los gestos que intervienen en su creación se van volviendo más evidentes. De esa manera, cuando se mira con atención, algo que inicialmente parece un simple resto del estudio puede cobrar vida como objeto. Los trabajos del estudio se encuentran en ese punto crítico entre el origen y el desecho.

Algunos de los trabajos del estudio de Hesse son casi visceralmente materiales. Otros producen un efecto casi insoportablemente efímero. Pero una lógica potente les da coherencia como grupo, una lógica que oscila entre la presencia y la ausencia, la materialidad y la inmaterialidad. [239]

[239] http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique951

Eva Hesse, *Expanded Expansion,* 1969. Fibra de vidrio, resina de poliéster, látex y estopilla, 309,9 x 762 cm. Solomon R.Guggenheim Museum, New York.

Eva Hesse, *Repetition Nineteen III, 1968.* Fibra de vidrio y resina de poliéster, 19 unidades de 48 x 51 cm c/u y 27,8 x 32,2 cm de diámetro.

Eva Hesse, *Enclosed from 7 Objects/69.* 1969. Cinta múltiple, goma líquida, globo y polvo, 10 x 25 x 4 cm. MoMA

"Pongo mi mano a prueba en los contrastes más absurdos y extremos. Siempre me ha resultado más interesante que hacer algo normal con la altura y las medidas adecuadas."

Eva Hesse

3. DISCURSO EXPOSITIVO

3.1. ANTECEDENTES

Es a través de este tipo de procesos (arte textil y anti-formas escultóricas) donde quiero desarrollar parte del discurso expositivo de mi obra, tanto por el interés en la experimentación con el material como por el componente emocional que lleva implícito el uso de materiales textiles, dada su vinculación con el ámbito doméstico en el que las mujeres nos hemos tenido que desenvolver durante siglos.

Mi infancia se desarrolló en el taller de costura de mi madre y fue eso en gran parte lo que condicionó el posterior desarrollo de mi obra, en cuyo discurso aparece latente el proceso de exteriorización de contenidos relacionados con el proceso de construcción de una identidad ligada a situaciones de reclusión posteriores, en un matrimonio de sometimiento del cual me liberé de forma literal a través del arte.

3.2. DISCURSO EXPOSITIVO

Los mitos creados por la misógina tradición del pensamiento judeo-cristiano en la civilización occidental, traen como consecuencia la negación de lo femenino que ha trascendido a lo largo de la historia, y esta negación de lo femenino aboca a las mujeres a reivindicar su posición como sujetos, en vez de objetos, a través de los diferentes movimientos feministas.

Las santas mártires fueron un ejemplo de sometimiento femenino que buscaba la liberación a través de la religión, la cual les permitía ir en contra del sistema social en el cual vivían, a la vez que evidenciaban la situación de inferioridad en la que se encontraba la mujer.

Las diferentes formas de subyugación de la mujer, han perdurado hasta la actualidad con diferentes parámetros que lógicamente tienen que ver con el contexto social. Si en la antigüedad la religión fue la instigadora, en la era posmoderna se produce un proceso de transformación que disfraza los métodos de tortura con necesidades superfluas que llevan a la mujer hasta el punto de someterse a un quirófano. La obligatoria adhesión de la mujer a la ideología de la belleza en la sociedad de consumo por parte de la sociedad patriarcal, se utiliza

como arma para afianzar el poder falocéntrico debilitado por los movimientos feministas.

Es necesario poner énfasis en la cárcel que supone para la mujer, la asociación entre apariencia y género que se difunde en los medios de comunicación. El cuerpo se ha cosificado y ha perdido su identidad personal, en la fotografía de moda se encuentra el máximo exponente de los clichés con los que se degrada a la mujer desde hace décadas. El estereotipo es siempre el mismo: disponibilidad sexual y narcisismo, consumidoras y objetos de consumo.

Se pone en cuestión el concepto de feminidad al uso, ya que la identidad femenina siempre se ha asociado a la apariencia, pues los elementos que cubren el cuerpo, son los que principalmente definen los estereotipos.

Se crea un vestuario que transgrede los límites del cuerpo, un cuerpo que impide hacer y ser aquello que desea, un cuerpo que en definitiva, tiende hacia la muerte.

Los corsés femeninos son utilizados como símbolo de tortura, prenda de vestir que oprime al cuerpo y lo modifica para adaptarlo a unos cánones, a la vez que alude a la situación de represión de la mujer a lo largo de la historia.

Utilizo telas y prendas usadas porque mantienen la huella y la memoria del cuerpo que lo ha llevado, inventando a través de los materiales textiles mi propia representación del cuerpo. Los materiales textiles son significantes de lo femenino, y nos trasladan al terreno doméstico en el que las mujeres habían sido recluidas y silenciadas, y mediante el cual expresaban su arte a través de la costura. Se eleva la técnica textil (tejido, bordado, cosido, etc) a la categoría de arte, planteando que el profundo valor cultural de “lo textil” va más allá del uso utilitario para convertirse en un lugar de producción de significados. Aguja utilizada como vínculo de unión o como elemento reparador del daño.

La identidad femenina pende de un delgado hilo. Estos hilos son venas por las que circulan sentimientos; hilos conductores de relatos particulares y universales, que a veces se enredan entorpeciendo la relación entre el yo y el mundo. Los hilos transportan la información y son esenciales en la comunicación, a la vez que también forman redes o alambradas que obstaculizan el paso.

Las piezas de gran tamaño se presentan como un cuerpo extraño en expansión que devora el espacio masculino con la intención de ganar terreno.

4. PRODUCCIÓN DE OBRA: PROCESO DE TRABAJO Y ALTERNATIVAS

La investigación resultante de esta tesis, me da para producir diferentes series que representan los conceptos anteriormente citados. Cada concepto en sí se puede desarrollar en una serie de obras

Cada serie forma un proyecto expositivo individual, que se puede combinar con cada una de las restantes series. Como todos los procesos creativos, durante la producción van surgiendo nuevas ideas que enriquecen y van haciendo evolucionar la obra.

Los títulos de las series son provisionales y se decidirán cuando la obra esté acabada. Proceso de largo recorrido con plazos de tiempo indefinidos.

Dado que la obra comenzará a producirse una vez terminada la documentación teórica, sólo puedo mostrar algunos bocetos y obra en proceso.

Obra tridimensional:

Serie cuerpos oprimidos

- Torsos femeninos a modo de corsés. Por medio de un molde fabricado en espuma de poliuretano, se van adicionando materiales textiles en unos casos, y objetos diversos procedentes de reciclaje, a veces punzantes que transmiten la idea de cómo el corsé oprime al cuerpo femenino y por lo tanto, lo tortura con el fin de someterlo. También aparecen telas quemadas en memoria de las mujeres quemadas en la hoguera. Entre todos los materiales posibles a utilizar: espuma de poliuretano, textiles (telas, hilos, lanas, cuerdas), fibra de vidrio y resina de poliéster, elementos punzantes procedentes de objetos reciclados y del mundo vegetal. Los corsés se representan a modo de esculturas completas, que se cuelgan del techo por una red de hilos visibles (o no) y también a modo de bajorrelieves que sobresalen de la pared o del soporte en el que se instalen.

Carmen Casanova, *Sin Título* 2015. Pieza en proceso. Tejidos varios amalgamados con látex, cosidos y pintura acrílica

Carmen Casanova, *Sin Título* 2015. Pieza en proceso. Espuma de poliuretano

- Escultura de gran formato hecha con materiales textiles, a modo de vestido femenino, que invade la sala como un cuerpo en expansión que devora el espacio en un intento de recuperar el espacio femenino que había sido arrebatado por el hombre. La escultura se realizará con la colaboración de mujeres que sepan coser, tejer, o cualquier otra disciplina textil. Realizarán piezas individuales que se irán amalgamando entre sí hasta construir la

escultura final. La idea es reunir a mujeres que habitualmente no se desarrollan en el mercado del arte y darle a sus producciones un valor añadido al ser expuestos en un espacio artístico, elevando sus piezas a la categoría de arte, con la idea de integrarlas como artistas que muestran sus creaciones en un espacio público y no solamente en su entorno privado.

- Cabezas de mujeres decapitadas, colgadas del techo. Según las leyendas, cuando tras numerosos tormentos, estas santas se resistían a la muerte, se las decapitaba. Estas piezas también hacen alusión a la violencia de género que desgraciadamente aún sufre la sociedad actual, y es un homenaje a sus víctimas. En el proceso de trabajo se crea una escultura en barro de la que posteriormente se obtiene un molde, con el que se realizarán las piezas finales en espuma de poliuretano. El material poroso transmite la sensación de ingravidez por una parte, debido a la ligereza de su peso, y de fragilidad y destrucción de la materia corpórea por otro.

Obra bidimensional:

Serie fluidos corporales

- Sangre y otros fluidos corporales sobre amalgamas de diferentes tejidos adosados entre sí a través de cosidos, como símbolo del sacrificio, de la vida y de la muerte.

Carmen Casanova, *Sin Título*, 2015 pieza en proceso, acrílico sobre trozos de lienzo cosidos, medidas variables.

Serie visceralidad

- Piezas textiles y también tejidas con lana de gran formato representando las vísceras humanas por medio de volúmenes.

Serie mujer objeto

- Ilustraciones en papel y/o lienzo que representan a mujeres en portadas de revistas de moda, representando el culto al cuerpo y el estereotipo que este tipo de publicaciones imponen a la mujer, eliminando las imperfecciones y creando una belleza irreal y a la carta. La imagen se transfiere sobre el soporte, bien por medio de dibujo manual o por medio de transfer con látex, después se borda parte de la figura, dejando que se enreden las hebras de hilo sobrante, dando un aspecto de obra inacabada. Sujeto femenino en proceso de construcción de una identidad.

Serie crucifixión

- Ilustraciones bordadas de mujeres crucificadas. Se señalan partes de su cuerpo con etiquetas en las que pone el precio. Evidentemente con la intención de señalar cuanto cuesta tener un cuerpo a la carta, y el sacrificio y el martirio[240] que supone someterse a este tipo de cirugías invasivas. Se puede hacer con varias piezas pequeñas o con una de gran formato.
- Composición formada por lienzos de pequeño formato, que a modo de puzzle forman una obra de gran formato, representando cruces cosidas, entretejidas, bordadas, adosadas, etc.

---

[240] **Martirio:** 1. Muerte o sufrimiento que se padecen por defender una religión o una creencia. 2. Cualquier cosa o situación que produzca dolor o sufrimiento.

Sacrificio: 1. Ofrenda que se hace a la divinidad. 2. En el cristianismo, acto del sacerdote al ofrecer en la misa el cuerpo de Cristo bajo las especies de pan y vino. 3. Abnegación, renuncia o privación que se hace a favor de algo o de alguien.

Carmen Casanova, *Crucifixión female,* foto retocada con Photoshop y Photoscape

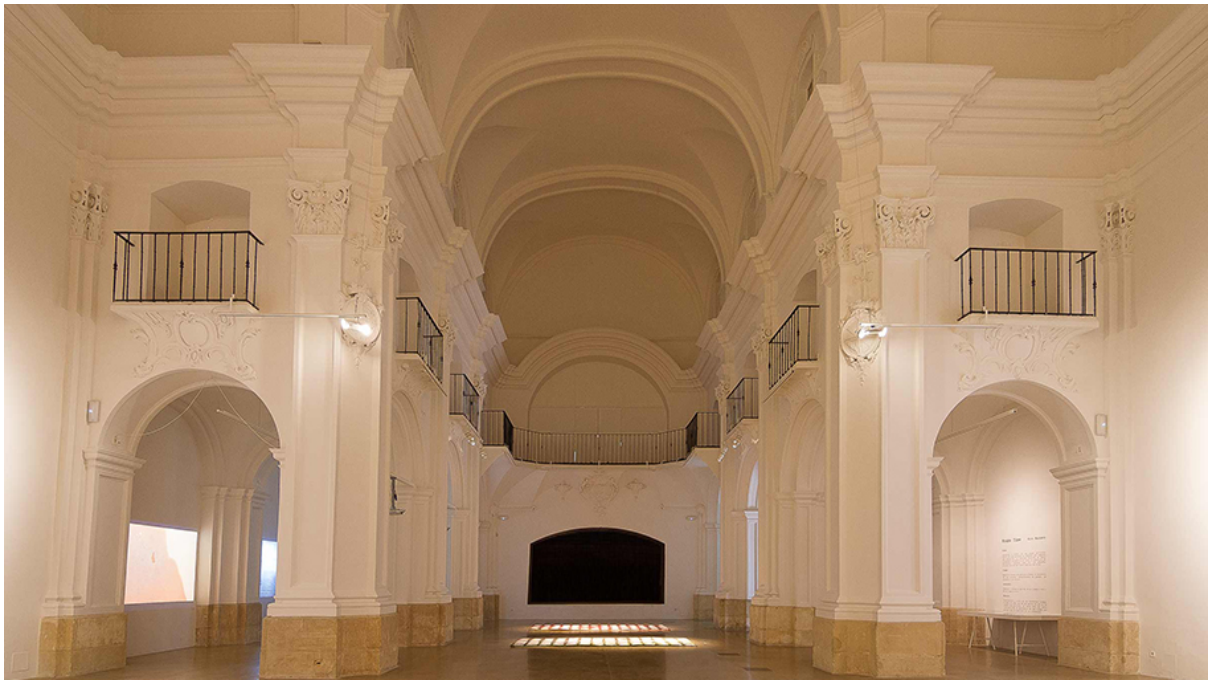
5. COMISARIADO

5.1. DESCRIPCIÓN DEL ESPACIO EXPOSITIVO

Para representar los trabajos anteriormente citados, es adecuado, un espacio connotado como la Sala Verónicas, alojada en la antigua iglesia conventual de Verónicas, actualmente desacralizada.

La iglesia, hoy desacralizada, es una construcción barroca del siglo XVIII, de planta de cruz latina con capillas laterales comunicadas entre sí, crucero cubierto con cúpula y capilla mayor. A los pies de la nave se encuentra el coro bajo cerrado con rejas de celosías y coro alto con sus galerías laterales de acceso a las tribunas con balconcillos, características de las iglesias conventuales. En su original portada barroca destacan las columnas de fuste acanalado.

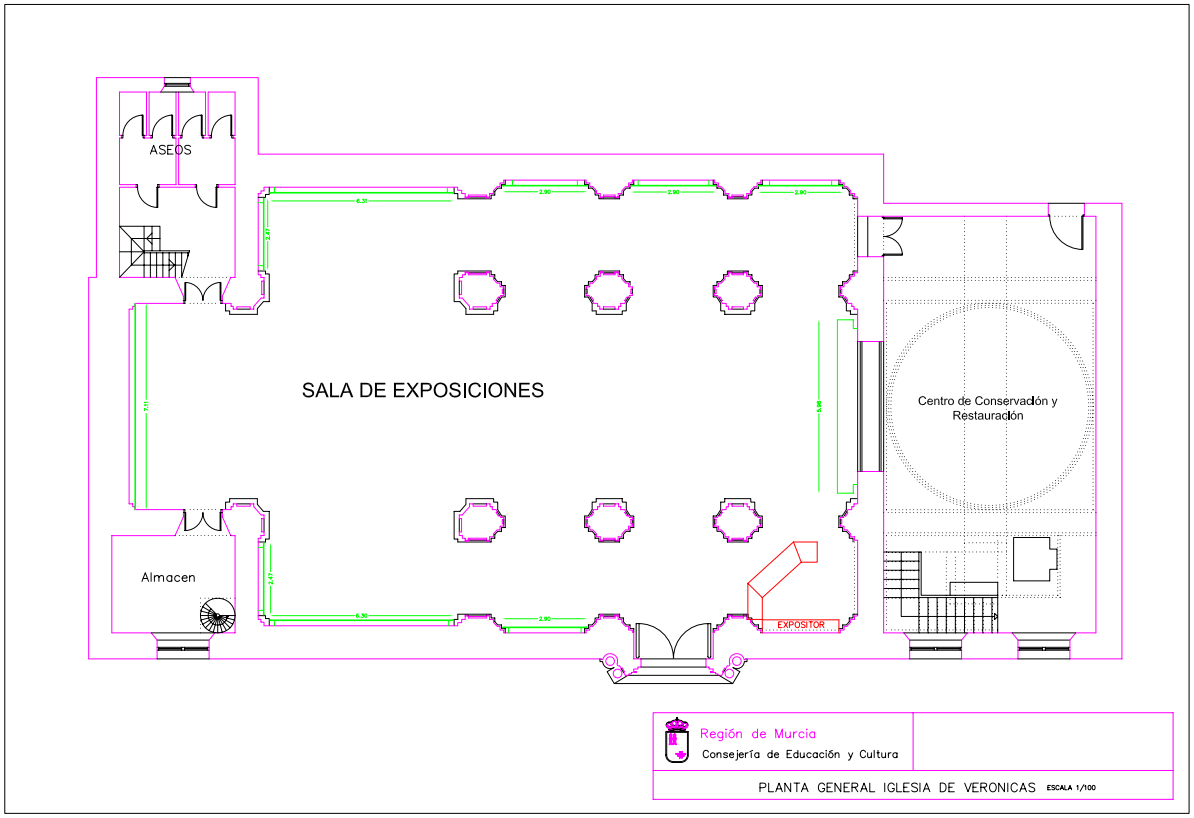
Del primitivo conjunto de la iglesia y monasterio tan sólo se conserva la iglesia. El convento, reconstruido en 1946, fue finalmente derribado en 1985 y se convirtió en sala de exposiciones a finales de los 80.[241]



Interior Sala Verónicas

[241] www.regmurcia.com

Portada Sala Verónicas



Sala Verónicas, planta general

5.2. INSTALACIÓN DE LA EXPOSICIÓN EN LA SALA VERÓNICAS

OPCIÓN 1. DE SANTA Y MÁRTIR A BARBIE GIRL

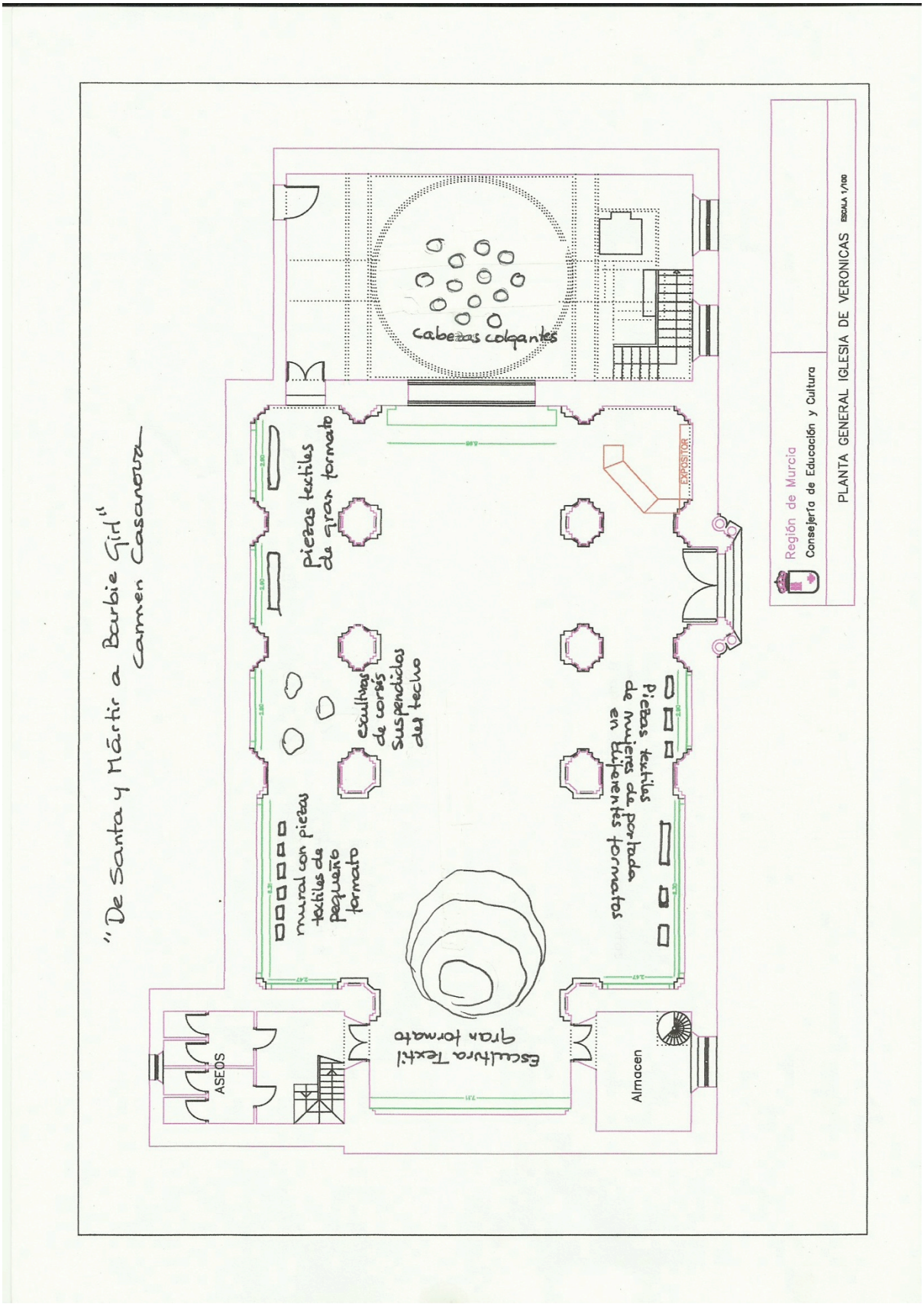
- Sobre la zona del antiguo altar se instala una escultura femenina de grandes dimensiones formada por materiales textiles de diversa índole, suspendida desde el techo e invadiendo toda la zona del crucero. La escultura invade el espacio que el poder masculino arrebató a la mujer.

- En la pared lateral derecha se instalan los corsés y las piezas textiles bidimensionales, señalan el sacrificio que supone la sumisión a los corsés, tanto ideológicos como físicos.

- En el coro cerrado se cuelgan las cabezas decapitadas. Como imagen de las torturas a las que se han visto sometidas las mujeres en el pasado y en el presente y que han acabado con sus vidas de forma violenta, actuando como homenaje a las víctimas.

- En la pared izquierda, en oposición, se instalan las mujeres de portada, realizadas en ilustraciones bordadas sobre tela. En esta posición, la mujer aparece en el doble papel de víctima del consumismo, o de triunfadora que transgrede las normas patriarcales asumiendo y decidiendo su propio destino.

COLOCACIÓN SOBRE EL PLANO



OPCIÓN 2. LA NOVIA PERDIDA

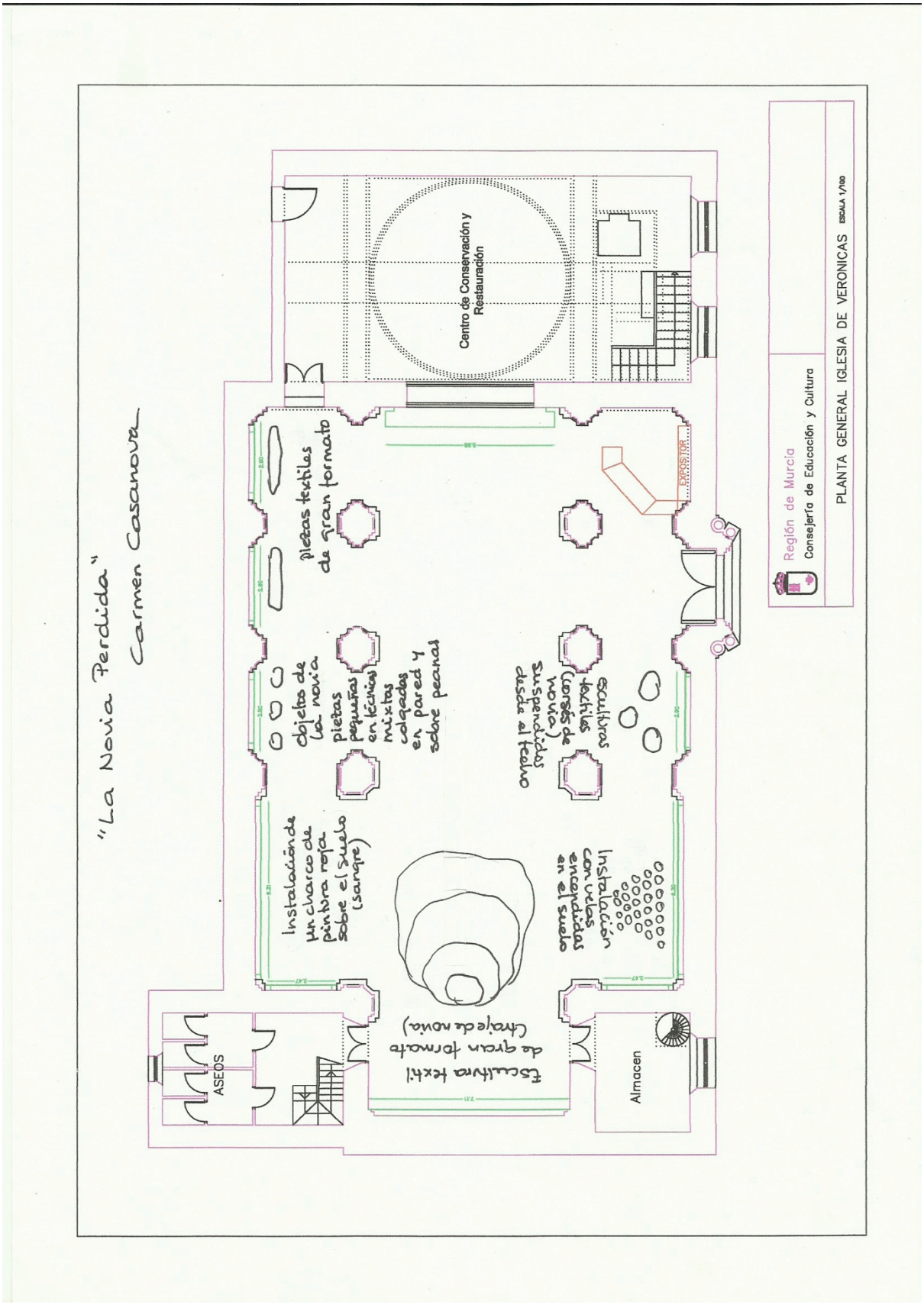
- Sobre la zona del altar, escultura textil de gran formato realizada con telas que habitualmente se utilizan para vestidos de novia. Sobre la tela del traje, aparecen inscripciones de textos relacionados con la sumisión de la mujer dentro del matrimonio. La novia perdida hace alusión al libro de Margaret Starbird, *María Magdalena y el Santo Grial*, en el que realiza una investigación documentada en busca de argumentos para restablecer a la esposa de Jesús (María Magdalena), a la que denomina "la novia perdida", intentando explicar cómo se perdió (o mejor dicho, como se ocultó) y cuán devastadora fue esa pérdida para la civilización occidental. Ya que trajo como consecuencia la negación de lo femenino.

Asimismo se asocia al traje de boda con el momento donde en muchos casos se acaba con la libertad de la mujer y donde se inscriben las situaciones de sufrimiento en los matrimonios en los cuales el marido ejerce un poder déspota sobre la mujer maltratándola en algunos casos hasta la muerte.

- En las paredes laterales, se colocan corsés y piezas textiles bidimensionales de gran formato. Todas ellas relacionadas con el concepto de "la novia"

- En los laterales rodeando el vestido, se coloca una gran mancha de pintura roja en el suelo, simulando la sangre derramada por las víctimas, en un lado, y en el otro un grupo de velas encendidas en el suelo, en señal de duelo.

COLOCACIÓN SOBRE EL PLANO



5.4. PRESUPUESTO

Materiales diversos procedentes del reciclaje	
Lienzos, telas diversas, hilos, cuerdas	700,00 €
Pinturas	300,00 €
Pinceles, brochas y otras herramientas	200,00 €
Adhesivos (cola, látex)	100,00 €
Espuma de poliuretano	120,00 €
Barro, yeso, desmoldeantes	100,00 €
Barnices	60,00 €
Enmarcación de la obra bidimensional	500,00 €
Diseño y edición de catálogo	6.000,00 €
Transporte especializado y embalaje de las obras	500,00 €
TOTAL	8.580,00 €

El presupuesto es orientativo y en él no se contemplan los gastos de seguro de la obra ni las horas de trabajo de la artista (incluido Régimen Especial de Trabajadores Autónomos), que necesita entre 6 meses y un año para completar el proceso de producción de obra de cada exposición.

CONCLUSIONES

He argumentado en esta tesis que la cultura cristiana occidental fue configurando desde sus inicios una sociedad patriarcal, que por consecuencia lógica evolutiva, ha ido derivando en una situación de defensa articulada por los diferentes movimientos feministas a lo largo de la historia. Aunque evidentemente el contexto social y las formas de violencia, tortura, sacrificio y dolor han ido evolucionando, siguen presentes en la actualidad. Tanto en la antigüedad como en la era posmoderna hay un proceso de redención, antes para alcanzar un puesto de gloria en la vida eterna y ahora para conseguir la gloria terrenal.

Con la imposición de ciertos cánones estéticos por parte de los medios de comunicación, las mujeres quedan despóticamente expuestas a un aluvión de imágenes retocadas que proponen una belleza irreal, a la que solo se puede acceder por métodos invasivos como la cirugía con los riesgos que ello contrae, a la vez que crea unos estados de violencia psicológica que atentan contra la autoestima femenina al no poder alcanzar el cuerpo deseado. Esos modelos torturadores someten a la mujer. Ante lo cual manifiesto que cuando se superan unas circunstancias históricas de indefensión, se crean otras nuevas para mantener el control por parte del patriarcado.

He conseguido con este proceso de investigación, dar continuidad a mi discurso, que si bien en un principio estaba basado solo en la idea de sometimiento de la mujer a la ideología consumista, ahora queda ampliado al analizar las causas histórico-culturales, que derivadas de la tradición judeo-cristiana configuran el panorama patriarcal durante más de veinte siglos.

Esta tesis, no solo me permite dar un giro conceptual a mi obra ampliando su punto de mira, sino que además me abre nuevas posibilidades técnicas en cuanto a utilización de materiales diferentes a los que había usado hasta ahora, gracias al análisis de los referentes artísticos citados.

La investigación sobre artistas y las diferentes formas en que cada una trata los conceptos de dolor, sacrificio, reivindicación a través del propio cuerpo y de los elementos asociados a él, me sirven de base para instrumentalizar mi trabajo siempre bajo el punto de vista de mi subjetividad.

- **BIBLIOGRAFÍA**

- Aguilar García, T. (2013). *Cuerpos sin límites. Transgresiones carnales en el arte.* Madrid: Casimiro Libros.
- Alario Trigueros, M. T. (2008). *Arte y Feminismo.* San Sebastián: Nerea.
- Aliaga, J. V. (2004). *Arte y cuestiones de género: una travesía del siglo XX.* San Sebastián: Nerea.
- Andalzúa, G. (1999). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza.* San Francisco: Aunt Lute Books.
- Beauvoir, S. D. (2005). *El segundo sexo.* Madrid: Cátedra.
- Bel Bravo, M. A. (1998). *La mujer en la historia.* Madrid: Ediciones Encuentro, S.L.
- Belsey, C. y. (1989). *The feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism.* Londres: Macmillan.
- Blaschke, J. (2004). *El enigma medieval. Los secretos de la Edad Media.* Barcelona: Ediciones Robinbook, S.L.
- Bornay, E. (1990). *Las hijas de Lilith.* Madrid: Cátedra.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad.* (M. A. Muñoz, Trad.) Barcelona: Paidós.
- Carmona Muela, J. (2008). *Iconografía de los santos.* Tres Cantos, Madrid: Akal.
- Carrasco Martínez, B. (2013). *Las formas de repetición en el arte contemporáneo: estrategias micropolíticas.* Universidad de Murcia. Departamento de Historia del Arte.
- Castañer, X. (3 de Noviembre de 2010). *Arte contra violencia de género*. Recuperado el 21 de Mayo de 2015, de http://artecontraviolenciadegenero.org: http://artecontraviolenciadegenero.org/?p=2893
- Clarke, S. (2011). *Diseño Textil* (1ª edición ed.). Barcelona: Blume.
- Cruz Sánchez, P. A. (2013). *Cuerpo, ingravidez y enfermedad.* Barcelona: Ediciones Bellaterra, S.L.
- Davis, K. (2007). *El cuerpo a la carta.* México D.F.: La Cifra Editorial.
- Deepwell, K. (1998). *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas.* Madrid: Cátedra.

- Dio Bleichmar, E. (1997). *La sexualidad femenina. De la niña a la mujer.* Barcelona: Paidós.
- Fonseca, C. y. (2009). La Teoría Queer. La deconstrucción de las sexualidades periféricas. *Revista Sociológica* (69), 43-60.
- Freud, S. (1979). *El yo y el ello y otras obras (1923-1925)* (Vol. XIX). Buenos Aires: Amorrotu Editores.
- Fundación Wikimedia, Inc. (20 de Mayo de 2001). *Wikipedia, la enciclopedia libre*. Recuperado el 2014, de Sitio Web de Wikipedia: http://www.wikipedia.org
- Gamba, S. (Marzo de 2008). *Feminismo: historia y corrientes*. Recuperado el 14 de Abril de 2015, de Mujeres en red. El periódico feminista: http://www.mujeresenred.net/spip.php?article1397
- Giménez, J. L. (2008). *Jose Luis Giménez*. Recuperado el 14 de Diciembre de 2014, de Sitio web oficial de José Luis Giménez: http://www.jlgimenez.es/historia_ignorada/cataros.htm#cataros
- Giorgi, R. (2004). *Santos.* Barcelona: Electa.
- Goethe, J. W. (1991). *Fausto.* Madrid: Cátedra.
- Graves, R. (2007). *Los mitos griegos.* Ariel.
- Graves, R. (1986). *Los mitos hebreos.* Madrid: Alianza.
- Grosenick, U. y. (2002). *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI.* Colonia, Alemania: Taschen.
- Guerrilla Girls, l. c. (2008). *mujeres en red.* (P. García Arias, Ed.) Recuperado el 24 de marzo de 2014, de Mujeres en red. El periódico feminista: http://www.mujeresenred.net/spip.php?article1566
- Haraway, D. J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza.* Madrid: Cátedra.
- Hobsbawm, E. (1983). *Inventing Traditions.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Jedin, H. (1965). *El concilio de Trento en su última etapa.* Barcelona: Herder.
- Kristeva, J. (1979). Women´s Time. *34/44 Universidad Paris VII* (5), 5-19.
- Le Breton, D. (1999). *Antropología del dolor* (1ª edición ed.). (D. Alcoba, Trad.) Barcelona: Seix Barral.

- Levinton Dolman, N. (9-10 de Octubre de 2000). El superyó femenino. (I. d. Igualdad, Ed.) *II Jornadas de Salud Mental y Género* , 128.
- Levinton Dolman, N. (2000). *El superyó femenino. La moral en las mujeres.* Madrid: Biblioteca Nueva.
- Llorca Vives, B. (1990). *Historia de la Iglesia Católica I. Edad Antigua: la Iglesia en el mundo grecorromano.* (7ª edición ed.). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- López Fernández, M. (1991-1992). Arte, feminismo y posmodernidad: apuntes de lo que viene. *Arte, individuo y sociedad* (4), 103-109.
- Mâle, E. (1986). *El gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes.* (1º edición en español ed.). (A. Rodríguez, Trad.) Madrid, España: Encuentro Ediciones.
- Maharaj, S. (1991). Arachne´s Genre:Towards Intercultural Studies in Textiles. *Journal of Design History* , 94.
- Martínez-Collado, A. (2008). *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual.* Murcia: Cendeac.
- Menéndez Menéndez, M. I. (2013). *Biopoder y postfeminismo. La cirugía estética en la prensa de masas.* (UCM, Ed.) Recuperado el 28 de Mayo de 2015, de Teknolutura.net: http://teknokultura.net
- Miguel, A. D. (Enero de 2007). *Los feminismos a través de la historia. Capítulo II. Feminismo Moderno.* Recuperado el 28 de Mayo de 2015, de Mujeres en red. El periódico feminista.: http://www.mujeresenred.net/spip.php?article1310
- Miller, N. K. (1986). *The poetics of Gender.* Columbia Univsersity Press.
- Mitre, E. (2003). *Ortodoxia y herejía: entre la Antigüedad y el Medievo.* Madrid: Cátedra.
- Moscoso, J. (2011). *Historia cultural del dolor* (1ª edición ed.). Madrid: Taurus.
- Moure, G. (1999). *Ana Mendieta.* Barcelona: Museo Rufino Tamayo.
- Pernoud, R. (1986). *¿Qué es la Edad Media?* Madrid: Aldaba.
- Pinagua De Madariaga, J. (2007). *Historia de los Cátaros. La ruta de los castillos de los cátaros.* Recuperado el 15 de Diciembre de 2014, de http://www.loscataros.com/castillos/historia-de-los-cataros/23.html

- Polanco Brito, H. (1994). *Fray Ramón Pané: Relación acerca de las antigüedades de los indios* (Vol. II). Biblioteca de clásicos dominicanos.
- Prada, J. M. (28 de abril de 2013). Cuerpo. *XL Semanal* .
- Puech, H.-C. (1985). *Las religiones en el mundo mediterráneo y en el Oriente Próximo: formación de las religiones universales y de salvación.* (4ª edición ed., Vol. 1). Madrid: Siglo XXI.
- Réau, L. (1997). *Iconografía del arte cristiano* (Vols. 3, 5). (D. Alcoba, Trad.) Barcelona: Ediciones de Serbal.
- Rivière, J. (1986). *Womanliness as masquerade.* Methuen: Formation of fantasy.
- Russell, D. y. (1992). *Femicide: The Politics of Woman Killing.* Nueva York: Twayne Publishers.
- Salanova, M. (2012). *Postpornografía.* Murcia: Pictografía.
- Saltzman, A. (2004). *El cuerpo diseñado: sobre la forma en el proyecto de la vestimenta.* (1ª edición ed.). Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Starbird, M. (2005). *María Magdalena y el Santo Grial.* (C. Gancho, Trad.) Barcelona: Planeta S.A.
- Turbert, S. (2011). *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto.* Madrid: Cátedra.
- V.V.A.A. (2012). *Louise Bougeois. Honni soit qui mal y pense.* (LaCasaEncendida, Ed.) Madrid: Skira editore. Milano.
- Vorágine, S. D. (1982). *La leyenda dorada.* (F. J. Macías, Trad.) Madrid: Alianza Editorial.
- Wilson, J. (1980). Ana Mendieta Plants Her Garden. *Village Voice* (71), 13-19.
- Wolf, N. (1991). *El mito de la belleza.* Barcelona: Emecé.
- Zuriaga Senent, V. F. (2007). *La imagen devocional en la orden de Nuestra Señora de la Merced: tradición, formación, continuidad y variantes* (Vol. 42). Valencia: Institució Alfons el Magànim. Col. Arxius i documents.

SITIOS WEB DE ARTISTAS

- anateresabarboza.blogspot.pe
- barbarakruger.com
- bethmoyses.com.br
- carmencasanova.es
- caroleeschneemann.com
- ceciledachary.com
- cindysherman.com
- chiharu-shiota.com
- estherferrer.net
- ghadaamer.com
- hannahwilke.com
- janasterbak.com
- joanavasconcelos.com
- judychicago.com
- juliagalan.com
- lauriesimmons.net
- marinafilm.com
- martharosler.net
- marykellyartist.com
- orlan.eu
- sarahlucas.com (representada por sadiecoles.com)
- satizech.de
- sylviefleury.com
- valieexport.at
- vanessabeecroft.com

AGRADECIMIENTOS

A Luis por su paciencia y por confiar en mi e incitarme a terminar esta tesis.

A Paco y Pedro por su excelente ayuda en la labor de investigación.

A todos los profesores que me dieron clase durante mi carrera en la Universidad de Murcia, y que me hicieron descubrir un enorme abanico de posibilidades dentro de la creación artística.

A mi familia, que aunque a veces no entiendan que el mundo del arte se mide por parámetros distintos a lo que se considera “normal”, siempre está ahí.

A mis hijas Miriam y Laura, por su cariño incondicional y por darme ánimos cuando los necesito.

Gracias a Dios, (o lo que sea, si existe) por permitirme estar viva y con la mente lúcida para sobrevivir en este tiempo de salvaje incertidumbre y poder dedicar gran parte de mi vida a hacer lo que me gusta.

Gracias a todos los galeristas que han confiado en mi trabajo y me han dado una oportunidad y a todas las personas que han comprado mi obra y me permiten seguir creando.