



“El segundo sexo a réplica. La fotografía y la *performance* a disposición de las sexualidades olvidadas en ambas orillas del Atlántico (1968-2018)”.

Melodie Odille Gutiérrez Suárez.

Programa Doctoral Islas Atlánticas: Historia, Patrimonio y Marco Jurídico
Institucional.

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Directora de la tesis, Maria de los Reyes Hernández Socorro.

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Febrero 2024, Bonn (Alemania)





Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Programa Doctoral Islas Atlánticas: Historia, Patrimonio y Marco Jurídico
Institucional.

Escuela de Doctorado de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria en
conjunción a la Universidad de Tenerife, la Universidad de Azores y la
Universidad de Madeira.

Título de la tesis: “El segundo sexo a réplica. La fotografía y la
performance a disposición de las sexualidades olvidadas en ambas orillas
del Atlántico (1968-2018)”.

Autoría de Melodie Odille Gutiérrez Suárez, adscrita a la Universidad de
Las Palmas de Gran Canaria.

Tutorizada y dirigida por la doctora María de los Reyes Hernández
Socorro, adscrita a la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Tesis finalizada en enero de 2024 en Bonn, Alemania.

Resumen:

Mediante esta tesis doctoral se aborda a la *performance* y a la fotografía como las disciplinas artísticas en torno a los movimientos feministas en el ámbito del arte desde el siglo XX. Se señalan algunos de los acontecimientos históricos contemporáneos de relevancia que llevan, desde la perspectiva de género, al levantamiento sexual femenino de la década de los 60. Momento en el comienza el contexto de análisis y que finaliza medio siglo después.

A través de la siguientes páginas, se segmentan algunas de las reivindicaciones femeninas que se tornan al arte y que, desde entonces, siguen denunciando las mujeres. A través de artistas europeas y americanas, y algunos artistas, reflejan en sus obras algunas de las temáticas en torno a la negación, ocultamiento y utilización de la sexualidad femenina y de las propias mujeres en la contemporaneidad.

“Una mujer, para que se la reconozca como una escritora, pintora, investigadora o lo que sea, tiene que hacer veinte veces más que un hombre, tiene que ser una fuera de serie. No hay apenas mujeres reconocidas en ninguna profesión, pero el mundo está lleno de célebres hombres mediocres.” – Gloria Fuertes.¹

¹ Fuertes García (1917-1998) poeta española encuadrada en la “Generación del 50”.
Cita extraída de la web *Esquire*. <https://www.esquire.com/es/actualidad/a30027487/mejores-frases-gloria-fuertes/>



Agradecimientos:

A mis padres y hermano, por estar siempre ahí, animándome en las malas etapas y alentándome en las buenas.

A mi pareja, por el apoyo y la fuerza constante para terminar esta tesis.

A la tutora y directora de la misma, por los años de formación académica, por guiarme durante todo este tiempo y por ser la fuente de inspiración con la que germinó esta investigación.

A las mujeres reseñadas a lo largo de estas páginas y a las otras muchas que no están y aportaron su granito de arena a favor de la igualdad.

Gracias.

Índice:

1. Introducción teórica:
 - 1.1 Consideraciones sobre el tema objeto de análisis.
2. Objetivos.
3. Fuentes y metodología.
4. Estado de la cuestión:
5. Contexto del análisis:
 - 5.1 Los antecedentes del Mayo del 68'. Una revisión de las problemáticas de la mujer desde finales del siglo XIX:
 - 5.1.1 La mujer en la Edad Contemporánea: acceder al sufragio universal.
 - 5.1.2 La primera mitad del siglo XX: guerras y consumismo.
 - 5.1.3 La Revolución Sexual.
 - 5.1.4 La mujer en la actualidad: una revisión a los Derechos Humanos.
 - 5.2 El género. Un estudio a favor de la igualdad.
 - 5.3 Las *performances*: análisis y fuentes de origen.
 - 5.3.1 El comienzo del arte feminista.
 - 5.4 La fotografía: un ente feminista.
 - 5.4.1 La fotografía de moda: el significado de la imagen para las feministas.
6. El segundo sexo a réplica. La fotografía y la *performance* a disposición de las sexualidades olvidadas:
 - 6.1 Reivindicación identitaria.
 - 6.1.1 Una definición de lo “femenino”.
 - 6.1.2 Conclusiones.
 - 6.2 Cuestionamiento estético. Una denuncia a los cánones de belleza.
 - 6.2.1 Una denuncia a los cánones de belleza.
 - 6.2.2 Conclusiones.

6.3 La Vulva y otros desconocidos.

6.3.1 La imagería vaginal.

6.3.2 Conclusiones.

6.4 La mujer en la publicidad.

6.4.1 La mujer: objeto por y para la sociedad de consumo.

6.4.2 Conclusiones.

6.5 La violencia contra las mujeres. Una temática más allá de lo artístico.

6.5.1 La violencia física. Agresiones, maltrato y violación, entre otros.

6.5.2 La violencia psicológica y la postura social. Vejaciones, menosprecio y cuestionamiento.

6.5.3 Violencia en el ámbito laboral.

6.5.4 Conclusiones.

7. Conclusiones generales.

8. Bibliografía.

8.1 Webgrafía de las imágenes ubicadas dentro del texto y anexo de imágenes.

9. Índice de artistas referenciados en el texto.

1. Introducción teórica:

“El arte feminista, se basaba en grandes pilares: en primer lugar, la obra de arte como instrumento para la reflexión sobre la experiencia de género, en segundo lugar la investigación con nuevos materiales y formas de expresión para así acabar con los usos jerárquicos de los mismos; finalmente, la exploración de la imagería vaginal para representar la sexualidad femenina de una manera nueva y más positiva, a la par que se despertaba la conciencia de las alumnas sobre su cuerpo e identidad sexual” (CARRO, 2010, pág.95)

En esta tesis se pretende abordar la representación y utilización de la sexualidad femenina y feminizada a través de la *performance* y la fotografía. Ambas disciplinas artísticas serán los elementos de reivindicación elegidos, en este caso, para denunciar el abuso sobre lo femenino.

Unificar en una misma investigación a la *performance* y la fotografía es casi de obligado cumplimiento, pues una de las características de las *performances* no es otra que la no utilización de los soportes tradicionales del arte. Por ello, la transmisión de cada acto performativo queda relegado a los films y a la fotografía. Sin embargo, he considerado oportuno resaltar también el papel de la fotografía como una herramienta individualizada elegida por artistas para sus reivindicaciones.

La investigación surge, en primer lugar, tras un planteamiento años atrás del cuestionamiento del arte más contemporáneo como ‘arte’, ya que se enfrenta directamente a los parámetros socialmente establecidos y todavía hoy se encuentran sectores que pretenden rechazarlo. A su vez, se consideró oportuno unificar esta problemática con otra de mayor relevancia: el ínfimo conocimiento de las mujeres artistas y de sus trabajos. Algo que desencadenó en el hallazgo de la utilización de la *performance* como el método elegido para el cuestionamiento de la sociedad.

En ese transcurso de investigaciones iniciales ya se halló una limitación importante, la escasa documentación y análisis que colocase a cada artista y a cada obra en un contexto histórico, político, económico y social. Dejando la aportación del arte como un elemento más de análisis de la Historia para centrarse, en exclusiva, en su vertiente estética.

Por todo ello, “El segundo sexo a réplica. La fotografía y la *performance* a disposición de las sexualidades olvidadas en ambas orillas del Atlántico (1968-2018)” propone un acercamiento a la sexualidad femenina mayoritariamente con una óptica de la mujer para poder resaltarla en su papel de creadora - y no de musa - en un contexto de sublevación de las mujeres en todos los ámbitos de la sociedad.

Se presenta un análisis segmentado con los artistas de ambos género más reseñables de Europa y de América que han trabajado la sexualidad desde diferentes perspectivas; utilizando sus obras como elementos narrativos que evidencian el transcurso de los acontecimientos previos y posteriores a 1968, concluyendo en la feminidad conceptuada de 2018.

Una visión capitular en la que apreciar las reivindicaciones identitarias, el cuestionamiento de los parámetros estéticos, la lucha contra el desconocimiento de la anatomía, la utilización estética en la publicidad o el uso de la sexualidad para satisfacción de un tercero.

Un periodo de medio siglo en el que comprobar los orígenes y la evolución artística, política y social de algunas de las grandes problemáticas de la sexualidad que surgen en la segunda mitad del siglo XX y perduran hasta hoy.

1.1 Consideraciones sobre el tema objeto de análisis:

Ante la elaboración de “El segundo sexo a réplica. La fotografía y la *performance* a disposición de las sexualidades olvidadas en ambas orillas del Atlántico (1968-2018)” debemos hacer constar algunas aclaraciones en cuanto número de artistas, contexto geográfico, espacio temporal y uso del lenguaje inclusivo.

Partiendo de esta base, se realiza una investigación superficial de cada continente. Se buscan artistas que utilizaran la *performance* y la fotografía como herramientas artísticas para expresar su visión de la sexualidad femenina y/o su identidad en cualesquiera de sus formas. Al no poder acceder a un número significativo de artistas en ese rastreo, se toma la decisión de mostrar un panorama segmentado: Europa, América del Norte y América del Sur, pues el ratio de artistas sobre el que trabajar es significativo.

Por otra parte, y partiendo de la necesidad de seleccionar un contexto geográfico desde el punto de vista artístico, pero también del histórico, surge la necesidad de fijar una cronología de estudio. Hemos elegido abarcar medio siglo, desde el Mayo del 68', por su importancia en la adopción de derechos y libertades de la mujer, así como un hito que marca un cambio en todas las esferas, hasta el 2018, que es el año en el que se inicia esta tesis.

A través de esos 50 años, se considera oportuno que se puede analizar y mostrar los antecedentes de las problemáticas femeninas, la toma por el cambio y su evolución política, social y artística. Aunque se presente una cronología cerrada, se espera que, tras la finalización de la tesis, poder seguir ampliando la investigación con anterioridad y posterioridad a la enmarcada en este trabajo.

A pesar de acotar geográfica y temporalmente la investigación y, como ya se señalaba, hemos seleccionado un cribado de artistas por continentes, en el ámbito geográfico y temporal elegido. Los motivos fueron la propia imposibilidad de incluir a todos los artistas que hubiesen trabajado sobre la identidad, el uso, la negación y el ocultamiento de la sexualidad femenina a través de la *performance* y la fotografía. Además, consideramos que no es necesario, en una tesis doctoral, incluir a artistas que, hayan trabajado esas temáticas con esas herramientas en una o dos ocasiones esporádicas.

De la misma manera, por la temática elegida con la que se pretende resaltar el arte como una herramienta de reivindicación social y, por tanto, de valor histórico, se pretende aportar a la inclusión de las mujeres en la historiografía. No solo en base a resaltar el papel de la mujer como artista, cuantitativamente se presentan más mujeres artistas que hombres, pues las primeras están aquejadas de primera mano sobre las problemáticas que sustentan por el hecho de ser mujeres, partiendo de la base de la existencia real en cuanto a las desigualdades de género. Por último, los diferentes capítulos que se presentan solo reseñan algunas de las reivindicaciones de artistas dentro de las problemáticas a las que se han enfrentado y enfrentan las mujeres. Además, se debe especificar que, al hacer referencia a “problemáticas femeninas” o similares, también hacen referencia hasta mediados de la década de los 80, a los homosexuales.

Este término, menos peyorativo, era con el que se generalizaba al varón que se sentía atraído sexualmente por otro hombre y, además vestía de mujer. No es hasta la aceptación médica y social de la transexualidad por el que se empezaría a diferenciar. Es a este hombre al que también hacemos referencia pues la tesis discierne a la sexualidad olvidada. Debiendo señalar, en quinto lugar, que los artistas y las reivindicaciones que realizan son en pos de todas las mujeres y los

colectivos sexuales, sin importar raza, estatus económico y sexo. Pero son problemáticas generalizadas en donde no están incluidas las problemáticas asociadas a la religión y el color de piel.

Finalmente, deseando incluir a los géneros biológicos y a las identidades sin importar su sexualidad, se intenta diferenciar las opiniones y vertientes artísticas según el género biológico del artista. Además, en la medida de lo posible, se intenta diferenciar a ambos para poder resaltar la aportación de cada uno a la temática analizada. No obstante, ante la negativa de la Real Academia Española de la Lengua a esta práctica, la mayoría de la tesis está redactada con el masculino generalizado.

2. Objetivos:

Desde que se empezó a germinar la primera investigación cuyo fin era analizar la aportación femenina al arte más reivindicativo, surge un primer gran objetivo que llega hasta hoy: poner en valor el arte como un elemento más para analizar la Historia.

Y es que si colocamos en una balanza la historiografía básica y la historiografía artística hallamos un vacío existencial en cuanto al valor del arte se refiere. La primera ha obviado al arte como un aporte para comprender y analizar la historia; mientras que la segunda se ha centrado, a grandes rasgos, en su catalogación, y descripción. Por ello pretendemos aunar ambas corrientes en una investigación que testifique la importancia de ambas para evidenciar los procesos históricos.

A su vez, y a modo de objetivo específico, consideramos de suma importancia resaltar la interacción directa entre el contexto histórico del período cronológico con los condicionantes a nivel geográfico, así como los individuales de cada uno de los artistas. Pues sin el elemento que contextualiza la obra, esta pierde parte de su significado.

El segundo gran objetivo que nos planteamos es el de destacar la aportación femenina a la disciplina artística. Esa materia que nos ha mostrado la participación de la mujer como algo excepcional y, destacando en exclusiva su papel de musa; por lo que, la investigación intentaremos sustentarla mayoritariamente en clave femenina.

Y a través de ellas presentar dos objetivos específicos: romper con los esquemas establecidos sobre el arte contemporáneo y analizar por qué la *performance* fue la vertiente artística elegida por antonomasia a finales de los 60'.

Tal y como se presentaba en la introducción, el arte más contemporáneo y, especialmente la *performance*, sigue siendo cuestionado por el público general porque no cumplen los parámetros artísticos y de género a los que, a día de hoy, seguimos acostumbrados. Por lo que, de la mano de las mujeres, llega la utilización de la *performance* como instrumento que no estaba marcado por el sexo masculino. Un medio por y para ellas que desde los inicios se interrelacionó con la fotografía, tocada con la yema de los dedos femeninos desde finales del XIX.

En esa corriente de género y, parafraseando a Nieves Febrer, el siguiente objetivo consiste en plasmar la importancia del lenguaje artístico como un medio de fortalecimiento del conocimiento

social, en donde la imagen es el transmisor de las ideas y prototipos impuestos; a la vez que también puede romperlos. (FEBRER, 2014, 211p.)

Ese es el pequeño-gran objetivo específico del arte feminista y uno de los objetivos con el que aspiramos a sustentar esta tesis. El arte como instrumento de reflexión, que utiliza innovaciones materiales y temáticas para acabar con los usos jerárquicos del sistema patriarcal. De la misma manera que explora la imaginería vaginal para representar la sexualidad femenina de una manera diferente, mientras revela la conciencia del cuerpo y de la identidad sexual.

Por último, postulamos a unificar los anteriores objetivos generales y específicos en una selección de artistas de ambos géneros cuyos orígenes se encuentran en ambas orillas de Europa y América. Una simbiosis de géneros, que no de condiciones sexuales, para revelar las representaciones y utilizaciones de la sexualidad femenina desde el Mayo del 68' hasta el 2018.

3. Fuentes y Metodología:

Para la realización de esta tesis doctoral se ha tenido en cuenta investigaciones realizadas previamente: “El *body art* y la *performance* en femenino: Orlan y Marina Abramovic²”, “La sexualidad femenina y el medio artístico³” o “La cultura de la violación: una temática más allá de lo artístico⁴”. A través del volcado de información y las conclusiones obtenidas de estas, se forma el cuerpo de esta tesis.

Tras la aceptación de las temáticas y los contextos cronológicos y geográficos en los que debía incidir la investigación, se lleva a cabo, primeramente, una recopilación de fuentes secundarias en forma de monografías, catálogos, manuales de arte y artículos específicos, tanto impresos como digitalizados. Se crea una base de datos de artistas que, de manera específica, o no, hubiesen utilizado la *performance* y/o la fotografía para la creación de sus obras. Mediante esa base, además de información personal, galardones, breve biografía y un listado de sus obras más significativas, se les ha catalogado según las herramientas artísticas que han utilizado, así como las temáticas que han abarcado.

Una vez finalizada la recopilación de artistas y obras, así como aclaradas las temáticas, la cronología y el espacio, se acordó la selección tanto de artistas como de obras en base a las temáticas y los continentes, lo que supuso proceder a la redacción de los capítulos artísticos. Gran parte de las obras analizadas en esta tesis se describen en base a fuentes secundarias. Primeramente, por la antigüedad de las obras y, seguidamente, por la naturaleza de la

² Correspondiente al Trabajo Final de Grado de Historia de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Realizado en el 2016 y dirigido por la catedrática de la ULPGC María de los Reyes Hernández Socorro. En el se versa sobre la problemática del arte moderno en cuanto a la aceptación de este como ‘arte’, y como la *performance* y el *body art* también pueden ser utilizadas como herramientas para reivindicar derechos sociales a través de un análisis comparativo de las obras de Orlan y Marina Abramovic junto a otros artistas.

³ Correspondiente al Trabajo Final de Master en Gestión del Patrimonio Artístico y Arquitectónico, Museos y Mercado del Arte de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y la Universidad De Santiago de Compostela. Realizado en el 2018 y dirigido por la catedrática de la ULPGC María de los Reyes Hernández Socorro. En él se realiza un acercamiento a la estética, los roles y la sexualidad femenina a través de la *performance* y la fotografía. Estas manifestaciones artísticas se abordan desde una perspectiva de género con la finalidad de resaltar la negación, el ocultamiento y la utilización de la sexualidad femenina en el contexto contemporáneo.

⁴ Comunicación presentada en 2020 en el V Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores con Perspectiva de Género del Instituto Universitario de Estudios de Género de la Universidad Carlos III de Madrid. Basada en otra comunicación titulada “La cultura de la violación como temática artística (XIX-XX)” presentada un año antes en el IV Congreso Internacional de la misma institución y publicada en la pp.47-53 en las actas del Congreso. URI: <http://hdl.handle.net/10016/30251> ISBN: 978-84-16829-45-3.

A su vez, esta comunicación se presentó en el XXIV Coloquio de Historia Canario-Americana: los procesos de globalización en el Atlántico de la Casa de Colón en Las Palmas de Gran Canaria en diciembre de 2010. Actualmente se espera su publicación y forma parte del capítulo “La violencia contra las mujeres. Una temática más allá de lo artístico”, penúltimo capítulo de esta tesis doctoral.

performance, la cual queda relegada a fotografías y/o vídeos. Por este motivo, resulta tan interesante unificar estas dos disciplinas. Solo en algunas excepciones se ha podido acceder a la fuente primaria.

Respecto a la parte historiográfica, también se ha recopilado información de fuentes secundarias de manera generalizada. En forma de monografías, catálogos de exposiciones, artículos específicos o entrevistas de terceros a los artistas para las biografías de estos. Para el contexto histórico y el análisis del estudio del género, así como los antecedentes de la *performance* y los orígenes de la fotografía, los manuales y las publicaciones históricas y artísticas fueron fundamentales. Documentos impresos y digitalizados que abarcan las ramas de ciencias de la salud, ciencias sociales y humanidades.

Finalmente, se debe destacar dos aspectos. En primer lugar, que la diversidad de las ramas de estudio con las que se ha trabajado durante la tesis ha servido para facilitar la comprensión de las temáticas y formas de actuación de los artistas. Y, en segundo lugar, la escasez de trabajos que interrelacionen los contextos históricos con la aportación artística desde una perspectiva de género, debiendo utilizar investigaciones por separado de las ramas de estudio en diversos idiomas como el inglés, el español y, en menor medida, francés, alemán, portugués, valenciano, catalán o gallego.

4. Estado de la cuestión:

A lo largo de las siguientes páginas se tratan algunos de los procesos históricos en dónde las mujeres tuvieron una gran participación a favor de los derechos sociales con el fin de contextualizar los orígenes de las reivindicaciones feministas. Denuncias que se materializan en obras artísticas dentro de las *performances* y las fotografías feministas.

En base a algunas de las peticiones feministas, esta tesis cuenta, además de la contextualización histórica y los orígenes de las dos disciplinas artísticas, con la división por temas de algunas de las problemáticas femeninas. Al mismo tiempo, el objeto de estudio ha sido lo suficientemente amplio como para contar con un total de 30 artistas de ambos sexos biológicos. Por tanto, bajo estos principios se divide el estado de la cuestión.

Por otro lado, se debe señalar la escasez de estudios que aúnen la historiografía histórica y artística. Tal y como se presentan en los objetivos de esta tesis, consideramos oportuno la utilización del arte como un reflejo de la historia y como ésta, junto a las preocupaciones de los artistas, inciden en las temáticas. Además de señalar el arte como instrumento de reivindicación social. De esas pequeñas excepciones, podríamos destacar “Modelos de prácticas artísticas en torno a la sociología feminista” de Roxana Sosa Sánchez, “Representaciones de género y la sexualidad en el arte contemporáneo español” de Juan Albarrán Diego o “La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía” de la historiadora Ana M. Muñoz-Muñoz.

En ese silencio de las mujeres, del que se va a ocupar la historia de género, se evidencia el lugar que han tenido que ocupar. Desde el punto de vista historiográfico, solo se resaltó el papel de las mujeres desde el momento en el que se sublevaron para conseguir sus derechos. De esta manera, encontramos fuentes que desarrollen el proceso sufragista y, posteriormente, en aumento, aunque siempre solapadas por la visión masculina. Como pruebas de ellos, se omitió su papel en la Revolución Francesa, su aportación en las guerras mundiales e, incluso, su abandono jurídico. No obstante, desde el año 2000 se intenta revertir la situación a través de numerosas aportaciones por parte de las universidades y gobiernos.

En lo referente al estudio de los orígenes de la *performance* como soporte artístico existe un creciente número de investigaciones que plasman la relevancia de esta disciplina. Nos alegra comprobar que, después de casi ocho años desde que comenzamos a investigar la aportación

mutua entre la *performance* y el feminismo⁵, la relevancia que ha ido tomando en diferentes esferas ha sido notable.

Sin embargo, esa aportación sigue siendo, mayoritariamente, mediante revistas específicas, actas de congreso y tesis doctorales. Las editoriales histórica-artísticas siguen perpetuando a la *performance* como el mero resultado de una obra que se puede catalogar. De esta manera, teólogas artísticas, a la par que creadoras, se han ocupado de formular las bases teóricas como en el caso de las estadounidenses Judy Chicago o Carolee Scheemann. Mientras que otros especialistas en la materia como Will Appel, Richard Schechner, Graham Ley, Jane Milling o Gloria Picazo siguen plasmando su conocimiento en los manuales específicos.

Por su parte, muchos investigadores jóvenes han aportado su visión de la *performance* feminista y puesto en alza el valor de las y los artistas que usan esta disciplina. No obstante, hemos apreciado la falta de utilización de los contextos históricos/sociales que englobar a los creadores de las obras que analizan, así como de las preocupaciones que les aquejan. La *performance* puede relegarse a una obra efímera sin una carga reivindicativa, mas no se puede negar que siempre tiene una intencionalidad; aunque en ocasiones pueda ser banal. No siendo el caso de las obras analizadas en las siguientes páginas.

En cuanto a las ubicaciones de estos nuevos trabajos en los que se incluye a la *performance* feminista, hemos podido observar que en países como Alemania, Francia o Gran Bretaña se mantienen en número. Mientras tanto, en España y en el continente americano crecen exponencialmente. Algo en lo que podríamos incurrir si se presta atención a la reivindicación de las mujeres en busca de la igualdad en estos enclaves; especialmente, en Latinoamérica.

Sin embargo, la presencia de las mujeres en la fotografía o en la fotografía feminista, en el contexto y cronología señalada, no cuenta con el mismo desarrollo. Nos hemos encontrado algunos trabajos sobre la temática, otros relacionados con la aportación de la disciplina a la *performance*, mas no una clara relación de la fotografía como una herramienta de reivindicación social femenina.

Esas investigaciones cuando hacen referencia al papel de la mujer que consigue acceder a la disciplina o se pone en valor a las mujeres que se encargaron de plasmar la moda de principios

⁵ Véase el trabajo final de Grado, ya reseñado: “*El body art y las performances en femenino: Orlan y Marina Abramovic*”.

del siglo XX a través de sus objetivos. Mas en la línea del trabajo de Ana M. Muñoz-Muñoz, citado anteriormente, en el que se expone el papel de las artistas, así como el análisis del contexto en el que se desarrolla, la descripción de sus obras, así como las repercusiones que obtiene en la sociedad, no son del todo comunes.

En conjunción a la parte historiográfica con los orígenes de la *performance* y su relación con la fotografía, ha sido fundamental aunarlo con los estudios de género. Esta disciplina consiste en visibilizar los colectivos más vulnerados, otorgando a la mujer un papel protagonista. Al buscar y explicar con qué pretextos las mujeres parecen no haber formado parte de la Historia y nuestro objetivo de visibilizar a las mujeres como autoras, era necesario enmarcarnos en esta disciplina.

Al acercarnos a ella y, en especial, a las investigaciones cuyas temáticas estuviesen relacionadas con la sexualidad femenina, nos sorprendimos al encontrar un número significativo de trabajos. Demostrando la creciente y normalizada preocupación de algunas sectores de las sociedades por las mujeres que da como resultado este tipo de investigaciones. El hecho de que no se concentren en enclaves geográficos concretos y que se interactúe entre el inglés, el portugués y el francés, nos hace presagiar el alza de las investigaciones feministas. Algunos de los especialistas en los que hemos sustentado este apartado han sido Nieves Febrer Fernández, Isabel Justo, Andrea Geat, Luz del Carmen Magaña Villaseñor, Rita María Manso de Barros o el crítico de arte Juan Albarrán Diego.

Esta circunstancia también es un fiel reflejo de la vertiente artística. Sustentando esta tesis en las reivindicaciones feministas que se tornan en arte para visualizar esas peticiones. No obstante, en base a la distinción de los capítulos propuestos, la presencia de las temáticas no ha generado la misma preocupación.

En cuanto a los conceptos de identidad, la bibliografía nos presenta dos líneas paralelas. Por un lado, la cuestión de la identidad en relación a la cultura tradicional. En una corriente más amplia y centrada, casi en exclusiva, a las sociedades de centro y sur de América. Y, por el otro lado, desde Europa y Estados Unidos se propone el concepto de identidad como algo amplio y subjetivo, que innegablemente tiene como base el contexto cultural, pero del que se puede desligar el individuo. Se presenta la identidad como algo que se puede construir y modificar, además de tener una relación directa con la aceptación de los genitales, los cuales no deben ir asociados a roles de género.

A través de esa relación entre identidad y genitales, la irrupción de la iconografía vaginal. En una clara dualidad de mujeres silenciadas-sexualidad femenina silenciada también. Mientras que los genitales masculinos e impulsos sexuales de estos estaban normalizados, también en el ámbito artístico, los femeninos no. El propio desconocimiento de las mujeres, así como el tratamiento que habían recibido, lleva a utilizar y reivindicar su cuerpo con el fin de normalizarlo. (AUMENTE, 2010, pg. 11)

Por ello, de esta temática sí que resulta sencillo hallar investigaciones y obras – no siempre *performances* o fotografías – pues, tanto de forma teórica como de análisis, ha sido bastante estudiada.

De la misma manera ocurre con las reivindicaciones artística en torno a los estereotipos estéticos y la visión que se proyecta de las mujeres a través de los medios como la publicidad. Existe una amplia bibliografía artística al respecto. Al mismo tiempo, existe una relación con investigaciones filosóficas, antropológicas e, indudablemente, de género. Entre más cercanas en el tiempo son esas investigaciones – normalmente reflejadas en artículos de investigación -, más se incluyen otras variantes que engloban a los hombres, la cuestión de género o los gustos sexuales.

Por otro lado, no son comunes las investigaciones en torno a la violencia específica ejercida en contra de las mujeres con el arte como principal fuente. Uno de los principales motivos es la escasez de obras que denuncien de una manera tan clara acciones como las violaciones, abusos sexuales, violencia machista o hablen del techo de cristal en el ámbito laboral. Por este motivo, las obras de esta temática quedan relegadas a la opinión personal y al apoyo de otros investigadores que se han centrado en las artistas con más bibliografía.

Ante la cantidad de artistas reseñados y con el fin de no querer darle una importancia mayor a unos que a otros, se ha decidido seguir con el estado de la cuestión de los mismos por orden alfabético:

Abramovic, María. Una de las artistas performativas con mayor trayectoria artística hasta tal punto de ser conocida como la “abuela de las *performances*”. A pesar de que su familia y el contexto político en el que se va a desarrollar en su infancia y adolescencia la marcan a la hora de realizar su arte y algunas de sus obras, poco o nada se especifica en el desarrollo de las mismas. Provocando la búsqueda externa de ese contexto político y religioso con el fin de poder comprender mejor el deseo del artista.

No obstante, y como pasará con otros artistas reseñados, resulta muy sencillo hallar descripciones y análisis de sus obras; especialmente en los numerosos catálogos de exposiciones y los resultados de investigaciones particulares. Aunque su proyección artística sigue creciendo, inclusive en el momento en el que se escriben estas líneas, destaca la labor que han realizado Gracia Iglesias Lodares, Tobi Maier, Patricia Morodo González, David Elliot, Rose Lee Goldberg, David McEvilley, Jeans Hoffmann y Jons Jonas.

Sin embargo, no de todos los artistas podemos hacer un señalamiento tan personalizado de los investigadores claves. Artistas como Vito Acconci, que cultivaron varias disciplinas artísticas, no cuentan con un proceso de análisis tan detallado. El período de su trayectoria que dedicó a la *performance* es realmente corto y solo algunas de sus obras van a conseguir la fama. Mas no es uno de los artistas que mayores análisis haya generado, quedando sus obras, en su mayoría, renegadas a los catálogos de arte. Sin embargo, de su vida personal todo lo que se conoce fue gracias a la gran cantidad de entrevistas que él mismo decidió dar, aunque poco tuviese que ver con su obra.

Rocío Boliver es una artista a la que le ha gustado acompañar sus obras de textos. A veces escritos por ella misma y, en otras ocasiones, por otros. Debido a las diferentes disciplinas con las que trabaja, ha resultado un poco difícil acceder a mucha información sobre el tema deseado. Sin embargo, se puede contar con algunos artículos y con el visionado de sus obras a través de su web.

Siguiendo con Giuseppe Campuzano, no ha sido un artista del que se haya podido encontrar muchas fuentes con las que ahondar en él. De la misma manera, nos ha ocurrido algo similar con Jaime Catany i Jaume. A pesar de ser un fotógrafo bastante reconocido en su España natal y contar con varias galardones, no cuenta con una gran bibliografía. Evidentemente, en este caso es normal si nos percatamos que la obra de Catany solo tiene un fin estético o tiene como objetivo la inmortalización de los horrores de la guerra.

Sin embargo, tanto de Judy Chicago como de Nicola Costantino existen varias investigaciones de su trayectoria artística y de las motivaciones de ambas. En el caso de Chicago, su aportación al feminismo y al arte es ampliamente teórico, por lo que a través de sus textos resulta sencillo estudiarla a ella y a otras muchas artistas coetáneas. Mientras que de Costantino son investigadores y comisarios de arte quiénes se han encargado de su análisis.

Yingmei Duan, por su parte, a pesar de tener algunos galardones a nivel internacional, no es una artista de gran relevancia. No al menos en lo que *performance* feminista se refiere. Las investigaciones siguen utilizando las obras de las performistas clásicas a la par que añaden algunas más coetáneas, pero Duan no suele estar entre ellas. No obstante, aunque no haya una proliferación de información sobre ella o su obra, aparece en algunos catálogos de arte. Algo que también ocurre con Mary Beth Edelson.

Muy contrariamente es la bibliografía en torno a Valie EXPORT. La alemana cuenta con varias investigaciones de su trayectoria artística y de su construcción como artista. Sin embargo, es importante resaltar que su obra tiene un cambio de rumbo en el contexto temporal analizado y, por este motivo, la presencia de la artista es reducida.

Por su parte, Esther Ferrer cuenta con un amplio recorrido de su trayectoria artística y de su vida. Premiada de forma tardía en España y en el ámbito internacional en el que se desarrolla, los investigadores, críticos y comisarios siempre están detrás de su obra. No siempre podemos acceder al análisis descriptivo de sus creaciones, pero siempre se pone en valor la aportación o la reivindicación social a la que está ligada.

En lo referente a Regina José Galindo es una de las artistas latinoamericanas que cuenta con mayor bibliografía. Ante la crudeza de los temas que refleja en su obra, los grupos feministas que reivindican la lucha contra esas problemáticas se han hecho eco de su trayectoria. Esto aunado al creciente número de investigaciones de género desde la perspectiva artística, la visión que se proporciona de arte es bastante provechosa.

De Juan Hidalgo, sin embargo, contamos con una amplísima colección de fuentes tanto de su biografía como del análisis de sus obras. Un artista sumamente polémico por su temática que no dejó que fuesen solo los especialistas quiénes describiesen su obra, siendo él mismo uno de sus propios teóricos. De entre las últimas publicaciones en torno a su figura, además de las conmemorativas tras su muerte, creemos que son de especial relevancia las tesis doctorales de Rubén Figaredo Fernández (2007) de la Universidad de Oviedo o la de Julio Pérez Manzanares (2016) de la Universidad Complutense de Madrid.

En cuanto a Suzanne Lacy, la bibliografía con la que podemos contar es muy amplia. Ha sido una artista muy polifacética y, aunque su obra siempre está muy relacionada con las problemáticas

femeninas no todas forman parte de la temática analizada. Eso ha reducido el número de fuentes en las que poder apoyarnos en cuanto al análisis de las obras.

En lo referente a Carlos Leppe, sí que podemos destacar unas fuentes cortas, pero variadas, tanto desde el aspecto biográfico como el de su obra. Algunos comisariados de arte se han encargado de analizar sus obras más significativas, así como algunos jóvenes investigadores, especialmente desde su Chile natal.

Al igual que con Catany i Jaume, del análisis de las obras de Mapplethorpe no se pueden encontrar fuentes con facilidad, aunque sí del significado social que tienen. En cambio, es muy sencillo encontrar artículos, además de la participación en catálogos de exposiciones, - no siempre relacionados a la investigación artística – en el que se señale la aportación del artista a la coyuntura social y de género en el que se contextualiza.

De forma opuesta, la artista Mónica Mayer no cuenta con una bibliografía excesivamente extensa. Sin embargo, tiene presencia individual dentro de la historiografía. Aunque, mayoritariamente, sus obras han quedado relegadas a menciones, más o menos amplias, dentro de investigaciones de mayor calado con el fin de justificar las reivindicaciones.

Ana Mendieta, por su parte, tuvo una vida y una trayectoria artística corta. Sin embargo, eso no le impidió crear varias obras que calasen en la concienciación femenina. Por ello, de ella y su aportación artística existen una infinidad de capítulos de tesis doctorales, artículos y catálogos de arte en donde poder apoyarse para analizarla. Tales como Susana Carro Fernández, María Ruido o Noemí Martínez Díez, aunque existen muchísimos estudiosos de la artista cubana.

En lo referente a Helmut Newton fue más complicado acceder a un apoyo de otros especialistas a la hora de analizar su obra. De una manera muy contraria a lo que se conoce de la vida de aquel niño alemán que debe huir con su familia al ser perseguida por los nazis y terminó convirtiéndose en uno de los fotógrafos de moda más afamado del siglo XX, su obra solo está catalogada. Por ello, resultaba tan interesante sacar sus fotografías de la descontextualización e incluirlas como ejemplos de la visión femenina de la época.

De forma opuesta, en los casos de Minter y Mójica lo que podemos encontrar es una amplia trayectoria artística que no siempre está ligada a las disciplinas analizadas. Mas no resulta un

arduo problema acceder a fuentes con las que acérquenos a ellas, especialmente si se está dispuesto a hacerlo en inglés.

En cuanto a Orlan y el amplísimo repertorio artístico de la autora que materializa el *body art*, es bastante complicado ahondar en su biografía previa a la creación de la artista. La propia Orlan ha reconocido que algunas de sus primeras y más icónicas obras tuvieron como base la relación que tuvo con su madre en la infancia. Usando como fuente de inspiración algunos de sus traumas en la búsqueda por construirse a sí misma.

En cambio, de su proyección artística podemos encontrar manuales, tesis doctorales y varios artículos en revistas específicas y actas de congreso. Y es que la artista y sus extravagantes proyecciones han generado infinidad de admiradores y detractores, por lo que, unido a su fama mundial, muchos desean conocer a la artista/obra. De entre todos los investigadores debemos destacar a Ricardo Arcos Palma, Paulo Octavio Gutiérrez Pérez, Mónica Yoldi López, Esther Moreno López, Patricia Mayayo o el comisario Iván de la Nuez.

Otra de las artistas que cuenta con mayor bibliografía es Carolee Scheemann. Componente de las primeras generaciones de artistas feministas, se relaciona su obra con el contexto histórico. Es considerada como una de las fuentes de inspiración de las artistas más jóvenes.

En un punto totalmente contrario, Teresa Serrano es una artista de la cual ha resultado muy complicado acceder a fuentes bibliográficas sobre ella y su obra. Quizás porque su trayectoria no sea lo suficientemente amplia o importante como para ser tratada a gran escala.

Con respecto a Annie Sprinkle existe un gran cambio con el resto de los artistas. Tanto para el análisis de su obra como para su biografía, ella es la principal fuente. En su deseo constante de normalizar la sexualidad femenina y a ayudar en la educación sexual, se nutre constantemente de su experiencia, por lo que no es necesario recurrir a otras fuentes para acercarse a ella.

En penúltimo lugar, el último de los artistas masculinos elegidos, Del LaGrace Volcano. Su caso es particular al compararlo con el resto de las artistas; puesto que su temática, la visión que ofrece en su obra y la influencia de su experiencia personal en esta fue totalmente innovadora en sus inicios. Sin embargo, es un artista que ha quedado relegado a la mención significativa en algunas de las investigaciones estudiadas cuando creemos que podría tener mayor presencia que la

otorgada en artículos como “Del LaGraceVolcano: Terrorismo de género en Part-time” (2018) de Luis Herbeto⁶.

Finalmente, Hannah Wilke, de la cual se puede encontrar relativa cantidad de información si tenemos en cuenta que el período su trayectoria artística no es excesivamente amplia. En cambio, su obra sí quedó plasmada en diferentes artículos y, en especial, en los catálogos de exposiciones en las que participó antes y después de su fallecimiento.

Tras un breve desengranase de los planteamientos previos y actuales, tanto a nivel individual de las temáticas y de los artistas, así como en su conjunto con los contextos históricos, podemos llegar a algunas conclusiones.

En primer lugar, creemos que las investigaciones en torno a las reivindicaciones de los movimientos feministas se dividen entre el proceso histórico de emancipación femenina o aportar la visibilidad de la mujer en otros períodos históricos, además del volcado de esas reivindicaciones en el mundo del arte. La percepción que tenemos es que existe una escasez de esa interconexión en la mayoría de las investigaciones. Un hecho que nos parece preocupante, pues consideramos que, al trascender unos orígenes y un contexto actual de la posición de la mujer en la sociedad, se aporta una argumentación más contundente a las reivindicaciones de las artistas y de las mujeres.

En segundo lugar, los tipos de reivindicaciones de las artistas. Estas, indudablemente, son un reflejo de las peticiones femeninas en la sociedad y, por ello hay temáticas más dominantes que otras. Sin embargo, hemos intentado que exista un cierto número homogéneo de las obras dentro de cada temática en un intento de aportar una visión más extrapolada y menos segmentada que las halladas en las fuentes bibliográficas. No siendo tan importante agrupar todas las *performances* y fotografías que cuestionen la identidad, los cánones estéticos, sino intentar educar en la sexualidad o en la denuncia de la violencia contra las mujeres en el contexto geográfico y temporal seleccionado.

Pues lo realmente importante, con lo que deseamos concluir y justificar esta tesis doctoral, es el proceso evolutivo de las mujeres en la sociedad, cómo estas se volcaron en el arte para ayudarse a conseguir sus objetivos, qué han conseguido a través de este y, finalmente, que camino les falta para llegar a conseguir la tan ansiada igualdad.

⁶ Dentro del acta de *Artes em construção: o IX Congresso CSO 2018*. ISBN 978-989-8771-77-3, pp. 633-642.

5. Contexto de análisis:

5.1. Los antecedentes del Mayo del 68'. Una revisión de las problemáticas de la mujer desde finales del siglo XIX:

Con el fin de poder contextualizar a los artistas, así como las reivindicaciones que exigen, creemos oportuno dedicar el siguiente capítulo al papel de las mujeres en la Historia. Este se divide en cuatro subcapítulos en los que:

En primer lugar, se ahonda sobre los antecedentes políticos de las mujeres y cómo llegan a obtener el derecho al voto.

En segundo lugar, mostrar el papel de la mujer en los conflictos bélicos y en la globalización del capitalismo.

Seguidamente, nos introduciremos en el final del siglo pasado para contemplar la concienciación de las mujeres sobre sí mismas y la obtención de derechos.

Finalmente, se retrata el valor de las mujeres en la jurisprudencia internacional y el valor que, según los estados, merecen.

5.1.1. La mujer en la Edad Contemporánea: acceder al sufragio universal:

“Artículo 1:

La mujer nace libre y permanece igual al hombre en derechos.

Las distribuciones sociales no pueden estar basadas más que en la utilidad común.” – Olimpia de Gouges.⁷

A lo largo del devenir histórico han ocurrido acontecimientos significativos que marcaron épocas. Estos hechos, en ocasiones, de gran importancia como para modificar grandes estructuras políticas, económicas y sociales a nivel estatal, continental y mundial. En base a ellos, los historiadores distinguen⁸ la etapa prehistórica que abarca a la evolución homínida, la etapa antigua que comienza con el control de la agricultura y la escritura, y finaliza con la caída del Imperio Romano. La Edad Media hasta el “descubrimiento” de América con el que se pasa a la Edad Moderna y, para algunos historiadores, la etapa actual, la Edad Contemporánea.

Es en esta etapa en donde debemos hacer hincapié. Primero, por la evolución histórica que nos lleva hasta ella. En segundo lugar, por la implicación global dentro de la etapa. Y, por último, porque, entre otras características, es el momento de las mujeres. Unas féminas que toman las calles parisinas para oponerse a las decisiones del rey Luis XVI y su esposa, la reina consorte María Antonieta. Asistimos al levantamiento contra la monarquía francesa, la denominada Revolución Francesa, con la que se inicia la Contemporaneidad.

⁷ Olimpia de Gouges (1748-1793) de origen francés, se dedicó a escribir en la Francia pre y post revolución. De entre sus obras, destaca “Declaración del Hombre y la Mujer, el Ciudadano y la Ciudadana”. https://catedraunescodh.unam.mx/catedra/catedra/materiales/u1_cuaderno2_trabajo.pdf.

⁸ La repartición de la Historia en etapas (Edad Prehistórica, Edad Antigua, Edad Media, Edad Moderna, Edad Contemporánea – para algunos, también la Edad Actual) se fundamenta en base a los procesos ocurridos en torno a la Europa Occidental. No se tiene en cuenta los procesos internos en el resto de continentes para la contextualización de las etapas, así como las fechas de relevancia.

Una revolución que comienza en 1789 cuando el pueblo francés se revela en contra de la monarquía absolutista⁹ y del Antiguo Régimen¹⁰ que supone el inicio del cambio en Francia y en Europa. La pérdida de poder de la nobleza y la aristocracia a favor de una emergente y rica clase burguesa, modifica el estatus social y política de los estados. Finaliza, así, la pirámide social inamovible que colocaba a la realeza a la cabeza, seguida de la nobleza-aristocrática, para pasar al pueblo llano; por lo que, la movilidad social en base a la riqueza y no al linaje, promovía expectativas sociales, al mismo tiempo que tambaleaba los cimientos de lo conocido hasta entonces. (MARTINEZ GIL; 2010) (ARTOLA GALLEGO; 1981)

Y es que París, tras varios años prósperos, se había convertido en la cuna de la cultura y de los intelectuales en general. Sin embargo, también terminó convirtiéndose en el centro del endeudamiento económico, del desempleo y una población, cada vez mayor, que era incapaz de acceder al alimento. Las pérdidas económicas y sociales de las guerras previas, el encarecimiento de los productos esenciales y de unos impuestos que solo recaían en el pueblo, los lleva a estos a la rebelión al comprobar que la élite no modificaba su nivel de vida.

En el transcurso de los 10 años que dura la Revolución y sus diferentes etapas; la violencia va en aumento y los cambios estructurales de la sociedad se van implantando a la fuerza. Para entonces, las mujeres habían perdido las esperanzas iniciales de mejorar su posición que las había llevado a liderar la lucha contra la monarquía absolutista. Pues son ellas, que en un comienzo son tratadas como iguales, las que se levantaron en armas, secuestran a los magistrados del parlamento y retienen a la familia real hasta que esta, posteriormente, es recluida, encarcelada y ajusticiada. (SCHAMA, 2019)

A nuestro parecer, mujeres usadas en pos de la igualdad entre hombres, de la libertad de ellos y no de ellas, fueron utilizadas y engañadas para, al fin, volver a ser recluidas. A pesar de comportarse con garra y enfrentarse a las arcaicas estructuras políticos/sociales, los hombres

⁹ Régimen político de entre los siglos XVII y XVIII por el cual el monarca puede ejercer todo el poder en un estado. <https://enciclopediadehistoria.com/monarquia-absoluta/#:~:text=La%20monarqu%C3%ADa%20absoluta%2C%20tambi%C3%A9n%20conocida%20como%20absolutismo%20mon%C3%A1rquico%2C,siglo%20XVI%20hasta%20fines%20del%20siglo%20XVIII%2C%20aproximadamente.>

¹⁰ Término acuñado en la Francia revolucionaria. Extensión de la monarquía absolutista por la que se hace a la designación divina del monarca para albergar el poder judicial, legislativo y ejecutivo. Este monarca, en ocasiones, podía gobernar acompañado de un parlamento compuesto por los nobles cuya función consistía en limitar, en cierta medida, las decisiones tomadas en el resto de las monarquías europeas. (MARTINEZ GIL; 2010)

siguieron calificándolas como débiles, frágiles, llenas de emociones...inferiores para gobernar más, al parecer, no para ayudar en la lucha.

Así que la Revolución Francesa, el hecho que marca un antes y después en el mundo occidental, el acontecimiento con el que se inicia la contemporaneidad, vuelve a olvidar al otro género. Las mujeres quedaron relegadas al hogar y solo de manera excepcional pudo participar activamente. No obstante, la pequeña semilla de la concienciación femenina se germinó aquí.

Pocas mujeres, hasta esta época, habían tenido la posibilidad de poder opinar, defender su postura y, mucho menos plasmarla en un documento. Algunas féminas pintaban o escribían y podían vender sus obras, lo hacían con nombres masculinos, pues más allá del cuidador del hogar, los hijos, el marido y el bordado, no podían ni debían hacer otros menesteres. Sin embargo, entre otras, surgió Olimpia de Gouges para incluir a las mujeres, sus derechos y libertades en un edicto complementario al revolucionario masculino.

Escritora y filósofa política, escribía con un seudónimo por miedo a ser descubierta y ajusticiada, como le ocurrió finalmente. De entre sus publicaciones y, por lo que la destacamos a ella y no a otras coetáneas suyas, la Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana. Publicado el 5 de septiembre de 1791 en contraposición a la primera idea de la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano del mismo año. (SIMÓN RODRÍGUEZ, 1992)

Marie Gouze, que así se llamaba realmente la autora, escribe de manera irónica y con fines reivindicativos con el fin de concienciar a esas mujeres que habían luchado junto a los hombres que, ahora, las renegaban. Instaba a la lucha feminista por los mismos deberes y derechos que el varón, además de abogar por la abolición de la esclavitud. Sin embargo, no consiguió su propósito pero, como decía anteriormente, sembró la semilla de la conciencia.

Una semilla que no comenzó a germinar hasta medio siglo después, en torno a 1848 cuando los movimientos sufragistas tomaron fuerzas. Aunque después de la Revolución Francesa, algunas mujeres siguieron la lucha por los derechos femeninos en Francia, también lo hicieron en otros países como Gran Bretaña y Estados Unidos. Es en este último en dónde el movimiento a favor del voto femenino se presenta por manos de Elizabeth Cady Stanton y Lucrecia Mott – ambas pioneras de los movimientos de las mujeres y defensoras de la abolición. (JUAN RUBIO, 2019)

Mientras que en Francia se colocó la semilla, la planta comenzó a crecer en torno a la independencia de las colonias norteamericanas y el movimiento anti abolicionista. Al conseguir romper algunos de los esquemas mentales y sociales de la población, las mujeres hallaron una manera de comenzar a construir su lugar en la sociedad. Eso se materializó en una declaración denominada “Declaración de Seneca Falls”. Discutida y aprobada entre el 19 y el 20 de julio de 1848, abordaba las condiciones y derechos que debían tener las mujeres.

No obstante, no sería hasta principios del siglo XX cuando las mujeres, de forma paulatina, comenzaron a acceder al sufragio universal. Especialmente, gracias a la aportación del movimiento sufragista británico. Sin embargo, de forma excepcional, en 1869 en el estado de Wyoming (EEUU) las mujeres podían votar, siempre y cuando fuesen blancas o de Nueva Zelanda que desde 1893 todas las mujeres podían votar, pero no podían participar de ninguna otra manera en la política.

Para entonces, las mujeres seguían formándose en contra de todo lo que las rodeaba. Primero en colectivos más pequeños y luego de calado estatal, fueron abandonando la lucha por la igualdad de todas las personas ante la ley y la defensa del voto para todos, para centrarse en la situación femenina y, de ahí, surgen los movimientos feministas. En el contexto previo y posterior a la Primera Guerra Mundial, la mujer obtendrá un papel forzado que, ahora sí, las colocaba como elementos individualizados de la Historia.

5.1.2. La primera mitad del siglo XX: guerras y consumismo:

“No hay un solo trabajo que no haya sido desempeñado en algún momento por las mujeres”.

Adolfo Posada.¹¹

Al igual que hemos creído oportuno no señalar los procesos históricos de la Revolución Francesa, la independencia y formación de los Estados Unidos, el absolutismo y la historia del sufragismo universal, sino señalar de manera simbólica, las circunstancias y los sentimientos generalizados de las mujeres en ellos. Bajo esta premisa, se presentan, a partir de ahora, una síntesis de los inicios de las problemáticas que aquejan a las mujeres y denuncian los artistas.

De esta manera, si bien el derecho al voto iba a suponer un cambio radical en la vida de las mujeres, pues, por primera vez, iban a contemplarse algunos de sus derechos y obtendrían algunas libertades y beneficios, estos llegaron manchados de sangre. Al igual que el inicio de la Contemporaneidad, el siglo XX será recordado por las muertes, los avances tecnológicos y la devastación.

En algunos países como Finlandia o Gran Bretaña, las mujeres no necesitaron esperar a finalizar la Gran Guerra para acceder a las urnas. Sin embargo, la mayoría de las mujeres de occidente debieron esperar y reconvertir sus vidas para ello. Con la esclavitud abolida y una economía relativamente álgida; la repartición de África por parte de las grandes naciones europeas (Gran Bretaña, Francia, España y las nuevas y ricas naciones de Italia y Alemania), nadie hubiese podido predecir lo ocurrido.

El antipatismo y los conflictos previos entre Gran Bretaña, Francia y la recién formada Alemania siempre estuvieron encima de la mesa. Sin embargo, la búsqueda por parte de Alemania de aspiraciones territoriales en base a su economía e industrialización, la negativa de las otras dos a ceder un ápice de su fuerza, algunos aliados y un atentado, sucumben a Europa y al norte de África en un campo de batalla. (COMELLAS, 2004)

¹¹ Adolfo González Posada y Biesca (1860-1944) fue un jurista y sociólogo español que simpatizó con las ideas feministas. (ESPINOSA GUTIERREZ; 2016)

A lo largo de los cuatro años que dura el conflicto (1914-1918) caen sistemas políticos - como el zarismo tras la Revolución de Octubre en Rusia, acabando con la vida de la familia real e imponiendo el comunismo como forma de gobierno -, surge una pandemia – la denominada “gripe española” – y el caos se hace palpable. Entre más se alargaba el conflicto bélico, más vacías quedaban las ciudades y los campos.

Los hombres que no estaban en los campos de batalla eran ancianos o habían quedado tan heridos que no podían volver. Y si no estaban aptos, era porque, quizás, no podían realizar ningún oficio. En cualquier caso, los estados necesitaban mano de obra y aquellas mujeres consideradas débiles, no aptas para ejercer otra función que la de engendrar y cuidar, fueron llamadas a filas: sus naciones las necesitaban.

La reconversión de la industria por la industria armamentística hecha por mujeres, para hombres, para el Estado. Por un salario por debajo que el del varón, ellas se ocuparon de crear armamento, de llevarlos al frente, del cuidado de los enfermos...estuvieron en todas las estructuras en las que fueron solicitadas por su bien, por el bien de su nacimiento. Mas cuando acaba la guerra y los hombres vuelven del frente, vuelven a quedar sumidas a los deseos del varón y dentro del hogar.

Una vez más, las mujeres habían sido utilizadas, relegadas de los adjetivos débiles para favorecer a la misma sociedad que, después, la rechazaba. Por ello, tras la Primera Guerra Mundial, el eco de los movimientos feministas nunca dejará de sonar y en el período de entreguerras, en algunos países, las mujeres conseguirían algunos derechos. Mientras tanto, tras la recuperación de Europa, Occidente desea olvidar los horrores, la economía mejora y se instauran *los felices años 20*.

Así se denomina a los nueve años en donde el ciclo económico creció de forma expansiva e incontrolada hasta que comienza a romperse en el Jueves Negro – el 24 de octubre de 1929 – cuando la Bolsa de Estados Unidos se desploma. El poder económico a nivel engloba se tambalea y esos años de libertad tras la Gran Guerra reflejados en el *Art déco*¹², el charlestón, el jazz, los brillos, la noche y el consumismo enloquecido se desvanecen.

Después de casi una década en dónde proliferaban los automóviles, la industria de la moda había evolucionado y alcanzado uno de sus puntos álgidos. Con origen parisino, *La Madison du Bon*

¹² Movimiento artístico que incurre, especialmente, en la arquitectura, el diseño, la moda y el cine, entre otras. Opulento y recargado como características básicas, surge en la década de los 20' en el resurgir económico y se mantiene hasta, aproximadamente, 1939. <https://www.bing.com/search?q=art+deco+definicion&q=ds&form=QBRE>

Marché (1851) se convirtió en el primer gran almacén en el que se podía admirar, comprar y devolver productos sin problemas. Con él se abrió un mundo lleno de aspectos positivos y negativos para las mujeres. (ALARCÓN, 2016)

Solo opacados durante el conflicto y tras el *Crac del 29*, los grandes almacenes incorporaron a las mujeres, a mayor escalada, en el ambiente laboral fuera del hogar. Al mismo tiempo, la industria de la moda las colocó como el sector poblacional al que manipular y explotar para la venta de sus productos. Ropa, accesorios y maquillaje creados a gran escala y presentados a través de la creciente industria de la publicidad, invitaban a la homogeneidad social, a los estereotipos y el consumismo por necesidad con el fin de encontrar su lugar en la sociedad. (ALARCÓN, 2016)

La moda, desde entonces, se convirtió en el elemento desde el que crear la imagen femenina esperada. Un elemento de control que se expandió a través de la publicidad – tal y cómo intentaremos explicar en un de los capítulos - y que aunaba o rechaza a las individuos por cuestiones estéticas y/o económicas. Su objetivo, que no se vio modificado tras la Segunda Guerra Mundial, no impidió que las mujeres volviesen a trabajar en todas las áreas y tras finalizar el conflicto, volviesen a ser recluidas. (AUMENTE, 2010)

Sin embargo, igual que pasase con la primera, tras la recuperación económica, las mujeres vuelven a intentar tomar lo que consideraban sus derechos. Para ello salieron a la calle para reivindicar lo que les parecía justo, se apropiaron de elementos asociados a lo masculino y comenzaron la lucha por los derechos, libertades e igualdades individuales y sexuales. Aunque para ello, debieron esperar a la década de los 60 con la Revolución Sexual y el mayo del 68, que se analizará en las siguientes páginas.

El movimiento feminista se levantaba. No era suficiente acceder al voto. Querían la normalización de la educación, la revolución sexual, el aborto... el sentirse libres a ser cómo deseaban ser y no cómo se les imponía. Deseaban ser tratadas igual que sus homónimos masculinos.

5.1.3. Todos necesitamos un cambio: la Revolución Sexual:

“En sí, la homosexualidad está tan limitada como la heterosexualidad: lo ideal sería ser capaz de amar a una mujer o aún hombre, a cualquier ser humano, sin sentir miedo, inhibición u obligación” – Simone de Beauvoir¹³.

A través de las pinceladas históricas de los capítulos anteriores, podemos imaginarnos la acumulación de sentimientos, emociones y esperanzas con las que llegan las mujeres a la última mitad del siglo XX. En una América Latina que, tras la obtención del voto femenino, seguía reivindicando derechos y libertades. Estados Unidos, por su parte, encabezando la pugna político-económica mundial, con su propia lucha racial y un sesgo social en base a la sexualidad. Y una Europa a diferentes velocidades que intenta adaptarse a la nueva realidad.

Por ello, la Guerra de Vietnam, el hastío social global ante las muertes, el hambre y el horror bajo el tutelaje de la Guerra Fría¹⁴ entre Estados Unidos y la Unión Soviética,¹⁵ la llegada de la Nueva Izquierda y, en especial, las consecuencias que traerá consigo el Mayo del 68 francés, tanto en Francia como en el resto del mundo, suponen un contexto ideal para la revolución feminista. (MAGAÑA VILLASEÑOR, 2014) Las reivindicaciones sociales, las corrientes filosóficas de Nietzsche y Foucault, las peticiones feministas, las ansias de libertad sexual y el aborto supondrá la base del cambio. También en la esfera artística. (BADANES SALAZAR, 2006) (GILL VILLA, 2014)

¹³ Simone Lucie Ernestine Marie Bertrand de Beauvoir (1908-1986), filósofa, escritora y feminista francesa. Su obra *El segundo sexo* es considerado una de las piezas fundamentales del feminismo. <https://www.mujeresaseguir.com/cultura/noticia/1119616048715/frases-de-simone-de-beauvoir-podria-haber-dicho-hoy-mismo.1.html>

¹⁴ Conflicto político, económico y militar que enfrentó indirectamente a Estados Unidos y a la Unión Soviética entre 1945 y 1991. Tuvo una extensión a nivel global y dividió el mundo entre estados partidarios del capitalismo – aliados y/o partidarios de Estados Unidos – y estados comunistas o a favor del comunismo con la Unión Soviética. (WESTAD, 2018)

¹⁵ Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, Unión Soviética o URSS. Estado formado en 1922 por Vladimir Lenin tras la Revolución Bolchevique por la cual cae el Imperio ruso de los zares y se autoproclama la nueva república. Con una economía centralista basada en la industrialización, el comunismo como sistema político/económico y una fuerte represión política como característica, se mantiene hasta 1991, cuando se disuelve y da a lugar al estado ruso. <https://enciclopediadehistoria.com/union-sovietica/>

Bajo los pretextos de “paz y amor”, “prohibido prohibir” o “haz posible lo imposible”, la ruptura con todo lo que se consideraba arcaico y tradicional se convirtió en el referente a destruir. Todo aquello que no era capaz de adaptarse a las nuevas realidades y necesidades sociales debía ser rechazado, pues la búsqueda de lo personal debía hacerse “frente a la aceptación de unas normas objetivas y universales” (DÍAZ DE TERÁN, 2008, pg.475) adaptándose a la subjetividad de los deseos. Por lo que no es de extrañar que la libertad sexual se tornase en el elemento de reivindicación por excelencia. La libertad sexual era la libertad política, ser libre sexualmente es sinónimo de identidad.

Por eso, una vez superado la igualdad en el voto, el acceso a los estudios superiores, la independencia económica y comenzase un mayor acceso de las mujeres al mundo laboral; ellas buscaron apropiarse de su propio cuerpo para hacerse escuchar y obtener el lugar visible que ellas querían en la sociedad. No sin descuidarse de las reivindicaciones de armonía, paz y concienciación que gritaba el mundo por medios como el *American Way of Life* en Estados Unidos.

Primero se basaron en las ideas sexuales del feminismo radical que, tímidamente dieron paso al diálogo. En los ámbitos destinados para las mujeres, estas comienzan a tomar conciencia, las unas con las otras, de algunas problemáticas en torno a su sexualidad. Cuestiones como el sexo solo para procrear, el placer de los hombres pero no el de las mujeres, la normalización excesiva de temas como el acoso o los abusos sexuales empezaban a tratarse y las jóvenes no estaban dispuestas a seguir tolerándolo.

Al mismo tiempo, la idea de la mujer libre y emancipada que podía y debía decidir sobre sí misma. La mujer “casi despreciada por la sociedad, por haberse rebelado contra el tipo de familia montado por y para el hombre,” (IMÍZCOS, 1973, p. 133) que reflejaba “la imagen de la mujer emancipada, que como estereotipo externo corta su pelo, fuma y acorta el largo de su falda, al tiempo en que se introduce en el mundo” (BARROSO VILLAR, p. 103) que se asimila a la esfera privativa masculina. Aquella que, además, se atrevía a expresar sus deseos sexuales, dispuesta a vivir su vida y su sexualidad, aunque la sociedad se escandalizase con ello.

Sin embargo, estas cuestiones no solo van a surgir de las puestas en común de las mujeres. Sus reivindicaciones, primero, tornaron en la investigación filosófica y médica, y después se sustentaron a los resultados de estas con el fin de argumentar sus peticiones. Un ejemplo evidente en cuanto a la respuesta y deseo sexual de las mujeres es obtenida tras una larga investigación del

ginecólogo estadounidense William Masters y la sexóloga Virginia Johnson. Ellos y otros avances científicos que se desligaban de la moralidad religiosa, intensificaron las peticiones de aborto.

El mero hecho de autodecisión, de desligarse del estereotipo de mujer que debe desear ser madre bajo “la representación de la sexualidad femenina fuera del matrimonio y en la supresión de la sensualidad femenina dentro de él”, (ALBA, 1974, p. 87) suponía un punto importante para las mujeres. Y aunque es una cuestión relativa al cuerpo femenino que estaba siendo definida bajo los parámetros morálicos tradicionales y masculinos, estas debieron dialogar con los hombres con el fin de reformar las leyes que les otorgaba libertad.

De la misma manera, la normalización de los anticonceptivos como el preservativo y la píldora volvieron a poner de manifiesto la doble moral con la que se observa la sexualidad. El hombre, como animal de instinto que no podía controlarse y del cual sus instintos y deseos sexuales estaban normalizados. En contraposición, la mujer que tiene deseos sexuales y siente placer considerada “libertina”, “depravada”, “prostituta” y eso, sin hablar de las sexuales fuera del binarismo, hombres atraídos por mujeres, mujeres atraídas por hombres.

El feminismo desde los años 60’ y 70’ intentará dar visibilidad al lesbianismo, obviando a gays o los transexuales – un colectivo mayormente aislado y perseguido -. Sin embargo, con su aportación y la ayuda de la Revolución Sexual se terminará determinando que, en base a la libertad de decisión sobre la sexualidad individual, se asientan los fundamentos de las identidades. Que las personas no se pueden encasillar en base a dos genitales diferenciados, como así tampoco pueden definirse en base a sus preferencias sexuales. La libertad sexual, por tanto, es la base del Yo. (AMORÓS BLASCO, 2012)

A la par y en total relación, las reivindicaciones feministas cuestionaron los cánones estéticos en una “lucha cuyo objetivo no era sólo resistirse a la autoridad, sino rebelarse contra toda forma de subjetivación” (CASTILLA VALLEJO, 1999, p. 309) que indujese “a ser de una determinada manera,” (CASTILLA VALLEJO, 1999, p. 309) a decirles cómo y quiénes debían ser. Buscaban su lugar en la sociedad y en el mundo que las rodeaba, aunque se aprovecharan, para ello, de una <<revolución sexual>> que, en realidad, solo privilegiaba la heterosexualidad y al varón. (BOCK, 2001)

Desde entonces, la sexualidad ha roto la barrera del tabú para abundar en todos los ámbitos sociales. Sin embargo, la desinformación sobre el tema sigue de plena actualidad, otorgándole al

deseo femenino un papel, mas relegándola al poderío fálico para la obtención de placer o visionándola como un objeto de satisfacción. En cualquier caso, el feminismo sigue en su lucha, intentando revertir los estereotipos de género.

5.1.4 La situación de las mujeres en la actualidad: una revisión de los Derechos Humanos:

Parfraseando a la activista Margaret Atwood en el *Cuento de la criada*¹⁶: las mujeres no formábamos parte de la Historia. <<*Vivíamos en los márgenes blancos y vacíos al borde de la impresión*>> Eso fue lo que nos dio la libertad, el vivir en los espacios de la Historia.

Utilizando como pretexto estas palabras de una de las activistas políticas y escritoras feministas, consideramos oportuno incluir este hecho – “Vivíamos en los márgenes blancos” – para dar a valorar el papel de las mujer en el ámbito jurídico actual. La no inclusión de las mujeres en las legislaciones jurídicas, así como en todo. La utilización del masculino generalizado en el lenguaje ha ido de la mano de la generalización de los problemas, derechos y deberes; señalando los masculinos y obviando los femeninos.

Por ello, la omisión de la mujer en los tratados ha desembocado en la creación obligatoria y rápida de vocablos y jurisprudencia específica. De esta manera, desde la creación de los Derechos Humanos del Hombre y del Ciudadano de 1789 a toda la legislación respecto a los Derechos Humanos actuales, se han tenido que crear varias convenciones y órganos para legislar sobre ese vacío.

Esta elaboración de los Derechos Humanos de las mujeres surge a partir de los Derechos Humanos como una necesidad de incluir el género. Su creación va ligada tras la Segunda Guerra Mundial, cuando surge la Carta de las Naciones Unidas como necesidad de un sistema heterogéneo para el Derecho Internacional de los Derechos Humanos. Y, posteriormente, en 1948, la Declaración Universal de Derechos Humanos.

¹⁶ Publicado, por primera vez, en 1985.

A pesar de esto, los derechos expuestos, en teoría, contemplaban a ambos géneros – los artículos 1.3 y 76 exponen “no discriminación por motivos de sexo” y “derechos y libertades sin distinción de raza, sexo, idioma o religión” respectivamente -; no obstante, recogen los derechos de los hombres. Esta afirmación, la puedo ligar a la referida en el texto cuando se expone la subjetividad de los derechos, pues son los Estados los que actúan libremente.

Entre medias, en 1946 surgió la Comisión sobre la Condición Social y Jurídica de la Mujer como una prueba más del abandono que había tenido la mujer hasta entonces, también en el plano judicial. Sin embargo, durante medio siglo se han ido produciendo cambios con el fin de mejorar e incluir las nuevas problemáticas que han ido surgiendo.

La incorporación, de la ya citada subdisciplina “Derechos Humanos de la mujer”, con el fin de proteger específica e internacionalmente a las mujeres y las niñas con el fin de cumplimentar las pequeñas alusiones que se hacían con anterioridad, como por ejemplo el artículo 16 de la Carta de las Naciones Unidas en la que se hace referencia a la igualdad jurídica en el matrimonio.

Seguidamente, se crean una serie de actos y convenciones en los que también tienen como objetivos incorporar artículos relativos a los derechos políticos, la familia y matrimonios, mas sin proporcionar protección específica a los derechos de las mujeres. Hasta que en 1967 surge la Declaración universal de los Derechos Humanos de las Mujeres y la Declaración sobre la eliminación de toda discriminación contra las mujeres.¹⁷

Solo unos años más tarde (1979) surgiría la CEDAW¹⁸ – el Comité para la eliminación de la discriminación contra la mujer -, cuya Carta Magna entraría en vigor en 1981. Este Comité es el que llega hasta nuestros días y se encarga de realizar las adaptaciones de las medidas anteriores, así como la creación de nuevas para solventar otras problemáticas. A través de él se obtuvo el 1º catálogo de derechos de las mujeres a nivel universal y, aunque solo ha incluido una pequeña proporción de preceptos generalizados son sus recomendaciones – no incorporadas al Tratado de los Derechos Humanos -, como la recomendación general nº12 de 1989 sobre la violencia contra la mujer o la recomendación general nº 19 de 1992 sobre la violencia sobre la mujer.

¹⁷ En el siguiente enlace se puede acceder a la Declaración: <https://www.ohchr.org/es/instruments-mechanisms/instruments/declaration-elimination-violence-against-women>

¹⁸ <https://www.ohchr.org/en/treaty-bodies/cedaw>

Sin embargo, y como se ha expuesto en algunas ocasiones anteriormente, los derechos de las mujeres han sido subjetivos al quedar relegados a la decisión unilateral de los estados. Ni siquiera el reglamento interno de la Comunidad Económica Europea ha podido llegar a ningún acuerdo para crear una normativa que proteja a las mujeres; a pesar de que en 2011 se crease una Convención sobre prevención y lucha contra la violencia contra las mujeres y la violencia doméstica en el marco del Convenio de Estambul – en vigor desde 2014 -.

Las únicas “protecciones” que aporta la Unión Europea entran en vigor en 2002 a través de una protección y, dos años antes, cuando se crea el Tribunal de Justicia Europea para elaborar una jurisprudencia que abarcase más problemáticas y otorgase un tratamiento equitativo. En la práctica, no ha habido un consenso con las mismas problemáticas según la jurisprudencia estatal individualizada y, en más de una ocasión, el Tribunal ha tenido que denunciar a algunos países para proteger los derechos de las mujeres en ámbitos tan distantes como son: la persecución ideológica, los abortos, las fecundaciones in vitro o la diligencia indebida.

No es demasiado diferente en la otra orilla del Atlántico. Allí encontramos que la Convención Interamericana surge en 1948 y tiene como antecedentes la Convención Interamericana sobre la concesión de los Derechos Políticos a la Mujer y la Convención Interamericana sobre la concesión de los derechos civiles a la Mujer. Sin embargo, debió esperar hasta el 2004 para que se formase los mecanismos de evaluación y seguimiento de la violencia que se intenta erradicar.

Según el Informe de la ONU sobre violencia contra las mujeres, sus causas y consecuencias del año 2012, la realidad tangible con la que nos encontramos es que los estados están huyendo de sus responsabilidades y que sólo intentan cumplir por encima con los Convenios, creando leyes sin presupuestos ni medios para llevarlas a cabo. Especialmente en Sur América, en donde no existe un frente común frente a los feminicidios aunque pusieron en marcha la Convención Interamericana con el fin de prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra la mujer y, más tarde la Convención de Belén do Pará.

Por todo ello, es evidente resaltar algunos puntos, pues consideramos que podemos llegar a algunas conclusiones tras este primer planteamiento. En primer lugar, el abandono de las mujeres social, política y judicialmente a lo largo de la Historia. La sistematización de lo masculino para englobar también a las mujeres ha provocado numerosos inconvenientes en la lucha de estas por la igualdad *de facto* y real. Ese vacío, a nuestro parecer, ha desembocado en que nadie se preocupase ni por la mujer, ni por sus derechos.

En segundo lugar, la subjetividad de las sociedades, de los gobiernos y de las organizaciones internacionales que, a su vez, no pueden obligar a los estados a ejercer los derechos que todas las personas merecen. Y es que los vacíos legales son, según nuestro planteamiento, un reflejo de la opinión personal de las sociedades. Por ello, es tan importante que desde las altas esferas aportasen, en todos los niveles, una sensibilización, información, lucha y penas contra todos los tipos de violencia. Especialmente la femenina pues es la que, según los datos, no tiene freno, afecta a más del 50% de la población y, además, llega desde todas las vertientes. (JIMÉNEZ SÁNCHEZ, 2018) (BAYÁ CAMARGO, 2013)

Seguidamente, la falta de utilidad práctica de las convenciones continentales e internacionales. Los textos analizados reflejan que las convenciones europeas, interamericana, Belem do Pará, Estambul...no son extrapolables a la realidad de todas las mujeres. Los tipos de violencia que sufren no son generalizados, dependen de la raza, de su sexualidad, de ideología religiosa, de estatus económico...por lo que las medidas de prevención y, las de persecución deben ir más allá. Pues hasta ahora han demostrado ser solo teorías en papel y no han mejorado la situación. (JIMÉNEZ SÁNCHEZ, 2018) (BAYÁ CAMARGO, 2013)

El objetivo de un sistema de análisis transcultural que se desligue de las problemáticas relacionadas con los códigos de mujer-caucásica-heterosexual. Se debe fomentar que, primeramente, los organismos internacionales y, después, los continentales/estatales creen programas de prevención y lucha universales; en donde prevalezca los derechos de todas y todos. Especialmente, si tenemos en cuenta que vivimos en un mundo interconectado en donde en cada lugar concluyen personas de todo tipo. (JIMÉNEZ SÁNCHEZ, 2018) (BAYÁ CAMARGO, 2013)

Además, en la línea de lo anterior, es necesario crear diligencias a través de los estados que proporcionen una protección efectiva. Aún más importante es que las convenciones de ambos continentes tengan la potestad de hacer cumplir las normativas – morales y jurídicas -, al menos hasta que cada estado demuestre que está involucrado en acabar con una lacra social como es la violencia contra las mujeres. Para ello, las organizaciones a favor de la igualdad de las mujeres, o las de las luchas de mujeres contra la violencia, a mi parecer, deben forzar a sus estados para tipificar los delitos y, sobre todo, forzar la protección de las víctimas y las penas de los agresores. (JIMÉNEZ SÁNCHEZ, 2018) (BAYÁ CAMARGO, 2013)

Pues las recomendaciones hechas hasta ahora, así como la submateria de los “Derechos Humanos de la Mujer” reflejan que la percepción de que las mujeres siguen siendo entes fuera del masculino generalizado. No somos lo suficientemente importantes como para incluirnos en una actualización oficial del Tratado de los Derechos Humanos, solo como apéndices extras y, por tanto, no suponemos una prioridad a la hora de invertir esfuerzos políticos, sociales, judiciales y económicos como para defender nuestros derechos.

En cuanto a los estados, la realidad es que es algo que, o no tienen medios, o no quieren interceder. Estados que configuran, a hombres y a mujeres, con los derechos básicos y universales, más reflejan la falta de preocupación por parte de los estados de la situación de las mujeres y la falta de medios para hacer cumplir las leyes del Derecho Internacional y los Derechos Humanos (también los de las mujeres). (JIMÉNEZ SÁNCHEZ, 2018) (BAYÁ CAMARGO, 2013)

Este hecho da pie para valorar las actividades propias del Convenio Europeo para la Lucha contra la Violencia hacia la Mujer y su Prevención y el Convenio Interamericana para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra la Mujer. En lo referente al Convenio Europeo -como organismo al que está adscrito esta tesis - en la teoría promueve y legisla a favor de los derechos de las mujeres y las niñas, pero sus acciones no son completas. Justifica que no puede ampliar sus funciones por falta de recursos. A mi parecer, su trabajo es simplemente teórico pues las mujeres, bajo el ala de la Comunidad Económica Europea, no están protegidas. Existen normas a nivel de la Comunidad y de los propios estados, pero no sirven de nada si no se imponen sanciones cuando no se cumplen. (JIMÉNEZ SÁNCHEZ, 2018)

No hay una gran diferenciación en la Convención Interamericana para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra la Mujer. Eso sí, la mayor especificación de los países latinoamericanos nos permite hacer una reagrupación de los mismos. Por un lado, los que condenan algún tipo de violencia – dentro y/o fuera del ámbito familiar y, por el otro, los que han instaurado medidas, pero sin implantar recursos para ponerlos a cabo. Mostrando que, sin educación, medidas de prevención y duras penas, la situación actual no se va a revertir la violencia hacia las mujeres. (BAYÁ CAMARGO, 2013)

Finalmente, el desamparo que sienten las mujeres es palpable pues nadie se hace responsable de su seguridad. Igual de evidente que las reivindicaciones feministas deben seguir forzando a estos a que lo hagan. Además de que, entre las medidas de prevención que deben fomentar, también deben educar homogéneamente a los profesionales que atienden en primer instancia a las víctimas

A su vez, debemos buscar la manera de los gobiernos extraigan recursos económicos para dotar y promover los planes de prevención y actuación a favor de exterminar de una vez una violencia que se está saliendo de los límites aceptables. De la misma manera en la que debemos educar a todos los sectores de la sociedad para sensibilizarnos y empatizar con las mujeres, también debemos exigir penas más altas para todo aquel que quiera dañar a un tercero.

En conclusión, todavía queda mucho camino por recorrer para que las mujeres y los hombres tengan los mismos derechos y protecciones reales, más allá de un documento o mil tratados internacionales que no son capaces de proporcionar protección a las mujeres del mundo.

Como contestación al inicio de la recensión, la actriz Elisabeth Moss aprovechó las palabras de la activista estadounidense como esqueleto de su discurso al recoger el premio a la mejor actriz de serie dramática en el GoldenGlobe de 2018:

“Ya no vivimos [las mujeres] en los márgenes blancos [...]Somos la Historia y la estamos escribiendo nosotras mismas”.

5.2 El género. Un estudio a favor de la igualdad:

“Las mujeres son un producto social de su época, su clase, su etnia [...] son un producto histórico.”
Ramos Escaldón.¹⁹

Debemos definir <<género>> cómo el término histórico-antropológico por el cual se hace referencia a una construcción social que señala la diferencia de géneros que adscribe roles predeterminados en base a sus genitales. El término por sí mismo, así como su valor para el feminismo, surge de las corrientes feministas, y toma fuerza en las décadas de los 70' y 80'. (FEBRER FERNÁNDEZ, 2014)

De esta manera, surgen tres conceptos a tener en cuenta que se nutren entre sí: perspectiva de género, estudios de género e historia de las mujeres. De las mujeres y no de la mujer, pues como sujeto histórico ha tenido un devenir múltiple. Sin una vinculación directa en la mayoría de los procesos históricos, invisibilizadas por dicha ciencia, centrada en los valores masculinos, esta historiografía busca visibilizar a las mujeres más allá del ámbito doméstico. Eso sí, sin aislar al varón y su contexto, y siempre con la intención de concienciar a la sociedad. (GARCÍAS-PEÑA, 2016)

En lo referente a la perspectiva de género es la herramienta con la que se manifiesta las diferencias entre genitales y que estas no son meramente biológicas, sino culturales. A través de ella, se identifica, cuestiona y evalúa las causas de las discriminaciones; al mismo tiempo que se pretenden crear condiciones para un cambio. Al cuestionar los estereotipos como algo educacional y marcado por una sociedad patriarcal; los estudios de género cercan el círculo. (FEBRER FERNÁNDEZ, 2014)

Son los estudios de género, tanto en su corriente exclusiva femenina como a la que aúna a ambos géneros biológicos, los que analizan qué elementos nos identifican y construyen socialmente. Un tipo de historiografía que tomó fuerza a partir de la década de los 80', especialmente en las

¹⁹ Extraído de la página 135 del artículo “Historiografía, apuntes para una definición en femenino” (1999). Autoría de Carmen Ramos Escaldón.

vertientes feministas francesas – Michelle Perrot, que señala la ausencia de las mujeres en la Historia – y en el anglosajón– Joan Scott y su reivindicación con encontrar un lugar para las mujeres.

Apoyándose en la antropología para averiguar que símbolos culturales nos diferencian y discriminan; nos proporcionan “un acercamiento entre textos y contextos a partir de los cuales el sujeto social decodifica códigos culturalmente dominantes que instruyen lo masculino y <<reprimen>> lo femenino.” (FEBRER FERNÁNDEZ, 2014, pg. 219)

Sin adentrarnos en las motivaciones históricas que conllevaron el aislamiento y la dominación sometida a las mujeres, pretendemos hacernos eco de las corrientes históricas feministas y los estudios de género para justificar los objetivos que las y los artistas reseñados utilizan. Las necesidades de estos de visibilizar algunas de las problemáticas que afectan a las mujeres y, especialmente, en lo referente a la sexualidad y el cuerpo femenino.

A través de una historia artística apoyada en los estudios de género, analizaremos qué herramientas les resultaron útiles a los artistas, por qué motivos y bajo que imaginarios rompen con los roles predispuestos para las mujeres. Con el fin de concienciar y exigir el cambio, las mujeres y las feministas toman el relevo que la historia les había negado.

5.3 Las *performances*: análisis y fuentes de origen:

“Vivir consiste en reducir continuamente el mundo al cuerpo, a través de lo simbólico que este encarna.” (Le Bretón, 2002:7)

Mediante este capítulo pretendemos definir y desentrañar uno de los objetos de análisis de la tesis. Seguidamente, analizar el contexto en el que empiezan a surgir sus antecedentes y cómo evoluciona hasta convertirse en la práctica artística actual. Tal y como se plantean en los objetivos generales, se pretende señalar aspectos del contexto histórico y del ámbito artístico. Sin ambas, los objetivos y la esencia de la *performance* en sí, quedan diluidos, reduciéndola a una simple práctica artística.

Antes de nada, existen una serie de cuestiones sobre la *performance* que se deben plantear con el fin de poder entenderla como disciplina y soporte artístico, así como para el propio desarrollo de la tesis. Por tanto, estas cuestiones son los objetivos a plantear: definir una *performance*, mostrar sus orígenes, presentar su contexto, analizar sus temáticas y autores y, cerrar con el motivo principal del porqué debemos destacar la *performance* por encima del resto de soportes.

Entonces, ¿cómo puede ser definida una *performance*? Esta la primera cuestión que debo plantear pues varias son las definiciones que nos pueden responder: 1. Según la Real Academia Española, *performance* proviene de una palabra de origen inglés y la describe como “actividad artística que tiene como principio básico la improvisación y el contacto directo con el espectador.” (Real Academia Española, 2016)²⁰

Cuando en el año 2015 comencé a introducirme en la investigación del arte performativo de la mano de artistas como Orlan y Marina Abramovic, la definición otorgada por la RAE me pareció suficiente como para empezar a asimilar el concepto de la *performance* como algo parecido a lo artístico. Especialmente cuando lo podía unir a la definición que el filósofo Nietzsche (1872) otorgaba al significado original que tenía el concepto “*performance*”: “acción artística en la que el/la artista toma su cuerpo como soporte de su acción. A esta acción se le denomina acto performativo. Lo que pretenden el/la artista con un acto performativo es transfigurar el mundo y

²⁰ <https://dle.rae.es/performance> consultado el 25 de enero de 2023.

sus valores, a través de la transgresión de la corporalidad mostrada a menudo con toda su desnudez, haciendo emerger las fuerzas dionisiacas y apolíneas”.

A pesar de que el filósofo no expresa estas palabras sobre el soporte artístico que se analiza en esta tesis, sino en el concepto primitivo más ligado a la teatralidad, aporta datos que enriquecen a la definición dada por la RAE. Aporta conceptos que componen a la *performance*, así como objetivos y exalta la acción más allá del mero acto artístico.

Mas a lo largo de los años en los que transcurrían mis primeras investigaciones, estas definiciones se fueron quedando cortas de significado y debí nutrirme de definiciones más específicas sobre uno de mis elementos de análisis. Para ello recurrí a Richard Schechner²¹, con el fin de buscar una definición más ligada al ideario de *performance* que tenía en mi cabeza. Schechner consideraba a la *performance* como “una conducta restaurada o conducta dos veces actuada, que se puede repetir, ensayar y sobre todo recrear. [...] Ninguna repetición es igual a la anterior.” (ANTONIO SILVA, 2013, pg.124)

Esta opinión sobre uno de los especialistas sobre las *performances* es más que acertada, pero sigue sin poder resolver, en su plenitud, ¿qué es una *performance*? Ante mi desconcierto por no poder hallar una definición que abarcase en su totalidad este soporte artístico, lo primero que debo destacar es que se debe llegar a un consenso sobre lo qué es, de qué se compone e, incluso, cuáles son los objetivos generales de la *performance*.

En segundo lugar, lo siguiente que debo destacar, fue mi necesidad de definir el concepto bajo mi experiencia de análisis. Para mí la *performance* es una acción artística, que por sí solo es efímera y no tiene la intencionalidad de perdurar en el tiempo, ni busca la exaltación del autor. Por otra parte, puede ser realizada individual o colectivamente por los artistas, que normalmente ponen en marcha su acto performativo en directo.

Acción que se nutre de sí mismos y su cuerpo, que pueden acompañar de otros soportes artísticos tradicionales o no, y que en ocasiones immortalizan en fotografías y/o vídeos. Es una acción artística que puede repetirse en tanta ocasiones como el autor desee, pero nunca será igual que la acción original, pues se formula con una intención, pero la improvisación juega un papel

²¹ Uno de los fundadores de los Estudios de Performance en la Universidad de Nueva York en 1985. Profesor y teórico de la performance, analiza las vertientes de las diferentes ramas de las performance con el objetivo de desentrañar la práctica artística.

fundamental. Además, el espectador modifica el acto cada vez que este se realiza, pues la aportación del espectador es fundamental para este arte.

Así que resultaría evidente plasmar la idea de que la *performance* consiste en una ruptura total con la tradición artística. Un conservadurismo ligado a las artes pequeñas y grandes que necesitan de soportes tangibles e inanimados. Medios por los cuales el artista plasma su idea y que el espectador puede admirar a lo largo del tiempo, intentando desentrañar el significado que el autor le ha otorgado o creando nuevos. En cambio, la *performance* es todo lo contrario. Es un arte, que por sí solo, tiene un carácter efímero; aunque se repita una y otra vez.

A su vez, es un arte fascinante en el que nos vamos a adentrar a lo largo de la tesis, pues, aunque muchas veces se acompañe de otros elementos, la *performance* solo necesita un cuerpo, una idea, una finalidad y un espectador que desee hacerse partícipe. El artista contribuye a un acto de deshumanización cada vez que realiza un acto performativo; desligándose de sí mismo y su cuerpo, para convertirse en una obra de arte. Obras que, en un comienzo sí importaba su carácter volátil, pero que, cada vez más, se asocia con otros soportes que le ayudan a perpetuar sus objetivos en el tiempo. (FERRER ÁLVAREZ, 2018)

Objetivos que se plantean los nuevos artistas con el fin de provocar a las grandes instancias de poder por las pautas preestablecidas por estas y la sociedad, no solo en el ámbito artístico, sino también en la justicia, la política, en el ámbito social... La *performance* se convirtió en la cobija de la crítica, se convirtió en la búsqueda del cambio. Y lo que surgió como una herramienta artística de excepción, se terminó convirtiendo en un género por sí mismo, con varias vertientes y un papel de gran relevancia en la esfera artística desde sus orígenes hasta hoy. (SOSA SÁNCHEZ, 2010)

Entonces, ¿cuáles son los orígenes de la *performance* como elemento artístico? ¿En qué contexto surgen sus inicios y en base a qué? En primer lugar, se debe señalar un dato concreto. De esas vertientes de las que nace la *performance* – un término que, desde el punto de vista artístico, surge en los años 60 – debemos destacar otras expresiones, relevantes para la investigación: *performance art*, *body art* e, incluso, el arte en vivo. (SOSA SÁNCHEZ; 2010)

Ese arte en vivo es el que va a estar ligado a la *performance/performance art* cuando esta toma forma y aquellas primeras acciones de 1910 desembocaron en subcorrientes artísticas. Las cuales proporcionarían los orígenes de las *performances* actuales. La utilización de varios términos

concurrer en su similitud con el teatro, los actos rituales...mas esas referencias se hallan a finales del siglo XIX y principios del XX. (BENITO; 2011)

En ese contexto de un paso del siglo al otro, los artistas del momento empezaron a acompañar sus obras con textos “para no dejar esa responsabilidad al crítico del arte” (FERNÁNDEZ CONSUEGRA, 2015, p.2) al ver en ellos y en las galerías de arte “instituciones mercantilistas y manipuladoras de la mentalidad del público hacia el arte.” (FERNÁNDEZ CONSUEGRA, 2015, p.2) La intencionalidad, entonces, era constituir una forma de arte que no pudiese ser comercializada.

Esa transformación artística de algo inmóvil a algo vivo, fundó un arte en donde “el verbo se hace carne” (JUAN, 1:14) y la obra artística toma un papel activo frente al espectador. Parafraseando a Benito Climent (2011), el cuerpo se desprende del discurso narrativo tradicional del arte, dando a entender los prejuicios que aquejan al autor. La *performance* es un arte efímero en el cual el artista “no intenta reflejar la realidad, sino su mundo interior.” (FERNÁNDEZ CONSUEGRA, 2015, p.9)

El cambio de concepto artístico, “dio como resultado que muchas acciones parecieran absurdas al espectador, ya que no poseían un discurso narrativo, ni creaban una impresión visual general, ni proporcionaba claves interpretativas mediante el uso de objetos.” (FERNÁNDEZ CONSUEGRA. 2015, p.3) Se crearon unos primeros momentos de incomprensión ante una nueva forma de hacer que, además, no proporcionaba una justificación verbal a lo que hacía. Por suerte, con el devenir fueron mejorando la transmisión de ideas y progresó en conjunto.

Pero volviendo a cuáles fueron los orígenes de las *performances* que analizamos en esta tesis, nos debemos trasladar a la segunda mitad del siglo XIX. Factores como los conflictos bélicos y crisis económicas son importantes a destacar. Además, los revuelos políticos y el proceso de industrialización, conllevaron una serie de cambios que modificaron la estructura de los estados.

Socialmente, a inauguración de la burguesía, ahora sí como una verdadera clase, que domina sobre el proletariado, provoca una movilización política-social que desencadena en un cambio de mentalidad. Aunque el estatus económico y las propiedades siempre han prevalecido, ante todo, las mentes comienzan a centrarse en las libertades individuales y aceptan de mejor agrado los cambios. (AUMENTE, 2010)

5.3.1 El comienzo del arte feminista:

En esa atmósfera de subversiones, comienzan a germinarse las semillas ocultas y acalladas de la historiografía artística e histórica: las mujeres. Autoras de sus vidas, consideradas de pequeño calado, que intentaron hacer frente a un espacio reservado para los hombres, por ejemplo, Mary Cassat. Una artista estadounidense de origen francés y de clase media-alta que impulsó el impresionismo independiente para reivindicar a la mujer como elemento a resaltar en el arte. No desde el ámbito religioso ni en el de la mujer que no encajaba en el molde femenino de la época, sino también como individuos, aunque la temática predominante fuese, por primera vez, la maternidad. (AUMENTE, 2010) (AVACEÑA VILLASOL, 2000)

Acompañándolas y predominando en la escena artística en dónde empezaban a surgir las artistas; los artistas varones abordaron el arte rompiendo con lo anterior con el fin de dar a conocer su disconformidad ante todo lo que les rodeaba. El inconformismo sería la tónica de artistas plásticos y de los intelectuales de una época que se perpetuaron hasta el cambio de siglo, especialmente en países como España. Una nación que, durante este periodo histórico de finales del XIX y principios del XX, tendría en el realismo²² y el naturalismo²³ un reflejo del conflicto interno político y estructural.

A la par, comenzaban a llegar las teorías filosóficas de autoconciencia o las teorías de Kant. De él, precisamente, se fomentaría la idea que justificaba el paternalismo que debían sufrir las mujeres para que no llevaran a cabo prácticas asociadas a lo masculino.

Una vez más, se puso de manifiesto la negativa masculina – individual y social – que negaba el acceso a la igualdad de la otra parte de la sociedad. La mujer tendría que esperar al siglo XX para empezar a obtener sus derechos y libertades en una sociedad que la usaba y maltrataba a su antojo. Sociedad, intelectuales o el ámbito artístico de una jerarquía patriarcal que no estaba dispuesta a ceder parte de su poder a quiénes también lo merecían.

²² Realismo: corriente estética literaria que surge a mediados del siglo XIX. Se caracteriza por la representación minuciosa de personajes, paisajes...con el fin de provocar en el espectador una imaginación lo más exacta posible a la visión del autor.

²³ Naturalismo: corriente filosófica, literaria y artística que surge a finales del siglo XIX. Se caracteriza por la falta de adornos y busca expresar la realidad tal cual es.

De esta manera, si el final del siglo XIX nos aportó un cambio estructural, económico y artístico, otorgando una ligera brecha en la que las mujeres pudieron colocarse, el siglo XX no iba a ser menos. Contextualizados en el siglo del conflicto bélico y crisis económicas a gran escala; así como corrientes de pensamiento nuevas, proceso de industrialización y globalización... otorgaron el poder y la conciencia para acceder a dar los primeros pasos a las libertades y a la igualdad en todas sus vertientes. (AUMENTE, 2010)

Serían los años previos a la Primera Guerra Mundial y, posteriormente, de lleno en los Felices Años 20 cuando entrarían de lleno los orígenes más claros de las *performances*. La cual se cultivó a través del futurismo – especialmente el ruso -, las corrientes expresionistas e, incluso, del dadaísmo, entre otros movimientos, para convertirse en la herramienta artística que analizaremos.

La primera reacción previa a la sucesión de conflictos bélicos que marcaron al siglo el pasado, desde el panorama artístico – literario, fue el futurismo ruso. Esta es la primera corriente de la que encontramos bases para justificar un origen a la *performance*. Nace de los artistas intelectuales irracionales rusos previos a la Gran Guerra. Artistas que volvían a mostrar el arte como elemento que reflejaba un rechazo del autor frente a su mundo exterior, y no el arte como un elemento de belleza que debe ser admirado. Y que, además, buscaba con alevosía la controversia. (AUMENTE, 2010) (JUSTO, 2011)

Este primer movimiento de vanguardia surge dentro del Futurismo, el cual se da por inaugurado en 1909 con la publicación del “Manifiesto del futurismo” por parte del poeta Filippo Tommaso Marietti. En este escrito, se declara el arte de hasta entonces como un arte envejecido, incapaz de reinventarse, que busca crear un nuevo concepto de belleza. Bajo ese escrutinio, el futurismo ruso unificó varias disciplinas artísticas bajo el halo de este movimiento, aunque especialmente destacaría la poesía. (ROCAMORA, 1995)

La corriente se caracterizó por su intento de crear algo totalmente nuevo, inventaban palabras nuevas y negaron la tradición cultural. Pero destacaron, sobre todo, por su búsqueda en exaltar la personalidad del autor, por su drástica rebeldía con tintes anarquistas y por ansiar el escándalo a través de sus obras. Proporcionando, así, un método que caracterizará a un sector de las *performances*: el impacto agresivo hacia el espectador. (ANGELINI VEGA, 2013)

Se comenzaron, durante este breve periodo que finaliza con la llegada de los bolcheviques al poder y el posterior ejecutamiento de algunos de los miembros del movimiento, a representar a

las mujeres dañadas por la sociedad; lo hicieron a través de sus textos que, posteriormente, representaban ellas mismas. Se convirtieron en ejemplos a imitar como el que se realizó en 1917 en el Metropolitan Opera House de Nueva York, en dónde se representó “Manifiesto de Lujuria.” Concretamente, su autor presentó su “Poema de atmósfera” bajo los límites morales de la época, en el cual se mostraba el erotismo y la sexualidad que se asocian a las danzas orientales como el baile del vientre. Sin embargo, habría que esperar 13 años para que se pudiese modificar la obra y exteriorizar la lujuria según los deseos del autor. (ANGELINI VEGA, 2013)

A penas un año antes de esta primera acción performativa, 1916, se inicia, en el Café Voltaire, de la mano de Emmy Hennigs y Hugo Ball en Zúrich una vertiente nueva del arte. Tras una pequeña toma de conciencia por parte de las mujeres europeas en el final de la Gran Guerra, comienzan a llegar unas ligeras pinceladas feministas en los discursos políticos dentro del arte. Un arte cuyos artistas deseaban, casi más que nunca, eliminar las pautas que sobre ellos se habían instaurado y cuyas ideas llegaban de los cafés de media Europa, especialmente, del sur de Alemania. (ANGELINI VEGA, 2013)

Los cafés y el cabaret, tal y como expresa la doctora Milagros Angelina Vega en su tesis doctoral titulada “La actuación del café histórico en la cultura occidental: análisis de la comunidad artística en el café y el cabaret”, se convirtieron en el enclave que unificó a la sociedad y a los diferentes núcleos de artistas e intelectuales. Lugares en los que compartir ideas, ansias de cambios y los planes con los que conseguirlos. Por ende, no es de extrañar que los grandes cambios políticos, literarios y artísticos del siglo XX se germinasen a través de estos lugares.

A pesar de esos primeros tintes feministas de mitad de década que se presentaban a través del Café Voltaire²⁴, lo hacían desde la percepción masculina de la época. El mejor ejemplo es el proporcionado por el artista Frank Wedekind, el “performista” con más controversia de su época. Una de sus obras más significativas fue “Die Büchse der Pandora” en donde se narraba la historia de una mujer independiente que hacía con su vida lo que deseaba.

Esta fue una temática completamente novedosa pues, hasta el momento, las obras que tenían como protagonistas a mujeres hacían referencia a ellas mediante un halo de religiosidad o el de perversión. No obstante, Wedekind coloca a la mujer bajo el escrutinio social, aunque sea manera de una manera diferente. La pone bajo la atenta mirada paternalista de los artistas varones que,

²⁴ El Café Voltaire era una cervecería que se convirtió en el centro de reunión de los artistas europeos que había huido de sus países natales por la Gran Guerra.

como si de niñas se tratase, las artistas y/o las mujeres hubiesen cometido una acción propia de infantes, observándolas desde la ternura; a la par que eran juzgadas por el resto de los miembros de la sociedad.

No obstante, el Café Voltaire supondría una de las claves más destacadas del arte europeo en los meses posteriores a su inauguración. El propio Ball describiría el propósito de su Café estaba bajo la premisa de “todo arte vivo será irracional, primitivo y complejo, hablará una lengua secreta y dejará de llevar documentos, no de edificación, sino de paradoja.” (BENITO CLIMENT, 2011, p.38) Con ese abandono del texto informador de las obras, la unión de Ball y Hennigs a la corriente expresionista y a las, cada vez más usuales, primeras *performance* teatrales, se fueron uniendo otros artistas con el mismo deseo por el cambio; formando la denominada “Sociedad Voltaire” en 1919.

En ese momento deciden, como colectivo, dar un paso más e internacionalizar el movimiento, - eso y que el dueño del Café les echó al intentar quemar estos el local en una de sus obras performativas - mas no todos sus miembros estuvieron de acuerdo. Por este motivo, la sociedad se disuelve al poco tiempo. Sin embargo, Ball, junto a otros miembros como Huelsenbeck, Arp, Tzara, Huelsenbeck o Hennings, funda una galería de arte en dónde el colectivo pudiese expresarse como deseaban, sin depender de la aceptación de los críticos de arte y sus discursos. Pues consideraban que los críticos, al igual que las galerías manipulaban y comercializaban con el arte sin tener en cuenta su significado. (PERDOMO DANIEL, 2015)

Había nacido Dadá en 1919. El movimiento artístico, así como la revista y la propia galería que, al finalizar la guerra se trasladaría a París. Pues que destacase un grupo de artistas de varias nacionalidad en Suiza - al declararse estado neutral - había sido promovido por el estallido de la Primera Guerra Mundial. Así que, al finalizar la guerra, el movimiento busca el cobijo de la ciudad de las luces con el fin de contactar con otros artistas y movimientos. (PERDOMO DANIEL, 2015)

Esta corriente artística, literaria y filosófica que se caracterizaba por rechazar todo lo que les rodeaba. Por ir en contra de la moral al mismo tiempo que ansiaban el escándalo, lo provocador o incentivaba la espontaneidad mientras expresaban que todo lo que había sido arte hasta entonces, ahora se quedaba corto. Esa nueva mentalidad encamina la década de los Felices Años 20. Unos años que, en referente a lo femenino, supuso uno de los grandes espejismos en cuanto a los derechos de las mujeres. (PERDOMO DANIEL, 2015)

Ante la necesidad de mano de obra que sustituyese a la de los hombres que estaban luchando en el conflicto, las mujeres accedieron a puestos de trabajo fuera del hogar. Obtuvieron cierta emancipación e independencia de los hombres, pero al acabar el conflicto, poco a poco, se fueron mermando aquellas libertades que habían conseguido los últimos años. (CROCE, 1999)

Sin embargo, el final de la década, marcada por la creación de los grandes comercios, la industria o el pago a plazos, significó el regreso al hogar y al señalamiento de las mujeres que no estuviesen dentro de los márgenes del estereotipo de mujer sumisa ante los deseos del hombre. Al mismo tiempo que las inscribía en el organigrama patriarcal como prostitutas, a aquellas que no encajaban. (ASTELARRA BONOMI, 1978) (AUMENTE, 2010)

Una situación que volvió a repetirse tras la Segunda Guerra Mundial. La realidad vivida por las mujeres en dónde la sociedad las enmarca, bajo sus propios criterios, en putas o en santas. No sería hasta la década de los 60, concretamente hasta el estallido del mayo del 68 francés, cuando termina de germinar ese descontento de las mujeres. No obstante, también de la sociedad que no quiere aceptar las estructuras y valores arcáicos que había sido impuestos. El Existencialismo²⁵ se introduce de lleno en todos los ámbitos, incluido el artístico, que va a modificar su rumbo una vez más.

Las corrientes feministas, las ansias de libertad sexual, la legalización del aborto o los postulados filosóficos de Nietzsche y Foucault fueron los grandes influenciadores para las artistas y las mujeres. La percepción de la mujer que podía ser libre sin depender de ningún hombre y que podía decidir sobre sí misma y su cuerpo, aquella que estaba siendo “despreciada por la sociedad por haberse rebelado contra el tipo de familia montado por y para el hombre” (IMÍZCOS, 1973, p.133) fue la que irrumpió en escena.

A través de los grandes cambios que se iban sucediendo y el acceso de las mujeres a la vida fuera del hogar empezaban a reformular los roles de género. De la mano de las primeras emancipaciones femeninas y los movimientos a favor de la homosexualidad, pacifistas o ecologistas llegaron cambios para la mujer, aunque no siempre buenos. Debemos tener en cuenta la normalización de la televisión, el cine, las revistas de moda y, por tanto, la publicidad que debía influir en la nueva sociedad de masa que surge a mediados del siglo. Esto provocó un aumento de los estereotipos prefijados para hombres y mujeres y modificó el modelo social al crear la docilidad y perfección

²⁵ Corriente filosófica y movimiento literario caracterizados por el análisis del hombre, sus sentimientos y su responsabilidad individual. <https://www.culturagenial.com/es/existencialismo/> (Consultado el día 3/1/2022)

a través de la muñeca *Barbie* (1959) y los “héroes” tras la publicación del cómic *Superman* en 1938. (SACCHETT, 2010, p.2)

En ese ambiente de apertura de mentes, de una mayor equidad entre mujeres y hombres, además de las de libertades individuales, sexuales...los artistas van a tomarlos para inspirarse en las temáticas de sus obras. Piezas que, como hemos mencionado al hacer referencia a los orígenes de la *performance*, serán violentas, con carácter espontáneo y en busca de crear conciencias. Al mismo tiempo que buscan resaltar el lado autobiográfico de las expresiones artísticas y su valor como método de reivindicación social.

Por todo ello es momento de contestar a la pregunta: ¿quiénes van a usar la *performance*? Tanto artistas masculinos como femeninas. No obstante, la *performance* se va a convertir, por antonomasia, en la punta del iceberg del arte femenino. Desde un arte tradicional que se había reservado para el hombre y que, tras la inclusión de las mujeres en este a partir de finales del siglo XIX, comienza a aceptarlas y normalizarlas. Pues existía el abandono de las propuestas artísticas femeninas por parte de la historiografía artística, así como el de las expresiones de otros colectivos minoritarios o irrelevantes para el momento. (AUMENTE, 2010)

Concretamente, la *performance* fue el cobijo de las mujeres artistas que se atrevieron a cortarse el pelo y subir el largo de su falda para introducirse en el mundo masculino por sí mismas, y no para diversión de ellos. Las que se atrevieron a estudiar y coger el rumbo de su vida. La que llegó, definitivamente, con el derecho al aborto que fue uno de los pilares de la lucha feminista, “cuyo objetivo no era solo resistirse a la autoridad, sino rebelarse contra toda forma de subjetivación” (CASTILLA VALLEJO, 1999, pg. 309) que les obligase a ser otras que no eran.

Ante esa necesidad de salir y las ansias de emancipación que se fortalecieron en los años 70 y a los movimientos feministas que brotaban a finales de los 60, las mujeres buscaron su acceso a la igualdad con los hombres en todos los estratos. Y cómo se acaba de describir, la *performance* se convirtió en la única manera que tenían de expresar lo que sentían, sin que ese elemento estuviese reservado, exclusivamente, al varón. (AUMENTE, 2010)

De esta manera, su lenguaje plástico se caracterizará “por la heterogeneidad de prácticas y temáticas [...] que permiten hablar de [...] una falta de pudor, o de pérdida del miedo a lo autobiográfico” (SOSA SÁNCHEZ, 2010, p. 67) Parfraseando a Sosa Sánchez, las artistas buscaron diluir la vida y el arte a través de su cuerpo y su sexualidad, convirtiéndose la

performance en el “paradigma del feminismo.” Y usando este arte para resaltar a la mujer como un sujeto importante de la sociedad. Tal y como explica Pilar Aumente (2010, p. 5): “la Eva moderna, liberada asimismo del corsé y la faja [...] se metamorfosea libre [...] sanando y desarrollando su cuerpo.”

Para empezar, las artistas comienzan una lucha para que se considerase su arte como algo más que el de las “damas pintoras” de las que habla Jaime Cerón en su texto “Género, sexualidad y prácticas artísticas: deseo y representación.” Él presenta la dualidad de las artistas en la historiografía, así como en las esferas artísticas coetáneas a las artistas; en donde los artistas varones aceptan las representaciones paisajística de las mujeres aristocráticas o burguesa de mediados del siglo XIX, mirándolos con dulzura paternalista. Así como, las representaciones de finales de este siglo cuando, a un pequeño nivel más generalizado, las temáticas concurren en la sensualidad de los paisajes y añaden la maternidad como algo que merece ser retratado.

En esa dualidad entre la aceptación de algunas manifestaciones y la segregación femenina de entre quiénes encajaban, o no, en el estereotipo; la mujer seguía siendo el centro de las manifestaciones artísticas. A partir de la década de los 60 del siglo XX, las artistas ya se habían hecho un hueco en el mundo artístico, mas las mujeres como objetos de representación, seguían bajo la construcción patriarcal. Siempre representadas como elementos bellos y adaptándose al cánón estético de cada periodo, el arte se había convertido en el primer medio de control estético del cuerpo femenino; y, por tanto, “promulgador de modelos.” (Geht, 2011, p.43)

Por ello, las mujeres y las artistas toman, por fin, el poder sobre sí mismas. Mas allá de que las artistas tuviesen que buscar nuevos soportes propios en los que poder expresarse. Por norma general, ya no volverían a callarse lo que pensaban. El arte femenino irrumpe en escena de la forma menos tradicional y más violenta y controvertida posible. Ellas intentaban romper las fronteras del arte en palabras de Lourdes Méndez (SOSA SÁNCHEZ, 2010, p.68) reflexionando sobre su cuerpo y su sexualidad.

Es que es su cuerpo y, por tanto, todo lo que rodea a este, lo único que realmente podían poseer. Las mujeres, a mediados del siglo XX, ya tenían acceso a trabajos remunerados, pero seguían dependiendo de los hombres, de sus padres, hermanos, maridos...absolutamente, para todo. Y en ese contexto en el que las mujeres se percatan de la gran cantidad de desigualdades a las que son sometidas mientras intentan acceder a la esfera privativa masculina, el uso de su cuerpo se convierte en algo fundamental. (AUMENTE, 2010) (FERRER ÁLVAREZ, 2018)

La sociedad usaba a las mujeres a su antojo y estas no tenían poder decisión. Algo relativamente reseñable en cuanto a la libertad sexual se refiere. La dualidad entre el concepto de santa y puta en el que se dividía a las mujeres; las cuales eran parte de la diversión de los hombres con impunidad mientras se tachaba la moralidad de las mujeres. Por supuesto, en la antítesis, las féminas del ámbito religioso, las madres y las esposas formaban parte del sector sagrado. Esa dualidad y la percepción del uso de su cuerpo sin las mismas consecuencias para hombres y para mujeres, fue uno de los detonantes de las artistas. (JUSTO, 2011) (MAGAÑA VILLASEÑOR, 2014)

Es ese contexto de libertad sexual, el derecho al aborto tras conseguir el voto femenino...cuando ellas consiguen difundir la imagen del cuerpo femenino como algo más que un objeto sexual para el disfrute del hombre. Momento en el que, también, cogen fuerzas las *performances* feministas. La mujer rompe, de lleno, con la tradición e impunidad con la que la sociedad las usa, exigiendo su emancipación completa y accedieron a esa esfera masculina a la cual tenían prohibido el acceso. (JUSTO, 2011)

En el proceder de las décadas, la temática giraba en torno a lo radical. Tratarían la identidad sexual ligada al nacimiento de los estudios feministas, de género y las reivindicaciones de colectivos como el LGTBI. También buscaron educar sobre la menstruación, el deseo sexual femenino y la propia morfología femenina, que se empezaba a dar a conocer a través de la pornografía bajo la perspectiva masculina. Mediante esta ruptura del lenguaje artístico, cuestionan y sobrepasan los modelos predominantes culturalmente con el objetivo de reivindicarse individual y colectivamente. (AUMENTE, 2010)

Pudieron poner sobre la mesa la importancia de la imagen en la cultura y la sociedad. Pues a través de las imágenes se han perpetuado historias, ideologías y pautas sociales; por lo que la iconografía había sucumbido a las mujeres en la situación de la que ellas deseaban salir. En ese mismo camino, y junto a la implantación de los estudios de género, surgió la afirmación de que las mujeres eran los personajes desconocidos de la historia. Sin embargo, pronto verían que ese pequeño que habían conseguido, al ser reconocido su ocultamiento como miembro de derecho de la sociedad, se dejaría de lado con los “Men’s studies”. (SACCHETTI, 2010)

Estos estudios de los hombres investigan y afirman que el hombre también ha sido un desconocido, pues la historiografía solo ha mostrado a un modelo de hombre. En palabras de

Jocilos Rubio (FEBRER FERNÁNDEZ, 2014) “se estaba acudiendo explícita o. Implícitamente a una sola concepción del mismo”, cuando en realidad existen varias masculinidades.

Un hecho innegable, pero que sí fue cuestionado. Pues que surgiera la perfección en el mismo instante en el que las mujeres intentaban acceder, una vez más, a lo que se les había privado durante siglos, fue algo que no agradó, especialmente a las feministas radicales. Ellas consideraron que, una vez más, los hombres habían aprovechado la lucha de las mujeres por la igualdad para hacer frente a una problemática masculina que había sido orquestada por la misma sociedad que los privilegiaba. (FEBRER FERNÁNDEZ, 2014)

Entonces, ¿por qué destacar la *performance* entre el resto de los soportes artísticos? Pues porque la *performance* - en cualesquiera de sus vertientes (teatro, danza, rituales...) – se convirtió en la única herramienta que las artistas van a poder utilizar para desligarse de los prejuicios sexistas. Aunque sea innegable la aportación igualitaria, en cuestión de géneros, a este soporte artístico y al propio arte desde el siglo XX hasta hoy, mas esta investigación se centra en resaltar la aportación de la mujer, sin olvidar la del hombre. (AUMENTE, 2010)

Hasta el momento de la irrupción de la *performance* en escena, la producción artística realizada por las mujeres es ínfima dentro de la historiografía. Sin embargo, los estudios analíticos del arte destacan su papel, casi en exclusiva, como musa. Las mujeres retratadas en innumerables ocasiones, desde el ámbito religioso hasta la sensualidad, siempre por y para la mirada del hombre, pero nunca como sujetos de relevancia. Relegando a las pocas mujeres artistas que conseguían destacar en sus círculos – las que podían firmar con su nombre y no con un acrónimo o seudónimo – como elementos extraños sin importancia. (AUMENTE, 2010)

Por la sumisión, ocultación y utilización a las que fueron impuestas como mujeres y como artistas, ellas van a reivindicar de forma subversivas sus derechos; incidiendo en la provocación a través de temáticas ocultas. Se impone la necesidad de usar un cuerpo, su cuerpo que tanto tiempo había quedado relegado como algo social y no propio, para dar a conocer el deseo femenino, la vagina, los fluidos, la menstruación... Conceptos ligados a las mujeres, en secreto, y que provocaba la categorización, señalización y culpabilidad de estas. (FERRER ÁLVAREZ, 2018)

Por añadido, con el paso del tiempo llegaron otras preocupaciones que se irán analizando en los siguientes capítulos de la tesis. Cuestiones que trataron y tratan conceptos intangibles como la violencia ejercida sobre el cuerpo de las mujeres o el concepto de belleza y cánones estéticos

impuestos. Lo hacen de manera directa e implacable, como podremos observar en el análisis de obras tales como “Tryptich Opera Operation” de Orlan.

No obstante, y parafraseando a Badanes Salazar (2006) usarán su cuerpo para aceptarse y reivindicar su puesto en la sociedad con dignidad, crudeza o delicadeza. Al mismo tiempo que mostraban que el cuerpo es un material para crear y destruir, “un vehículo de provocación al servicio de la libertad de expresión.” (FERNÁNDEZ CONSUEGRA, 2014, p.2) En su conjunto, todo fue desembocando en unas acciones que, influenciadas por los Accionistas de Viena que se acercaban al “masoquismo [...] y las automatizaciones que tenían mucho que ver con las reflectoras de Sigmund Freud.” (GUASCH, 2001)

Se plasmó, desde entonces, la idea del cuerpo como soporte con el que también se puede hacer arte, pero al que se le debe señalar la construcción social que se tiene sobre él. Esa manera de utilizar sus cuerpos, solos o acompañados, de la manera en que intentamos describir, va ligado al sentimiento que apoderaba a las mujeres. Especialmente a las primeras artistas, pues las mujeres siempre sintieron que su cuerpo no era suyo y que, en cualquier caso, debían de avergonzarse y ocultarlo, a él y todo lo que significaba; al mismo tiempo que debía cuidarlo y mostrarlo, tal y como le imponía la mirada heterosexual de la sociedad. (AUMENTE, 2010)

Por este motivo no es de extrañar que esta vertiente artística nueva, que llegaba para imponerse, lo hiciera en un momento de tanta reivindicación social, de crítica, de lucha por el cambio...y supusiese una ruptura total con la tradición. Y al igual que otras facetas, fue modificando sus preocupaciones, adaptándose a una de las claves de la *performance*: su papel social en la reivindicación del cambio.

Pues la *performance* no es sólo arte. Aunque destaquen el uso de la imagen, ponen sobre la mesa la idea de que el lenguaje artístico contiene unas características propias que favorecen el análisis de género; por lo que las imágenes son una fuerte fuente de transmisión de ideas, parafraseando a Nieves Febrer Fernández en su artículo “Género y sexualidad en el arte contemporáneo. Técnicas de feminización audiovisual.” Significando que la *performance* también se convirtió en el elemento que mostraba el cambio de mentalidad, de roles, de personalidades múltiples, de identidad femenina, de sexualidad y de igualdad.

Pasos que desembocaron en las construcciones teóricas y artísticas en busca de las causas que provocaron la objetualización del cuerpo femenino, dando como resultado “piezas performativas

que versarían sobre la sexualidad fuera del marco de la privacidad.” (FERRER ÁLVAREZ, 2018, p. 123) Dando a entender, una vez más, que, para las mujeres, el cuerpo del hombre es propio mientras que el suyo es un objeto social que todos pueden señalar; y en base a eso, pretenden el cambio.

Por todo ello, la *performance* destaca entre el resto de los soportes artísticos porque es el primero que no va a estar ligado al hombre y, por tanto, va a poder ser utilizado por las mujeres. A su vez, destaca porque usa el material más antiguo y uno de los más representados en la historiografía, el cuerpo, convirtiéndose en un nuevo soporte para el arte. Además, destaca porque rompe con el concepto que se tenía del arte. Un arte que debía ser bello y palpable, aunque su temática no lo fuese; mientras que la *performance* no es bella y su temática está ligada a lo intangible a través de material tangible: el cuerpo. (AUMENTE, 2010) (JUSTO, 2011) (FERRER ÁLVAREZ, 2018)

Sin embargo, hay dos motivos esenciales por lo que la *performance* debe destacar entre el resto de los soportes artísticos. El primero es que se trata de un arte que va más allá, cuyo objetivo no era convertirse en arte, sino en una herramienta que mostrase las ansias de cambio, acabar con las injusticias, realizar reivindicaciones sociales. Y, en segundo lugar, porque la *performance* puede ser un sinónimo de igualdad desde la esfera artística. (AUMENTE, 2010)

En resumen, las *performances* son acciones que se representan a través del cuerpo con un objetivo ligado a un contexto individualizado y generalizado. Lo que difiere en la *performance* es el carácter con el que se realiza, pues las *performances* feministas, que son las mayoritarias en esta tesis, ponen en jaque los estereotipos de la mujer. Por lo que es importante señalar la idea de Fernández Consuegra (2012, p.2) de que el cuerpo del hombre es un potencial de acción, mientras que el de la mujer es un bien de carácter cultural. Ese es uno de los objetivos de esta tesis, reivindicar el uso de la anatomía femenina por parte de las mujeres para luchar contra el concepto de la feminidad y el uso que los otros hacen de él.

Ni el feminismo, ni el arte feminista, ni la *performance* – desde el punto de vista artístico – no han conseguido destruir todas las estructuras machistas del arte y de la sociedad. A las artistas y a las mujeres les falta mucho camino por recorrer para tener los mismos privilegios que sus compañeros varones. Necesitarán un compromiso político que les dé las herramientas para que las mujeres tengan los mismos derechos y privilegios que el hombre, para poder así, también cambiar la imagen del estereotipo femenino del arte.

Será entonces cuando las artistas dejen de exigir el derecho a la auto representación y a cargar contra la “sociedad saturada de signos” (BERNÁRDEZ RODAL, p.140) que ataca y culpabiliza a la mujer. Aunque desde mediados del siglo XX las mujeres puedan acceder a todas las artes y esferas políticas y sociales con las mismas posibilidades, no significa que hayan conseguido las mismas oportunidades. Entonces dejaron de usar la *performance* – movimiento válido dentro del feminismo – como uno de los pocos métodos de expresión que tenían a su alcance para reivindicarse a sí mismas y como colectivos.

Finalmente, y en resumidas cuentas, la *performance*, el *body art* o la acción performativa, surge como una necesidad de las mujeres. De artistas que necesitaban un lugar y un método para expresarse que conociesen, pero que no estuviese ligado al hombre. Entonces tomaron su cuerpo para convertirlo en el medio de transmitir los acontecimientos que ocurrían, lo que las dañaba y lo que querían cambiar. (AUMENTE, 2010) (FERRER ÁLVAREZ, 2018)

Por eso la *performance* está ligada a la mujer y a su reivindicación de derechos. Es sinónimo de feminismo, de igualdad, de impacto, dureza, educación, cultura...y todo a través del más simple y más complejo de los soportes: el Cuerpo. (AUMENTE, 2010) (JUSTO, 2011)

5.4 La fotografía. Un ente feminista:

“Nos tienen sin cuidado vuestras leyes, caballeros, nosotras situamos la libertad y la dignidad de la mujer por encima de todas esas consideraciones.”

Emmeline Pankhurst²⁶

Siendo fieles a la definición otorgada por la Real Academia Española, podemos definir la fotografía como “procedimiento o técnica que permite obtener imágenes fijas de la realidad mediante la acción de la luz sobre una superficie sensible o sobre un sensor” (RAE, 2022), e, incluso, como una “representación o descripción de gran exactitud.” (RAE, 2022) Gracias a los avances tecnológicos que permitieron la captura instantánea de la imagen, se han transmitido, de manera inalterada, personas, paisajes y hechos históricos. Suponiendo un hito social y, otorgando una mayor fiabilidad de los acontecimientos para la posteridad, también supuso la creación de una disciplina artística.

Los antecedentes históricos podemos postergarlos hasta la Edad Media, cuando desde Arabia se postula la contraria idea de los filósofos griegos Aristóteles y Euclides de que la luz se proyecta desde los ojos al objeto. Alhacén, físico y matemático de la época, se posicionó en contra de la postura y postuló el origen de la “cámara oscura”. (PABLO MOYA, 2014)

Aquello no era más que una caja por la que podía entrar luz a través de un pequeño orificio y que podía proyectar la imagen inversa del exterior. Un artilugio muy práctico con el que se podía, posteriormente, reproducir aquella imagen en un dibujo. Sin embargo, la innovadora aportación desde Arabia puede que no fuese producto de sí mismo, sino una aportación llegada desde Asia que, contextualizada anteriormente, nos recuerda familiarmente a lo propuesto por Alhacén. (PABLO MOYA, 2014)

Otros filósofos y eruditos también hicieron menciones teóricas y prácticas del asunto, pues la mera idea de capturar un instante en una imagen suponía un gran cambio. Superar a la pintura como elemento por el que narrar acontecimientos, poder pasar a la posteridad sin las

²⁶ Fragmento extraído de *Mi propia historia* (1914). La autoría es de Emmeline Pankhurst (1858-1928), activista británica que luchó a favor del voto femenino en Gran Bretaña; conseguido en 1918.

modificaciones propias de un legado escrito o subjetivo...sin embargo, también suponía el miedo. Pues algunos creían que la mera idea de captar la imagen del momento, podía suponer que la identidad quedase atrapada allí, fuera de sus cuerpos, por lo que rechazaban todo aquello que se relacionase.

Se debe recordar que, tanto en el Medievo como en la Modernidad, el miedo y persecución ejercido por la Iglesia católica en base a cualquier avance médico o técnico era notable. No obstante, algunos hombres asociados a la iglesia tales como el franciscano Roger Bacon, el fraile Witelo o el arzobispo John Peckham escribieron los procesos y la utilidad que tenía la “cámara oscura”. Un utensilio que se convirtió en un relevante auxiliar de la pintura hasta la llegada de la primera cámara fotográfica.

Tal cual la conocemos nace a finales de la década de 1820 y se fortalece en los primeros años de los 30 en Francia. De la mano de Joseph Nicéphore Niépce, un físico, litógrafo e inventor que consigue realizar la primera fotografía de la historia que no se desvanecía a los pocos minutos. A través de diferentes experimentos con materiales y soportes, encontró en la heliografía²⁷ el método de lograr su ansiada “foto”.

Aunque el adjetivo instantánea le quedase muy lejos a aquellas primeras fotografías, pues se debía mantener la posición durante varias horas, el invento fue patentado y se vendió con gran rapidez. Sin embargo, su uso quedó relegado para profesionales formados y la alta sociedad. El ciudadano de a pie debió esperar hasta la creación de *Kodak*, la empresa fundada por George Eastman en 1880, para poder hacerse con una cámara.

La creación de un rollo de película flexible, la reducción del tamaño de la cámara o la simplificación de la lente, supusieron una facilidad de manejo y una reducción de coste que permitió la adquisición a un mayor número de usuarios. Estos, fascinados ante la posible plasmación de todo aquello que les interesase, convirtieron a la cámara fotográfica en un elemento extremadamente popular. (PABLO MOYA, 2014)

Especialmente cuando otra firma, *Polaroid*, descubrió el proceso químico que permitía el revelado instantáneo de la imagen y, más aún, cuando también consiguió abaratar los costes para

²⁷ “Procedimiento de duplicación de dibujos a través de la luz en un papel sensible, utilizando principalmente en la reproducción de planos” – Real Academia Española <https://dle.rae.es/heliograf%C3%ADa> (Consultado el día 25 de junio de 2022)

1960. Para entonces, la cámara ya suponía un elemento fundamental para la sociedad. Lo que en un principio había dado temor, posteriormente fascinación por compartir recuerdos...luego se convirtió en el narrador de acontecimientos históricos, de hechos cotidianos o, incluso, el arma de control social con el que hacer propaganda y perpetuar códigos. (PABLO MOYA, 2014)

En las décadas finales del siglo XX, la imagen y la fotografía evolucionarían, simplificarían la máquina, descendieron costes al mismo tiempo que aumentaban las ventas. Así como actualmente la fotografía supone una actividad bastante distorsionada de aquella ambición por captar la esencia de la realidad para convertirse en la manera de mostrar lo que somos o pretendemos ser. (PABLO MOYA, 2014)

5.4.1 La fotografía de moda:

Hasta ahora hemos hecho un pequeño recorrido historiográfico de la fotografía, más lo que no se ha señalado es la diversidad de géneros que se crearon en torno a ella. Podemos hablar de la muestra histórica, del testimonio social o individual, o del género artístico. (MUÑOZ-MUÑOZ; GONZÁLEZ-MORENO, 2014) Pues desde su creación, surgen artistas deseosos de captar con sus lentes lo que otros muchos pintores llevaban haciendo siglos.

Fotografías de paisajes y de retrato inundaron el panorama artístico y con ello, todas las temáticas trabajadas desde la pintura y la escultura. Y cómo tal, se prohibió a las mujeres participar activamente para que solo jugasen el papel que, social e históricamente, se le había impuesto. Reducidas, una vez más, al papel de objeto-musa, para sorpresa de muchos, apenas unas décadas más tarde, la fotografía se convirtió en una de “las pocas actividades creativas permitidas al género femenino”. (MUÑOZ-MUÑOZ; GONZÁLEZ-MORENO, 2014, pág. 40)

Primero como auxiliares y, a partir de la primera década del siglo XX, ya como fotógrafas profesionales, se hicieron un primer pequeño hueco en la esfera artística. Como fotógrafas de retratos y, posteriormente, asociadas a la industria de la moda, mujeres como Yva Ernestine Neuländer, Gisèle Freund, Greta Sterne, Lotte Jacobi o Anna Hoch, entre otras. Sin embargo, ellas no quedaron exentas de las connotaciones que la fotografía otorga a la imagen de las mujeres.

Se debe volver a señalar que el papel de las mujeres, su corporalidad y su rol en la sociedad fue el fiel reflejo de la visión artística y viceversa. Por tanto, las palabras del fotógrafo polaco Hans Bellmer toman gran importancia cuando justifica su arte diciendo: “la imagen de la mujer deseada está condicionada por la imagen del hombre que la desea” (MUTHESIUS & RIEMSCHEIDER, 1998, pág.21), pues la mujer era el objeto de deseo en el amplio sentido de la palabra y la fotografía, al igual que el resto de las disciplinas artísticas, era la consecuencia de los códigos aceptados por el varón.

Representaciones con cargas emocionales, de sumisión, de roles adscritos y de imposición estética, con la interrupción de la fotografía y la industrialización a gran escala de la moda unida a la publicidad, la promulgación de modelos comenzaba. Quedaban atrás las presiones sociales y religiosas para encaminar a las mujeres, para dar paso a la representación objetiva y real que se transmitía a través de la cámara. Y ante esa “realidad” asumida por el espectador se perpetuaba la homogeneización y el encorsetamiento de las pautas sociales. (MUÑOZ-MUÑOZ, 2014)

Como mencionábamos anteriormente, la industria de la moda encontró en la fotografía la manera perfecta de aumentar y promocionar la venta de sus productos. Con la llegada de la vestimenta de patrón estandarizado los grandes almacenes, las tarjetas de crédito y la floreciente economía en el período de entreguerras y posterior a la Segunda Guerra Mundial, el sistema social halló la perpetuidad de la ideología estereotipada. (GONZÁLEZ NAVARRO, 2001)

Mujeres delgadas, jóvenes, bien peinadas y maquilladas cubrirían el espacio público. Dando a entender a las mujeres cómo debían ser y cuales debían ser su metas para tener un lugar en la sociedad y no ser marginadas. La fotografía de moda, su industria y la publicidad estudiaron las bases de comportamiento, semejanza y facilidad de manipulación del sector femenino – el grupo social más sensible, especialmente las mujeres en el rango de los 15 a los 35 años – con el fin de hacerse con el mercado fácil. (MÉNDEZ MORENO, 2018)

Con la excusa de cumplir los deseos individuales, la fotografía, el sistema social y la publicidad se unieron para crear una sociedad de masas homogeneizada con la que el control de la sociedad era aún mayor. Los hombres debían cumplir con su función de padre engendrador, capaz de mantener a su familia. La mujer - sin apenas acceso a la educación, libertad económica, encorsetadas a la moralidad religiosas y con pocos entretenimientos - disfrutaron de lleno de la nueva industria y el acercamiento a ella gracias a la fotografía sin percatarse de lo que aquello podía significar. (MUÑOZ-MUÑOZ, 2014) (GUILLÉN RIQUELME, 2021)

O no lo hicieron, al menos en los primeros años en los que los cánones de belleza normalizados y cambiantes en el tiempo. Sin embargo, cuando aumenta, aún más, la desigualdad, se normaliza descaradamente uno de los tipos de violencia, lo que hoy llamamos: violencia estética. Como si la reducción de las mujeres a su función engendradora y la normalización de sus deseos al cuidador del hogar y su familia fuese poco, la fotografía de moda provocó que al físico – ya controlado con anterioridad - se le sumase la vestimenta y el maquillaje para que no fuese solo una distinción económica, sino una obligación que marcaría el concepto de mujer del momento. (GONZÁLEZ MORENO, 2016)

Al mismo tiempo, y como consecuencia directa de los deseos impuestos de homogeneización, se construyó la idea de “igualdad” en el individuo posmoderno. Una igualdad no basada en derechos, pero sí en estética en base al físico y a la vestimenta que supuso un reflejo social, en palabras de Méndez Moreno: “En el interior del hogar, pasa a un segundo plano, “el cuerpo es “desvestido” de las cargas de lo deseado socialmente, de lo envidiado, de lo patológico y estereotipado del cuerpo y su contextualización, que pertenecen a lo público.” (MÉNDEZ MORENO, 2018, pág. 10)

En ese devenir en el que “las mujeres son juzgadas por la mirada normativa del otro, convirtiendo sus rasgos físicos en criterios de evaluación y clasificación” (BORDIEU, 2003, pág.36), las mujeres y artistas tomaron consciencia a partir de la década de los 60'. Asumiendo los códigos establecidos, los reinvierten para luchar contra ellos.

Tras conseguir el sufragio para las mujeres en la década de los 20' – no en todos los estados -, los movimientos feministas sufrieron una pérdida de poder por la falta de consistencia en cuanto a los pasos que debían seguir. Sin embargo, los inicios de los 60, en un contexto revolucionario en el que la sociedad exigía cambios, las mujeres retoman la lucha basándose en los ideales de igualdad. (MÉNDEZ MORENO, 2018)

Para entonces, el arte se había convertido en la herramienta directa, impactante y subversiva que necesitaban las mujeres para hacerse escuchar. El reconocimiento paulatino de algunas mujeres en las esferas artísticas más altas, provocaba un mayor calado de la crítica. La disciplina artística elegida para sus reivindicaciones, por antonomasia, fue la *performance* y, a esta, la fotografía. Pues, aunque la captura de la imagen rompía con la premisa efímera de la *performance*, también

suponía la manera más rápida y fácil de transmitir las reivindicaciones y crear conciencia colectiva.

Desde y con su corporalidad se revelaron ante todo y todos. Con ambas disciplinas, las artistas jugaron con lo novedoso de la *performance* y la relevancia de la fotografía, junto al concepto que se tenía de esta sobre la realidad, para mostrar las vivencias paralelas que afectaban a las mujeres. Sin embargo, la utilización de la fotografía como denuncia debió esperar casi una década para despegar cuando las bases teóricas y la semilla del descontento y ansias de cambio de las mujeres había germinado.

Tras colocar a la mujer como sujeto, abordar la sexualidad, el género o la desigualdad por color de piel, fueron los cánones estéticos el blanco elegido. La fotografía encargada de vender y homogeneizar a la sociedad se convirtió en la herramienta para denunciar esa misma manipulación. Las artistas se acogen a la supuesta veracidad que aporta la imagen para demostrar la alienación sometida. (MUÑOZ-MUÑOZ, 2014)

En lo primero que van a incidir las artistas es en el estereotipo de belleza. Impuesto por el sistema y redistribuido gracias a la fotografía, la moda, el cine y, actualmente por las redes sociales, posiciona a la imagen y a la estética como una mercancía que puede y debe ser comprada. Todo ello para obtener un lugar en la sociedad, asemejándolos a otros, descalificando y señalando al que no cumple o desea cumplir con los estándares. (MUÑOZ-MUÑOZ, 2014)

El otro aspecto con el que pretenden concienciar gracias a la fotografía es la cuestión identitaria. La imagen, en esa muestra de supuesta realidad ya mencionada, también proyecta la visión marcada de la sociedad normativa y de roles asociados al hombre-mujer, por lo que suponía la creación de estigmas y falta de libertad individual sobre uno mismo.

En “el reconocimiento de que la forma en que se identifican las personas en términos de género y sexualidad condiciona el modo en que se posicionan social y personalmente.” (MAGAÑA VILLASEÑOR, 2014, pág.347) Por tanto, la ruptura de la dualidad identitaria en base a los genitales fue el primer paso para las feministas, y la fotografía se nutrió de estas temáticas. La auto creación, la sexualidad y el género adscritos a este; así como la apariencia, la estética y la moda para definirse.

Pues al final, “el vestir expone al cuerpo a una metamorfosis siempre posible, la moda de nuestra época ha permitido “narrar” esta metamorfosis, narrarse a sí misma en cierto modo, ostentando, junto con sus signos exteriores, también los procesos culturales, a veces casi técnicos, que han dado lugar a dichos signos. Imitando la comparsa carnavalesca, la moda ha permitido la confusión de los roles sexuales. (CALEFATO, 2007, p.32)”.

Y la fotografía y las fotografías se unen para utilizar, en contra del sistema, la misma herramienta con la que en la actualidad se perpetúan los estigmas de género y los cánones estéticos. En una lucha constante que aún no tiene término, muchas mujeres siguen buscando la concienciación a través de nuevos códigos más favorecedores para todas las personas en un intento de reivindicar su valor.

La recuperación de la lucha por sus cuerpos sigue viva. Como veremos en las siguientes páginas, a veces colocándose a ellas mismas delante de los objetivos o, por el contrario, retratando a otros, pero siempre mostrándonos las problemáticas en torno a las féminas y sus variantes.

6.El segundo sexo a réplica. La fotografía y la *performance* a disposición de las sexualidades olvidadas:

“Somos el virus del nuevo desorden mundial rompiendo lo simbólico desde dentro saboteadoras del ordenador central del gran papá.”

Manifiesto Cyborg.²⁸

La historiografía artística clásica ha plasmado a la mujer como la musa por excelencia de millones de artistas en gran parte de los periodos histórico-artísticos. Musas retratadas para transportarnos a la antigüedad, fémimas con las que plasmar acontecimientos históricos, épocas...mujeres que fueron pintadas, grabadas y esculpidas de diferentes maneras, vestidas o desnudas con dos fines: admiración y estética.

Dos fines y una realidad que han de romperse con estas líneas. No nos vamos a encontrar con el ideario de musas, sino con artistas. Mujeres que rompieron con lo anecdótico en el arte para ser creadoras de este. Ellas son algunas de las que rompieron con ese halo de extrañeza cuando se hablaba de mujeres artistas, esas a las que la sociedad había relegado y las esferas artísticas, ninguneado.

Las artistas, cuyas obras se han seleccionado para este capítulo, han utilizado el arte como medio de concienciación social con el fin de, al menos, transmitir algunas de las problemáticas a las que deben hacer frente como mujeres. La temática que a continuación se analizará es el culmen del martirio femenino.

El uso de la mujer, de sus acciones y de su cuerpo con el fin de engrandecer y satisfacer al varón. El abandono, menosprecio y cuestionamiento al que son sometidas las mujeres social, cultural y judicialmente. Así como los diferentes tipos de agresiones que ellas pueden sufrir por el simple hecho de ser mujeres. Bajo estas tres premisas, las artistas elegidas para este capítulo abordan la agresión física, el abandono y cuestionamiento social, y la violencia dentro del ámbito laboral.

²⁸ Manifiesto Cyborg fue una obra compuesta por el colectivo de artistas australiano *VHS Matrix* en 1991. Ellas denunciaban el sexismo en el ámbito de la tecnología a través de su arte. https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/beatriz_suarez/ciborg.pdf

6.1 Reivindicación identitaria.

“No se nace mujer, se llega a serlo” – Simone de Beauvoir (1949)²⁹

Retomando el “desafío al sistema de género diádico y a aquellas posiciones que mantienen que la diferencia es irreductible” (PILAR AUMENTE, 2010, pág.17) entre hombres y mujeres, estas últimas y, en especial, las dedicadas al ámbito artístico, intentan romper con los esquemas establecidos. En un contexto de posmodernidad en la que la cuestión identitaria suponía uno de los temas recurrentes socialmente, en el plano artístico supuso una necesidad para ellas

La lucha feminista empezaba a indagar en los 70’ sobre otros asuntos que iban más allá de la posición social o de libertad de derechos. En consonancia a la libertad sexual y la aparente elección continua promovida por los medios de comunicación, la cuestión del <<ser>> o no <<ser>> tomó gran relevancia. Para las féminas demostrar que la identidad no iba ligada a los genitales y, por tanto, a los roles tradicionales asociados a ellos, suponía una liberación. Las mujeres ya no tenían que cumplir la representación y carga que eso suponía, podían actuar “liberadas de las rutinas del género” (VERÁRDEZ RODAL, pág.131)

Coetáneamente, los estudios de género comenzaban a avanzar y la antropología estudiaba el cuerpo como “un elemento de frontera entre lo individual y lo social” (SACCHETTI, 2010, pág. 2) capaz de expresar la identidad y, al mismo tiempo, los valores sociales. Por ello, el cuerpo de la mujer, su estética, su uso...dejó de ser propio para ser de dominio público, aunque aquello condenase a las mujeres, o a todo aquel individuo que se acercase a su estética, a ser modelos cortados por el mismo patrón o ser excluidas socialmente.

En este capítulo, los artistas podrán de manifiesto su denuncia al encorsetamiento identitario basándose en la modificación del cuerpo como relación entre lo social y el <<yo>> (Le BRETON, 2005). El surgimiento de líneas de investigación como las de Kate Milette o Shulamith Firestone por las que se reformulan las referencias biológicas por el contruccionismo de género y social (AUMENTE RIVAS, 2010, pág.11) obtiene como respuesta la imitación de los códigos de identificación masculina o, al menos la lejanía de los femeninos.

²⁹ BEAVOIR, Simone de (2005) *El segundo sexo*. Cátedra, Madrid, 409 pp. Traducción de Alicia Martorell. https://www.clarin.com/cultura/-quiere-decir-frase-nace-mujer-llega-serlo-_0_4zpyZJQqZ.html

Reflexiones como la unificación biológica y sexual de las mujeres en torno a una idea esencialista dada y universal del concepto (AUMENTE RIVAS, 2010) o el uso de la imaginaria vaginal con el fin de reivindicar hasta donde llega el control social son algunas de las cuestiones que se abordarán a continuación bajo la identidad como construcción individual del género.

6.1.1 Una definición de lo “femenino”:

Mary Beth Edelson fue una de esas primeras mujeres que encontraron en el arte una manera de denunciar las represiones en torno a lo femenino. Junto a ella, otras mujeres de la primera generación de artistas feministas como Carolee Schneemann, Judy Chicago o Rachel Rosenthal la acompañaron en una travesía en la que Edelson cuestionaría, entre otras cosas, la autoridad masculina en la sociedad.

Nacida en 1933 en Indiana, Estados Unidos, Edelson comenzó sus andanzas artísticas en los inicios de su adolescencia, a los 14 años. Desde entonces, y hasta sus 88 años, cultivó la pintura, la *performance* y la fotografía, entre otras. Todo ello en relación a la rama feminista del movimiento estadounidense por los derechos civiles, por ello, su obra es sumamente importante. Su aportación en la lucha feminista y en la concienciación para la abolición de ideologías como la mujer-objeto o la identidad femenina fuera de los patrones establecidos sirvió de inspiración a otras activistas y artistas en su etapa de docente. (RAMBOVA, 2014)

La base de su inspiración artística la encontró en pintores como Cézanne o Manet mientras realizaba su licenciatura y maestría en Bellas Artes en Chicago. Posteriormente, compaginó el arte con la psicología con el fin de dilucidar los entresijos de la feminidad. Como resultado de sus motivaciones feministas y las corrientes filosóficas de Foucault, Nietzsche o las teorías de Freud llevan a la artista a analizar las representaciones de conceptos como el de diosa. (RAMBOVA, 2014)

En 1972, apenas 2 años después de iniciarse en la *performance* y con los coletazos de las reivindicaciones feministas del Mayo 68 francés y el movimiento de liberación sexual estadounidense, Edelson crea una serie fotográfica que altera dibujando sobre ella y/o con la técnica del *collage* llamada “*Woman rising*”. Utilizando su cuerpo desnudo como referencia, se hace fotografiar en varios enclaves para, posteriormente, modificar la imagen. Al año siguiente,

umentaría la colección con otras obras del mismo estilo pero con diferentes nombres como “*Patriarchal Piss*”, “*Burning Bright*” o “*Red Kali*”. (RAMBOVA, 2014)

En varias de las fotografías, se colocó conchas como rostro en alusión a las divinidades marina, en otras se acerca a las culturas precolombinas o indúes. Se llegó a auto representar como Medusa, la hollywoodiente superheroína *Wonder Woman* e, incluso, creó imágenes grotescas y sin sentidos. Todas en una clara alusión a los conceptos de diosa y mujer como elementos contruidos y generalizados social y culturalmente.

La mujer como ejemplificación del mal que puede provocar dolor y muerte o la simplificación irónica de la mujer reducida a una corporalidad normativa son elementos que podemos destacar de estas obras. Edelson, al mismo tiempo, está reivindicando la construcción identitaria y haciendo un llamamiento a las mujeres para tomen el poder sobre sí mismas. Bajo esta premisa, y deseando exaltar el papel de la mujer como creadora artística, presenta en el mismo año la “*Última cena*”. (MAYORAL, 2014)



Ilustración 1 *Última cena* (1972) Mary Beth Edelson. Fotografía.

Basándose en la obra homónima del renacentista italiano Leonardo da Vinci, la artista evoca el escenario bíblico de la última cena. En una mesa alargada en la que debería ser representados los apóstoles y Jesús de Nazaret, en uno de los relatos más destacados de la religión católica; ella colocará los rostros de otras artistas coetáneas a ellas como Georgia O’Keeffe y Yoko Ono. En una denuncia pública por la sumisión y olvido vivido por las mujeres en la esfera artística y el obvio reflejo de esto en la esfera pública general, Edelson se apropia del imaginario masculino-católico para revertirlo a favor de lo femenino.

Por otro lado, la argentina Nicola Costantino aborda la cuestión de la identidad y cuestiona si el concepto es intrínseco o, por el contrario, es una construcción social en algunas de sus obras. Por ejemplo en: *Nicola y su doble. Taller* (2010) y *Maternidad* (2010) en ellas, la artista intenta

concienciar sobre las presiones sociales por las que las mujeres deben cumplir algunos requisitos para encajar en la sociedad.

Una de esas condiciones es la maternidad. El asumir que las mujeres deben desear y tener hijos, pues su función va ligada a la procreación y el cuidado familiar. Al mismo tiempo, no pueden olvidar su estética, pues según los cánones la mujer siempre debe estar cuidada y arreglada, sin importar las circunstancias. Ambas cuestiones son tratadas en las fotografías *Nicola y su doble. Taller* y en *Maternidad*.

Aprovechando su embarazo, en *Maternidad*, Costantino se hace fotografiar en lo que parece una sala de hospital. En escena, además de los elementos obvios de la escena, observamos tres cuerpos. Una Costantino tumbada en la cama con aspecto dolorido y cuya mirada está perdida. En el centro de la escena, un bebé en su cuna que parece mirar al espectador y, a la izquierda de la imagen otra Costantino, envejecida, también con la mirada perdida, pero centrada en el bebé.



Ilustración 2 *Maternidad* (2010) de Nicola Costantino. Fotografía.

A través de ella, la artista denuncia el abandono que sienten muchas mujeres al reducir toda su existencia en torno a los hijos. Olvidándose de ellas, de sus deseos, necesidades... y desprestigiando las enfermedades psicológicas asociadas al embarazo y al postparto, como también haría en *Moisés*.³⁰ Por otro lado, en *Nicola y su doble. Taller* modifica sus intenciones para centrarse la presión social que sienten las mujeres por recuperar su peso antes del embarazo. (Rocher, 2019).

³⁰ Dentro de la colección fotográfica *Nicola y su doble* del año 2010.



Ilustración 3 Nicola y su doble. Taller (2010) de Nicola Costantino. Fotografía.

En esta ocasión, la artista capta una escena en su taller de trabajo. Con una luz tenue proveniente de una lámpara del techo, que contrasta con la oscuridad del resto de la sala, destacan dos figuras. Una es Costantino embarazada a la derecha de la imagen con un compás en las manos y que mira a un maniquí de sí misma. Esta, desnuda y sentada en una silla de metal parecida a las de barbería o dentista.

En esa reducción de la mujer a su propio cuerpo y la relación de este a la concepción identitaria cabe la mención del fotógrafo y activista de género estadounidense, Del LaGrace Volcano. El californiano interrogaba el papel del género – feminidad y masculinidad – en su obras tras nacer hermafrodita³¹. Sus padres se decantaron por educarle bajo una identidad femenina a la que él decide añadirle la masculina con 37 años.

Por ello, centró su proyección artística y su intervención política en concienciar sobre las construcciones de género. Usando el cuerpo en contra de los principios de género, Volcano pretende reformularlos y romper con las construcciones binarias de género masculino-femenino. Al proponer la intersexualidad, pone en jaque el esquema político-social que nos encasilla según los genitales con los que hemos nacido. Genitales que nos asocian a estereotipos de conducta y cánones estéticos, entre otros. (SACCHETTI, 2010)

Al mismo tiempo, y al igual que otras artistas como Orlan, rechazó lo considerado “bello” en lo referente a la corporalidad para suprimir la idea del modelo ideal. Pues Volcano creía que las referencias de género encasillaban al individuo y lo forzaban a ser y parecer. Y bajo ese pretexto, su fotografía se encuadra en espacios atemporales y ambiguos que se interrelacionan con sus representaciones de género y sexo. Un ejemplo claro en el que Vulcano utiliza la fotografía para revelar la intersexualidad que puede poseerse es su “*Mo B Dick Half & Half*”. (SACCHETTI, 2010)

³¹ Definido por la Real Academia Española de la Lengua como: “1. Que tiene los dos sexos. 2. Dicho de una persona: Que no tiene testículos y ovarios, lo cual le da la apariencia de reunir ambos sexos.” <https://dle.rae.es/hermafrodita> Consultado el día 25 de mayo a las 14:53

Presentada en 1998 es una fotografía de sí mismo en la que presenta la vestimenta esperada para el sexo femenino y masculino. En una imagen en la que la simetría es fundamental, en la mitad derecha, el artista nos presenta el rol masculino. Con el cabello corto y un ligero bigote, lleva un camisa blanca y un traje compuesto por un pantalón rojo a cuadros y una chaqueta gris con la misma forma geométrica.



Ilustración 4 Mo B Dick Half & Half (1998)
de Del LaGrace Volcano. Fotografía.

Además, en señal de virilidad, el modelo coloca su mano en primer término, a la altura de su estómago, elemento que resalta especialmente debido al ángulo en el que se toma la fotografía. Volcano usa el contrapicado con el fin de que el espectador quede por debajo de su cabeza y este tener que inclinar hacia abajo la suya.

En contraposición, el lado izquierdo, en dónde el estereotipo de feminidad queda reducido al imaginario de la cantante pop Madona en los 90'. Cabellera en rubio platino, maquillaje marcado en su rostro, collar exuberante adornando su cuello, un conjunto de sujetador y minifalda negras de lentejuelas, una liga en su piernas y un guante que cubre su mano y antebrazo para cerrar el *outfit*.

De la misma manera que su homónimo masculino, el papel que juega su mano es fundamental para la comprensión de la obra. El brazo flexionado y ligeramente separado del torso, su mano estirada hacia atrás con el pulgar alejado del resto son referencias a uno de los gestos cliché femeninos de indiferencia y/o soberbia.

Por tanto, en una sola fotografía, Volcano nos presenta la dualidad en el *desideratum* de género. En un mismo cuerpo se alberga la masculinidad y su estética socialmente impuesta, al mismo tiempo que se hace lo propio con la feminidad. En un discurso irónico, el artista nos invita, en primer lugar, a la crítica de los estereotipos impuestos. En segunda lugar, nos evoca a la concienciación, la aceptación de uno mismo y el rechazo a la normatividad. (AUMENTE, 2010)

Volcano pone encima de la mesa el discurso *queer* por el que manifiesta la no existencia de límites entre el sexo y el género y, por tanto, que la exclusividad de elección entre dos únicos parámetros

– masculino y femenino - es obsoleta. Que todos vamos más allá de nuestros genitales y que dentro de uno mismo se puede albergar el estereotipo del otro sexo biológico o, incluso, de ambos.(AUMENTE, 2010) (SACCHETTI, 2010) Como también reflejará en su serie fotográfica titulada “*Me, myself & eye*” por la cual presenta instantáneas de su infancia femenina y su proceso de transformación y adhesión de la identidad masculina a la suya.

En esa reivindicación de la construcción identitaria como decisión personal que no debe ser definida en base a las atribuciones socio-culturales de los sexos biológicos de nacimiento, una artista contextualizada en la España franquista que había suprimido la libertad de las mujeres y las había encorsetado bajo los parámetros de la religión católica. Esther Ferrer nace en 1937, y crece bajo el contexto de la Guerra Civil española y la dictadura franquista.

Aunque su andadura artística comenzase en su juventud, no sería hasta finales de la década de los 60, con 30 años, cuando comenzaría a resaltar. En ese momento, abandona la tradicionalidad artística con el fin de acercarse al arte de acción. Decide, entonces, comenzar a formar parte del Grupo Zaj³², encabezado por Juan Hidalgo³³ y unificar su pasión por la fotografía a la *performance*. Para ese entonces, Ferrer dedica su arte a denunciar la transformación corporal para, posteriormente, relatar temáticas feministas como la sexualidad de la mujer o los procesos identitarios.

Casi siempre, su producción la ha acompañado de textos y puestas de ideas en común a través de seminarios y ponencia porque para Ferrer, la obra, por sí sola, nunca lleva el cambio. Las problemáticas y las reivindicaciones que se llevan a cabo mediante el arte -especialmente el performativo- necesitan de una base teórica que las fundamente para sembrar la semilla de la concienciación social para avanzar. Y en esa conjunción de disciplinas, la artista, en palabras de la agente de arte francesa Sylvie Ferré³⁴, “se caracteriza por un minimalismo muy particular que integre rigor, humor, diversión y absurdo.”

De entre su amplísima producción artística que, por otro lado fue expuesta y reconocida tardíamente, creemos oportuno destacar dos *performance*-instalaciones por la cual Ferrer expone

³² Colectivo fundado en 1964 en Madrid (España). Pionero del arte performativo y el *happening* (manifestación artística basada en la provocación, participación e improvisación). Se une a otros movimientos artísticos como el *Fluxus* y tuvo como componentes a Juan Hidalgo, Ester Ferrer, Tomás Marco, José Luis Castillejo y Manolo Millares. (RIVIÈRE, 2015)

³³ Artista grancanario fundador del Grupo Zaj. Véase el capítulo “La Vulva y otros Desconocidos”.

³⁴ <http://www.sylvie-ferré.com/> (Consultado el día 21 de junio de 2018)

la identidad asociada a la corporalidad. Asociada al movimiento feminista, la lucha contra los estereotipos y las reivindicaciones del “Yo”, en 1977 presenta “*Íntimo y Personal. Partitura*”³⁵.



Ilustración 5 Íntimo y personal. Partitura (1977) Performance recogida en fotografías.

La acción se realizaba en una sala en la que los espectadores servían de modelo a Ferrer. Ella, a modo de modista, toma las medidas de todo aquel que se atreviese a entrar. Podía hacerlo individualmente, otras veces en pareja y, en escasas ocasiones, solicitaba la desnudez. En cualesquiera de los casos, siempre anotaba las dimensiones en un papel que colocaba en los cuerpos o, directamente en una pizarra.

Cuando ya contaba con algunos datos y había relativa presencia en la sala, la artista justificaba la acción:

- “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 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.

³⁵ Actualmente las imágenes de aquella acción forman parte de la colección del Museo Reina Sofía de Madrid (España). Después, en 1992, volvería a realizar la acción.

4. Puede marcharse tranquilamente.
5. Puede quemar en un cenicero todos los números o puntos o notas pegadas en su cuerpo, etc.” (FERNÁNDEZ APARRIDO, 2010)³⁶

La acción, realizada en el *Atelier Lerin* de París en sí nunca tiene un final específico. No obstante, la artista seleccionó veintiún fotografías, tanto de la primera *performance* en 1977 como de la segunda en 1992 para que formasen parte de la instalación posterior (FERNÁNDEZ APARRIDO, 2010). A través del conjunto, la artista pone de manifiesto su denuncia personal por la cual los estándares de belleza en referencia a las mediciones del cuerpo nos encasillan.

Sin embargo, la interrelación entre la lucha contra los estereotipos estéticos y la construcción identitaria provoca que se pueda analizar esta obra desde ambas perspectivas. Pues al obtener diferentes resultados en las mediciones corporales, justifica que los patrones de homogeneidad esperados por la sociedad no pueden cumplirse. Ni todos somos iguales, ni tenemos los mismos deseos y preocupaciones ni, mucho menos, podemos estar quedar enmarcados en binomios masculinos-femeninos, dentro-fuera del cánon.



Ilustración 6 *Autorretrato en el tiempo* (1999) de Esther Ferrer. Fotografía.

De una manera muy parecida, en 1999 Ferrer nos presenta “*Autorretrato en el tiempo*” (1981-1999). Un conjunto de 12 fotografías en total realizadas en gelatinobromuro de plata sobre papel baritado en las que podemos observar a la artista únicamente ante un fondo en blanco. En esas instantáneas podemos apreciar que existe una composición de dos imágenes del rostro de Ferrer unidas en la mitad.

(FERNÁNDEZ APARRIDO, 2010)

Correspondientes a diferentes espacios temporales presenta las diferentes etapas de la vida, los antes y después del ahora. Nos muestra los cambios naturales por el transcurso de los años pero sin modificar la esencia facial, por lo que la identidad se mantiene intacta. Aspectos como el los cánones, el estatus económico o las preferencias sexuales no son los elementos que nos identifican

³⁶ La historiadora del arte, Carmen Rodríguez Aparrido recoge textualmente las palabras que utiliza Ester Ferrer para definir “*Íntimo y Personal. Partitura*” en el catálogo del Museo-Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (España).

como individuos. Que la identidad va más allá y no puede ser encorsetada bajo ningún tipo de límite es lo que pretende reivindicar Ferrer.

En esa misma línea de preocupación por las cadenas mentales que encasillan social, física e identitariamente a las mujeres, Suzanne Lacy. Una de las artistas estadounidenses que más ha destacado en la esfera artística performativa de forma individual y colectiva, como podremos analizar posteriormente. A través de sus innumerables instalaciones y *performance*, Lacy ha abordado muchas de las problemáticas que aquejan a las mujeres y ello le ha brindado varias distinciones a lo largo de su trayectoria artística.

Los inicios de su obra surgen en el contexto ideológico de los coletazos finales del Mayo del 68, cuando al año siguiente comenzó sus estudios en psicología y aquellos ideales del cambio se palpaban en las calles. En el ámbito universitario, para entonces, las artistas feministas de la primera generación se había hecho un lugar en las aulas para reivindicar mejoras sociales para las mujeres y un acercamiento a la equidad.

Conceptos y métodos de reivindicación que, desde el punto de vista artístico, Lacy tomó de las lecciones de Lacy Chicago en el Programa de Arte Feminista. Tras aquella interacción, sus ansias de lucha, reivindicación y exploración de las identidades y el concepto de género siguieron en aumento. Hasta el punto en el que, en 1977, decide ir más allá e intenta conectar con el público con el fin de concienciar sobre la problemática femenina al asociarse al Instituto de Mujeres para la Libertad de Prensa.

De una manera simbólica y en relación a la simpleza del cuerpo humano, tal y como también reflejará Marina Abramovic con su "*Nude with Skeleton*" años más tarde, Lacy nos presenta un conjunto fotográfico llamado "*Anatomy lesson*" en 1976. En él nos coloca a una modelo como sujeto principal, a la cual fotografía dentro y alrededor de una piscina. Completamente desnuda, nunca muestra sus genitales, pues estos, al igual que la mayor parte de su torso, quedan cubiertos por los órganos internos que se sobreponen.



Ilustración 7 Anatomy Lesson (1977) de Suzanne Lacy. Conjunto fotográfico.

En una imagen discordante entre el erotismo y el naturalismo, Lacy nos puede invitar a reflexionar sobre dos asuntos. El primero de ellos, y en relación a su similitud con la obra de Abramovic, el cuerpo como un elemento necesario y reducido a la vida terrenal, que no marchará con uno mismo tras la muerte. Por tanto, el individuo no puede quedar reducido al cuerpo, pues es algo más que una vasija modificable y customizable en relación a las denuncias por los cánones estéticos.

Mas también, al mostrar el interior del revestimiento corporal, la artista pretende concienciaros sobre la igualdad y, en relación, a los conceptos de identidad. Al mostrarnos los órganos internos, Lacy saca a relucir la premisa de que por dentro todos somos iguales y, que las diferencias corporales en cuanto al sexo biológico no pueden dictaminar quiénes somos. Pues aunque si así fuese, ni todas las personas de sexo asociado a lo femenino son iguales entre sí, como tampoco ocurre con los asociados al sexo masculino. Por este motivo, la identidad individual no puede ir ligada al cuerpo ni tener límites, así como las preferencias sexuales no deben quedar reducidas a los genitales.

Del mismo modo, con una cierta relación a la reivindicación identitaria, en el transcurso de 1985 y 1986, Lacy realiza la *performance* “*Dark Madonna*”. En la que pretende concienciar no solo la construcción del “yo” sino también cómo y en qué medida ha afectado a las mujeres negras. Refleja cómo en ese entramado de



Ilustración 8 Dark Madonna (1985-1986) de Suzanne Lacy. Performance recogida en fotografías.

cosificación social en base a los genitales de nacimiento, las mujeres, especialmente las de rasgos negroides o asiáticos, han sido más encorsetadas. Renegándolas a los estereotipos sociales y sexuales, y siendo el centro de la diana para los ataques racistas.

En un contexto constante de controversia racial por la que la población estadounidense cuestiona la libertad de derechos de la raza negra, las mujeres sufren una doble discriminación. Primero por haber nacido mujeres y, luego por el color de su piel; sin hablar de la discriminación religiosa y económica-social. Por ello, la decisión identitaria para ella supone un paso más hacia la autosuperación y la equidad. Pues para ellas la decisión de salirse de los parámetros impuestos, las coloca en una posición de indefensión social mayor que si el color de su piel fuese otro.

Desde otra perspectiva de la identidad, Carlos Leppe. Un artista chileno nacido en Santiago de Chile en 1952. Con una estética impactante, fue uno de los pioneros del arte performativo en Chile cuando comienza en los década de los 70' a tratar la identidad, los roles de género o el travestismo a través de su corporalidad. Todo ello en un contexto beligerante en su país, el cual estaba sometido a la dictadura de Pinochet³⁷. (PORTAL DEL ARTE, 2008)

³⁷ Augusto Pinochet Ugarte (1915-2006), general del ejército de Chile que, tras un golpe de estado en 1973 toma posesión como Presidente de la República de Chile y, posteriormente como senador vitalicio desde 1988 tras un plebiscito (“Consulta que los poderes públicos someten al voto popular directo para que se apruebe o rechace una determinada propuesta sobre una cuestión política o legal”. Consultado el día 3/06/2022 en <https://dle.rae.es/plebiscito> a las 11:44)

Durante sus 17 años en el poder (1973-1990) gobernó de forma autoritaria, eliminando la libertad de expresión, censurando la cultura y prohibiendo cualquier actividad política.

Su trayectoria artística se basó en la conjunción de *performances* e instalaciones, generalmente fotográficas. A través de ellas e invocando la concienciación y repulsa, Leppe presenta las problemáticas del cuerpo. Cuerpos que, en ocasiones, encapsula al individuo al que pertenece y lo posicionan entre parámetros sociales con los que no se siente identificado. Un ejemplo evidente de esa creencia del artista la podemos encontrar en “*El perchero*”.

Como una obra concebida para un concurso de escultura en 1975 cuya temática era el seno femenino. La obra consistía en una composición de tres imágenes a tamaño real de Leppe dobladas a la mitad y colgadas de una enorme percha de madera. A modo de metamorfosis, se envolvió con vendas y gasas en sus piernas y pezones, mientras se colocaba un vestido para olvidar su anatomía masculina. Como una metáfora de la construcción identitaria, el artista intentó acabar con la estigmatización de los cuerpos. (CAMPOS PÉREZ, 2015)



Ilustración 9 *El perchero* (1975) de Carlos Leppe. Fotografía.

Seguidamente, y como podríamos observar en la imagen central de la obra, vuelve a intentar ocultar sus genitales y toda aquella parte de su anatomía que lo muestra como hombre. Para ello, Leppe se desnudó, en este caso, para simular, con las mismas vendas que antes, una vagina con la que cubrir sus genitales masculinos. Finalmente, en la última imagen el artista ha vuelto a colocarse el vestido. Sin embargo, ya no se oculta sino que extrae uno de sus pectorales como si de un seno femenino se tratase para mostrarlo al espectador. (CAMPOS PÉREZ, 2015)

A través de este tríptico, Leppe nos ha presentado su imaginario personal sobre temáticas como la identidad sexual, la construcción de género y una versión del travestismo. Mediante esa simulación, nos ha simplificado algunos de los pasos de la transición de cambio de género. Cómo una persona con genitales biológicamente masculinos pasa a los femeninos (CAMPOS PÉREZ, 2015) e, incluso podríamos ir más allá, al poder interpretar la última imagen como el proceso de extirpación del seno – al mostrar uno y ocultar el otro – como la transición de lo considerado femenino al masculino.

En cualquier caso, el ocultar o intentar modificar físicamente su pene y testículos, tal y como harán otros artistas como Vito Acconci, en un claro acercamiento a la estética considerada como femenina tiene como finalidad la reivindicación individual. La alusión a la feminidad a través de

un vestido de satén o el innegable acercamiento a la anatomía femenina es la manera con la que artista defiende la lucha contra las premisas sociales en torno a la identidad y la sexualidad.

Al mismo tiempo, la referencia al travestismo. No como una burla, sino como una necesidad de adaptación psicológica por la cual la persona considerada varón - que no acepta o concuerda con las limitaciones corporales, identitarias y/o sociales impuestas - toma conciencia y se acerca a aquello que desea ser. Reflejando, a la par, los clichés sobre los homosexuales o transexuales de apariencia y comportamiento feminizados -teniendo en cuenta que en las décadas de los 70'y 80' todo lo que estuviese fuera del binomio sexo/género masculino-femenino seguía siendo considerado una aberración y no existía una diferenciación y entendimiento -. (CAMPOS PÉREZ, 2015)

Otro de los ejemplos del arte reivindicativo por la identidad y la libertad individual de Leppe podría ser “*Épreuve d’artiste*”. Una *performance* de grandes dimensiones realizada en 1982 en el contexto de la XII Bienas de París y que tenía como protagonistas al propio Leppe junto a Juan Domingo Dávila³⁸ y Manuel Cárdenas.³⁹

Sin poder competir en la Bienal por el veto a la dictadura chilena de Pinochet, fue invitado por el comisario francés Georges Boudaille, el cual sintió admiración por el chileno cuando se conocieron un año antes en las Jornadas de la Crítica de Buenos Aires. Sin embargo, fue la teórica cultural Nelly Richard quién le convenció para realizar una acción. (RICHARD, 2017)

³⁸ Pintor y crítico de arte nacido en 1946 en Chile.

³⁹ Guionista, ilustrador y pintor chileno nacido en 1939 y fallecido en 2018.



Ilustración 10 *Épreuve d'artista* (1982) de Carlos Leppe con colaboración de Domingo Dávila y Manuel Cárdenas. Performance recogida en fotografías.

Esta se realizó en el baño masculino del museo, concurriendo entre los lavavos y los urinarios. En la primera zona se encontraban Dávila y Cárdenas con camisetas sin mangas que se encargaban de lavar minuciosamente otras prendas de ropa durante todo el tiempo que duró la acción. Por su parte, Leppe, en la

otra zona, había mandado a colocar un pequeño *podium* para alzar una escultura de la Virgen y había colocado un plato en el suelo junto a una tarta, un reproductor de sonido, una maquinilla y crema de afeitar. (RICHARD, 2017)

Él se presentó al público con vestimenta masculina de color negro y el pelo engominado; accediendo a la sala con una maleta para mirar en silencio al público antes de leer un discurso. Tras finalizarlo, se desnudaba y sacaba de la maleta un conjunto de sujetador y *coulotte* blancos con lentejuelas y, imitando a las *vedettes*, coloca en su cabeza un grande tocado de plumas a juego con el resto de su vestimenta. Mientras, activa el reproductor de sonido por el que se comenzó a escuchar *Mambo n°8* de Pérez-Prado y a bailar. (RICHARD, 2017)

Cuando finaliza la música, Leppe se unta en crema depilatoria para, seguidamente intentar comenzar a rasurar su torso velludo y cuando consideró oportuno abandonó la tarea para comerse la tarta. A pesar de la cantidad y la rapidez con la que se la come, no son las causas que le llevan a expulsar violentamente toda la ingesta. Él mismo se va a provocar el vómito al introducirse sus dedos en la boca para ir gateando por el recinto hasta caer desplomado en unos metros. (RICHARD, 2017)

Leppe nos revela de una forma violenta cuestiones como las enfermedades asociadas a la nutrición y la psicología, ligadas a los patrones de conducta y estéticos. Podemos asociar la ingesta de un postre como capricho provocado por la ansiedad por la comida, que deriva a un sentimiento de

culpabilidad y que provoca la necesidad de expulsar esa comida para no perder la figura que un tercero espera encontrar. Pero, que al mismo tiempo, podríamos ligar a otras sustancias que podrían provocar la muerte.

En cualquiera de los casos, los papeles de Dávila y Cárdenas, que nunca paran de realizar su acción sin tomar atención a Leppe, son un reflejo social. Como los colectivos transexuales en su acercamiento a lo femenino o, simplemente, el hombre que se viste de mujer, son vistos como elementos insignificantes y controvertidos que no merecen una preocupación, pues ellos son los culpables de sus posibles desgracias. Esa es una de las denuncias de Leppe con “*Epreuve d’artiste*”, el abandono y la soledad de unas personas que solo ansían ser libres, sin prejuicios ni límites que les dictaminen cómo y quiénes son. (RICHARD, 2017)

En esa misma búsqueda de la identidad y reclamando la construcción propia del mismo, una de los exponentes más importantes del *body art* y en la que profundizaremos más adelante, Orlan. De su gran trayectoria artística, debemos destacar *The Drapd-the Baroque*⁴⁰. Una serie de *performances* que realizó en la década de los 80, tanto en público como en privado, y que terminó acompañando fotografías, cortometrajes e, incluso, vestidos-esculturas de su creación. (GUTIÉRREZ PÉREZ, 2008)

Todo ello producto de cada *performance* que duraban en torno a las tres y cinco horas y que comenzaban a modo de procesión religiosa. La creencia católica-romana formará parte de la inspiración de la artista para mostrar la autocreación de sí misma. Usando el proceso litúrgico va a crear a <<Santa Orlan>>, buscando la manera de convertirse en una Madona con su ajar y al que acompañaba con un busto de mármol de Carrara de sí misma.



Ilustración 11 *The Drap the Baroque* (1983) de Orlan. *Performance* recogida en fotografías.

La acción consistía con la entrada de “Orlan drapeada en varios metros de tela, entra encima de un paladín llevado por cuatro o seis hombres. A continuación, la artista sujeta en brazos a un bebé al que van quitando los pañales. Ella va disponiendo dichas tiras en el espacio, que queda así enmarcado; el bebé, por su parte, consiste habitualmente en un pan de corteza azul y miga roja que Orlan come, a veces, hasta vomitar. (GUTIÉRREZ PÉREZ, 2008)

⁴⁰ *Performance* presentada en el Musée D’Art Moderne de la Ville de Paris, Francia.

Acto seguido, ella suelta su pelo, sujeto por una larga tira de sábana, se quita el maquillaje de la cara y descubre uno de sus senos, encarnando una imagen de éxtasis religioso. Por último, el drapeado da lugar a unos andrajos magnificados por la iluminación. Orlan se pone a cuatro patas sobre una larga alfombra roja, en la que se va enrollando hasta formar una enorme bola de tela que desaparece lentamente en el espacio.” (MAYAYO, 2010, p. 64)

Para muchos, esta obra supone un sacrilegio y para otros refleja el dolor que infringen las religiones, concretamente, la católica. “La religión cristiana ha empujado el cuerpo, y, particularmente, el cuerpo-placer. Cuando se ocupa del cuerpo es para torturarlo, cortarlo, hacerlo sangrar. Propone un cuerpo-culpable, un cuerpo-sufrimiento, un cuerpo que debe sufrir. <<Mi obra está en el placer y la sensualidad y no creo que el dolor sea una forma de redención, de purificación>> (ORLAN, 2007: 84).” (ARCOS-PALMA, 2014, p. 16)

6.1.2 Conclusiones:

Como hemos intentado reflejar a través de esta muestra artística, una de las primeras reivindicaciones feministas fue separar a las personas de los ámbitos domésticos y ocultos para sacarlos a la vida pública. Asumiendo, entre otros, las conclusiones sacadas de “El segundo sexo” de Simon de Beauvoir por el cual la mujer no podía seguir considerada como objeto, sino que debía ser otro sujeto de la historia; con el fin de acabar con la hegemonía única y universal del varón (MAGAÑA VILLASEÑOR, 2014)

La necesidad de libertad, de deshacerse de todos los complejos e imposiciones en base a los genitales de nacimiento y los roles asociados a estos, lleva a estos artistas, y a otras muchas personas de otros ámbitos, ha cuestionar el concepto de identidad. A creer que la identidad personal debía ser un reflejo de sí mismos y que no debía tener límites. Además, suponía el primer punto para poder superar el resto de obstáculos que impedían, especialmente a las mujeres, que estas estuviesen en el mismo planos que sus compañeros varones.

Por ello, artistas como Mary Beth Edelson exaltaron la diversidad identitaria como una construcción que no puede ser universal. Primero se la asocia, de manera innegable, a la sociedad, pues nosotros somos un reflejo social. Sin embargo, la identidad no puede ser un concepto cerrado

y, mucho menos, reducir a la persona hasta reducirla como un mero objeto que debe presentar unas características y, si no será rechazado.

Una idea desarrollada también por Esther Ferrer que, sin apropiarse del imaginario masculino en su reivindicación nos recuerda la identidad como un concepto amplio que engloba otras pequeñas cosas. La reducción del concepto “identidad” a los deseos individuales, al comportamiento, a las preferencias sexuales cuando también debemos hablar de la identidad corporal. El cuerpo como base y reflejo de quiénes somos; inmutable en el tiempo y sin necesidad de asociarlo a la apariencia.

En esa perspectiva, Costantino aboga por rechazar la idea de que todas las mujeres deben desear madres porque es intrínseco a ellas. El negar un hecho en contra de sus designios naturales y la presión social por cumplir un rol asociado a la feminidad, como es el ser madre, el cuidado de los hijos y del hogar, provoca la idea equivocada de que son menos o son diferentes al resto de mujeres.

Ella nos coloca los roles tradicionales en relación con la identidad y, artistas como Lacy nos recuerda que los genitales y el color de la piel es lo único que nos diferencia. No obstante, esas diferencias no dictaminan ni quiénes somos, ni que posición o rol cumplimos en la sociedad. Incluso, podríamos cuestionarnos si detrás de esta idea Lacy podría esconder un rechazo a la construcción binaria de género masculino-femenino como hace Volcano.

Rechazando la estética de lo bello, Volcano nos visualiza la premisa de libertad entre el sexo y el género del discurso *queer* con el fin de demostrar que dentro de cada cuerpo, hay elementos ocultos adscritos al binomio de género. Por este motivo, utiliza la ironía, la diversión e, incluso, la ridiculización de elementos que encasillan a las personas en base a los genitales para ahondar en la identidad individual como un proceso constructor propio.

En la misma línea, Leppe hizo lo propio en cuanto a resaltar no sólo a las mujeres como sujetos omitidos y menospreciados histórica y culturalmente. Sin embargo, al colocar el travestismo de una manera tan normalizada, primero, y posteriormente, tan real, nos recuerda que el concepto de hombre que se daba por universal también estaba dañándoles a ellos. Especialmente a aquellos que cuya identidad no correspondía a los patrones esperados y eran condenados igual o peor que a las mujeres que no se adaptaban a lo preestablecido.

Por último, Orlan además de profundizar en su concepto de construcción identitaria en el ámbito social, buscó mostrarnos quiénes, para ella, son los culpables de la situación. Al igual que también nos mostraba Edelson, Orlan culpabiliza a la religión católica del encorsetamiento identitario y social de las mujeres en la historia. No coloca el foco en el sistema político y social exclusivamente, sino que señala al ámbito religioso como factor clave en la posición femenina.

Por todo ello, y en conclusión, es indiscutible que los factores socio-culturales han supuesto un factor clave que afecta a la decisión sobre nosotros mismos y, nos invita a resaltar, desde aquí, que la división capitular de esta tesis ha sido necesaria para su escritura mas todo es una unión. No es real compartimentar la idea del “Yo” sin relacionarla con los cánones estéticos o el ocultamiento de la sexualidad <<no dominante>>, pues todo recae en lo mismo: la preponderancia de un sexo biológico sobre otro en base a los genitales y a la asociación de los roles importantes a este.

Así “nuestro cuerpo se expone ante un espejo que nos permite ver quiénes y cómo somos a través de nuestro reflejo en las imágenes” (MUÑOZ-MUÑOZ, 2012, pág. 44). Códigos dictaminados por terceros que se perpetúan en el tiempo con el fin de no modificar los esquemas de la hegemonía del poder. Escudándose en “lo que siempre ha sido así”, deshacerse de los estereotipos identitarios suponía y supone un sentimiento de libertad y anhelos de igualdad.

6.2 Cuestionamiento estético. Una denuncia a los cánones de belleza:⁴¹

“El peor enemigo de las mujeres es su abnegación”.

Betty Friedan⁴²

Otra de las temáticas que abordaron las feministas fueron los cánones estéticos. Su preocupación por los estereotipos físicos que aportaban a las mujeres una mayor connotación de producto y las colocaban dentro de un mercado capitalista. Vistas como objetos con diferentes prestaciones, las mujeres estaban enmarcadas según su apariencia y su forma de comportarse.

Antes de divirlas entre las madres o las prostitutas, eran las mujeres deseables o despreciables. Aquellas que sí cumplían con las expectativas físicas. Unas medidas corporales, un cuidado personal, el uso de una vestimenta específica...todo en base a las exigencias desde la perspectiva para la satisfacción del varón; variantes en el tiempo y preestablecidas por la sociedad patriarcal. Es decir, además de dividir a las mujeres en base si socialmente pueden dedicarse a la familia, a formar esta o, por el contrario, con las que divertirse.

Especialmente a estas últimas y, en relación a los cánones estéticos, surgen las disputas sociales. Internas y externas al colectivo femenino – no olvidando que con este concepto hacemos referencia a las personas con órganos sexuales biológicamente femeninos -. Externas porque las usaba para su beneficio e, internas porque las dividía. Preocupadas por encajar y formar parte de lo que las rodeaba, las habladurías y los celos se volvieron parte del día a día sin importar el sexo y el género.

Por ello, el psicoanalista francés Jacques Lacan constituía los anhelos humanos como algo más allá de uno mismo. Esos deseos los define como “el deseo de otro” (CERON, 2001, pg.74),

⁴¹ Capítulo insertado en el artículo titulado “La moldeabilidad de los cuerpos. Una denuncia a los cánones de belleza a través de la *performance* y la fotografía (1964-2004)” de autoría propia junto a la directora de esta tesis, María de los Reyes Hernández Socorro. Artículo aceptado por la revista del Instituto de Estudios Canarios a diciembre de 2023.

⁴² Betty Friedan (1921-2006) fue una escritora y activista feminista estadounidense cuyo trabajo por la lucha de las mujeres en las décadas de los 60' y 70' fue de gran relevancia. Muchas de sus aportaciones teóricas como “La mística de la feminidad” (1963) sigue estando vigente. <https://trianarts.com/dia-de-la-mujer-ellas-y-sus-frases/#sthash.5HurnQ4.dpbs> - <https://www.womenshistory.org/education-resources/biographies/betty-friedan>

parafreaseándole, el ser humano nunca es capaz de conformarse con lo que tiene. Constantemente, busca involucrarse en nuevos proyectos, basándose en corrientes externas y no en sus propias ideas.

Bajo el pretexto de los deseos, los de las mujeres y su necesidad de encajar. Unas ansias de cambio que comienzan a germinarse en la entrada a la contemporaneidad. Posteriormente, crecer en la primera mitad de siglo XX, en donde la llegada del sufragio femenino en torno a la década de los 40 en varios países, proporciona una relativa calma en las peticiones femeninas. El proceso termina de germinar en las décadas de los 60' y 70' con la libertad sexual y el derecho al aborto. (MAGAÑA VILLASEÑOR, 2014)

En ese contexto de autoconocimiento sobre los derechos de las mujeres, serán ellas, sus cuerpos y sus estéticas, las reivindicaciones más significativas. No solo en el aspecto político y social, sino que también se ven reflejados en el panorama artístico y cultural. Especialmente ante el hastío de las mujeres-artistas al precatarse de que el arte, al igual que todo lo que las rodeaba, las había usado para su beneficio, mas sin dejarlas participar en la esfera pública. (SACCHETTI, 2010)

Por tanto, la imagen de la mujer, su forma de comportarse pública y privadamente o su manera de expresarse...quedaba ligada a una estética claramente definida por entonces: blancas, sanas, con curvas – pero ligeras -, preocupadas por su aspecto, deseables para la mirada del varón. Una representación construida socialmente a través de diferentes códigos y que enmarca a las mujeres en dos estereotipos muy marcados. El de la mujer-madre del rol religioso y la carnal, que, a su vez, si sobresale de unos límites, será tachada de prostituta. En cualquiera de los casos, son imágenes asociadas a la imposición de género cultural y al control de la imagen corporal. (SEIDLER, 2000)

Un dominio ejercido a través de la moda, la publicidad y los crecientes medios de comunicación de mediados del siglo XX. Por medio de ellos, se reformula los medios de cosificación, los roles y los arquetipos sociales que, especialmente, enmarcaban y encorsetaban todas las facetas femeninas. En una sociedad marcada de signos - directos e indirectos -, las corrientes feministas intentan empezar a romper los estereotipos de género, acercar la igualdad y resaltar los derechos de las mujeres mediante un acercamiento a esos medios de comunicación.

Sin embargo, y por esas presiones externas, el propio cuerpo de las mujeres se convertirá, parafreaseando a Bárbara Kruger, en el <<campo de batalla>>. Primeramente, porque supone un acto de empoderamiento para ellas y, seguidamente, porque el cuerpo femenino era casi lo único

que todavía parecía pertenecer a las mujeres. Por ello, el *body art* y la *performance* se convirtieron en el mejor medio para expresar y reivindicar sus derechos y deseos. (SABSAY, 2009) (SACCHETTI, 2010)

El cuerpo, su cuerpo, en palabras de Asunción Bernárdez Rodal en su artículo “Arte posmoderno, ¿arte feminista? Cuerpo y representación en la Sociedad de la Información”, es un territorio por conquistar. Un elemento público que otros muestran, que ellas deben amoldarse a los deseos de otros pero solo hasta el punto que ellos desean. En un contexto de ampliación de los horizontes y de ruptura con la temática y soportes artísticos, las artistas se plantan ante el sistema patriarcal que, las obligaba a cultivar la belleza, la estética. Además, las dominaba a base de fundamentos religiosos/sociales; con los cuales ellas debían ocultar su sexualidad y todo lo que giraba en torno a esta.

Por ello, irrumpe en escena la iconografía vaginal, la menstruación y los cánones estéticos que tanto las estaban aprisionando. En esa búsqueda de la juventud eterna en la que las sociedades habían instruido a las mujeres, las operaciones estéticas incrementan en número; sin importar edad o estatus económico desde que comenzasen a realizarse. Así, a partir de los años 70, la “belleza” normativa va a ser degradada por parte de los feministas radicales. Estas renegaron de las otras féminas que sí encajaban en el prototipo esperado, cuestionando sus ansias de igualdad y resaltando los privilegios que la sociedad les proporcionaba a ellas. (AUMENTE, 2010)

Y en el ámbito artístico, se coloca a la cirugía estética como herramienta artística subversiva y directa con la que las artistas van a luchar contra los cánones estéticos, el ocultamiento y el uso que se ha dado de sus cuerpos. En un principio, las artistas convirtieron su cuerpo a través de la *performance* y el *body art*, en el propio objeto de prejuicio. Colocando al arte contemporáneo, desde casi sus inicios, en el centro de la polémica. (GEAT, 2011)

Algunos artistas, sin importar el género, aunque mayoritariamente femeninas, desearon ir más allá de las reivindicaciones en pos de la igualdad. Utilizando su cuerpo y, en ocasiones, de la fotografía para presentar otras feminidades. Estéticas fuera de los parámetros, incluso, automutilando su cuerpo para cuestionar el hedonismo, la hipocresía y los miedos sobre nosotros mismos impuestos por la sociedad.

Las bellezas fuera de los cánones, los cuerpos mutilados y modificados por la ciencia; huyendo del cuerpo <<perfecto>> e idealizado son los que nos muestran los artistas en las siguientes páginas. En palabras de M^a del Pilar Aumente en “La imagen de las mujeres a través de su propia

mirada y práctica” (2010, pg.13) “el cuerpo en sus distintos momentos y circunstancias a lo largo de su vida será mostrado, y exhibido con dignidad, crudeza o delicadeza según los casos, a través de todo tipo de lenguajes expresivos.”

6.2.1 Una denuncia a los cánones de belleza:

Si hay un artista que aunase el cuerpo, la sexualidad y el género en su obra, esa fue Carolee Schneemann. Una de las artistas feministas más reconocidas en su Estados Unidos natal y a nivel mundial. Nacida en el contexto de la Segunda Guerra Mundial (1939), vivió en sus carnes las reivindicaciones sexuales e identitarias; muchas de las peticiones de los colectivos feministas y la evolución de la situación de la mujer en torno a la publicidad, los medios de comunicación y la propia sociedad, que fueron el cultivo de su obra. (JAVIER RIVERA, 2016)

La toma de conciencia de esos asuntos, así como la atracción que sentía hacia el arte y la sexualidad – que comenzó a muy temprana edad -, le llevó a investigar sobre los roles asociados a los géneros, los tabúes, las tradiciones y todo en base al cuerpo. Un elemento que no consideró en primera instancia, cuando comenzó a estudiar en el *Bard College* de Nueva York. Allí comenzó con la pintura, mas pronto se percata en la mirada exclusiva masculina con la que, la historiografía artística retrata y estigmatiza a la mujer y su cuerpo. (JAVIER RIVERA, 2016)

A lo largo de sus casi 70 años de trayectoria artística, Schneemann volcó en sus obras, sobre diferente soportes, su preocupación por la libertad y las expresiones sexuales, así como sus reivindicaciones personales en torno a la represión y persecución que sufren las mujeres. Entre ellas, la utilización del cuerpo de la mujer por parte de la sociedad y de la historiografía que, en conjunción a la libertad sexual provoca la necesidad de explorar por parte de la artista. (MAGAÑA VILLASEÑOR, 2014)

En 1964, junto a su pareja de entonces, crea dos *film* de carácter sexual. El primero de ellos fue *Meat Joy*. En él se muestran 8 cuerpos desnudos que se relacionan entre ellos mientras experimentan con elementos externos con poca conexión entre sí. Tras finalizarla, comienza a producir *Fuses*, finalizándola tres años más tarde. Aquí van más allá del cuerpo, del desnudo, de una manera de llamar la atención del espectador.

Fuses se convirtió en su búsqueda personal para esclarecer si sus gustos sexuales eran producto de la estigmatización de la pornografía. Para ello se graba junto a su pareja manteniendo relaciones sexuales. El resultado fue alterado con coloraciones y *collage*, proponiendo un panorama de la representación de la mujer y su sexualidad que no fuese el de la porografía ni la historiografía. (JAVIER RIVERA, 2016)

A través de ambos *film*, pero especialmente con *Fuses*⁴³, Schneemann nos acerca al proto-feminismo en el que la mujer reivindica sus derechos mediante su propio cuerpo. Alejándose de los estereotipos de la publicidad, los históricos o los morales, Schneemann nos muestra la autodeterminación, el deseo sexual y como disfrutar de este sin caer en los prejuicios ni en las diferentes formas de subjetivación que nos coartan a ser y comportarnos como nos dictaminan. (JAVIER RIVERA, 2016)



Ilustración 12 *Fuses* (1964-1967) de Carolee Schneemann. Película con una duración de 29:51, pintada y trata con collage a posteriori.

Desde otra perspectiva de la normalidad con la que hemos aprendido determinadas pautas, el estadounidense de origen italiano Vito Acconci nos presenta el dolor para ser aceptados. Concretamente, autoafligirse para encajar en unos cánones estéticos cuestionables. Él, que abandonó la arquitectura y la poesía para acercarse al *body art* y las *performances*, trasgrediendo las líneas del arte más provocador.

En esa década de los 60', cuando la innovación artística está en auge y la búsqueda de derechos en base a corrientes filosóficas es un hecho, Acconci comienza a generar una arte subversivo que llama la atención. Críticos como Cindy Nemser se hicieron eco de aquellas primeras *performances* que finalizarían casi dos décadas más tarde. (DISERENS, 2004)

⁴³ Galadornada como Premio Especial del Jurado de Selección en el Festival de Cannes de 1969.

De ese periodo artístico, destaca especialmente *Conversions*. Realizada en 1971 como una *performance* privada que grabó e hizo fotografiar para, posteriormente, mostrar y concienciar. La acción, que dura 48 minutos, comienza con Acconci encendiendo una vela y desnudándose. Con ella se quema el pelo de pecho, seguidamente, estira sus pezones con sus manos. Intentando ampliar el volumen de su senos, creyendo poder asemejarlos a los senos femeninos.

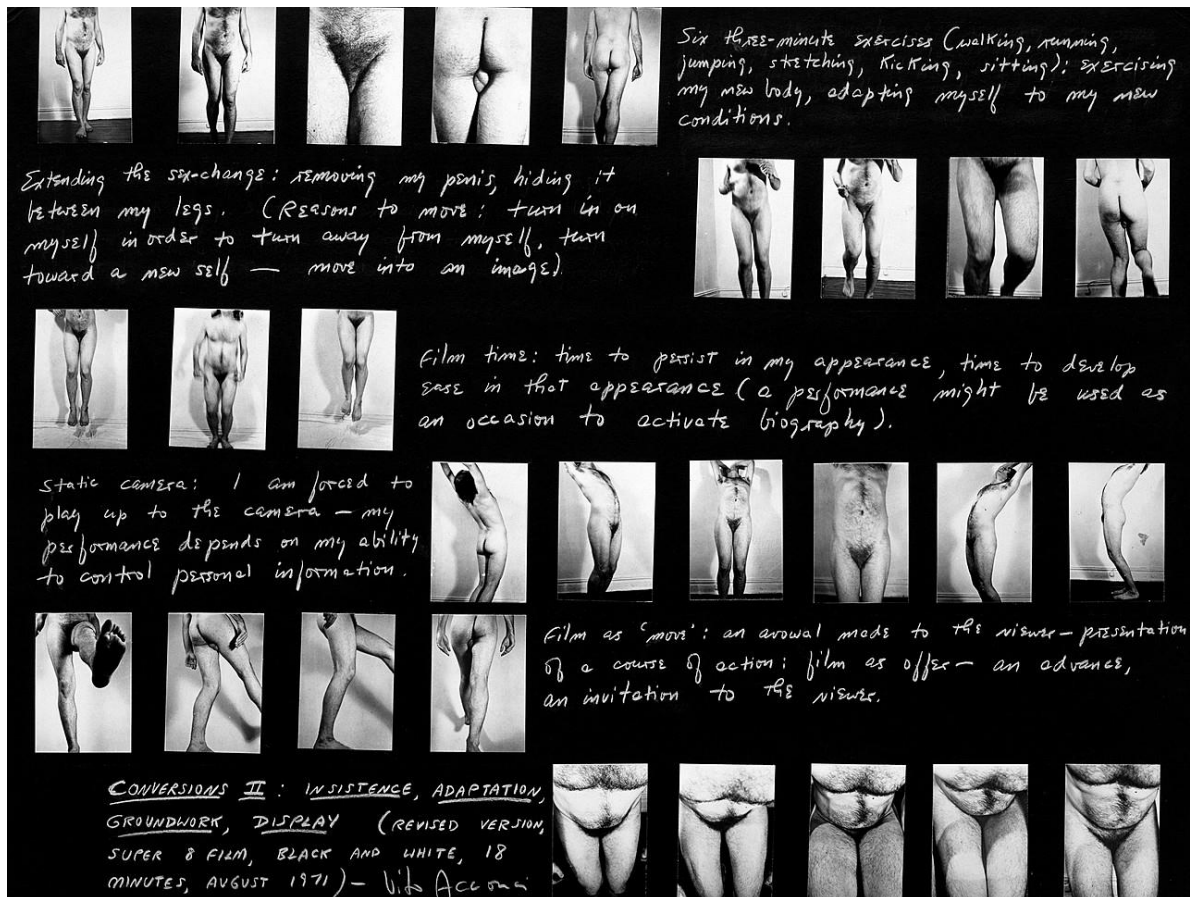


Ilustración 13 *Conversions* (1971) de Vito Acconci. Performance recogida en fotografía.

Más tarde, coge su pene para introducirlo entre sus piernas. Acconci se intenta disfrazar con los órganos genitales femeninos. Asumiendo en su propia piel la premisa el dolor con el fin ironizar lo que deben sentir las mujeres. Por este motivo, acompaña a las imágenes, un texto con el que pretende explicar la acción: “[...] Ahora que ambos pechos no tienen vello, dejo la vela ante mí y con ambas manos me acerco a los pechos: la cámara se acerca y me filma de frente, mientras estoy tirando de mis pechos hacia la cámara. La cámara permanece inmóvil [...] estoy desnudo, practicando un nuevo cuerpo [...] Mi pene se escapa...lo vuelvo a esconder...el juego se anima cuando me doy la vuelta y mis testículos quedan expuestos desde detrás...me acerco a la cámara y muestro mi vagina...” (DISERENS, 2004, pp.230-232)

Acconci es un artista que se crea a sí mismo en *Conversions* y en el resto de sus obras. Usa la ironía para modificarse y acercarse a los elementos biológicamente femeninos a través de la violencia con una finalidad concreta: la ridiculez y lo doloroso que resulta ser mujer. Por medio de una parodia del machismo heroico intenta concienciar de las complicaciones a las que tienen que hacer frente las féminas. El daño físico y psicológico al que deben hacer frente para poder encajar. Lo estúpido que resulta acercarse a los cánones estéticos que ellas tienen impuestas.

En otra coyuntura, más ligada al canón estético con el consumismo, Hannah Wilke nos emerge en las corrientes feministas de pensamiento y las aportaciones de estas al arte. La multidisciplinar artista estadounidense nos emerge en la sexualidad femenina y el erotismo a través de sus fotografías, pinturas, esculturas y *performances*. Nacida en 1940 en Nueva York, aunque con raíces este-europeas, se formó primero en Bellas Artes y, posteriormente se dedicó a la docencia. Durante ese período, comenzó a crear obras como la que le aportaría fama “Vulval”. Un conjunto escultórico por el que se representaba la Vulva y que mostró al público en los años 60’. (MUÑOZ-MUÑOZ, 2014)

Para entonces, su preocupación por la falta de mujeres en la historiografía artística, así como en las temáticas y la visión que el arte daba de las mujeres, era patente en su obra. Wilke formaría parte de la generación de artistas americanas cuyas carreras girarían en torno a la feminidad y en la papel de la mujer en la historia. (MAGAÑA VILLASEÑOR, 2014)

Posteriormente, se formaría escultura y cerámica desde 1974, año en el que comienza, también a realizar sus primeras *performances*. Wilke consideraba que la simultaneidad de varias herramientas artísticas podía ser beneficioso para transmitir sus ideas, pues cada una de ellas proporcionaba sensaciones diferentes en el espectador. Esas ideas se simplifican en resaltar a la mujer en todos las vertientes y, para ello se centró en sus experiencias individuales y su cuerpo. (MAGAÑA VILLASEÑOR, 2014)

Un cuerpo que va a presentar en *S.O.S Starification* rompiendo, al igual que el resto de artistas, con los moldes artísticos tradicionales en temática y herramientas. En 1974, aunando la escultura y la fotografía, da a conocer su serie fotográfica titulada *Object Series*, de la que forma parte *S.O.S Starification*. En ella aparece con el torso desnudo en diferentes poses, en algunas podemos observar bello en sus axilas, rulos en su pelo, cubriéndose el mismo o dejando su cabellera suelta. A lo largo de su cuerpo, pequeños bultos desde un plano lejano que, en la cercanía resultan ser simulaciones de vaginas realizadas por Wilke en chicle y gomas de borrar. (CARCELLER, 2012)



Ilustración 14 S.O.S. - Starification (1974) de Hannah Wilke. Fotografía.

La artista toma los tres elementos de la sexualidad femenina por antonomasia (la vagina, los senos y el propio cuerpo de la mujer) en un acercamiento irónico a la feminidad y sexualidad de las mujeres. Cuestiona y se burla de la simplicidad en la que se ha encasillado los símbolos sexuales; como si la sexualidad fuese un aspecto lineal en donde solo hay cabida para el estereotipo binario de hombre-mujer. Un estereotipo ligado a los genitales y los órganos reproductores en donde, en el caso de la mujer, esta debe ir depilada, ser relativamente delgada – pero no demasiado – y presentar senos, entre otros.

Al mismo tiempo y en total relación, Wilke nos presenta a la mujer que ya está harta de encajar en los parámetros que se le han impuesto. La mujer a la que no le importa encajar o no, que quiere disfrutar de sí misma y de su cuerpo, aunque suponga el escándalo social. Especialmente, es su propia concepción como mujer en la que siente que las féminas son un elemento usado y, finalmente, tirado por la sociedad que la ha moldeado a su antojo. Por ello, ella decide utilizar, además de a sí misma, el chicle como elemento de primer orden en esta obra. Un elemento simbólico del capitalismo estadounidense con el que poder realizar un símil entre él, la mujer y la posición de esta en la sociedad. (FUNDACIÓN JUMEX)

En esa delgada línea moral entre la reivindicación femenina, la revolución sexual, el escándalo y la pornografía, el ambiente artístico se sintió, aún más, atraído por el cuerpo de la mujer. Un cuerpo estigmatizado que si no encajaba en los estándares sociales, además de ser cuestionado, iba a ser criticado. Es esa mujer, la que no cumple el cánón, la fotografiada por uno de los fotógrafos más influyentes de la segunda mitad del siglo XX en Estados Unidos.

Mapplethorpe nació en la Nueva York de posguerra en 1946 y mostró dotes con la pintura desde joven, aunque sería con la fotografía con lo que se daría a conocer. Abandonó Long Island para mudarse al centro de la ciudad neoyorquina y realizar estudios superiores en arte. Allí y de manera coetánea, conocería a Patti Smith, con quien mantendría una relación de amistad y amorosa (THE ROBERT MAPPLETHORPE FOUNDATION), convirtiéndose en un personaje importante de su trayectoria profesional y artística.

Una trayectoria que se alejó de la declaración política o ideológica en progreso, pero que según la propia Patti Smith ha declarado, su intención era dignificar aspectos de la experiencia masculina

y otorgar misticismo a la homosexualidad. (SMITH, 2014) El artista se convirtió en sinónimo de imágenes de cuerpos desnudos de hombres y mujeres en blanco y negro. Buscaba la perfección, la belleza, el equilibrio y el escándalo, al mismo tiempo que normalizaba los cuerpos y la sexualidad, quizás sin pretenderlo.

Además de capturar desnudos, Mapplethorpe retrataba prácticas sexuales fuera de lo heteronormativo, lo cual era una innovación para su tiempo, si tenemos en cuenta que la representación directa de la sexualidad no era una temática apreciada ni en la sociedad, ni en el mundo artístico. En conjunción a ello, uno de los aspectos más importantes de su obra era la visibilidad y la normalización de temas que antes no se habían verbalizado, como las prácticas homosexuales referentes al acto sexual y otras acciones que no estuvieran ligadas a la conjunción pene-vagina. (MAPPLETHORPE a través de BAILEY; RANDY, 2016)

Un ejemplo claro de esa visión vanguardista fue su acercamiento al sadomasoquismo. Quizás por la educación católica que recibió por parte de sus padres, o bien en su deseo de resaltar esta práctica de carácter sexual, la representación del dolor, recordando la pasión de Cristo, quedó asociada a su obra. Es esa construcción del sufrimiento para, finalmente, alcanzar la liberación y la Paz con uno mismo, podríamos señalarla como un símil entre la ascensión de Jesús y la obtención de la libertad sexual. Algo que le terminó costando una unión constante entre su nombre, la perversión y el escándalo, especialmente cuando vio la luz Portafolio X.

No obstante, a través de sus representaciones de la sexualidad no heteronormativa y sus cuerpos desnudos de hombres con aspecto escultural, puso de manifiesto la importancia de la visibilidad y la normalización en la lucha por la aceptación y la igualdad de la comunidad LGTBI. A pesar de la revuelta de Stonewall en 1969, muchas prácticas y comportamientos seguían siendo considerados deleznable desde todos los ámbitos del estado. Sin embargo, él se atrevió a mostrar en las altas esferas lo que hasta entonces había sido tabú y a normalizarlo a través de su arte. Sin importarles el que dirán, Mapplethorpe repetía constantemente que todo era el resultado de su búsqueda de la belleza. A nuestro entender, también era fue el resultado de su concepto de libertad individual, sexual e ideológica. (MAPPLETHORPE a través de BAILEY; RANDY, 2016)

En esa búsqueda, Mapplethorpe comenzó a innovar a través del desnudo femenino en la década de 1980. Antes de esto, ya había retratado a mujeres, pero para entonces, empezó a intentar capturar la esencia de lo que podría significar ser una mujer en esa década. Uno de sus trabajos más destacados en este sentido es el libro y la película que realizó con la fisicoculturista Lisa Lyon.

Juntos, Mapplethorpe y Lyon muestran los diferentes tipos de mujer que surgieron en una sociedad diversa y cambiante. A través de las fotografías de Lyon, Mapplethorpe nos presenta a la mujer deportista cuyo cuerpo se asemeja al del hombre. Ya sea en el estudio o fuera él, la modelo posa desnuda o en bikini, resaltado su musculatura de manera sublime. No obstante, también la fotografió como una musa de la sensualidad y sexualidad en parajes naturales, con dulzura y sutileza.



Sin embargo, Mapplethorpe no encasilla a Lyon. También la va a presentar como la mujer ligada a la moda y los estereotipos. La retrató desnuda, acompañada de complementos o vistiendo prendas elegantes, como una modelo o actriz que posa para una campaña publicitaria. Y, al mismo tiempo, a nuestro modo de ver, exploró los mitos religiosos y sexuales en una de sus fotografías

Ilustración 15 Lisa Lyon (1982) retratada por Robert Mapplethorpe. Fotografía.

más icónicas, en donde desnuda a Lyon para sentarla en un trono. La presentó como una reina-diosa con una gran serpiente en su brazo izquierdo, evocando a la figura bíblica de Eva. La mujer mala, capaz de seducir y tentar a los bajos instintos, capaz de hacer pecar al hombre.



Ilustración 15.1 Lisa Lyon (1982) de Robert Mapplethorpe. Fotografía.

A través de su obra, Mapplethorpe desafía los estereotipos de género ligados a la mujer y presenta una imagen revolucionaria de la feminidad. Sus fotografías de Lisa Lyon creemos que muestran que la feminidad no está necesariamente ligada al cuidado del cuerpo, y que la mujer que trabaja su cuerpo para conseguir una musculatura prominente puede ser igualmente sensual.

Así mismo, dilucidamos que sus imágenes muestran que las mujeres tienen derecho a disfrutar de su sexualidad y a estar inmersas en los estereotipos ligados a la moda y la publicidad, si así lo desean. Un claro cuestionamiento de los estereotipos de género y una pequeña victoria de la feminidad diversificada en todas sus formas. No sin olvidar, que Mapplethorpe no pretendió, al menos textualmente, romper con ningún de los esquemas que encorsetaban directamente a las mujeres.

-Desde otro punto de vista, el fotógrafo mallorquín Toni Catany y Jaume nos aporta otra perspectiva del desnudo y del cuerpo. Autodidacta de formación, Catani recibió varios premios a lo largo de su trayectoria profesional la cual no siempre estuvo ligado a lo meramente artístico.

Comenzó haciendo reportajes fotográficos de viajes para luego abordar otras temáticas como la naturaleza muerta, los paisajes, el retrato y el desnudo. (FUNDACIÓN TONI CATANY)⁴⁴

Catany, a diferencia del resto de artistas que buscan con su obra generar una respuesta, nos presenta un cuerpo en toda su desnudez. No importa si cumple un cánon estético o no lo hace; ni siquiera pretendía cuestionarse arquetipos. Su obra reduce a la finalidad estética artística del arte más clásico. Una prueba de ello y en relación con el cánon estético femenino es la serie fotográfica titulada *Rosler*.

Concretamente, *Rosler al sofa*. Realizada en 1982, en una imagen en blanco y negro en la que Catany ha capturado a la mujer coetánea a sí. Una mujer que ya ha acortado el largo de su cabello y que posa desnuda, segura de sí misma en un sofá tapizado para el objetivo del fotógrafo. Aunque este no es un artista reivindicativo y con esta imagen, al igual que con el resto de sus desnudos, no pretende reivindicar ni a la mujer, ni a su sexualidad y, mucho menos, pretende reivindicar un desacuerdo a las pautas estéticas, si hay que destacar algo.

Rosler es la imagen de muestra por la que el resto de artistas de este artículo reivindican el cambio. En un fotógrafo como Catany, con innumerables obras en las que solo una pequeña parte es el desnudo, selecciona una modelo con unas características claras. Es una mujer joven, delgada, con senos firmes y que, además, se nos presenta en un estado de sumisión con su cuerpo tumbado en el sofá y su cabeza que recae ligeramente por encima, exponiendo su cuello y su torso.

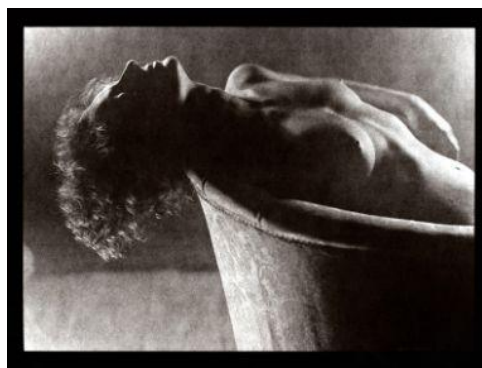


Ilustración 16 *Rosler* (1982) de Toni Catany i Jaume. Fotografía.

En una simbiosis entre la belleza artística clásica y un halo de erotismo es el fiel reflejo por el que los artistas anteriormente mencionados, así como los que llegan después, pretenden cuestionar. La mujer no es siempre es joven, no siempre tendrá senos – o en cualquier caso no siempre estarán tersos. Existen las mujeres que no son delgadas, sino que presentan grasa abdominal o una musculatura marcada. Y en cualquiera de los casos, todas tienen el mismo valor; todas son igual de mujeres y con el mismo derecho a tener visibilidad.

⁴⁴ https://fundaciotonicatany.cat/?page_id=2

Una visibilidad que, Catany no pretendía revelar porque su arte era meramente estético. Sin embargo, es un buen ejemplo con el que sembrar el punto del que parte el resto de artistas. Una lucha constante a la normalización de la mujer, a eliminar los estereotipos, el peso, la edad... en definitiva, a asimilar la diversidad los cuerpos y el envejecimiento. Aspectos que, de manera subversiva y directa trata una de las estrellas del *body art* a través de sus cirugías estéticas.

Orlan es la encarnación del *body art*. Una artista prolífera que ha modificado su nombre⁴⁵ y su cuerpo en pos del arte más provocativo y desgarrador. Nacida en Saint-Étienne (Francia) en 1947 bajo el cuidado de una familia acomodada con sus parientes más cercanos. Esa relación de parentesco marca su obra, especialmente su mala relación con su madre. En la cual hace hincapié Kate Ince cuando describe la obra de Orlan como “una rebelión en contra de la figura de la Madre y, más en concreto, en contra de la figura de su madre.” (MAYAYO, 2010, p.9)

Comienza a realizar sus primeras *performances* poco antes de su mayoría de edad, momento en el que decide mostrar que no está conforme con lo que la rodea y presente un perfil reivindicativo. Va a cuestionarlo todo y, por tanto, también deseó romper con el tradicionalismo artístico, que le llevó a recrear la dualidad “entre la realidad y la ficción, entre el objeto y el sujeto.” (KEJERETA, 2002, p.13) Era la artista que encajaba en el ambiente de los años setenta, década que, en palabras de la propia artista “giraba en torno a lo social, lo político, lo ideológico.” (ORLAN, 1998: 59)

Ella misma describiría sus primeras obras, cuando cuestionaba todo lo que le rodeaba a la par que abandonaba el marco teórico:

“Mi trabajo emergió en los años setenta. Cuando el arte giraba hacia lo social, lo político, lo ideológico, una época donde los artistas estaban muy comprometidos intelectualmente, conceptualmente y a veces físicamente con sus obras... Por esta época, había utilizado la cirugía durante un encuentro de *performance* que había organizado en Lyon durante cinco años, pues tuve que hacerme operar de urgencia: mi cuerpo enfermo necesitaba atención. Decidí utilizar esta nueva aventura, dándole la vuelta a esta situación, considerando la vida como fenómeno estético recuperable: incluí foto-video en la sala de operaciones y los videos se mostraron en el festival, así como las fotos. Como si se tratara de un

⁴⁵ El nombre de nacimiento de Orlan es Mireille Susanne Francette. Al entrar en la adolescencia sintió la necesidad de auto definirse a si misma y en un sentimiento de pesadumbre, comienza a firmar sus obras con *Morte* [muerte en francés].

Sin embargo, al percatarse de la dureza significativa de la palabra, la divide en “la partícula OR, que quiere decir oro en francés. Además, por esa misma época, ella era considerada como lenta [...] De manera que decidió unir a partícula OR con -lent” (ARCOS-PALMA, 2014, pp.24-25) cuya transcripción fonética es LAN: ORLAN.

performance programado. La cirugía está fuera de nuestras frivolidades y esta experiencia fue muy intensa; tuve la certeza de que un día u otro, de una manera u otra, yo trabajaría con la cirugía (ORLAN, 1998b: 59)”. (ARCOS-PALMA,2014, p. 10)

Y efectivamente, en 1990 introdujo de lleno la cirugía estética como instrumento artístico tras superar un cáncer que los médicos debieron extirpar. Prueba de ello fue *Omnipresence-Surgery*. Una *performance* cuyo resultado fue presentado en 1993 en la Sandra Gering Gallery de Nueva York. La acción por sí misma se desarrolló en un quirófano adaptado a modo de sala de exposición. Como p^árticipes, Orlan en su papel de protagonista y, a su lado, la cirujana pl^ástica Marjorie Cramer. Juntas realizan la s^éptima <<*performance-intervención*>> de la artista. (ORLAN, 2002:60)



Ilustración 17 *Omnipresence-Surgery* (1993) de Orlan. *Performance* recogida en fotografías.

La *performance* consistió en la operación estética en sí misma. La cirujana tenía las indicaciones de modificar la estructura de los ojos, mejillas y barbilla de Orlan, colocando implantes en ellas. La intervención que fue reproducida en directo para medio mundo y en la que Orlan – con una dosis de anestesia inferior a la recomendada -, ayudándose de la llegada de internet, recibía preguntas que ella, en la medida de lo posible, iba contestando.

Simultáneamente, Orlan leyó un fragmento de *El traje*, un libro del psicoanalista lacaniano Eugénie Lemoine Luccioni: “La piel es decepcionante... En la vida no tenemos sino nuestra piel...hay malestar en las relaciones humanas porque no somos nunca lo que tenemos...tengo una piel de ángel pero soy una chacal...una piel de cocodrilo pero soy un toutou, una piel de negro pero soy un blanco, una piel de de mujer pero soy un hombre; yo no tengo nunca la piel de quien soy. No hay excepción a la regla pues nunca soy lo que soy.” (ORLAN, 2002:60)

A petición de la artista, aquel quirófano poco tenía que ver con la realidad. Los allí presentes no eran solo Orlan y su cirujana. Ambas junto a los asistentes portaban vestimentas coloridas, diseñadas por modistas famosos y las acompañaban dos asistentes, cada uno encargado de traducir al inglés y al lenguaje sordomudo. Todo era una puesta en escena, metódicamente preparada por Orlan. (GEAT, 2011)

Una mujer cuya relación con el dolor forma parte de su vida y de su trayectoria artística. Sin embargo, el dolor que se autoinflige es mayoritariamente para el espectador. En sus acciones, el dolor que asume es el mínimo posible, aunque el observado crea lo contrario. Ella siempre tiene el control sobre sí misma y su cuerpo. El cirujano hace la operación pero ella decide en qué términos se realiza su transformación. En palabras de Arcos-Palma (2014, pp. 17-18): “Orlan reafirma su capacidad de agencia y remite al cirujano a un papel pasivo.”

El mensaje que pretende lanzar Orlan con la acción es dispar. Por un lado nos transmite la transformación del cuerpo humano por uno mismo y no lo hace desde la perspectiva banal, sino que cuestiona el conocimiento y la labor científica que se usa para “adaptarse a los dictámenes del progreso”. Por el otro lado, esa utilización de la innovación en relación a los cánones de belleza. Orlan se apropia de ellos con el fin de crear variantes. Una nueva concepción de lo bello en una relación del cuerpo, la apariencia y la identidad. Ella se construye y reconstruye a sí misma.

En este caso, Orlan da por finalizada su reconstrucción en una exposición. En una simbiosis entre lo planificable y la improvisación, su séptima <<performance-intervención>> la acompaña de las consecuencias de cualquier operación quirúrgica. Un conjunto fotográfico compuesto por 41 imágenes de Orlan. Cada una realizada desde el día de la operación hasta los 40 días posteriores. En ellas podemos ver la evolución de un rostro que ha sido intervenido, demacrado. Fotografías que, a su vez, modificó mediante ordenador para sintetizarlas con los rasgos de las diferentes musas de referencia de la pintura occidental. Resaltando una de las normas adscritas a la sociedad: el dolor asociado a la belleza. “La deformidad y el dolor físico que tenía que soportar para lograr una belleza culturalmente divinizada.” (JONS, 2006, p.185)

Orlan ha mostrado una personalidad artística inigualable. Su ironía, su humor, su forma grotesca de expresarse en sus obras, tal y como expresa Roland (2015, p. 167) la ha convertido en la artista por excelencia en el estudio de las identidades. Ella, mejor que nadie, se opone a los parámetros de la sociedad en cuanto a la estética, el envejecimiento, los roles y las identidades, abriendo un camino para la autocreación de cualquier humano.

Quizás, es de la mano de Orlan con quién más directamente nos podemos percatar de las reivindicaciones en pos de la eliminación/cuestionamiento de los cánones estéticos. Su obra nos evoca la necesidad de los individuos de encajar en unos parámetros – los cuales pueden ser subjetivos -, y que sin estar dentro de ellos no podemos ser felices. Que para serlo, debemos hacer todo lo posible por encajar, incluso someternos a una agresión física como es una cirugía estética.

Orlan nos muestra, a nuestro parecer, lo ridículo que resulta intentar cambiarnos. Intentar ser otra persona, tener otro cuerpo u otra forma de ser. Y que no tiene sentido sufrir para convertirnos en lo que otros desean porque al final, el cuerpo es solo un cuerpo. Una visión compartida, a su manera, por otra de las grandes artistas contemporáneas.

Marina Abramovic, la “abuela de las *performances*” como ella misma se hizo llamar, nació en 1946 en el Belgrado de la antigua Yugoslavia. Creció en el seno de familia ortodoxa y desestructurada en donde el pasado familiar de guerrilleros del ejército rojo durante la Segunda Guerra Mundial de sus padres y las continuas disidencias entre ellos marcaron el carácter de la artista. (MUÑOZ, 2016)

Las circunstancias familiares, la extraña relación con sus padres en donde ella se sentía usada por su madre, así como el contexto político, ideológico y social de su país, son su propio contexto y bases de creación artística. Sin todas esas raíces, es imposible comprender la muestra artística con la que empieza a destacar en la década de los 70. Momento en el que se involucra en el estudio de la relación artista-espectador, el cuerpo y la mente.

Ella se convierte a sí misma como la pieza fundamental de su obra. Su cuerpo, a lo largo de sus más de cuatro décadas de trayectoria artística, ha actuado como el soporte inmaterial que puede ser sometido al dolor para demostrar, a sí misma y al espectador, los límites del cuerpo. Ingerir drogas, someterse a las acciones más extremas e, incluso, acercarse a la muerte en un “ambicioso y profundo proyecto que se encamina a descubrir un método, a traviesas del arte, que haga a la gente más libre.” (THURMAN, 2010, p.5)

La *performance* le proporcionó lo que tanto ansiaba, un soporte artístico con el que se puede improvisar o ser sometido a estudio. Sin embargo, no siempre pudo controlar sus acciones, aunque de ellas han surgido una amplísima muestra de arte inverosímil y extravagante. Acciones que han sorprendido y horrorizado a partes iguales al espectador, el cual se llegó a ver forzado a intervenir, siendo, en ocasiones ser el único factor capaz de ponerle fin.

Abramovic juega con el límite moral que pauta la sociedad. Lo incuestionable de esta artista es que, con su aportación, no sólo crea una obra, sino que es capaz de nutrir de una obra propia a cada uno de los asistentes. No obstante, en su haber no solo se puede encontrar las *performances* que tanto le apasionan. La fotografía o las acciones grabadas también se incluyen en sus herramientas artísticas y, al igual que con las *performances*, también forman parte de sus investigaciones sobre el cuerpo y la mente. (THURMAN, 2010)

En el año 2003 presentó la instalación audiovisual titulada *Nude with Skeleton*, de la cual se expresa así Abramovic: “He trabajado con esqueletos y huesos durante mucho tiempo. Esta imagen fue grotesca para la cámara. No fue una actuación en directo. Existe sólo como un vídeo



Ilustración 18 *Nude with Skeleton* (2003) de Marina Abramovic. Fotografía.

y una fotografía.

Se trata básicamente de un retrato de mí, como una naturaleza muerta.”

(ELLIOT, GOLDBERG, McEVILLEY, 1995)

Emulando la estética de la pintura barroca, Abramovic se coloca en un fondo oscuro para resaltar a través de un foco de luz. Se recuesta en el suelo, en penumbra, desnuda, y se coloca un esqueleto sobre su propio cuerpo. Es una acción sencilla, sin parafernalia, en la que Abramovic se desprende de elementos externos. Abandona los cánones, tanto estéticos como artísticos, de vestimenta, de miedos... para enfrentarse a la cruda realidad: la muerte. Un destino al que todos estamos predestinados y que solemos olvidar, sin importar quiénes hubiésemos sido, cómo hubiésemos vivido o qué hubiésemos poseído. (THURMAN, 2010) (MUÑOZ, 2016)

Abramovic aprovecha así una performance que ha realizado para sí misma en varias ocasiones a lo largo de los años para acercarnos a dos conceptos, quizás, contrapuestos. Por un lado, a nuestro parecer, nos evoca al *carpe diem*. Creemos que Abramovic pretende recordar al espectador que debe vivir el momento, la vida tiene un fin y hay que disfrutarla.

Al mismo tiempo, nos hace ver que las personas somos iguales ante la muerte, sin importar el nivel socio-económico, la religión o el sexo biológico de los individuos. Al igual que la pintura de <<vanitas>>, a través de una simple fotografía, Abramovic nos avisa que la ambición por la acumulación de bienes terrenales o la preocupación por la estética – que es el tema del que nos referimos en este texto – son aspectos banales, sin importancia. Pues lo realmente importante es vivir.

En tan solo una imagen, Abramovic lograr provocar una multitud de sentimientos en el espectador. No solo nos recuerda que la muerte acecha en todo momento, sino que nos hace dudar y cuestionar la importancia que le damos a aspectos relacionados con el cuerpo, sin importar el sexo biológico.

Sin adscribirse a un colectivo o a una denuncia sobre el uso del cuerpo de la mujer en las artes y en la sociedad, Abramovic nos recuerda que nuestra existencia se reduce a nuestro cuerpo, y que es importante porque es lo único que necesitamos para vivir. Todo lo demás son extras que nos incluyen o excluyen de la sociedad según parámetros abstractos y subjetivos. Por ello, nos ha resultado importante resaltar a esta obra y a esta artista, ya que consideramos que, en su no denuncia sobre el uso de la corporalidad femenina, sí es capaz de posicionarse más allá de la estética dominante en el contexto histórico-social del momento.

Por el contrario, y quizás más cercana a la idea de Orlan, la guatemalteca Regina José Galindo. Ella centra su obra en el cuerpo, en la modificación de este y el dolor al que puede verse sometido. Aborda temas muy lejos de lo banal. Nacida en 1974, Galindo es una cultivadora de arte y poesía que encontró en la *performance* la herramienta idónea para reivindicar los abusos, la violencia o las injusticias.

Su arte gira en torno, mayoritariamente y de forma más directa que la del resto de artista, en la denuncia social. Galindo va más allá de la visión del arte como elemento carente de sentido práctico. Su fin es denunciar la discriminación por raza, el menosprecio por ser mujer y busca, exasperadamente, la llegada del cambio. En palabras de Loris Romano en la página web de la artista, ella es: “una artista que presiona más allá de sus propios límites, a través de *performances* radicales, inquietantes, y éticamente incómodos.” (ROMANO, -)

Eso mismo quiere reflejar cuando el año 2005 presenta en la 51º Bienal de Venecia la *videoperformance* que realiza el año anterior. *Himenoplastia*. Así, como el procedimiento quirúrgico por el que se reconstruye el himen femenino, Galindo denuncia la doble moral, la estigmatización de la sexualidad femenina, los roles impuestos a la mujer y la violencia de género. (SÁNCHO RIBÉS, 2015)

En su propia carne, Galindo se hace intervenir para reconstruir su himen. Una operación estética ilegal en Guatemala, por lo que consigue localizar a un dentista que, de forma encubierta y en su consultorio, la opera. Ella, consiente de la gravedad de la operación y de las posibles consecuencias, se hace acompañar por un médico especialista que observaba y debía interceder

cuando considerase que la vida de la artista estaba en riesgo. Ella misma señala que, sin la aportación de este último, pudo desangrarse en dos ocasiones. (SÁNCHO RIBÉS, 2015)

Galindo nunca ha querido rebelar la ubicación original de la acción ni el nombre de ambos médicos, pero si los motivos por los que decidió realizarla y mostrarla al mundo. De la manera más directa presenta la presión social a la que se ven sometidas las mujeres en torno a su sexualidad. El concepto de “virginidad” y la necesidad moral de no haber tenido relaciones sexuales con penetración antes del matrimonio o el miedo al rechazo o a otras consecuencias sobre sí misma y su reputación social son las que la artista pone sobre la mesa. (STRAFACCE, 2022)

La negación a la realidad sustentada por un sistema arcaico que histórica, cultural, psicológica y religiosamente ha relegado la sexualidad femenina, lleva a muchas mujeres a ocultar sus encuentros sexuales con el fin de seguir contando con el respeto individual, familiar y social. Incluso, cuando tales encuentros no son consentidos. Es tal la presión exterior a la que se ven sometidas, que muchas mujeres recurren a personal no cualificado que, sin medidas sanitarias ni garantías de supervivencia - más allá de las habladurías de las supervivientes – las intervienen para otorgarles la prueba de su pulcritud. (SÁNCHO RIBÉS, 2015)

Pulcritud asociada a un himen. Un “repliegue membranoso que reduce el orificio de la vagina” según la Real Academia Española de la Lengua (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2021) por el cual se marca el devenir social y moral de las mujeres. Galindo no solo nos está mostrando una realidad de las mujeres en torno a su sexualidad. No solo se está denunciando la práctica ilegal y el cuestionamiento al que se ven sometidas las mujeres para que sus parejas o futuras parejas masculinas – y familiares – las respeten y no las denigren socialmente.

Se presenta el ideario de mujer. El ser vivo que posee un cuerpo pero que no le pertenece a ella, sino al resto de la sociedad. La mujer es el ser que debe ser, comportarse y cuidarse como otros desean. Específicamente, <<la mujer no nace sino que se hace>>, tal y como he intentado que se aprecie a lo largo de las páginas anteriores. Y es tal la intervención que deben soportar en sus cuerpos que en algo tan sutil, íntimo y cuestionable como el himen - pues este puede romperse completa o parcialmente sin haber tenido una penetración -, fuerza a tantas mujeres a someterse a operaciones para ocultar su pasado.

Desgraciadamente es una práctica normalizada no solo en Guatemala, sino en gran parte del mundo y especialmente peligrosa en todos esos lugares en donde es ilegal. Muchas mujeres ponen en riesgo su vida por el capricho de otros que las obligan a encajar en el molde. Esa dualidad de los arquetipos en los que deben encajar las mujeres; en el plano sexual: la prostituta vs. la madre. Como en tantos otros aspectos, la artista nos revela un practica triste y desagradable por la cual las mujeres deben pasar para encajar. Ellas deben renegar de unos impulsos sexuales que no les permiten tener, culpabilizándolas de ellos, al mismo tiempo que la sociedad la usa a ella y a su cuerpo.

Después de analizar la estética corporal y su relación con la sexualidad femenina, volvemos a retomar la cuestión estética en su faceta de apariencia construida. En una versión menos agresiva pero más común y más cercana en el tiempo que la presentada por Orlan en *Omnipresence-Surgery*, una de esas artistas que cambió el rumbo del arte actual en América Latina es Nicola Costantino. Argentina con raíces italianas que nació en 1964, anhelaba modificar las estructuras formales del arte en cuanto a técnicas y soportes se refiere. Es en el seno de su familia donde ella encuentra su pasión por la cultura, mas contrariamente a las peticiones de sus padres, decide formarse en Bellas Artes en su Rosario natal. (CONSTANTINO, -)

Allí comenzaría a investigar y experimentar con la resina de poliéster y el poliuterano. Acompañándolo de las lecciones de diseño que su madre le había dado, fundió los elementos para caracterizar su obra y su trayectoria artística. No obstante, la escultura provocó en Costantino una gran admiración al mismo tiempo que anhelaba conocer el cuerpo humano. (CONSTANTINO,-)

La taxidermia, el embalsamamiento o la momificación forman parte de sus técnicas artísticas, así como la creación de réplicas corporales y las técnicas científicas para su recreación. En ese deseo por el cuerpo y a modo de crítica a los cánones estéticos y los roles adscritos a lo femenino decide presentar *Vanity con tocador*. Una *performance*-instalación en dónde se puede observar un mueble tocador, algunos utensilios estéticos y Costantino. (CONSTANTINO, -)



Ilustración 19 Vanity con tocador (2011) de Nicola Costantino. Performance recogida en vídeo.

Sin música ambiente, sin texto, sin palabras que acompañen la acción. A lo largo de seis minutos y 48 segundos, Costantino se peina y se maquilla para, posteriormente, deshacer lo hecho y repetir el proceso. Como si se tratase de un ritual sacro, o más bien, el ritual femenino por antonomasia, cambia su aspecto a través de varias técnicas estéticas que, al parecer, no son gratos para la artista.

Colocándose en el centro de la expresión artística, Costantino muestra la cotidianidad y la rutina de la mujer. El ocultar el <<soy>>, el modificarlo en pos del tercero, el disfrazarse para crear una nueva identidad asociada a la estética. ¿Qué es ser mujer? ¿Cómo es una mujer? Dos cuestiones que la artista nos presenta como elementos que no están adscritos directamente a la persona, sino construcciones externas, especialmente la estética, que ejercen presión para conseguir la homogeneidad deseada y que están asociadas a la estética y los roles.

Una estética que se consigue en privado para lucir socialmente, poniendo de manifiesto tres principios. En primer lugar, la presión que ejercen la sociedad, la publicidad, la moda o la industria del maquillaje para que las mujeres siempre se muestren arregladas, bellas y de aspecto saludable. En segundo lugar, el desprecio y cuestionamiento de las personas que no desean/pueden encajar

en el estereotipo estético que un tercero desea. Finalmente, lo tedioso, doloroso y emocionalmente cansado que es para una persona intentar cumplir con las metas de otros.

Ese “Para ser bella hay que sufrir” del tradicionalismo generacional es lo que muestra Costantino con *Vanity con tocador*. Lo que significa y supone llegar al concepto de belleza que se desea. Como algo tan subjetivo con lo bello marca el devenir social, los roles y el estatus de una persona, especialmente si es mujer. Y es que es su belleza natural y artificial con la que se ha creado la identidad femenina, pues no “no hay mujeres feas, solo perezosas” que decía Helena Rubinstein en sus eslóganes publicitarios de cosmética femenina. Volviendo a dividir a la mujer que encaja en el molde con las que no.

Costantino nos devuelve la idea de David Le Breton (1985) de cómo los cánones estéticos, la industria del maquillaje o la sociedad forman la construcción social y cultural en torno a las identidades. Una identidad que al parecer debemos construir u ocultar tras un arduo maquillaje, horas de cuidados en el cabello y una selección minuciosa de la vestimenta. Con un fin de hacernos reflexionar ¿Quiénes somos en realidad? No lo que mostramos al mundo, sino lo que realmente somos.

Mediante el uso de su cuerpo y una práctica abrasiva sobre este, Constantino pone de manifiesto la violencia. La agresión a la que, culturalmente, debemos someternos para poder encajar en el modelo femenino que transmiten los medios de comunicación y que son aceptados socialmente. La artista apela al raciocinio con la intención de romper los estereotipos físicos que hemos adoptado mental y socialmente con el fin último de crear conciencia.

Para concluir y, apelando a esa conciencia y búsqueda del cambio, debemos destacar un joven peruano cuya trayectoria artística finaliza de forma abrupta a sus 44 años de edad cuando fallece. A pesar de su corta trayectoria, Giuseppe Campuzano ha sido uno de los activistas en pos de la igualdad y libertad sexual más importante de Perú. (RODRÍGUEZ, 2018)

Cultivador de la *performance*, exploró los límites del cuerpo, la identidad y la sexualidad a través de los cuerpos transgéneros. Posteriormente, el travestismo se convirtió en su inspiración para finalizar su trayectoria con un estudio fotográfico sobre la realidad de las personas con positivos

en VIH⁴⁶. En base a ello, trabajó entre 2003 y 2015 en un proyecto artístico y museístico al que llamó *El Museo Travesti del Perú*. (CAMPUZANO, LOENZO, RODRÍGUEZ, 2015-2016)

Bajo un escrutinio museístico, Campuzano crea obras en todos los soportes artísticos a su alcance. Fotografías, instalaciones, *performances*, impresiones que previamente han sido modificadas por ordenador... todo desde sí mismo y su corporalidad. Lo que pretende es demostrar que la identidad individual se construye. Que no se hace en base a los parámetros que dictan las sociedades y nos encasillan en modelos cerrados. Que ni nuestra lugar de nacimiento, ni nuestro género u orientación sexual nos dictaminan. (CAMPUZANO, LOENZO, RODRÍGUEZ, 2015-2016)



Ilustración 20 *Beauty Salon* (2014) de Giuseppe Campuzano. Conjunto fotográfico.

Bajo ese contexto nos presenta *Beauty Salon* en 2014. Una composición de cuatro autorretratos del artista en la que podemos observar varios supuestos. Primero, con rostro serio y el torso desnudo, se coloca una aureola eclesiástica. Impasible. Al lado, al más estilo rockero de los 80', un corte desigual y un maquillaje extravagante. Refleja sorpresa en un sentido irónico. En tercer lugar, Campuzano se acerca de mujer indígena con una peluca de pelo castaño y lacio que acompaña de un gran collar de lapislázuli gran elaborado. Su rostro, pintado de marrón, evoca una mueca de rabia. Por último, con una peluca oscura, grandes pendientes dorados y un gran sombrero rosa que nos permite observar la cabellera y el exceso de maquillaje de su rostro, sonrío.

⁴⁶ Virus de la Inmunodeficiencia Humana. Una enfermedad que se transmite por vía sexual o por el contacto sanguíneo directo. Sin el tratamiento para controlar la enfermedad, esta puede desembocar en SIDA, pudiendo provocar la muerte del portador.

Con diferentes apariencias, a modo de metamorfosis y acercándose a los estereotipos femeninos/feminizados, podemos observar la visión que Campuzano tiene del travestismo. Una corriente complementaria a otros artistas, que no buscan imitar o parecer ser una mujer, – bajo el estereotipo estético -, sino que presentan un método de liberación. Una manera de reivindicarse a uno mismo, de construcción. (CAMPUZANO, LOENZO, RODRÍGUEZ, 2015-2016)

El artista nos muestra que está en nuestras manos el ser y comportarnos como cada uno de nosotros desea. Que las identidades y sexualidades pueden ser tan variadas como lo pueden ser las estéticas y que no debemos conformarnos con lo establecido si eso no nos define. Campuzano, al igual que el resto de artistas reseñados, nos invita a plantearnos si nuestra apariencia es realmente nuestra o impuesta.

Por último, cabe mencionar a una artista, en la cual ahondaremos más en el capítulo “La Vulva y otros desconocidos. La imaginería vaginal”, Rocío Bolívar. Una artista mexicana muy reivindicativa respecto a la lucha por la opresión de las mujeres y cuyas señas de identidad son la interpretación del dolor psicológico como algo físico y su atracción por la sexualidad femenina. (ALCÁZAR, 2018)

De su larga trayectoria, en 2014 presentó una obra titulada “Entre la menopausia y la vejez”. A través de ella, Bolívar reflexiona y desmitifica el estereotipo físico al que la mujer se ve sometida tras su etapa post-reproductiva. Cuestiones cómo la utilidad de la mujer más allá de su papel de madre-cuidadora, la búsqueda de la juventud eterna o el estigma de la vejez.



Ilustración 21 Entre la menopausia y la vejez (2014) de Rocío Bolívar. Performance registrada en fotografías.

Para ello, la artista se presenta en el salón de Henry F. Hall Building de la Universidad Concordia para intentar modificar su rostro mediante prótesis. A través de ellas, estira su piel para ocultar sus arrugas y otros signos de la edad; al igual que Orlan, crea su propia apariencia. De una forma irónica nos muestra lo efímero de la vida, como la sociedad capitalista nos exige, incluso en las etapas finales de la vida, a ocultar la evolución natural de la estética.

Bolíver nos expone la sociedad consumista que cosifica a las mujeres y su apariencia. Basándose en su experiencia, la artista nos recuerda que debemos normalizar los cambios propios de nuestros cuerpos y dejar a un lado las presiones sociales. Una

insistencia mediática que afecta, en mayor medida, a las mujeres y que nos lleva a negarnos a nosotros mismos, además de empeorar el miedo a la vejez y a la muerte. (KLEIN JARA, 2021)

6.2.2 Conclusiones:

Podemos llegar, por tanto, a varias conclusiones con este pequeño imaginario titulado “Cuestionamiento estético. Una denuncia a los cánones de belleza”. Primeramente, que la preocupación por la situación que las mujeres corren por culpa de los estereotipos de belleza, no es algo que quedase relegado a las artistas femeninas. Varios han sido los artistas varones que, además de plasmar la visión de las mujeres que tenía la sociedad, reproducen y son conscientes, a su manera, de las problemáticas que los grupos feministas reivindicaban.

En segundo lugar, que abordar los cánones y los estereotipos de género no es tarea fácil. Pues aunque todo se reduce al cuerpo, este es muy amplio y existen muchas variantes de cómo se ha intentado controlar la corporalidad para el sometimiento social. Desde los rasgos faciales llegando a los genitales, pasando por la vestimenta y el maquillaje.

Además, aliándose con la publicidad, como podremos analizar en el siguiente capítulo, los medios de comunicación, y variantes a estos, como internet, las armas con las que les dictaminaban su comportamiento o su apariencia hasta tal punto, que ellas mismas se encontraban diferenciadas dentro de la misma sociedad en base al cumplimiento o no de las expectativas estéticas, entre otras.

Por ello, en ese contexto que hemos intentado sintetizar, en el que las mujeres se aprovechan de las crecientes *performance* y del *body art*, que no estaban inscritos a la esfera exclusiva masculina para reivindicar sus derechos, libertades y pensamientos a través de su cuerpo. Un cuerpo que ya estaba siendo retratado más que, también encontraría en la fotografía, un aliado para el cambio. Una modificación de los estereotipos que necesitaban para sentirse partícipes y libres. Por este motivo, los artistas y obras analizadas hacen hincapié en la normalización de todos los tipos de cuerpos y apariencias. Pues la intencionalidad de los artistas es provocar el cuestionamiento sobre la belleza, los cuerpos, las medidas, el maquillaje... Si “el cuidado personal” nos lo proporcionamos por decisión propia o no.

Nos plantean de diversas maneras si la normatividad con la que, por ejemplo, Catany nos hace mirar a *Rosler* en búsqueda de la belleza; es realmente lo normal. O, por si el contrario, debemos ampliar nuestro horizonte, aceptar y acoger a todos los tipos de cuerpo, al mismo tiempo que deberíamos apoyar al empoderamiento de las minorías. Esa ampliación de miras en lo referente a la estética que pretenden los artistas, también va de la mano de la concienciación.

Como hemos podido comprobar, de forma irónica y reivindicativa, los artistas han colocado a mujeres – a ellas mismas, otras o personas de sexo biológico masculino con una apariencia “feminizada” – de la misma manera que lo hacían los medios a los que critican. Es decir, colocan a la mujer, al concepto que se tiene de mujer, como objeto de consumo.

Y como objeto, la sociedad ha reducido todo su ser a su cuerpo. Adscribiéndole connotaciones al mismo como feminidad, sensualidad, cuidados, medidas corporales...e inscribiéndonos en un imaginario concreto. Si una mujer no cumple con las características, la clasificamos como alguien que no desea cuidarse, no quiere gustar, no está bien. Por el otro lado, si una mujer decide cumplir todas las pautas establecidas, la clasificamos de creída o egocéntrica.

Sin embargo, también existe el colectivo de mujeres que se encuentra en el limbo de los cánones estéticos. Ignorada y admirada a partes iguales, nos hace plantearnos las mismas cuestiones que han abordado estos artistas; en especial Orlan, Abramovic, Galindo o Bolívar. Nos modificamos para encajar en unos parámetros cambiantes y subjetivos. Nos modificamos interna y externamente cada día. ¿Y para qué?

Intentar responder a esta pregunta es intentar contestar a las reivindicaciones analizadas. El intentar encajar dentro de unos parámetros impuestos, que no nos representan y/o no somos capaces de adaptarnos a ellos, supone una violencia. Parece que debemos aceptar el dolor físico y emocional para acercarnos a los que otros nos dictaminan. Incluso debemos estar dispuestos a arriesgar nuestra vida para ello. Y, ¿realmente vale la pena el martirio?

Puede que los artistas solo buscasen crear conciencia sobre cómo se ha creado un sistema de dominación social a través de la estética, que solo traten la imposición de roles o conceptos, mas realmente creo que va más allá. Considero que debemos plantearnos en qué lugar va a quedar la autoestima y la salud mental individual. ¿Debemos relegar nuestro bienestar ante el miedo a la marginación social? Y finalmente, ¿realmente nuestra apariencia es un decisión propia o ha sido

impuesta? En palabras de Isabel Coixet: “Creo que la autoestima es quizás la gran batalla que todavía nos queda a las mujeres por ganar.”

6.3 La Vulva y otros desconocidos:

“Eva reprobada (otra vez) por puta.

La Biblia enseña que la mujer trajo el pecado y la muerte al mundo y

Que precipita la caída de la raza humana [...]

Yo digo: Serpiente que reptar por submundos de perversión

Como Venus, diosa de la belleza y el deseo sexual

No está claro si nos hace descender a los castigos del pecado

O implanta el pecado en nuestros sentidos.

Plástica descarnada ante culpas por tráfico de sexo.

Así la vez.”

Juan José Gurrola.⁴⁷

Existe un sinnúmero de artistas masculinos que han retratado a las mujeres y sus atributos sexuales a lo largo de la historiografía artística. Con fines estéticos, a través de la mirada *voyeur*, mujeres tímidas o intimandantes, en un halo de sensualidad o de misticismo. Se podrían airear muchas obras de este tipo, tanto en fotografía como en *performances* de la etapa cronológica de esta tesis con el fin de criticarlas desde el punto de vista del feminismo. Sin embargo, en “La Vulva y otros desconocidos” proponemos obras de artistas que, de manera directa, han planteado la normalización de la sexualidad así como la crítica y perpetuación de mitos sexuales en torno a la sexualidad femenina.

⁴⁷ Extraído de la web <http://archivoartea.uclm.es/artistas/rocio-boliver/> El día 9 de febrero de 2022, es un poema que el fotógrafo, performista y dramaturgo mexicano, Juan José Gurrola, le dedica a Rocío Boliver.

En un contexto, como hemos señalado en el capítulo anterior, en el que se empezaba a aceptar a las mujeres como elementos independientes y de éxito. La supervisión de sus estéticas y representaciones seguía ligada a la atenta supervisión del deseo masculino, es por ello, que las artistas, también buscaron la manera de incluirse y llenar el vacío que existía respecto a ellas. Para ello, debieron abandonar las antiguas herramientas de expresión y las temáticas artísticas clásicas.

“De ahí la irrupción de la iconografía vaginal y las alusiones a la menstruación y otras circunstancias que habían sido invisibilizadas o directamente obligadas a ocultar.” (AUMENTE, 2010, pg. 11) En un intento de abandonar el papel de madre, de musa o de promiscua, las artistas buscan reivindicar. Primero, su rol más allá del tradicional, sus derechos individuales – especialmente sexuales – y concienciar sobre el estereotipo de “sumisas y putas” (Amara Zappi & Martínez, 2004), de esclavas de la casa, objetos sexuales” (MUÑOZ-MUÑOZ, 2014,pg. 45) En segundo lugar, la denuncia a la representación y uso de la mujer y su sexualidad en la imágenes y, especialmente la pornografía. Finalmente, normalizar lo que para ellas, debía ser normal y conocido por el resto.

Bajo esta premisa, las artistas han intentado normalizar todos los aspectos de la sexualidad femenina. Esos que se intentaron ocultar y, al mismo tiempo, se presenta de forma distorsionada a través de medios como la pornografía. Elementos que colocan a la mujer como mercancía, que debe ser sometida a una humillación que, por otro lado, va a disfrutar y que queda relegada a la vagina, pechos y nalgas. (RODRÍGUEZ, 1994)

En una lucha, por dejar a la mujer fuera de la estética de Venus y como una manera impactante de hacerse escuchar, de las maneras más directas y menos “bellas”, las artistas feministas realzan la imaginería vaginal. Como veremos, se resaltarán la sexualidad femenina, en su aspecto biológico, desde una perspectiva, hasta entonces, nueva y positiva. Acercándonos al cuestionamiento y descubrimiento de los cuerpos y de la identidad sexual.

6.3.1 La imaginería vaginal:

El primer artista que debemos destacar es el gran canario Juan Hidalgo. El fundador y uno de los miembros más destacados del grupo Zaj⁴⁸. Nacido en 1927 y fallecido en 2018, dedicó su vida al vanguardismo español. De formación musical en París y Ginebra, alternaba su pasión por el piano

⁴⁸ Véase la referencia en el capítulo “Reivindicación identitaria”.

con la fotografía y la *performance*. Sin su formación internacional dedicada a la música, su obra perdería el sentido. Interconectaba las temáticas de sus obras con la puesta en escena teatral y la música era clave. (VEGA SANTANA, 2018)

A lo largo de su vida, en su trayectoria artística podemos observar a un artista muy prolífero que intentaba analizar la identidad humana, la reflexión individual y colectiva, aspiraba a conocer el cuerpo y el placer en una sociedad arcaica y marcada por el conservadurismo estatal y eclesiástico. Al mismo tiempo, trabajaba la relación entre obra-artista y espectador, especialmente haciendo hincapié en la sexualidad. Una sexualidad ligada al culto al pene.



Ilustración 22 *Flor y mujer* (1969) de Juan Hidalgo. Fotografía-collage. Colección Artium Catálogo desde 2004.

Por ejemplo, *Flor y mujer*, una composición de cuatro fotografías de pequeño formato, presentada en 1969 y que actualmente forma parte de la colección Artium del Centro Museo Vasco de Arte de Vitoria. En ella se muestra la anatomía femenina por medio del cuerpo de una persona desnuda, el mismo cuerpo al que le han situado una planta carnívora cerca de los senos, en la tercera imagen nos muestra el sexo femenino y esa planta carnívora justo encima, y, por último,

la planta carnívora. (SAN MARTÍN, 2004)

Algunos estudiosos han considerado reseñar a esa planta carnívora como una alegoría de la vagina (SAN MARTÍN, 2004). Sin embargo, creo que se debe simplificar el concepto. Primeramente, se nos presenta una idea de belleza, de sensualidad, de desinformación, misterio y miedo. A priori hallamos una imagen de carácter erótico, mas al visualizar el conjunto, Hidalgo nos ha hecho partícipes de uno de los mitos sexuales más postergados en el tiempo: la vagina con dientes que desgarrar el miembro del varón.

O también el mito de la mujer como mantis religiosa que, al aparecer, mata al macho. Quizás Hidalgo pretendiese seguir perpetuando la percepción “maligna” de la mujer. La que usa su sexo para seducir y atrapar al hombre. O simplemente, nos presenta la realidad de la educación sexual de finales de los 60 en España – y otros muchos países en donde se empiezan a desarrollar los

primeros estudios sexuales y la propia revolución sexual -. En donde, además de ocultar y negar el deseo, el sexo y la sexualidad de la mujer; todavía existían bulos sobre la vagina y la vulva con el fin de perpetuar el miedo sobre las prácticas sexuales heterosexuales, homosexuales – en torno a las relaciones mujer-mujer, y la autoexploración.

Puede que *Flor y mujer* sea de esas piezas artísticas cuyo significado pueda no ser del todo preciso. Lo que sí es que resulta curioso es su presentación en España en este año. Internacionalmente, a ambas orillas del Atlántico, se exigía más derechos y libertades, especialmente los referidos a la mujer – aborto, libertad sexual, igualdad con el hombre – mientras que España estaba sumida en una dictadura en donde la mujer no se encontraba en la misma situación que sus homónimas de los países vecinos. Quizás Hidalgo solo pretendiese seguir perpetuando la concepción que se tenía de la mujer y su sexo o, por el contrario, pretendía realizar una denuncia sobre la educación sexual y la falta de normalización del sexo de una forma sutil. Lo que sí debemos destacar es que es el inicio del cambio.

Coétanea a Hidalgo, la austriaca de origen australiana, Valie EXPORT. Una artista multidisciplinar que ha cultivado el teatro, la fotografía, la escultura y la *performance* para reivindicar los derechos de las mujeres. Temáticas como la identidad, el sexo femenino y el cuerpo de las personas biológicamente femeninas son tratados a lo largo de su trayectoria artística. Una trayectoria condecorada en varias ocasiones y que tiene sus comienzos en el accionismo vienes de la década de los 60. (FERRER SÁNCHEZ, 2015)

Sin más intereses que la propia coyuntura político-social-artística del momento, la llevaron a reflexionar sobre qué papel había tenido la mujer hasta entonces. Como otras de las artistas reseñadas cuyos trabajos surgen a finales de los 60', las corrientes feministas tuvieron un papel inspirador en ella y su obra. Sus ansias de reivindicación, de romper los esquemas tradicionales instaurados, la llevan a encontrar en la *performance* la manera más rompedora de hacerse escuchar. (FERRER, 2018)

Al mismo tiempo que aspiraba a mejorar la situación de la mujer artística y socialmente desde el punto de vista teórico, gracias a sus obras consiguió una fama internacional dentro del movimiento artístico. De entre sus obras creemos adecuado destacar *Tap and touch cinema* por su objetivo de demostrar la doble moralidad con la que la sociedad observa y consume a la mujer a través del cine, el teatro o la publicidad.

La obra, realizada en 1968, consistió en un recorrido callejero de EXPORT. Ella portaba una caja a la altura de su torso a modo de pequeño teatro callejero. Tras las cortinas que hacían de telón se encontraban sus senos, los cuales podían ser manoseados al antojo de quiénes escuchasen las invitaciones de la artista. (WARR, 2000; RECKITT, 2001) Utilizando el espacio público, coloca el cuerpo femenino; su cuerpo, que se supone que es un elemento privado, como otro elemento público. Un objeto del que la sociedad opina y utiliza, que, al parecer, no es de dominio propio.



Ilustración 23 *Tap and Touch Cinema* (1968) de Valie EXPORT. Performance recogida en fotografías.



Ilustración 24 *Genital Panic* (1969) de Valie EXPORT. Performance recogida en fotografías.

Apenas un año más tarde, realizaría una de las obras más llamativas y cuestionables de su carrera, *Genital Panic*. Esta vez en la ciudad alemana de Múnich, en dónde EXPORT lleva el límite artístico a otro nivel. También paseándose, en esta ocasión por un cine, la artista va a mostrar su trasero y su sexo a través de un *jeans* negro que permitía su exposición. Mas esta vez, lo hace acompañada de una ametralladora.⁴⁹ (FERRER SÁNCHEZ, 2015)

En la acción, invitaba a los espectadores presentes en el cine a que tocasen sus genitales mientras apuntaba a otros en la cabeza. Para algunos, mostraba los genitales femeninos en su naturaleza con el fin de concienciar a las mujeres sobre su propio cuerpo. En cambio, creo que es una denuncia a la usurpación y uso por la fuerza de la sexualidad femenina. En como en los conflictos bélicos, las mujeres son forzadas a relaciones sexuales. Que se ha ocultado la sexualidad de las mujeres a

⁴⁹ Arma de corto/medio alcance definida por la Real Académica Española de la Lengua como: “arma de fuego automática de tiro rápido y repetido, que se utiliza apoyada en el suelo.” <https://www.rae.es/dhle/ametralladora>

ellas mismas, privándolas del placer, culpabilizándolas de ello, pero usándolas para satisfacer a otros.

En otra perspectiva del desconocimiento y ocultamiento de la sexualidad femenina, así como la visión que se tiene de ella, otro de los artistas que trabajaron a finales de los 60' y durante los 70', de alguna manera, la sexualidad femenina fue el estadounidense de origen italiano Vito Acconci. Acconci fue uno de esos artistas multifacéticos que cultivaron el arte, la poesía entre otras disciplinas.

Con el fin de exalta la falta de normalización de la sexualidad, así como el ocultamiento de esta, *Seedbed*. Una *performance* realizada en abril de 1972 en la Galería Sonnabend de Nueva York. Los asistentes a esta hallaron una sala vacía con una rampa y, al recorrerla, comenzaron a escuchar a Acconci hablar a través de unos altavoces. A lo largo del recorrido, escucharon sus fantasías sexuales con esos espectadores que él no podía ver. Sin que los asistentes lo supiesen, Acconci se los imaginaba mientras él se masturbaba escondido debajo de la rampa.⁵⁰



Ilustración 25 Seedbed (1972) de Vito Acconci. Performance recogida en fotografías.

Acconci no asociaba su deseo sexual a los parámetros heterosexuales ni homosexuales a través de esta obra. Fue su manera directa y reivindicativa de representar el deseo sexual sin preferencias. Normalizar la sexualidad y poner en jaque la mentalidad que cuestionaba el deseo, al mismo tiempo que la sociedad lo rechazaba y lo usaba según criterios diferentes. De una manera abrupta e impactante pone sobre la mesa que todos los seres tiene instintos sexuales y, para la mujer – aunque no haga referencia directa a ellas – les abre una pequeña puerta. Para otros, fue un ataque perverso en el que representaba la oscuridad del sexo, lo prohibido, los abusos, etc.

Con un resultado similar, las críticas sobre los motivos que la llevaban a mostrar la sexualidad femenina, ocultada y utilizada por todos, rodearon a Carolee Scheecmann cuando presentó

⁵⁰ Información extraída de: <https://www.moma.org/collection/works/109933>

Interior Scroll. Una *performance*, grabada y fotografiada, que realizó desde 1975 hasta 1995. En ella, Schneemann se desnuda para mostrar el sexo femenino y la menstruación. En sus palabras: “la vagina siempre había sido suprimida, detestada, negada religiosamente, tratada como si no fuera una fuente de placer, sensación y poder extremos. Siempre me ha preocupado mucho la vitalidad de la vagina y esa negación” (L’HEUREUX, 2016)

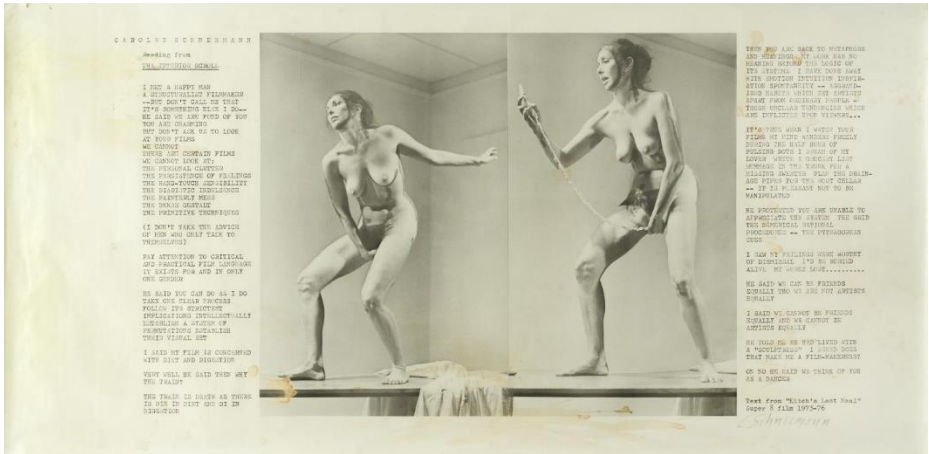


Ilustración 26 *Interior Scroll* (1975) de Carolee Schneemann. *Performance* su libro titulado *Cezanne, she*

was a great painter. A continuación, se despoja de la sábana para embadurnarse con barro y posar para las cámaras en diferentes posturas. Todas ellas rozando lo obsceno y exponiendo su sexo al público. Posteriormente, se quita el delantal y busca dentro de su vagina un rollo con un extracto de su libro:

“Estad preparadas
para ser interrogadas
para cosechar malentendidos
para ser tratadas injustamente
tanto si vuestro éxito aumenta
como si disminuye.
Si eres una mujer (y las cosas no
han cambiado por completo)
nunca van a creer que tú lo hayas hecho realmente.
Te subestimarán, te seguirán la

Por ello, entra en escena con un delantal y una sábana que impedían visualizar su cuerpo, al mismo tiempo que explicaba

corriente.

Intentan dormir contigo para que les transformes con tu energía.”⁵¹

Scheemann nos muestra la necesidad de descubrir nuestra sexualidad, de la autoexploración, de la normalización del sexo femenino en el plano artístico y fuera de él. En esa simbiosis entre el arte y su proyección en la sociedad, pone de manifiesto el ocultamiento, en todos los ámbitos, de las referencias sexuales femeninas. Nos refleja, como lo harán otras artistas, de una manera directa, impactante e, incluso, chocante, de la realidad femenina.

Estupor y desagrado pero, también, concienciación, son los primeros términos con los que nos encontramos tras *Interior Scroll*. Los dos primeros ante la realidad de que varias de las espectadoras nunca habían pensado, ni siquiera, tocar su vagina y, los varones ante el rechazo de la vagina más allá de un objeto de placer para sí y sus consecuencias directas al alumbramiento. Recordando que, en las décadas de los 60' y principios de los 70', el mero hecho de mostrar una vagina a las mujeres, seguía siendo algo inaceptable. (L'HEUREUX, 2016)

Scheemann, no solo como un ejemplo del movimiento feminista en el arte y su implicación en los derechos de las mujeres y su papel en la libertad sexual, es el fiel reflejo de la visión que se tiene de las mujeres. Pues Scheemann será criticada por otros artistas considerados performistas y cultivadores del *body art*, como por ejemplo Yves Klein. Lo harán al considerar que ella no podía criticar el uso de la corporalidad de las mujeres, si se colocaba a ella misma de esa manera. Que ella buscaba ser admirada y deseada por los hombres. Que sentía envidia y, por ello, criticaba al canón y a los estereotipos.

⁵¹ Puede leerse en su versión original en: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/schneemann-interior-scroll-p13282>



Ilustración 27 Hombre, mujer y mano (1977) de Juan Hidalgo. Conjunto fotográfico.

Por otra parte, debemos volver a Juan Hidalgo en su representación del deseo y la pasión. *Hombre, mujer y mano*, otra composición fotográfica del canario. Compuesta por 28 instantáneas en blanco y negro, el autor nos presenta cinco cuerpos, cuatro de ellos parecen corresponder a dos hombres y dos mujeres y, del quinto, solo podemos observar una mano. Su mano, la de Hidalgo, que recorre el cuerpo desnudo de los cuatro. Tocando, palpando, apretando...reflejando una lujuria en una perfecta metáfora de la sexualidad. (GARCÍAS DE MESA, 2014, pp.65-66)

Nos presenta un mapa para que visualmente recorramos, junto a su mano, el cuerpo y sus zonas erógenas. Los lugares más sensibles de cada individuo son tratados con fuerza y dominación en un análisis de las respuestas corporales generalizadas. Hidalgo mantiene el concepto corporal que se tenía del sexo por el cual las mismas prácticas debían satisfacer a todos las personas. Contradiendo, así, las teorías sexuales de la sexóloga Virginia Johnson y el ginecólogo William Masters por las que aceptan las generalizaciones para catalogar las respuestas, pero concluyen en que cada individuo puede responder de manera diferente.

Hidalgo nos habla de sujeción e imposición en relación al ámbito sexual. La dureza de sus tocamientos nos recuerda los roles sexuales de dominante y sumiso, nos traslada a las prácticas sexuales más tabúes como el sadomasoquismo e, incluso, nos acerca a la violencia. En cualquier caso nos muestra su anhelo por acercarse y acercarnos la sexualidad. Busca su versión de la representación placentera, al mismo tiempo que está resaltado el placer. (OLIVARES, 20004, p.42)

Un goce que se centra en el falocentrismo, en donde el pene es el lamento que aporta el deleite del acto. Pues la obra de Hidalgo se centra en el miembro masculino, dando la interpretación a críticos de arte como Rosa Olivares que consideran tan importante su culto al falo como para considerar que la mano en *Mujer y mano* es una metáfora del pene. (OLIVARES, 20004, p.42)

“Son, como decía, la mano y el sexo los fragmentos en que Hidalgo resume el cuerpo, seguramente un cuerpo siempre sexuado, inevitablemente anhelante. [...] La mano como desplazamiento de la mente, del deseo hecho movimiento y acción; el sexo como idea y cuerpo.” (OLIVARES, 20004, p.42)

A pesar de su predilección por el órgano sexual masculino y su concepto de placer a través a través de este, lo innegable de esta obra es la visión a favor de la libertad sexual y la normalización de las practicas sexuales en la sociedad. No importa la orientación sexual o el género o identidad a la que se adscribirá cada persona, se trata de la relación entre cuerpos.

Esa conexión entre la corporalidad masculina y femenina también será trabajada por la “abuela de la *performance*” y el que fuese su compañero sentimental y artístico en una obra conjunta denominada *Imponderabilia*. Realizada en 1977 en la inauguración de una exposición en la *Galleria Comunale d'Arte Moderna* de Bolonia. (ELLIOTT, GOLDBERG, ILES, & McEVILLEY, 1995)

Conoció a Ulay en 1975, en una etapa artística en la que Abramovic buscaba conocerse a sí misma. Él, cuyo nombre real era Frank Uwe Laysiepen, de origen alemán y solo tres años mayor que Abramovic, cultivó la fotografía y la *performance*. Por su parte, centró su obra en la relación obra-artista-espectador, el cuerpo y la sociedad. Trabajaron juntos al año siguiente de conocerse por el mero hecho de compartir preocupaciones artísticas pero pronto se involucraron sentimentalmente.

Juntos, durante 13 años, exploraron el cuerpo y la mente desde un halo de misticismo hasta que Abramovic decidió acercarse a prácticas en dónde peligraba su vida. Ulay no pudo soportarlo por mucho tiempo y pusieron fin a su unión artística y relación sentimental en 1989. Para entonces e, incluso después, Abramovic consiguió romper las barreras del arte y lo social, “rindiendo más importancia a la capacidad de ejercer un nuevo contacto con el espectador, que garantice la llegada del mensaje.” (MUÑOZ, 2016)

En aquel estudio del cuerpo y la relación del arte con el espectador, que unió a Abramovic y a Ulay, crearon varias obras. De entre ellas, en el análisis del género y la sexualidad, debemos destacar *Imponderabilia*. La acción es simple. Ambos se desnudan y se colocan en el dintel de la puerta principal de la galería. Uno frente al otro, mirando el rostro del otro y sin decir una palabra. Todo aquel que deseara entrar debía enfrentarse a un dilema sexual e ideológico: elegir a quién deseaba enfrentar de frente y rozar los genitales del otro. (ELLIOTT, GOLDBERG, ILES, & McEVILLEY, 1995)

Diluyen la percepción que ambos tenían de la relación artista-espectador por la que convierten a los espectadores en elementos de la propia obra. Sin ellos, no tendría sentido. Son tan elementos artísticos que ellos no pueden ver la acción mientras se produce aunque sí son partícipes. Tras pasar el umbral de la puerta descubren que han sido filmados al contemplarse en unos monitores en donde pueden leer:



Ilustración 28 *Imponderabilia* (1977) de Marina Abramovic y Ulay. Performance recogida en fotografías

“<< Imponderables/ factores humanos tan imponderables/ como la propia sensibilidad estética/ la importancia de lo primordial/ de los imponderables al determinar/ el contacto humano>>.” (ELLIOTT, GOLDBERG, ILES, & McEVILLEY, 1995, p. 98)

“La *performance* obligaba al público a enfrentarse a sus actitudes y sentimientos acerca del género y la sexualidad, el cuerpo de los <<demás>>, a través de una intervención física directa en la arquitectura tanto de un edificio como de un acontecimiento social. Los dos artistas habían planeado ser la <<puerta viviente>> del museo durante tres horas, aunque transcurrido 90 minutos su *performance* se vio interrumpida por la policía.” (ELLIOTT, GOLDBERG, ILES, & McEVILLEY, 1995, p. 97)

En esa relación directa con el espectador que nos mostraba Abramovic y EXPORT, en la que tanto el creador como el público – que deberían poder ser diferenciados de la obra artística – nutren y forman parte de la propia obra. Vemos creaciones que no pueden ser cerradas y que jamás podrán ser reproducidas de la misma manera una segunda vez. Un ejemplo de esa coyuntura única que proporciona la *performance*, Orlan imitaría, a su manera, las andanzas de EXPORT a través de *The Kiss of the Artist* (1977).

Una acción que realizó primero en la ciudad portuguesa de Caldas da Rainha pero que crearía un hito en su vida solo un año más tarde, cuando la presentó en la Feria Internacional del Arte Contemporáneo que se celebraba en París. Allí, con muchísima más presencia de público y prensa, comienza la andadura artística definitiva de la artista, pues la acción provocaría la pérdida de su puesto de trabajo en una escuela. (KEREJETA,2002)



Ilustración 29 *The kiss of the artist (1977)* Orlan.
Performance recogida en fotografías.

La controversia surge cuando Orlan se presenta como alguien que desea vender un producto. Llamando la atención, consigue reunir a un grupo de gente para, posteriormente, colocarse detrás de dos fotografías de su torso a tamaño natural. Una de ellas resulta ser una réplica de su torso desnudo y, la otra, ella misma como una Madona barroca. Por cinco francos se podía pedir a la artista que se colocase detrás de su desnudo para darle un beso o, por el contrario, ofrendar una vela. (KEREJETA,2002)

Al lado de ambas composiciones, Orlan coloca dos textos que escribe en colaboración al escritor Hubert Besacier: <<Frente a una sociedad de madres y mercaderes>> y <<arte y prostitución>>. De esta manera, colocaba los dos estereotipos femeninos. La mujer de familia, respetuosa y religiosa en frente de la que no cumple lo que se espera de una “buena” mujer. Sin embargo, esa puesta en escena de lo que ella creía que era la situación de la mujer por parte de la sociedad, no era el único objetivo que quería demostrar.

La reivindicación del cuerpo de la mujer como algo propio que puede y debe ser utilizado con el consentimiento de la mujer es otro de los objetivos de la artista. Por ello, cuando el espectador elegía la opción del beso, este comenzaba con la *Tocata* en sí menor de Bach y finalizaba cuando una sirena estridente sonaba. Así acababa la intrusión consensuada y ponía de manifiesto los límites y la naturaleza artística. (KEREJETA,2002)

En una puesta en escena directa, el Beso de la Artista refleja los anhelos y reivindicaciones de la mujer de finales de la década de los 60' y principios de los 70'. Las ansias de derechos igualitarios que otorgasen la normalización del sexo para las mujeres, la libertad sexual, el aborto...El abandonar la percepción de condenar a las mujeres que usaban su cuerpo para su propio beneficio – con o sin contribución económica de por medio -, por parte de la sociedad que sí creía tener derecho para hacerlo.

Intentando otorgar un papel igualitario a la mujer que no se dejaba manipular, Orlan critica a la sociedad, a los hombres, a las mujeres y a los colectivos religiosos por usar a las mujeres. Negar y, al mismo tiempo usar su corporalidad para obtener beneficios que no les repercutía a ellas. Y al mismo tiempo, Orlan nos manifiesta la cosificación a la que habían quedado reducidas; la mujer con la que divertirse vs. la mujer con la que formar una familia. La madre de sus hijos, su madre, la virgen o, por el contrario, la prostituta. En cualquiera de los casos, la mujer con la que satisfacer los deseos ajenos y no propios. (KEREJETA,2002)

Otro de los exponentes más evidentes de artistas preocupados por la visibilización y normalización de la sexualidad es Annie Sprinkle. Una de las pioneras del concepto “ecosexualidad”, nacida en Florida en 1954 y que dejó la prostitución y la pornografía tras veinte años dedicación para convertirse en sexóloga y artista. (SPRINKLE, 2003)

El uso de su cuerpo como objeto de satisfacción en su experiencia profesional le provocó una concienciación sobre sí misma, su cuerpo y la sociedad. Este hecho le llevó a redirigir su vida y su trayectoria, convirtiéndose en educadora sexual. Sprinkle define así su principal objetivo: “el cuerpo es la herramienta para educar al gran público sobre asuntos como la eyaculación femenina, los roles sexuales, el poder del placer y el poder del acto sexual.” (SPRINKLE, 2003)

La artista encuentra en el arte, primeramente, una manera sencilla de dar a conocer los temas que le preocupan. El arte le aporta un medio de acercarse al espectador y de crear conciencia; siendo la *performance* la interacción perfecta con la que plasmar su discurso pedagógico. Gracias al impacto y a la manera de interactuar que aporta este elemento artístico, Sprinkle es capaz de transmitir un gran torrente de información, al mismo tiempo que hacer partícipe al espectador. (SPRINKLE, 2003)

Su falta de pudor y la fascinación y poco conocimiento de los temas que ella decide abordar en sus obras, le han acometido grandes de tractos. Sin embargo, se ha convertido en una leyenda dentro de las *performances* feministas tras más de cuatro décadas de carrera. Su aportación a la historiografía se basa en torno a la legada línea entre el arte y la pornografía en una exaltación única del cuerpo femenino y el devenir histórico-artístico.

Por todo ello, la obra que se debe destacar es *Public Cervix Announcement*, realizada a lo largo del territorio neoyorquino entre 1989 y 1995. Con el estilo y la intencionalidad a la que hemos hecho referencia, Sprinkle se propone a ella misma como el centro de la acción que va a acometer. Sin más acompañantes que algunos utensilios, se coloca en el centro de un escenario, sentándose

de cara a los espectadores. Sin mediar palabras, Sprinkle se sube la falda para abrir sus piernas y mostrar su sexo desnudo. (SPRINKLE, 2003)

Ante las diversas reacciones que genera en el auditorio esa acción, especialmente las primeras veces; la artista progresa con la acción mostrando con mayor claridad su órgano reproductivo. Seguidamente, va a proponer la participación de sus espectador para que solos, o con su ayuda, verbalicen los nombres de las partes en las que se compone la vagina. Cuando consideraba oportuno, con la ayuda de un espéculo, la artista iba a más allá, mostrando su cérvix en plenitud y, finalmente, realizándose una ducha vaginal ante ellos. (SPRINKLE, 2003)



Ilustración 30 *Public Cervic Announcement* (1989-1995) de Annie Sprinkle. Performance recogida en fotografías.

La *performance* toca su fin cuando Sprinkle coloca una linterna cerca de su zona vaginal como acontecimiento previo a una invitación para que puedan admirarla. Al mismo tiempo expresaba el porqué realizaba esa acción:

- “1. Muchos de vosotros nunca habéis visto el cuello del útero.
2. Creo que el mío es precioso.
3. Quiero mostrarles que no hay dientes ahí abajo.
4. Había una época, cuando las mujeres no podían llevar faldas por encima de los tobillos. Después se ponían minifaldas. Eso es el paso siguiente.”⁵²

Cervix Public Announcement se convirtió en la demostración de que ni los hombres, ni las propias mujeres, conocían la sexualidad femenina. Puso de manifiesto la normalización con la que se había tratado el sexo del varón y, cómo se había permitido la perpetuación de mitos sexuales en torno al sexo femenino. Todo ello, a pesar de los movimientos de liberación sexual, la creación del concepto sexo libre o los estudios sexológicos.

⁵² Puede leerse el texto original en el siguiente enlace: <https://anniesprinkle.org/ppm-bobsart/cervix2.html>

La finalidad con la que Sprinkle, a través de la *performance*, es educar en el ámbito sexual mediante su anatomía. Intentaba normalizar temas como la eyaculación femenina, los roles, el disfrute o los significados del acto sexual. Y hacerlo en un contexto en el que la pornografía iba en aumento, especialmente, en los primeros años de las cadenas privadas o la llegada de internet.

En la misma línea de liberación sexual, la mexicana Rocío Bolívar ahonda en la normalización de la sexualidad femenina y la culpabilización que sienten las mujeres por hacer uso de su sexo. La artista, de formación autodidáctica, estudió danza, filosofías e idiomas pero comenzó a acercarse al arte cuando una enfermedad⁵³ la alejó de la vida pública. Tras superarla, comenzó a trabajar como modelo en diferentes medios de comunicación; al mismo tiempo que comenzaba a trabajar en la Secretaría de Gobernación mexicana. Sin embargo, no fue hasta 1992 cuando se acercó a las *performances*. (ALCÁZAR, 2018)

Desde sus inicios, el erotismo, la pornografía y la sexualidad formaron parte de su trayectoria artística, mas el tono sexual de sus obras, la llevan al despido. Eso le lleva a sumergirse en otros quehaceres artísticos que desembocan en la artista que, en 2015, torna su discurso artístico para denunciar al discurso capitalista de la juventud y la belleza. Es de la primera etapa de la que debemos reseñar *La reina de las putas o Cierra las piernas*.



Ilustración 31 *La reina de las putas* (2002) de Rocío Bolívar. *Performance* recogida en fotografías.

La reina de las putas fue la primera *performance* pública que realizó en 2002. Presentada en la Ciudad de México, Bolívar nos presenta una imagen impactante de ella sobre un escenario en la que está atada a una rueda de madera con alambre de espinas. Primeramente agraviada con un corsé de cuero negro, ropa interior roja, medias de rejilla y unas botas de cuero negro, con una gran semejanza con el prototipo estético de una prostituta. (KLEIN JARA, 2021)

No obstante, se deshace de ella cortándose la con el propio alambre que, anteriormente la aprisionaba. En una metáfora en la que se desliga del discurso histórico por el que se condena a las mujeres por su sexualidad, realiza una denuncia

⁵³ Rocío Bolívar sufrió una glomerulonefritis, “una enfermedad renal en la cual la parte de los tipos que ayuda a filtrar los desechos y líquidos de la sangre se daña.” Consultado el día 23 de mayo de 2022 a las 15:31 <https://medlineplus.gov/spanish/ency/article/000484.htm>

de la estigmatización de la sexualidad de la mujer en la que la sociedad las cuestiona y las culpabiliza. El señalamiento, impuesto por la presión de la religión católica, a las que son sometidas por la sociedad por disfrutar de su cuerpo, al mismo tiempo que las han reducido a objeto sexual y cuidadora.

En una denuncia, no solo del estereotipo social que se tiene de las mujeres y su sexualidad, sino también de la intervención histórica-religiosa en la sociedad; cuestiona la presión de la religión católica para imponer sus ideales. Posicionándose en contra de la versión que el catolicismo ha otorgado a las mujeres, culpabilizándolas de todos los males y sometiéndolas a sus deseos.

Otra de esas artistas que plasmaron la ocultación y la negación de la sexualidad es Yingmei Duan. Nacida en la República Popular China en 1969, en el contexto de las revoluciones feministas, el acceso a la aborto y las libertades sexuales en Europa y América. Su contexto familiar y estatal, por el contrario, ocultaba la sexualidad, relegándola a un mero acto entre los matrimonios; los cuales llegaban a ciegas al acto. (CAPSULE SHANGHAI, 2012)

Un hecho del que se percató a partir de los 22 años, cuando empieza a estudiar en la Academia Central de Arte y Diseño en China, pero especialmente, cuando llega a la Universidad de Arte de Braunschweig en Alemania. (CAPSULE SHANGHAI, 2012) En ambos centros, comprueba de primera mano que, la sexualidad y el conocimiento sobre el sexo propio y ajeno en su entorno, había sido nulo. Más allá de la menstruación, ni siquiera ella misma conocía cómo funcionaba su cuerpo.

Por ello, a lo largo de su trayectoria intenta normalizar y explorar los instintos naturales. Crea diálogos entre obra-espectador con el fin de concienciar socialmente sobre las pautas preestablecidas respecto a la sexualidad. Aunque siempre se ha nutrido de diferentes herramientas artísticas, tras conocer a Marina Abramovic, se siente inspirada por la *performance*.

Bajo el arte de acción, se va a unir a su compañero y artista, Mirko Winkel. Junto al alemán realizan *Friend* en el 2003 en el patio de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Braunschweig. La acción comienza con Duan escondida mientras Winkel se coloca desnuda y se coloca en el centro de la estancia. Seguidamente, Duan entra en escena con un vestido rosa – evocando la dulzura y la niñez –, gafas y, además, una lupa. (CAPSULE SHANGHAI, 2012)



Ilustración 32 Friend (2003) de Yingmei Duan junto a Mirko Winkel. Performance recogida en fotografías.

Dubitativamente, ella va acercándose a Mirko, mostrando el interés propio de un infante por algo que no conoce. Cuando consigue superar esa supuesta vergüenza – aproximadamente a los 4 minutos de comenzar ese acercamiento melódico –, (CAPSULE SHANGHAI, 2012) se centra en los genitales de su compañero. Duan, primero, analizará su pene visualmente desde una cierta lejanía para, posteriormente, hacerlo más de cerca, ayudándose de la lupa. La acción finaliza cuando la artista considera que su análisis ha finalizado y abandona la estancia.

La finalidad de esta obra es, primeramente, romper con el tabú de la sexualidad. Para ello, ambos artistas intentan acercarla con respeto y algo de timidez y pudor, pero sin olvidar la importancia que tiene el conocimiento sobre nuestros cuerpos. En conjunción, abogan por la educación sexual e instan a abandonar la tradicional idea social y religiosa por la cual el sexo debe quedar reducido al ámbito conyugal y que, además, está siendo transmitido por otros medios de manera sesgada. Provocando frustraciones y abusos, además de crear expectativas que, posteriormente, no se cumplen. Creando desconocimientos y rechazos de nuestra sexualidad.

En esa delgada línea entre lo comercial, el arte y la sociedad, la estadounidense Marilyn Minter nos expone, para finalizar este capítulo, el erotismo en las imágenes. Marcada por la drogación de su madre, Minter fue una artista feminista de esa generación que explota en la década de los 80 y se acerca a la sexualidad femenina a través de la fotografía. (ANÓNIMO, -)

Tomando de referencia la imaginería femenina en la publicidad y de la industria pornográfica, la artista se percató de ese desconocimiento de la naturaleza sexual. Evocando algunas de las problemáticas de ese ámbito y, en relación a la mujer en la publicidad y el cuestionamiento

estético, la normalización del vello femenino. La aceptación, casi universal, por la que la mujer debe eliminar cualquier rastro de su vello corporal.

Del mismo modo que la publicidad menosprecia los síntomas asociados a la menstruación y evita



Ilustración 33 PLUSH (2014) de Marilyn Minter. Conjunto fotográfico.

mostrar cualquier rasgo de ello, incluso en la promoción de objetos con ese objetivo; lo mismo pasa con los productos para la eliminación del vello corporal. Especialmente visible en piernas y axilas pero que, aumenta el desagrado social en cuanto se refiere al vello púbico. Asociando su eliminación o no al grado de higiene, pero también al desconocimiento de los jóvenes.

Es a ellos, al sector entre los 14 y los 35 años debido al consumismo pornográfico, los estereotipos estéticos de la publicidad y el de las redes sociales, a los que la artista va a dedicar *PLUSH*. Presentado en 2014, consiste en un conjunto fotográfico de vello púbico femenino que, solo mostrando el pubis insta, en primer lugar, a no tomar de referencia los estereotipos pornográficos modernos, por los cuales las mujeres

no presentan vello púbico. (O'BRIEN, -)

Y, al mismo tiempo, nos vuelve a cuestionar, al igual que el resto de artistas, que hemos permitido que las generaciones hayan crecido sin una correcta educación sexual. No solo por el desconocimiento de la existencia del vello, sus funciones y que su presencia no sea un símbolo de higiene femenina – pues no está ligada a la masculina -; sino también que hemos relegado el asunto de tal forma que la información les llega incorrectamente desde ámbitos no deseables.

6.3.2 Conclusiones:

Aunque el análisis realizado sea breve podemos llegar a algunas conclusiones sobre las motivaciones, preocupaciones y métodos de exteriorización de los artistas. En lo respectivo a las causas que llevan a abordar la iconografía vaginal, es el deseo de darse a conocer en todas las vertientes. Especialmente en lo referido a lo más intrínseco de la mujer, sus genitales, la

menstruación... Pues la visión de la mujer en las artes y en la sociedad había relegado su esencia al papel de cuidadora del hogar, al de musa, madre y bajo la mirada del deseo del varón.

Por ello artistas como EXPORT denuncian el valor de la mujer más allá del objeto sexual. El uso del cuerpo femenino por la esfera pública y que, al mismo tiempo, condena que haga la mujer haga lo propio. Por otra parte, Sprinkle y Scheecmann nos obligan a cuestionarnos el porqué los genitales masculinos se encuentran normalizados mientras que, los femeninos, han sido ocultados hasta para las propias de las mujeres. Individuas que cuestionaban el valor vaginal más allá de la gestación. Las artistas manifiestan el ocultamiento de la sexualidad e instan a las mujeres a autoexplorarse y obtener placer.

En esa normalización de la sexualidad de las mujeres, Abramovic nos manifiestan los prejuicios que tenemos sobre la sexualidad. Al mismo tiempo, Orlan, Duan y EXPORT también ha pretendido concienciarnos sobre los genitales. En una reivindicación del cuerpo femenino como algo propio que debe ser utilizado solo con el consentimiento de la mujer; pues se ha negado el placer femenino mientras se aceptaba el placer masculino mediante el uso del femenino. Como denuncia Bolívar, al relacionar esa frustración femenina en torno a su sexo con el poder religioso para influir en las sociedades, casi siempre, en detrimento de los deseos de las mujeres. Fémimas señaladas como prostitutas si no cumplen con lo preestablecido.

En lo referente a la perpetuación de los mitos sexuales es cuando los artistas varones entran en escena. Hidalgo, primeramente, manifiesta uno de los tantos mitos en torno al sexo femenino: la vagina como centro de la seducción femenina para engatusar al hombre, relacionando a la mujer a fémimas del mundo animal que, tras el apareamiento, devoran al varón. Perpetuando o criticando la percepción “maligna” de la mujer.

Y en segundo lugar, nos demuestra que la lujuria y el deseo, no es algo propio del varón; si no algo generalizado siempre y cuando, no se coarte al individuo. En completa relación a la petición del resto de los artistas, al instar y abogar por una educación sexual real. Aspecto que, además, podemos interrelacionar con esa visión negativa que también llega a través de la pornografía.

Un aspecto del que también hemos podido llegar desentrañar con las obras de Sprinkle o Scheecmann, mas son Acconci y Minter quiénes abordan esta cuestión de una manera mucho más directa. Pues Acconci nos invita a la normalización de los deseos y preferencias sexuales. A la par, mientras nos reflejan lo doloroso y ridículo que resulta el acercarse a la estética propuesta

para las mujeres, nos manifiesta el vello corporal masculino como algo natural que, debe ser eliminado si se intenta acercarse a lo femenino.

Minter, en la misma línea, realiza la misma denuncia pública. Culpabiliza a la pornografía que ha cosificado a la mujer en base a sus senos, trasero y vagina hasta el punto de – en relación a la falta de educación sexual – de crear rechazo si estas zonas se encuentran con la presencia natural del vello. Destacando, de manera relevante, la participación activa de medios como el pornográfico, en las sociedades más jóvenes.

En síntesis, la normalización de la sexualidad de las mujeres, la ruptura con la visión tradicional que se tiene de ellas o la necesidad de romper también con los cánones en relación al sexo han sido los motivos que motivaron a los artistas para concienciar sobre la educación sexual. Los artistas y sus obras reseñadas nos invitan a la autoexploración y a acabar con los miedos relacionados con el sexo como parte de la lucha feminista. Una disputa que, en base a las peticiones feministas, debe ligarse la vulva al proceso de emancipación y empoderamiento femenino.

6.4 La mujer en la publicidad:

“Existe una enorme industria que engorda a costa de hacernos sentir mal con nuestros cuerpos.”

Susi Orbach⁵⁴

En una coyuntura social en la que los medios de comunicación se encuentran intrínsecos en la cotidianidad, estos han ayudado a perpetuar y construir los modelos culturales. En torno a la imagen se transmiten “mensajes portadores de un significado estético, simbólico y social” (FEBRER FERNÁNDEZ, 2014 pg. 215) y, al mismo tiempo, el cómo se transmite provoca la aceptación o el rechazo socialmente. Unos códigos que, para mujeres y artistas, han desterrado lo femenino.

La fotografía y la publicidad son esos elementos que ayudan a recrear modelos y patrones idealizados. Elementos de los que comenzaron a nutrirse las firmas de ropa, cosméticos u otras cuyos objetivos eran acercarse al consumidor, hacerse con un espectro social y la consumición. Y para ello, la instantánea fotográfica aporta una relativa objetividad que transmite un sentimiento de verdad (MUÑOZ-MUÑOZ, 2014) o culpa, si no se observa en el espejo, lo mismo que los códigos enseñan.

Y es que los medios de comunicación, como hemos podido reseñar en el capítulo “Cuestionamiento estético. Una denuncia a los cánones de belleza”, nos han creado una realidad comercializada (MUÑOZ-MUÑOZ, 2014) creando el imaginario de iconos masculinos y, especialmente femeninos en base a los cuerpos y las sexualidades. (SACCHETTI, 2010) Fundamentos que las artistas tomaran como bandera bajo la premisa de lucha por un cuerpo que se automutila; pues “es siempre un cuerpo incomprensible, inadaptado a la sociedad hedonista y del placer continuo”. (BERNÁNDEZ RODAL, pg.146)

Unas reivindicaciones que los movimientos feministas han ido realizando, dando lugar a conceptos tan perjudiciales como el de <<objeto sexual>>, descrito por Isabel Justo (2011, pg.203) como término que implica un atractivo social y que quién lo porta, es sinónimo de deseo

⁵⁴ Psicoterapeuta y activista femenina británica. <https://psicologiaymente.com/reflexiones/frases-contra-violencia-de-genero>

para otro. De la misma manera en la que rechazan el concepto de la mujer como un elemento homogéneo y universal que dictaminan los medios.

En este capítulo, aunando la reivindicación identitaria y el cuestionamiento estético, se expone una pequeña generalización de cómo con la *performance* y con la misma fotografía, que genera los estereotipos que van a criticar las y los artistas, se ponen de manifiesto cuales son los medios de control social y cómo la publicidad y los medios de comunicación corresponden a fines políticos (SACCHETTI, 2010), segmentación a la población y, en especial a las mujeres. Pues a ellas las han convertido en el elemento de disputa y en el objeto de consumo.

La deshumanización, cosificación y uso de genitales y estética femenina, además del desplazamiento al que se han visto relegadas las mujeres, son los elementos que analizaremos. Otras cuestiones como las preferencias sexuales, los gustos estéticos o la propia belleza también son tratados; no sin olvidar las consecuencias que estas tienen.

El poder de la imagen, la publicidad, las redes sociales nos permiten crear y distribuir roles, a la par que nos limitan y falsifican una libertad de elección. Mostrarnos o no, en base a encajar que nos coloca en “un choque continuo realidad-ficción-deseo” (KRUGER, 1998) quedando a merced de la perfección idealizada que nos transmite la sociedad en la que vivimos. (MUÑOZ-MUÑOZ, 2014)

6.4.1 La mujer: objeto por y para la sociedad de consumo:

Una de esas primeras artistas que se preocuparon por los derechos civiles, especialmente de las mujeres, fue Mary Beth Edelson. Así que no era de extrañar que se convirtiese en una integrante



Ilustración 34 *Woman Rising* (1973) de Mary Beth Edelson. Óleo, tinta y rotulador de porcelana sobre impresión en gelatina de plata. 43.2 × 38.1 cm

de aquella primera generación de artistas feministas junto a Judy Chicago o la también analizada en estas páginas, Carolee Schneemann.

Al igual que ellas, en esa necesidad expresar sus aspiraciones, preocupaciones o deseos, usó el arte en todas las versiones que podía. Ha cultivado la pintura, la ilustración, la fotografía y la *performance* para cuestionar el poder y la autoridad con la que los hombres han explorado el lugar de las mujeres en la

sociedad. Temas que aborda, por ejemplo en *Woman rising* (1973). (RAMBOVA, 2014) (MAYORAL, 2014)

Así tituló Edelson a uno de los conjuntos fotográficos que más caracterizan a su trayectoria artística. En diferentes paisajes y poses, la artista se muestra desnuda al mismo tiempo que resalta sus atributos femeninos. Imágenes que, posteriormente, modifica con técnicas como el *collage* con las que cubre su rostro, su cuerpo o ambos al mismo tiempo.

Durante todo el tiempo que realizó la serie, la artista siempre tenía la misma premisa en mente: reivindicar el papel de la mujer y su corporalidad como sujeto activo social y artísticamente. Para ello, se hace eco del arte pop para llamar la atención sobre su cuerpo y su sexualidad. Busca la normalización de la corporalidad femenina, llevándola, incluso, a lo ridículo. Hasta tal punto que, en algunas ocasiones, ni siquiera podemos percatarnos de que la base de la imagen es la propia Edelson. (RAMBOVA, 2014) (MAYORAL, 2014)

No obstante, si realmente queremos acercarnos al uso y a las representaciones de la mujer en la publicidad, debemos hacerlo en base a los creadores y diseñadores de este medio. Para ello, uno de los grandes estandartes es Helmut Neustadter o, más conocido como Helmut Newton. Alemán, nacido en el período de entreguerras (1920), compró su primera cámara con apenas 12 años y ahí, comenzó a crecer el “creador del porno chic” (NEWTON, 2005) y uno de los grandes fotógrafos del siglo XX.

Enamorado de la figura femenina, especialmente desnuda, su trayectoria artística – la cual abarca más de 50 años – se caracteriza por lo *vouyer*. Una fotografía en la que la sensualidad y sexualidad eran patentes en las situaciones más normales. A través del objetivo de Newton, podremos dilucidar la visión que la sociedad tenía de las mujeres y, al mismo tiempo lo que quería enseñarle la publicidad a ellas mismas. Sin embargo, no debemos olvidar que el artista, aunque vaya a ceñirse a las peticiones de la empresa publicitaria para la que trabaja en este caso, está totalmente influido con el contexto político-social del momento; pero también por su trayectoria personal.

Como judío y alemán, Newton debió huir de su país junto a sus padres ante la presión nazi sobre las personas que profesaban la religión judía. (NEWTON, 2005) Además de abandonar su hogar, en Berlín – su ciudad natal – dejó atrás su primera formación como fotógrafo que había sido con Else Ernestine Neuländer. Ella, una de las primeras mujeres fotógrafas que, además fue una profesional dentro del mundo de la moda. Asesinada por los nazis, gracias a sus dotes, entre otras cosas, conceptos como el *glamour* o la elegancia toman las instantáneas.

Tras su exilio forzoso, Newton y su familia se instalan, primero en Singapur, en donde él intentaría hacerse un hueco en un periódico, mas no funcionó. Posteriormente, llegan a Australia en donde parecía asentado y podía dedicarse a la fotografía social. Sin embargo, las ansias por hacer algo importante le llevan de nuevo a una Europa que, tras la segunda Gran Guerra, traía el cambio, la modernidad, las libertades y el consumismo capitalista. Allí, en Londres encontraría trabajo en la revista de moda *Vogue* y en su filial francesa después, en 1961. (NEWTON, 2005)

Francia fue el primer país que lo vio convertirse en uno de los fotógrafos más cotizados porque, aunque obtuviese trabajos en *Elle* o *Playboy* - que sería muy importante en su carrera -, la revolución sexual y femenina que acogen las calles francesas lo hacen despegar. Sus retratos de mujeres desnudas o con algún elemento de vestimenta, ya fuesen para campañas publicitaria o no, eran el reflejo de la mujer empoderada que exigía su lugar en el mundo. Para entonces, Newton empezó a ser conocido como <<*Prince of Porn*>>.

En el otro lado de la balanza, sus fotografías no solo han transmitido la imagen de esa mujer fuerte y reivindicativa. También ha generado, a posteriori, mucha controversia y es que, ¿y si esas imágenes lo que representan es otra visión de su uso de la sexualidad de las mujeres para satisfacer, en este caso, la mirada del varón?

Bajo esas dos perspectivas y, en unión con otros artistas relacionados con la moda, la colaboración entre Newton, Christian Loubotin e Yves Saint Laurent, será clave. La visión del fotógrafo de las mujeres coetáneas a las décadas, especialmente, 70' y 80', también repercuten en ellas. Como ejemplos podríamos destacar varias instantáneas que Newton toma de mujeres, en lo que parece ser un piso, con un único elemento que cubra algo de su corporalidad, unos tacones. Así llegó a promocionar la línea de calzado femenino de Loubotin.

Mostrando la feminidad y la sexualidad femenina en su esplendor bajo la única imagen del desnudo femenino. (GARCÍA CALVENTE, 2018) Mostrando a una mujer segura de sí misma, eso sí, cumpliendo el canon establecido. Las modelos elegidas siempre eran blancas, normalmente de largas cabelleras y con las medidas corporales preestablecidas como el ideal; es decir, con 90-60-90. Ahí quedaban retratados y transmitidos esos signos que perpetúan el sometimiento estético al que están sometidas las mujeres.

Adscribiendo el *stiletto*⁵⁵ como elemento de empoderamiento femenino, de libertad, fortaleza y, al mismo tiempo, de seducción; también provoca que la mujer y la sociedad asuman el maquillaje como algo normativo. Pues son los dos elementos que recurrentes en las imaginanería que uniría al fotógrafo y al diseñador. Una mujer, normalmente en casa, desnuda, maquillada y con zapatos de tacón. Esa era la imagen que le proporcionaba a la mujer de casa.

Por el contrario, la mujer trabajadora. A esa que había cortado su pelo al mismo tiempo que acortaba el largo de su falda y se había atrevido a acercarse a todo aquello que había quedado en la esfera privativa masculina, a ella la presenta de otra manera. De mano de unos diseños más icónicos de Saint Laurent, *Le Smoking* (GÓMEZ RUFO, 2004, pp.58-59)

El esmoquín femenino era la vestimenta perfecta para esa mujer valiente que se hacía un hueco en la sociedad. En una dupla fotografiada en la nocturna *Rue Aubriot* en 1975 para la revista *Vogue*, Newton nos presenta a una modelo de apariencia andrógina. Sin tener la certeza de que sea un hombre o una mujer con pelo corto, esmoquín, tacones – que deja ver al subir su pierna y colocarla sobre la acera - y que fuma en primer término, mirando al espectador. Colocada detrás y como fetiche de Newton, una mujer desnuda con unos zapatos de tacón que toca al protagonista mientras lanza una mirada lasciva. En la segunda mirada, solo encontramos al o la protagonista, fumando sola en la calle oscura, sin percatarse del espectador.



Ilustración 35 Le Smoking (1975) de Helmut Newton. Fotografía.

Varias cosas podemos reseñar en este conjunto. En primer lugar, la utilización del código de vestimenta, por antanomasia, reservado al varón: un conjunto de pantalón y chaqueta, cuando las mujeres, siempre “debían” utilizar faldas o vestidos. En segundo lugar, el cigarro. La acción de fumar, que era una acción asociada a los eventos sociales de la mitad del siglo XX (ANÓNIMO, “Helmut Newton. Fotógrafo”), en la que los hombres salían a la calle huyendo del tumulto creado por las mujeres para fumar con el resto de los hombres. Por último, el no marcar los rasgos biológico de la que sabemos que era una modelo de genitales biológicos femeninos.

⁵⁵ Según la Fundeu en su glosario de la moda publicado en abril del 2021, se reserva el término de origen italiano *stiletto* para definir así el zapato de tacón femenino de unos 10 o 12 centímetros. Se acuña gracias al diseñador Salvatore Ferragamo aunque, actualmente, para todo zapato de señora, sin importar la firma a la que pertenezca. <https://fundeu.es/documentos/glosarioModaFundeuRAE.pdf> (Consultado el día 05 de mayo de 2022 a las 07:54)

La unión de estos tres preceptos nos coloca una visión de una mujer diferente. Visualizaba un concepto de mujer moderna que, hasta entonces, no tenía una imagen que imitar. Newton acoge, en cierta manera, el movimiento feminista de la época para mostrar la libertad que podían disfrutar las mujeres que saliesen del cerco patriarcal. Sin embargo, al mismo tiempo, “usa la sexualidad femenina” y la “nueva construcción identitaria como herramienta de consumo de la sociedad patriarcal” (GUTIÉRREZ, 2018, g.15) como herramienta para aumentar el consumo por y para las mujeres.

De la misma manera, Newton sigue manteniéndonos una visión de las mujeres para disfrute de los hombres. El mero hecho de asociar a la mujer, la corporalidad y sexualidad de esta a la moda y a la publicidad, sigue perpetuando uno de los roles femeninos. El estar bella bajo los cánones que los hombres y la sociedad han impuesto. Por mucho que los diseñadores y fotógrafos como Newton hayan intentado dar visibilidad a esa nueva mujer; no dejaron de lado los estereotipos, sino que las usaron para aumentar y crear en ventas.

Provocando, en las mujeres, deseos de modificarse a sí mismas con el fin de parecerse a las modelos con las que publicitaban sus artículos. Para ejemplificar ese anhelo, debemos volver a una de las artistas que se han mencionado a lo largo de las anteriores páginas. Orlan, como maestra del *body art*, se ha preocupado por las reivindicaciones en pos de la igualdad desde diferentes ámbitos. En ocasiones, hasta tal punto, que algunas de sus obras más significativas podríamos colocarlas en más de uno de los capítulos propuestos.

Especialmente las *performances/body art* que bien podían haberse incluido en “Una denuncia a los cánones de belleza” por su lucha constante por romper con los estereotipos fijados. Un ejemplo de ello podría ser “Triptyc Opera Operation”⁵⁶ o “Successfull Operation” cuya relación con “Omnipresence Surgery”⁵⁷ es total.

⁵⁶ Realizada la operación-quirúrgica-*performance* en 1991 y presentada la composición fotográfica en 1993 en la Galería Peine Hart de Nueva York. En ella se presenta un tríptico en el que las fotos laterales – las mismas y de mayor tamaño que la central – están en color y se puede ver el momento en el que inyectan a Orlan en su labio superior. La foto central, en blanco y negro, es una Orlan en la camilla del quirófano. Demacrada, con dos implantes mamarios en su cabeza, muestra, después de 877 días, su novena y última operación estética. Ella busca acercarse al concepto estético de la fealdad de Karl Rosenkranz para criticar los cánones y la identidad impuesta.

⁵⁷ Analizada en 6.2 Cuestionamiento estético. Una denuncia a los cánones de belleza.

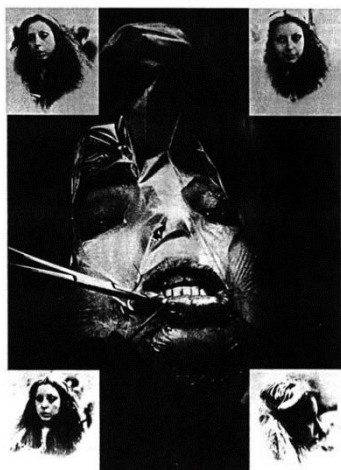


Ilustración 36 *Successful Operation (1991) de Orlan. Performance - fotografía*

Precisamente por esa interrelación entre obras y la publicidad como medio de transmisión de los parámetros estéticos, “Successful Operation” puede ser el cierre de la ejemplificación de las consecuencias que tienen las formas en las que llegan y son transmitidos a la sociedad. Realizada en 1991 es el inicio de la transformación de Orlan. (GUTIÉRREZ, 2016)

Un conjunto fotográfico resultado de una *performance* con la que comenzó el símbolo que caracteriza a Orlan. Después de aquella primera operación por salud y el descubrimiento por su parte de que podía concienciar e impactar a través de las intervenciones.

Además, ayudarse de las tecnologías para ello. Así que en esas se hace retratar en su primera intervención-*performance*, modificando la imagen a través de un programa de ordenador.

En las esquinas de esa imagen, se expone a ella misma antes de someterse a la cirugía. Como hemos visto con la mayoría de los artistas, ella abandona su puesto de productora de arte para ser la obra. El centro de atención para “exaltar la estética femenina impuesta” (GUTIÉRREZ, 2016, pg.17) y cuestionar la identidad individual como una construcción propia y no impuesta, como realmente cree.

Como ella bien dice: “Yo soy un hombre, yo soy una mujer. Es muy difícil ser. Este es mi cuerpo, este es mi *software*.” Mutable y cambiante; Orlan presenta el antes y el después, pero especialmente, presenta las consecuencias reales que tienen la imposición de los cánones y estereotipos físicos. Que los medios de comunicación y la publicidad, sometidos a las directrices de la sociedad patriarcal, hacen daño y provocan situaciones en dónde se puede poner en peligro la vida de las mujeres. (GUTIÉRREZ, 2016)

Cuestionando, no solo de los cánones, sino también de la utilización de los avances médicos y de la propia sociedad que nos obliga a encajar por medio de nuestro cuerpo. Un cuerpo, una estética que, al parecer, deben ser homogéneas. Nos muestra una sociedad que no es capaz de aceptar los cuerpos o la orientación sexual fuera de la normatividad y que nos lleva a la agresión continua para cumplir lo que otros esperan de nosotros.

Solo unos años más tarde, con otra variante en la denuncia artística de los movimientos feministas en torno a la denuncia por el uso y la representación de la sexualidad femenina en el ámbito de la publicidad, Nicola Constantino. Ella retomaría la naturalidad de la corporalidad que caracteriza su experimentada trayectoria artística. Ella es una artista argentina con raíces italianas que nació en 1964 y que anhelaba modificar las estructuras formales del arte en cuanto técnicas y soportes se refiere. Aunque su infancia es contrapuesta a la de un porcentaje amplio de artistas cuyo contacto con el medio les viene desde infantes, Constantino decide arriesgarse y estudiar Bellas Artes en su Rosario Natal. (CONSTANTINO, -)

Tras su ingreso, comenzaría a formarse con la resina de poliéster, el poliuretano, además del diseño que su madre le mostraba. Materiales que caracterizan su trayectoria y obra. Sin embargo, también sintió admiración por la escultura por la cual obtendría una beca en 1992 con el escultor Ennio Iomi, a la par que crecía su deseo por conocer el cuerpo humano.

Y ese deseo por el cuerpo, le lleva a formarse en la taxidermia, el embalsamamiento y momificación, así como en la creación de réplicas corporales; uniendo su conocimiento del cuerpo y de las técnicas científicas modernas para su recreación. Así nació la artista que se va a reseñar, cuando en 1995, en un programa de intercambio, se paseó por Nueva York con un abrigo que ella misma había confeccionado. El atuendo estaba compuesto por ombligos de resina y cabello natural.

Tan solo dos años más tarde de finalizar sus estudios, fue presentada en España. Primero en 1997 en ARCO y, posteriormente en el 99 en la Casa de América, en una de las primeras exposiciones



Ilustración 37 Vestido de tetillas masculinas con pelo natural (2013) dentro de la obra Peleteía humana (1997) de Nicola Costantino. Resina de poliéster, silicona y pelo natural.

de su obra. En ambos casos, la elegida sería *Peleteía humana*, su composición artística se fundamentaban en la piel humana y en cómo con ella se podía realizar diferentes tipos de vestimenta. (STEFANINI ZAVALLO, 2012)

Aquellos vestidos que había surgido de la experimentación en sus años de estudio, pasaron por otras ferias, galerías y establecimientos internacionales en Europa y Estados Unidos, a los cuales se les fueron uniendo otras piezas igual de controvertidas. No obstante, a la par que crecía la popularidad de Constantino en la esfera artística, también lo hacía una

crítica férrea. Aunque mayoritariamente creaba interés, especialmente en la entrada del nuevo milenio, también encontró a grandes críticos que la tachaban de vulgar, polémica y sin sentido artístico.

En los años posteriores añadiría a la colección otros ropajes. Y en el 2013, tras casi 20 años de estudio, por ejemplo, crearía un vestido largo con abertura en la pierna y ligera cola, unas mangas ceñidas hasta el codo para luego crear volantes; escote corazón que queda encuadrado entre unas hombros realizadas en pelo natural. Finalmente, un pequeño bolso. Todo realizado en poliuretano, resina de poliéster y silicona en una imitación de la piel humana al que acompaña pequeños pezones a lo largo de la vestimenta. (CECCATO, 2016)

Aunque a priori es fácil señalar que nos encontramos ante elemento artístico diferente a la fotografía y a la *performance*, la realidad es otra. Aunque no existe una improvisación, no es una acción que se realiza de cara al espectador ni tiene una relación directa con ellos, *Peletería humana* proporciona una confrontación directa. Constantino juega con la técnicas modernas en cuanto a la elaboración de materiales con el fin de demostrar la doble moral de la sociedad.

A través de una colección de ropajes se ponen sobre la mesa algunos aspectos: el concepto que se tiene del cuerpo, la moralidad y ética individual y colectiva con la que se mira el cuerpo, el cómo es aceptado o no, el miedo a otros usos del cuerpo y la sociedad de consumo. Constantino no expone vestuario, es una excusa que, a modo de escápate publicitario, presenta la visión capitalista del cuerpo que puede ser comercializado y aceptamos como tal.

Al mismo tiempo, es una metáfora del desnudo por la que Costantino muestra sus inquietudes, educación, miedos... a la par que denuncia el consumo y la publicidad ligadas a lo cuerpos, al mismo tiempo que intenta ocultar la naturalidad de los mismos. Las aureólas, los pezones, los anos o la propia imitación a la piel humana son la demostración de la innovación tecnológica – artística por la cual se modifica el concepto cuerpo y sus usos. Unas ideas ligadas a lo normativo, estético y bajo las pautas culturales.

Personalmente, observo las creaciones de Costantino y veo esa denuncia al sistema capitalista a través del uso de la corporalidad . Sin embargo, con esa vehemencia a la herramienta más completa y simple del arte, como es el cuerpo, refleja la sensualidad que se usa en la publicidad

y que embauca socialmente, al mismo nivel que crea rechazo. Y miedo. Pues el cuerpo es el elemento asociado a la vida y el transformarlo en algo inanimado causa, en primer lugar, atracción pero automáticamente, es rechazado.

No somos capaces de asimilar el cuerpo humano bajo las mismas premisas que el resto de cuerpos de animales con los que no existe un mayor problema para vestirnos. Y antes de esta obra a la que Costantino le dedicó tanto años, va a cuestionar directamente a la cirugía estética, a la publicidad, al consumismo capitalista y al doble rasero moral-social con el que se le mira. Esa obra fue *Savon de Corps*.

Presentada al público en 2004, Costantino da un paso más en el cuestionamiento del trato recibido por las mujeres. Al igual que Orlan, asumió en carne propia la cirugía plástica, mas sin mostrarla al espectador. A ellos les llega solo el resultado, una obra convertida en producto de consumo para ser vendida a través de la publicidad. Como si un supermercado se tratase, Costantino va a intentar vender unos jabones realizados con los casi dos kilos de grasa que manda a extraer de su cuerpo en una galería. (GEAT, 2011)



Ilustración 38 *Savon de Corps* (2004) de Nicola Costantino.

Un centenar de jabones que, por si fuese poco el porcentaje de origen humano de sus componentes, además presentaban una morfología sexual: senos y trasero, realizados en los moldes extraídos del cuerpo de la artista. A ellos, les acompaña, cual campaña publicitaria, una imagen suya desnuda junto a un eslogan, fotografías y vídeos.

Del mismo modo que la artista francesa, Costantino pone de manifiesto, primeramente, “los límites entre la ética y la estética” (GEAT, 2011, p.46). Coloca a la cirugía como elemento de manipulación con el que perpetuar los estereotipos de belleza femenina. Literalmente la argentina denuncia, de forma irónica y apropiándose de los elementos a criticar, la cosificación y lo absurdo que es esa imposición de estereotipos. Especialmente, lo ridículo que resulta la idea de que la

cirugía y los medios son elementos que son reivindicados por la sociedad, que invitan a ser usados, al mismo tiempo, que se critica su uso.

La mujer debe presentar una estética y hacer todo lo posible por cumplirla y si no, será cuestionada socialmente. Por el contrario, si usa los medios externos que la sociedad y los avances tecnológicos ponen a su alcance, también puede ser cuestionada y excluida. Y en ese aspecto, la publicidad no solo tiene un papel importante en esa transmisión de estereotipos de belleza, sino que también provoca la culpa en las mujeres.

Más allá de la delgadez o la belleza, también se condena vejez. Que ni siquiera el hecho de envejecer está permitido para las mujeres. Sobre todo, la aceptación generalizada de la violencia a la que debe someterse a las mujeres. Costantino apela con *Savon de Corps* y otras obras al raciocinio para que las mujeres puedan obtener la ansiada libertad y concienciar de que hay otros cuerpos fuera de la normatividad pactada y que son totalmente válidos.

6.4.2 Conclusiones:

En un capítulo en el que se añan cuestiones con la identidad, la sexualidad o el propio uso de lo denominado “feminidad”, los artistas ponen de manifiesto la herramienta más real con la que la sociedad usa y manipula a las mujeres. En base a sus creencias, los medios de comunicación y la publicidad han servido de escaparate para presentar, de forma sutil, símbolos para perpetuar modelos y patrones idealizados de la corporalidad femenina.

Usando esas mismas herramientas, que colocan a las mujer como objeto a consumir al mismo tiempo que como consumidora como es el caso de Newton, Edelson critica la práctica exponiéndola. De una manera mucho menos simple y con un transfondo mucho más morálico, Costantino. En base a su obra *Peletería Humana*, nos crea el conflicto moral que tenemos con el cuerpo. Nos alimentamos de cuerpos de otros seres, nos vestimos con ellos, usamos la corporalidad para el consumismo...mas el humano no. Nos crea rechazo la idea de cubrirnos con la piel de otro. Sin embargo, intentamos asemejarnos al otro, consumimos los cuerpos de otros sin rechazo, Costantino nos pone de manifiesto la doble moral.

Una mentalidad que también se ve comprometida en el momento en el que debemos cuestionarnos los límites del cuerpo y la tecnología. Así como en el capítulo de “Cuestionamiento estético. Una

denuncia a los cánones de belleza”, tanto Costantino como Orlan nos acercan a la normalización social con la que observamos las autoagresiones y automutilaciones que las mujeres se provocan para acercarse a la idealización. Para ser como otros quieren o se supone que debes ser, ambas se someten a una intervención estética con motivos diferentes.

Por un lado, Orlan nos muestra la subjetividad del concepto belleza. Nos recuerda que para acceder a ella, debes sufrir un proceso y, que eso, no te asegura ni que vayas a encajar socialmente, ni que vayas a sentirte mejor. Que la belleza es algo complejo y que no debe ir ligada a algo más que a lo individual, pues la homogeneidad, no debe ser lo normal.

Por su parte, Costantino nos presenta otro límite moral y ético. Nos cuestiona el porqué consumimos los cuerpos sexualizados, porqué hemos normalizado el uso y venta de la sexualidad o representaciones de la sexualidad femenina, pero no hemos hecho lo mismo en todos los aspectos.

¿Es aceptable comprar un jabón con forma de senos femeninos pero si rechazarlo con que esté hecho con grasa humana? ¿Por qué no aprovechar la grasa que la sociedad me pide que elimine de mi cuerpo, de manera natural o médica, para encajar en el canon estético? ¿Cómo hemos podido colocar a la mujer como herramienta de ayuda para vender un producto y escandalizarnos por un elemento tan natural como la grasa? Costantino, en base a las herramientas publicitarias, nos acerca a la realidad con la que hemos aceptado la sexualidad y la mujer como elementos satisfactorios, mas cómo aún, no han conseguido acatar el uso que ellas pueden hacer sobre sí mismas.

En su conjunto, podemos resaltar la idea de que, nuestros gustos estéticos, estilísticos e, incluso, sexuales; así como una parte de nuestra identidad, están sustentados por otros. Que nuestras preferencias, quizás, no son tan propias como creemos. Y que, en base a nuestros ideales, podemos categorizarnos dentro de la sociedad que nos usa y discrimina por ello.

A través de la publicidad, por tanto, se ha transmitido el concepto de mujer actual. Esa mujer empoderada que debe poder realizar su función de cuidadora del hogar e hijos y que, al mismo tiempo, debe estar arreglada y ejercer un trabajo fuera del hogar. En resumidas cuentas, <<mujeres

emancipadas que aparecen reuniendo todos los requisitos de eficacia, belleza, juventud y capacidad de organización>> (Comas D'Argemir, 2008:193) (FEBRER FERNÁNDEZ, 2014)

6.5 La violencia contra las mujeres. Una temática más allá de lo artístico.

“Me parece indignante que a la hora de contabilizar los casos de violencia machista se ponga cada año el contado a cero. Cuando nos hablan de las víctimas de ETA⁵⁸ no paran de repetirnos que son 800 en los 50 años. Nosotras llevamos, solamente en 10 años, más de 800 asesinadas.”

Lidia Falcón.⁵⁹

En este último capítulo pretendemos desentrañar la violencia que se ejerce sobre las mujeres a grandes rasgos. Agresiones que han sufrido y sufre por el simple hecho de ser mujeres. Se abordan la violencia física de mano de la violación o los feminicidios, la violencia psicológica y la presión social con el menosprecio, el cuestionamiento y la culpabilización de la víctima. Finalmente, la violencia silenciosa en el ámbito laboral por medio de los micromachismos en los accesos y puestos de trabajo.

Estas son algunas de las subtemáticas de un tema muy amplio: la desigualdad de género analizada por el arte performativo y la fotografía. Una temática de investigación que surge cuando comencé a investigar sobre la cultura de la violación. En ese momento me di cuenta de la violencia no sólo es física, sino que tiene gran cantidad de matices y que debía incluirla en mi tesis en todos los ámbitos posibles. Un intento de completar al máximo el uso social y artístico que se tiene de la mujer y de su cuerpo, aunque sólo pudiese abarcar para ello 50 años y dos continentes.

Se debe destacar la innumerable cantidad de legislaciones y normativas con las que los estados pretenden proteger a las personas, tanto mujeres como hombres, niños, ancianos o a los colectivos religiosos y de orientación sexual. No obstante, todo el entramado legislativo y judicial ha resultado insuficiente y, de facto, carente de utilidad; pues los casos de desprotección de la mujer no han disminuido desde su creación. Eso, sin añadir la cantidad de proyectos aprobados que no cuentan con financiación económica o medidas de prevención y seguimiento que finalizan en la violencia contra la mujer.

⁵⁸ Euskadi Ta Askatasuna, organización terrorista fundada en 1959 en Bilbao, España y que operó por todo el territorio español y el sur de Francia hasta su deposición de armas definitiva en 2018. Entre sus objetivos se encontraba la creación de un estado socialista independiente de España y Francia.

A lo largo de su historia, se les ha acusado de extorsiones, secuestros, más de 800 asesinatos y miles de heridos. <https://www.elmundo.es/eta/historia/index.html>

⁵⁹ Lidia Falcón (1935) pionera del feminismo en España, es la fundadora del Colectivo Feminista (1976) y del Partido Feminista de España (1983) <https://partidofeminista.es/presidenta/>

Debo señalar, también, que debemos romper con una de las pautas propuestas al principio de la tesis. Es necesario abandonar el principio de analizar y comparar las visiones femeninas y masculinas de las diferentes subtemáticas para poder, así, crear el imaginario social según el sexo del artista. Lo hago ante la imposibilidad de hallar artistas masculinos que hayan trabajado la violencia sobre las mujeres usando la *performance* y la fotografía.

En “La violencia contra las mujeres. Una temática más allá de lo artístico” podremos corroborar la idea del arte como un elemento de reivindicación social, en donde la *performance* y la fotografía son la encarnación de transmisión de ideas que, a su vez, surgen ante la necesidad de expresar, de manera directa, las preocupaciones de las artistas. En este capítulo pondrán de manifiesto la percepción femenina sobre el uso de su cuerpo sin su permiso, la despreocupación y menosprecio que sienten por parte de la sociedad ante estos hechos. Acciones que, a su parecer, las colocan fuera del alcance de la protección social y judicial; proporcionando una percepción de impunidad ante las agresiones que sufren miles de mujeres en cualquier momento.

Sin más, a continuación se aborda algunos actos de violencia desde diferentes puntos de vista por artistas cuyas obras fueron creadas, en algunos casos, ante el descontento por actos puntuales, pero que son extrapolables a cualquier lugar y época. Son acciones con las que pretenden concienciar y luchar para acabar con la violencia contra las mujeres, especialmente en América, donde tienen lugar la mayoría de las acciones que se analizan.

6.5.1 La violencia física. Agresiones, maltrato y violaciones, entre otros:

La agresión física, el rapto, el abuso sexual, la violación. Todo es cuestión de perspectiva y subjetividad jurídica y social; no obstante, se reduce a un acceso directo a la sexualidad de un individuo, en contra de su voluntad, por parte de otro para su satisfacción personal.

Este es uno de los temas tabúes a la hora de entablar cualquier tipo de comunicación porque su mera verbalización no es fácil. La violación, los abusos sexuales han pasado de ser hechos puntuales, a proliferar en periodos beligerantes y terminar siendo una actividad reseñable y cada menos anecdótica en gran parte de los países. No es un problema nuevo para la sociedad, pues se ha repetido a lo largo de la Historia y desde el plano artístico, se amoldó a la estética historiográfica. (GUTIÉRREZ SUÁREZ, 2021)

Nos acostumbramos a admirar las grandes escenas de <<raptos>> retratados por los artistas para dar imagen a las mitologías griegas y romanas sin percatarnos de lo que realmente significan: dioses que deseaban yacer con mujeres que, tras rechazarles, optan por raptar y obligar a yacer con ellos. Hombres que, aprovechándose de su estatus accedían con violencia y sin consentimiento a la sexualidad de la mujer. (GUTIÉRREZ SUÁREZ, 2019)

Una realidad postergada en el tiempo que quiero comenzar a analizar bajo la esfera artística de la artista cuba, Ana Mendieta. Nacida en La Habana en 1948, trabajó con diversas herramientas artísticas - escultura, pintura, vídeo-arte y *performance* - pero, especialmente, es conocida como la impulsora del *earth-body art*. (ÍÑIGO CLAVO, 2002)

Su arte está influenciado por sus vivencias. A los doce años se ve forzada a abandonar su ciudad para instalarse en Estados Unidos con la única compañía de su hermana. Una vez allí, deambulará en campos de refugiados, instituciones y hogares de acogida en Iowa, la ciudad que se convertirá en la germinación de su arte.

Su trayectoria artística se basa en sus vivencias, con la visión feminista puesta, pero también con la violencia, su sentimiento de no pertenecer a ningún lugar, al valor de la vida y la muerte. Lo que la lleva a no conformarse con su licenciatura y máster en Bellas Artes, va a conseguir reconocimientos en exposiciones de México, Chicago y Nueva York, entre otras ciudad. Mas será un periodo breve, pues su muerte le llega en 1985 tras caer desde la ventana de su vivienda en Nueva York. (ÍÑIGO CLAVO, 2002)

A pesar de su muerte, algunas de sus obras siguieron impactando igual que en sus inauguraciones. Un ejemplo claro es *Rape Scene* (1973). (FERRER ÁLVAREZ, 2018) Una *performance* que realiza para desahogarse ante la rabia que siente cuando se entera que una de sus compañeras de universidad ha sido violada y que ha fallecido a causa de las lesiones.

Para ello, Mendieta decide citar a sus compañeros de clase en su piso que, al llegar, encuentran la puerta semiabierta. Al entrar la hallan en el comedor, tirada boca abajo encima de la mesa con sus pies sobre el suelo. Lo que ellos ven allí es una estampa grotesca. El cuerpo de Mendieta está apenas cubierto con una camiseta corroída. En sus piernas observamos unas bragas a la altura de sus tobillos y mucha sangre. (LAPEÑA GALLEGO, 2011)



Ilustración 39 Rape Scene (1973) de Ana Mendieta. Performance recogida en una fotografía

Mendieta no encuentra mejor manera de plasmar la violación que representándola ella misma con su propio cuerpo y en su propio hogar, para hacer ver que, ni siquiera en la seguridad de tu casa puedes estar a salvo, que en cualquier lugar eres frágil y vulnerable. Que da igual si el agresor es conocido o no, que el cómo, el cuándo y el porqué no son los aspectos relevantes a tener en cuenta.

Otra artista que ha querido denunciar las violaciones y los abusos de poder sobre las mujeres es Regina José Galindo. Una artista guatemalteca que en el año 2007 dio visibilidad a las innumerables violaciones que sufrieron las mujeres guatemaltecas - especialmente las indígenas - durante las dos últimas décadas del siglo XX en el contexto de beligerancia armada interna.

Galindo usó para su performance “Mientras ellos siguen libres” el testimonio de algunas víctimas de los hechos. Estas narraban sus violaciones de tal forma que Galindo hayó un nexo entre ellas. La predilección por las embarazadas que, por parte de soldados o civiles indistintamente, eran amarradas sobre la cama para, posteriormente, ser violadas. (STRAFACE, 2022)

Con el fin de conseguir el mayor impacto posible de su acción, la artista espera a encontrarse con ocho meses de gestación para representar la escena. Comienza desnudándose, haciéndose atar con cordones umbilicales reales a la cama y presentando la acción tal y como narraban las víctimas: sumisa, casi inerte, aguantando las lágrimas, el miedo, la vergüenza y el dolor que vendrá.



Ilustración 40 *Mientras ellos sigan libres* (2007) de Regina José Galindo. Performance

La acción está cargada de significados. La mera representación es una denuncia de unos hechos que jamás se condenaron, la visibilización una vez más del “violaban a nuestras mujeres” como la manera más clara de herir al bando social contra el que se lucha y dañar al Estado. Además, la utilización de los cordones umbilicales reales son una hipérbole para concienciar sobre la cantidad de neonatos que fallecieron tras producirse un parto inesperado o los

no natos por culpa de los abortos por las lesiones causadas.

Las artistas muestran un rechazo claro ante las acciones y las personas que las llevan a cabo. Sutilmente, ambas presentan el resultado de uno de los miedos más grandes que toda mujer lleva consigo: el miedo de ser violada. Y, posteriormente asesinada o morir a causas de derrames internos o externos a causa de la violencia ejercida sobre ellas. (STRAFACE, 2022) (SANCHO, 2015)

En un enfrentamiento visual y de impacto, Mendieta y Galindo representan en ellas el horror propio de la acción a través de sus cuerpos. A modo de denuncia social, la finalidad de *Rape Scene* y *Mientras ellos siguen libres*, es enseñar un miedo y una realidad de muchas mujeres; al mismo tiempo que los denuncian. Demandan actuaciones de los gobiernos y exigen castigo para agresores y concienciación.

6.5.2 La violencia psicológica y la postura social. Vejaciones, menosprecio y cuestionamiento.

Y en esa línea de concienciación y denuncia de la acción en sí misma, también llega la denuncia por normalización y abandono; así como la denuncia por el cuestionamiento a la víctima. No prevalece la presunción de inocencia del agresor, si no juzgar a nivel social y judicial si el relato de la víctima es verídico, si ella lo provocó, si el ambiente en el que se encontraba era el óptimo o si simplemente se ha inventado su relato.

En cuando a la normalización de la violencia, especialmente de la que sufren las mujeres, fue una temática que Mendieta también quiso abordar. Lo hizo en varias de sus obras fotográficas; sin embargo, ninguna fue tan realista como la *performance* y posterior serie fotográfica titulada *People Looking at Blond Moffitt*.

En 1973, utilizando una calle comercial, ensangrentó la entrada de un comercio acompañándola de gasas y trapos, también llenos de sangre. Los viandantes observaban la pequeña escena dantesca con la que se hallaban sin detenerse a socorrer a quién pudiese estar detrás de la puerta desangrándose. Se pueden observar decenas de personas cuyas facciones cambian ante ese hecho que, obviamente no es normal y que generaba malestar entre los que la veían. Personas que, sin más, pasaban de largo en un intento de olvidar lo que han visto.



Ilustración 41 *People Looking at Blond Moffitt (1973)* de Ana Mendieta. Performance recogida en fotografías.

El vídeo y, por tanto, la acción, acaba cuando un hombre, del comercio de al lado, sale y limpia la sangre. Justificando así que la empatía, el auxiliar a alguien en peligro – mujer u hombre – no es la norma y, sobre todo, que no importa lo que pase a un tercero, si no nos afecta directamente. Este hecho es extrapolable a lo que ella misma buscaba con *Rape Scene*. Denuncia la violencia a la que se puede ser sometida; el cómo está normalizada y cómo, en términos generales, no somos capaces de actuar si no nos vemos dañados nosotros mismos o alguien cercano a nosotros. (CASTRO; KERFA, 2022)

La violencia ejercida a las mujeres, la desnudez, el abandono, la muerte y el lugar de pertenencia son los puntos de unión de las obras de Ana Mendieta. (FERRER ÁLVAREZ, 2018) Obras que, casi sin parecerlo, son reflejos del cambio mental que sufrió ante la muerte de su compañera de universidad y la cual le inspiró para hacer *Rape Scene*. En *People Loopings at Blood Moffitt* solo representa la normalización a la sangre, aunque se asocie a violencia. No obstante, el abandono, la muerte, el uso de la feminidad siempre estuvo en su reflejada como en *Tied-up woman (1973)* o *Body Tracks (1974)*.

Al mismo tiempo, Mónica Mayer criticó la normalización de las agresiones físicas, sexistas y el sentimiento de vulnerabilidad de las mujeres a través de “El Tendedero” (1978). Mayer es una performista mexicana, que también ha cultivado el dibujo y la fotografía, pionera en cuanto a la reivindicación feminista en su país. Además de estudiar Artes Visuales, formó parte del *Feminist Studio Workshop del Woman’s Building* bajo la tutela de Suzanne Lacy⁶⁰ y obtuvo una maestría

⁶⁰ Artista estadounidense que cultivó la *performance* y cuyas obras muestran su preocupación por las desigualdades de género y giran en torno a las preocupaciones femeninas.

en sociología con el fin de completar su formación para enseñar la problemática de las mujeres en la vida cotidiana. (BIZCEL, -)

El tendedero es de esas obras en las que cuestionar ¿qué es arte y cómo eso puede ser arte? Mas lo incuestionable es, que a través de la simpleza de unas cuerdas, unas pinzas y unos trozos de papel, se ponen de manifiesto todos los temores, inquietudes y horrendas vivencias que la mayoría de mujeres ha vivido o sentido en algún momento de su vida. Se trata el acoso, las agresiones, la normalización y el desinterés por revertir la situación. (ALCÁZAR, 2021)

La obra se realiza por primera vez en 1978 en el Museo de Arte Moderno de México y posteriormente se repetiría al año siguiente en Los Ángeles de mano de una exposición colectiva. No obstante, Mayer la llevaría consigo a otras exposiciones y a centro de investigación con el fin de debatir las cuestiones como la seguridad de las mujeres, el papel de la sociedad y del estado en esa seguridad y las posibles soluciones. (ALCÁZAR, 2021)



Ilustración 42 *El Tendedero* (1978 - por primera vez) de Mónica Mayer. Performance recogida en fotografías

El Tendedero no es una performance al uso. No requirió de una escenificación para ponerlo en marcha, solo una breve explicación en la que se invitaba a las

mujeres a definir y expresar sus vivencias sobre el acoso. Cada mujer que así lo desease, escribía lo que quería y lo colgaba. El resto podía leer lo que habían escrito las otras.

Mayer presenta un volcado de experiencias para sus investigaciones sociológicas en torno al feminismo, pero, a la vez, provoca en las espectadoras un cóctel de emociones. Va a resultar un bálsamo emocional el verbalizar acciones que, quizás, no hayan contado a nadie por miedo a ser juzgadas o cuestionadas. El comprobar que los miedos individuales son también colectivos, generando frustración.

Presentan miedo y perplejidad al hallarse de lleno en una realidad en la que, al parecer, desde la sociedad y las naciones no parece que se hayan percatado. No perciben el daño ni se preocupan por aportar soluciones a los problemas a los que debe enfrentarse, al menos, la mitad de su población. Generando, en un contexto como el mexicano, un malestar social de gran relevancia que se ha convertido en un grupo de lucha feminista aférrimo. En pos la igualdad real de derechos y libertades de las mujeres mexicanas buscan resaltar su seguridad y acabar con la normalización de la violencia a la que son ejercidas.

Bajo un pretexto diferente a este y con el objetivo de denunciar el cuestionamiento constante al que se somete a las mujeres, surgió una de las performances más impactantes de la esfera artística feminista. *Ablutions* (1971) de la mano de Lacy, Chicago, Orgel, Laster y Rahmani.

Suzanne Lacy, al igual que el resto, es una artista estadounidense cuyo trabajo está ligado al feminismo. A partir de los 60' dejó a un lado lo estético para adentrarse en las reivindicaciones sociales acompañándose de otras artistas en varias ocasiones. Se formó junto a Judy Chicago en su Programa de Arte Feminista para abordar las identidades y los cuerpos. Además, ella misma ha transcrito sus obras, las cuales se basan en la igualdad frente a la raza, el estatus económico y el género.

En el caso de Judy Chicago hablamos de una artista polifacética y pionera del arte feminista en Estados Unidos. Al igual que otras artista modifica su apellido – en este caso tras la muerte de su padre y su hermano – para crearse una identidad propia. Su arte, generalmente relacionado con las grandes instalaciones y diferentes formas artísticas pero que, en ningún caso, abandona el contenido feminista.

La tercera compone que debemos destacar es Aviva Rahmani. Sus proyectos artísticos versan en lo ecológico con enfoque en el público y a la interdisciplinaridad colaborativa con otros artistas. Y, seguidamente, Sandy Orgel y Jan Laster. Dos artistas con una trayectoria artística menor que la de sus compañeras.

Su unión se lleva a cabo para representar una violación basada en el relato de Susana y los viejos⁶¹. Se centraron en “el baño, el desnudo femenino y la mirada voyeurista del hombre no como piezas

⁶¹ La historia de Susana y los viejos es texto perteneciente a la versión griega de la Biblia, dentro del Libro de Daniel. En él se representa a Susana como una mujer bella, deseada por dos ancianos que se ponen de acuerdo para espiarla y, posteriormente, intentar abusar de ella mientras ella tomaba un baño.

de una escena erótica, sino como elementos que expresasen la experiencia de una violación.” (GUTIÉRREZ SUÁREZ, 2019, p.51)

La acción comienza cuando el público accede a una habitación en la que empiezan a narrarse testimonios de víctimas de violación. En ese habitáculo, en primer plano, tres bañeras. La primera contiene huevos, la segunda sangre de res y, en la tercera arcilla. En ellas irán metiéndose en orden a la vez que Lacy clavaba 50 riñones de res en las paredes, con el fin de emular los órganos penetrados a la fuerza. Esto y el olor de los huevos y la sangre evocan lo incuestionable de la violación.



Ilustración 43 *Ablutions* (1972) performance recogida en fotografías. Autoría compuesta por Lacy, Chicago, Rahmani, Orgel y Laster.

El final llega en el momento en el que vendan a las mujeres de arriba a abajo, son atadas entre sí con una cuerda, las acuestan en el suelo y solicitan al público que abandonen la sala en el mismo momento en el que el último testimonio se detiene con lo siguiente: *I felt so helpless that I couldn't move* (me sentí tan vulnerable que no pude moverme).

Una frase significativa y muy repetida por muchas mujeres que han pasado por este trance y que pone de manifiesto una de las frases tan comentadas cuando se denuncia el hecho: ¿y por qué no hizo nada? ¿por qué no se defendió? Ya no es la fuerza y la dominación que se ejerce a la víctima la que provoca su inmovilización, es el miedo. Es el momento en el que el cuerpo se vacía y la mente entra en shock.

Con el mismo calado social y sólo unos años más tardes, Lacy se une a Leslie Labowitz, junto a otras artistas, para hablar de la pasividad estatal y el paternalismo con el que se trata un problema que sólo perjudica a un sector poblacional.

En 1977, las dos artistas, grandes defensoras de las problemáticas sociales de la mujer en Estados Unidos, se plantean la necesidad de crear una acción que visibilice a nivel local y estatal los múltiples asesinatos cometidos en Hillside Strangler. (FERRER ÁLVAREZ, 2018) Se llegaron a

Según el texto, los ancianos intentan coaccionarla para que mantengan relaciones sexuales con ellos, a lo que ella se niega. Estos al ser rechazados la acusan de adulterio y la llevan a juicio. Mientras ella llora es condenada a morir apedreada; no obstante, sería el profeta Daniel que, aun siendo niño, interpele por ella al solicitar un interrogatorio a los dos ancianos. Finalmente, los jueces evidencian el falso testimonio, ella es exonerada y ellos ejecutados. WALKER VADILLO (2012), pp. 49-57

hallar 10 cuerpos de mujeres y niñas comprendidos entre los 12 y los 28 años que presentaban evidencias de forcejeo, violación y tortura antes de fallecer.

Durante los meses de búsqueda e investigación por parte de las autoridades competentes, estas y la prensa no consideran necesario aumentar la vigilancia en las calles; solo instaban, una y otra vez a que las mujeres no saliesen a la calle. Esa fue solución perfecta. Normalizar la violencia, fomentar el pasotismo y ligereza con la que tomarnos a un delincuente que sólo tiene como víctimas a mujeres.

La acción que ellas realizan, con el primer objetivo de honrar a las víctimas, la titularon “In the Mourning in the Rage” (Con dolor y rabia). Juntas, y acompañadas de otras sesenta mujeres, se colocan tras el coche fúnebre que porta los restos mortales de las primeras víctimas hasta el Ayuntamiento, dónde se le va a rendir tributo, y recrean un desfile fúnebre. (FERRER ÁLVAREZ, 2018)



Ilustración 44 In the Mourning in the Rage (1977) de Lacy y Labowitz. Performance recogida en fotografías

Al llegar al Ayuntamiento, Lacy y Labowitz, junto a otras ocho artistas que las acompañaban, salen del desfile hacia las escaleras por las que se asciende a la institución. Ahí, a la vista de los que se habían reunido allí y de la prensa, prosigue la acción. Cada una de las ocho, vestidas de blanco salvo una, verbalizan un tipo diferente de violencia hacia a las mujeres, entretejiéndolas al

consentimiento social y con las que, al finalizar con la décima artista – vestida de roja para representar la capacidad de defensa personal – todas gritan: “En memoria de nuestras hermanas, nos defendemos!”. (ANÓNIMO, s.f)

Una frase que se convirtió en un himno para muchos grupos feministas y que llega hasta hoy. Con esta performance, Lacy y Labowitz consiguen visibilizar a nivel nacional la situación la noticia de la desaparición, las muertes y los posteriores análisis de los cuerpos de las víctimas. Ponen de manifiesto una violencia silenciada y normalizada cuando se da por hecho que la solución de la mujer, para evitar sufrir un final violento por culpa de su sexualidad, es aislarse o ir acompañada de un hombre.

El significado de la acción no se reduce a una denuncia de violación, de femicidio, de abuso sexual...refleja el desprecio con el que está normalizado tratar las agresiones a las mujeres. Del mismo modo, en el año 2009, la fotógrafa puertorriqueña especializada en la violencia de género Carmen Mojica presenta *Las huellas del silencio*.

Una obra compuesta por fotografías de su autoría y un manuscrito en base a sus investigaciones en torno a la violencia de género. Mojica se solidariza con las mujeres del centro-sur de América, en donde se contabilizan gran cantidad de feminicidios y casos de violencia de género y a través de su arte pretende aportar una denuncia social.

Para la creación de esta obra, Mojica busca mujeres de todas las edades que desearan narrar su historia. Realiza un análisis y recopila sus testimonios en un libro al cual, todas las espectadoras de la obra pueden añadir sus vivencias en torno a la violencia. A estas, les acompañan un grupo de fotografías de mediano formato en blanco y negro, en las que se muestra la infancia, la mujer, el cuerpo...en un relato de imágenes positivo.



La artista busca nutrir de realidad y de importancia a un hecho significativo que sí tiene solución. Aporta un desahogo emocional para las mujeres que formaron parte de su investigación, así como las que se adhieren a él a través de la obra, a modo de terapia colectiva. Al contarlo, al leer otros relatos de similar naturaleza, a las que siguen inmersas en la borárgine de violencia de género, les aporta esperanza. A las que, por suerte, han conseguido salir, les otorga empoderamiento sobre sí mismas y, en conjunto, a través de *Las huellas del silencio* les da una red de apoyo. (TRINIDAD, 2018)

Ilustración 45 Las huellas del silencio (2009) de Carmen Mojica. Instalación con fotografías

Algo completamente necesario si tenemos en cuenta que la violencia de género es una lacra social a nivel mundial que afecta a todas por igual sin cuestionar edad, religión o raza. La violencia de género no es solo el maltrato físico y psicológico que los medios de comunicación narran, va más allá, desde el asesinato o abandono de las niñas por no poder aportar a la economía familiar o a los matrimonios forzados o la mutilación genital femenina. Agresiones aceptadas cultural y, en ocasiones, socialmente además de corroboradas por los estados. (GUTIÉRREZ SUÁREZ, 2020)

Por ello, obras como *Las huellas del silencio* son tan importantes. Aportan un sentimiento colectivo para asumir la violencia, lo muestran al resto de la sociedad y el dolor que ejercen. Son una base para un cambio mental, educacional y, posteriormente, cultural y judicial a favor de la igualdad y los derechos y libertades de todos.

Y en consonancia a la normalización y el cuestionamiento de la víctima, habría que finalizar este apartado volviendo a Regina José Galindo. La cual presentó en 2018, ante el revuelo mediático de una presunta violación grupal en España que, finalizó con una condena judicial como un delito sexual, “La Manada”. (TRINIDAD, 2018)



Ilustración 46 *La Manada* (2018)
de Regina José Galindo.
Performance recogida en
fotografías

En esta acción hasta siete hombres rodean a la artista. Un halo de luz se cierne sobre ella mientras que la penumbra no le permite al espectador apreciar los rostros de los supuestos agresores. Individuos que, aprovechándose de su anonimato, comienzan a masturbarse a su alrededor, a tocarla...mientras ella va a permanecer impasible.

La acción finaliza con un testimonio de la artista que, una vez han acabado los supuestos agresores y se han marchado de la estancia, dice: “siete hombres se masturban alrededor de mí, utilizando mi cuerpo como contenedor pasivo de su semen”.

La artista representa, al igual que lo que se pretendía con *Ablutions*, el miedo y la incapacidad de reacción cuando toman violentamente tu ser. Como el cuerpo actúa por sí mismo mientras que la mente se vacía a la espera de poder superarlo, física y emocionalmente.

De la misma manera, *People Lookingt at Blond Moffitt*, *El Tendedero*, *Ablutiond*, *In the Mourning in the Rage* y *Las huellas del silencio* son obras que, primeramente, el objetivo que tienen es visibilizar algo que a toda mujer, sin importar edad, raza, economía o religión, pueden sufrir y sufren. En segundo lugar, la normalización de estas prácticas y por las que, educacional y culturalmente, se cuestiona primero el contexto en el que la víctima estaba y bajo qué condiciones antes que cuestionar al supuesto agresor.

En tercer lugar, reflejan el miedo. El miedo a ser violadas y a tener que avergonzarse y culpabilizarse de ello. Porque se les ha enseñado a ocultarlo y a sentirse culpables de actos que, bajo cualquier contexto, parecen eximir la culpabilidad del agresor. El miedo a ser violadas y contarlo. Porque entonces será el resto que la culpabilice o cuestione sus palabras o motivos para confesar. El miedo a ser violadas y asesinadas. Y que además, el agresor no tenga una condena justa.

Finalmente, y a la par, el sentimiento de vulnerabilidad. Es la gran denuncia que las artistas hacen con estas obras. La falta de seguridad que tienen las mujeres dentro y fuera de casa. Sienten que

social y judicialmente no tienen protección y, por tanto, que el estado que debe ampararlas, al igual que la esfera familiar, las han relegado como meros seres que no tienen importancia.

Es la gran denuncia social de la *performance* y fotografía feminista. Resaltar las injusticias y problemas a los que se deben enfrentar las mujeres y, para los cuales, no existe un apoyo social y estatal. Crear una conciencia femenina y social, a nivel generalizado, con el fin de resaltar las desigualdades existentes y revalorizar el papel de la mujer en la sociedad.

6.5.3 Violencia en el ámbito laboral:

Otro de los tipos de violencia intrínseca a la que tienen que enfrentarse las mujeres es la que no está calificada como tal. A pesar de las normativas y leyes que especifican que hombres y mujeres tienen una igualdad de facto, incluida para acceder y opositar a todos los puestos laborales; la realidad es otra.

América del Norte y América del Sur no poseen una normativa comunitaria que defienda los derechos de la mujer. Aunque si cuenta con grupos feministas que los reivindican y los estados cuentan con proyectos de ley que abogan por la erradicación de la violencia de género, el acoso sexual y las agresiones en el ámbito laboral. No obstante, las medidas que poseen, o bien no se han implementado por falta de presupuesto económico o las que sí, no han servido mucho.

Por otro lado, la Comunidad Económica Europea obliga a sus estados miembros a contar con normativas estatales que cubran los puntos básicos de la Convención de Estambul respecto a las mujeres. Sin embargo, al igual que al otro lado del Atlántico, las que hay no son efectivas y/o no se han implementado. A excepción de la paridad dentro de los órganos de la Comisión en la que deben estar representados los géneros en, al menos, un 60-40⁶².

⁶² En 2019, según los datos de la Comisión Europea, era el 41% de las mujeres frente al 59% de hombres.

También se pueden consultar los siguientes artículos: Convención para Eliminar todas las Formas de Discriminación contra la Mujer (CEDAW) de 1979. <http://www.un.org/womenwatch/daw/cedaw/>

Convención Interamericana para Prevenir, Sancionar y Eliminar la Violencia Contra la Mujer (Belem do Pará) de 1994. <http://www.cidh.org/Basicos/Basicos8.htm>

Convenio del Consejo de Europa sobre prevención y lucha contra la violencia contra las mujeres y la violencia doméstica de 2011 (Convención de Estambul) <http://www.coe.int/t/dghl/standardsetting/conventionviolence/texts/Convention%20Spanish%20formatted.pdf>

Prueba de ello, es que dentro del ámbito laboral, según el estudio de PISA de 2019, en continentes como el europeo, existen más mujeres que hombres con estudios universitarios. Sin embargo, según un estudio de la Comisión Europea del año 2020 dentro del programa “Una Unión de la igualdad: Estrategia para la Igualdad de Género 2020-2025” en su página 10 se especifica que “a escala mundial, solo 1 de cada 10 responsables de decisiones en empresas de capital de riesgos y empresas de capital inversión es una mujer, a pesar de que los fondos privados que han adoptado un enfoque de género tienen un 72% de mujeres asociadas.”

Dos datos muy significativos, especialmente cuando podemos descubrir que los equipos directivos formados solo por hombres reciben el 92% del capital inversor de toda Europa. En contraposición a eso, las estadísticas avalan que las mujeres, en porcentaje, se alejan de las carreras de ciencias, invierte 22 horas a la semana en el cuidado del hogar frente a las 9 horas de media de los hombres o, que el 80% de las personas que deben abandonar su puesto de trabajo o reducir su jornada laboral para el cuidado de menores o mayores sean mujeres.

Por lo que se presentan dos enunciados a cuestionar:

1. Las mujeres prefieren realizar trabajos no remunerados, por lo que no se puede extrapolar el porcentaje de riqueza en relación con el porcentaje poblacional.
2. Las mujeres no quieren/no pueden asumir cargos de responsabilidad cuando deben hacerse cargo de grandes grupos de trabajo.

Estas cuestiones solo son una pincelada de las reivindicaciones femeninas en torno al ámbito laboral. Estereotipos con los que desean romper, mas existen diversos estudios desde las diferente ramas de la ciencia que intentan justificar la situación de las mujeres, que ha motivado para que se encuentren esa situación y qué cambios se deben producir para la igualdad real.

Sin embargo, existen otra problemática a que le deben hacer frente: el acoso sexual dentro del trabajo. Además de los límites no escritos a los que deben hacer frente miles de mujeres en sus trabajos sigue siendo una de las reivindicaciones más constantes de los grupos feministas. Sin embargo, desde el punto de vista artístico, no ha sido prioritario para las artistas, que se han centrado en las cuestiones identitarias, la sexualidad y los estereotipos entre otros.

No obstante, y a modo de muestra de como se puede reivindicar los derechos de la mujer en el ámbito laboral, demostrando las capacidades que posee y las hacen igual de capaces de los hombres: “Glass Ceiling” de la mexicana Teresa Serrano. Presentada en 2008, está vídeo-*performance* es representada por ella misma, vestida formalmente con chaqueta y pantalón, y acompañada de un bolso; un hombre con maletín y una cuerda, una escalera amplia y una puerta de cristal. (SERRANO, 2008)

La mujer y el hombre son los dos sexos que rivalizan por un puesto, la escalera representa la carrera profesional de cada uno, la cuerda los impedimentos de género y la puerta no es más que ese “techo de cristal”. Un tope metafórico por el cual se extiende la percepción de que las mujeres aportan más contras que pros a la hora de acceder a puesto de responsabilidad. Que las mujeres no son capaces de realizar tareas más cualificadas por las que hombres con la misma o menos formación, se entiende que sí.

La acción comienza con la llegada de la mujer a los pies de la escalera. Ella, que llega primero, comienza a ascender por la escalinata. Justo detrás aparece un hombre al que tampoco le cuesta comenzar a ascender mas al percatarse que la mujer ya lleva más trayecto recorrido, saca la cuerda del maletín y haciéndole un lazo se lo lanza a la mujer, la cual se ve rodeada del mismo, su ascenso interrumpido y, en ocasiones, disminuido.



Ilustración 47 *Glass Ceiling* (2008) de Teresa Serrano. *Performance recogida en vídeo y fotografías.*

La acción prosigue así hasta que el hombre consigue recorrer las escaleras hasta el final, se introduce a la estancia contigua y cierra tras de sí la puerta de cristal. Cuando la mujer consigue llegar, ahora sí, sin más obstáculos, e intenta acceder abriendo la puerta, esta se encuentra cerrada. La impotencia le lleva a un ataque de ira y, haciendo uso de un bolso, que hasta ahora no era relevante, destroza el cristal que la separa de su objetivo, reivindicando su derecho.

Serrano no pretende con esta obra crear más polémica que la ya ejercida cuando se habla de desigualdad de género en el ámbito laboral, por lo que no cuestiona las diferencias académicas ni capacidades según los sexos biológicos, pero sí el acceso discriminatorio a los puestos de trabajo. Con esta obra, ella critica que ante la igualdad de formación y capacidades entre un sexo biológico

y el otro, se decanten por el masculino para no hacer frente a bajas laborales por maternidad y posibles cuidados familiares.

Así que volviendo a las cuestiones que se planteaban al inicio de este subcapítulo, en torno a lo que refleja Serrano, a las mujeres se les pone en una disyuntiva. Deben elegir si cuidar de sus parientes, de ser madre o tener una carrera profesional, si a ello le sumamos la falta de oportunidades de ascenso que sí tienen sus compañeros masculinos. Por lo que no es que las mujeres no deseen trabajar o no quieran acceder a puestos con alta carga de trabajo y responsabilidad. Sino que laboral, biológica y socialmente, en muchas ocasiones se ven obligadas a decantarse por lo familiar y/o conformarse con los puestos que les son asignados.

Una vez más, se insta a la concienciación y el acceso igualitario a todos los órganos y eslabones que hay en la sociedad. En este caso, el fin de la brecha laboral y salarial existente, aunque esta obra en particular, pueda ser analizada desde otras múltiples miras y, por consiguiente, extrapolar varios significados.

6.5.4 Conclusiones:

Podemos concluir, entonces, exponiendo que han sido las artistas femeninas - y por tanto, las mujeres como colectivo - las que han reivindicado el lugar de las mujeres en la sociedad y la importancia que estas tienen dentro de ella. Han rebelado hechos, miedos, incertidumbres y obstáculos a los que deben hacer frente por el solo hecho de ser mujeres.

Se presenta un arte, de mano de la *performance* y la fotografía, que no se queda exento a su contexto. Asociado a la cultura, a la educación, al periodo histórico, a la política o a los entremados sociales que, necesariamente, concurren en el artista y la obra. Sin esa coyuntura fuera del ámbito artístico, las obras no serían las mismas ni tendrían la misma finalidad. Y sin embargo, al tratar un tema tan postergado en el tiempo como es la violencia – en todos los ámbitos – ejercida en contra de las mujeres, nos muestran la riqueza del arte.

El arte como herramienta de reivindicación social con la misma relevancia que puede tener un documento. Que además, presenta, una versatilidad en cuanto podemos descontextualizarla de su tiempo y espacio, trasladar a cualquier otro enclave, antes o después del marco temporal de la tesis, y seguirá teniendo la misma validez y enfrentándose a las mismas – o más – problemáticas.

Por tanto, se debe reseñar la importante aportación que las artistas han dado en este capítulo al dar visibilidad a estos temas como son la violencia física y psicológica.

Detrás de cada obra reseñada y de otras tantas en otros soportes artísticos, se pone de manifiesto que, detrás de lo que para mucho no es una representación artística, no es arte...hay un proceso complejo detrás que surge de la frustración, del miedo, del empoderamiento femenino. Son el reflejo, en manos de artistas, del colectivo feminista que grita “¡Basta ya!” Basta de callarse, de ocultarse, de culpabilizarse. Las artistas buscan crear conciencia social para acabar con la violencia y reivindicar unos derechos y libertades iguales en género y sexo, en todo el entramado estatal.

Al mismo tiempo, las obras reseñadas no son un reflejo del arte, ni en los coétaneos individuales ni en el actual. Son meras excepciones en un mundo encargado de la estética, del valor del arte o de la técnica. En cambio, en “La violencia contra las mujeres. Una temática más allá de lo artístico” se ha presentado el medio más directo de denuncia que encontraron, la manera de hacerse escuchar y mostrar la repulsa de una violencia ejercida, mayoritariamente, sobre un grupo concreto.

A través de estas artistas y sus obras se ha puesto de manifiesto la cruenta necesidad de dar a conocer unas agresiones que las dañan. Individualmente, a las mujeres en general, a las víctimas. Presentan los hechos y, con horror, recuerdan que puede pasarle a cualquiera. Instan a la empatía, a la denuncia, a la educación, a penas justas para el sector judicial, aunque se tenga que desgarrar los testimonios de las víctimas para crear Conciencia.

7. Conclusiones finales:

Tras completar el escrutinio de los objetos de análisis, debemos volver a retomar las conclusiones extraídas en los análisis de los diferentes capítulos con el fin de hacer una puesta en común. Al mismo tiempo, relacionar esas conclusiones con la evolución histórica de la situación de las mujeres en el periodo propuesto y, por supuesto, comprobar si hemos cumplido con los objetivos propuestos al inicio de la tesis doctoral.

En primer lugar, se pretendía aunar a la historiografía básica y la historiografía artística en una sola con el fin de colocar al arte como un elemento de análisis dentro de la Historia. Al complementar ambas disciplinas, se puede observar como la pieza artística ya no tiene como objetivo satisfacer la demanda de un comprador, sino que, por el contrario, no siempre se realiza con el fin de ser vendida. De esta manera, encontramos un arte que visibiliza las preocupaciones de sus autores. Un elemento de expresión individual y colectiva que se nutre, irreversiblemente, también del contexto en el que se desarrolla.

De la misma manera, hemos cumplido con la puesta en valor de las mujeres que convirtieron su arte en el arma con el que reivindicar los derechos de todas las mujeres. Con un total de 8 artistas masculinos en contraposición a las 22 artistas femeninas, nos hemos alejado del concepto de musa para retomar el de mujer creadora, aunque para ellos hayamos dejado atrás a otras muchas artistas ante la incapacidad de incluirlas a todas en esta tesis.

En tercer lugar, creemos que hemos podido reflejar el porqué se destaca a la *performance* y, posteriormente, a la fotografía como disciplinas artísticas dentro de los movimientos feministas. La *performance*, era una nueva manera de hacer arte a mediados del siglo XX que cogía fuerzas, mas en donde, al parecer, sí había cabida para las creaciones de mujeres. En total contraposición a las tradicionales disciplinas, las mujeres pudieron acogerse a ella y al *body art* para hacerse con un lugar dentro del arte y de la sociedad.

En ese pequeño espacio y la utilización y concienciación sobre sí mismas y su cuerpo, las artistas se revelaron contra toda forma tradicional que pretendiese mantenerlas silenciadas. Como hemos podido comprobar a lo largo de las páginas anteriores, las artistas reflejaron las problemáticas que consideraron oportunas a través de su corporalidad, colocándose a ellas mismas como reflejos individuales con los que poder crear conciencia y lograr el cambio.

En conjunción a los movimientos feministas, el arte, reconvertido a feminista, en torno a la *performance* ha demostrado que su uso tiene la intencionalidad de acabar con el sistema patriarcal normalizado y globalizado. Siendo de gran importancia en la mejora de derechos y libertades sociales para las mujeres. Especialmente tras 1968, momento en el que, teóricamente, ya no existía una diferenciación de géneros en el sistema de derechos, al menos en Europa y el continente Americano.

En referencia al marco geográfico y, especialmente, el temporal es el momento de explicar la justificación de este. Ya al principio de esta tesis se señaló que la geografía seleccionada tenía como motivación la necesidad de encuadrar la investigación. No obstante, son aspectos como la unión histórica y cultural de los continentes, así como el lugar similar de las mujeres socialmente y la geografía particular de la autora de la tesis, lo que nos llevan a decantarnos por este espacio y no otras partes del mundo. En donde, además, el acceso a las fuentes, así como los elementos de análisis y la situación de las mujeres son más complicadas de acceder.

Sin embargo, más allá de señalar que el Mayo del 68 francés suponía un punto de inflexión en el feminismo y que por ello comenzábamos nuestra investigación desde ahí, no profundizamos más en ello con el objetivo de plantear algunos acontecimientos relativos a las mujeres que las llevan a dar el gran paso. Al ejemplificar el uso que políticamente se les había dado a las mujeres más allá del mantenimiento del hogar y la crianza de los hijos, con una dependencia total ante la voluntad de sus parientes masculinos, pretendíamos justificar, en una sinopsis, los orígenes de la lucha feminista y, por tanto, algunas motivaciones de las artistas aquí reseñadas.

Hechos como la búsqueda de la libertad y equidad del pueblo con la Revolución Francesa en la que las mujeres creyeron, apoyaron y lucharon para hacer realidad aquellas peticiones o el apoyo y la movilización para que todas las personas sin importar su género, su raza, su ideología y su economía pudiesen decidir sobre el futuro político de sus estados, parecieron no suponer ningún beneficio que les repercutiese a ellas mismas.

La no liberación de las garras del hogar y la crianza como única ocupación, el no estar incluidas en la Declaración del Hombre y del Ciudadano o el tener que luchar contra vientos y mareas para ser reconocidas como miembros de la sociedad y no como meros elementos por los que otros debían decidir, lleva a las mujeres a rebelarse contra todo. Y el arte, como reflejo de la sociedad, comienza, como hemos visto, a llenarse de mujeres y de las problemáticas que las aquejaban.

Tras las más que demostrada valía de las mujeres en las peores circunstancias por las cuales consiguieron el derecho al voto, aunque no una asimilación que a que desempeñasen trabajos fuera del hogar, se encontraron que debían hacer frente a otros frentes. Con la llegada del consumismo desmedido y la industrialización de la moda a gran escala, se había encontrado la manera de seguir dominándolas.

La ampliación de los tradicionales estereotipos estéticos que, más que hasta entonces, se hacían partícipes a través de la moda. Ahora no solo encasillaban a las mujeres según el estatus económico, sino que las obligaba a participar para no ser excluidas y señaladas. Tal y como se señala en el capítulo “Cuestionamiento estético. Una denuncia a los cánones de belleza, la estética es una temática que aborda varios campos: la corporalidad, la vestimenta, el maquillaje...y en una clara relación con los genitales.

En base al cumplimiento de las expectativas estéticas normalizadas desde la moda y la publicidad bajo la aceptación del paternalismo del sistema, las artistas han intentado concienciar sobre lo que eso supone. A través de los cuerpos, representando las escenas y los sentimientos que se provocan para intentar acceder a lo normativo, las artistas nos cuestionan la utilidad de los estereotipos. Nos evocan a cuestionarnos si la elección que hacemos de nuestra apariencia es realmente nuestra o es impuesta.

La negación constante, desde todos los frentes sociales, de que solo existe un tipo de cuerpo, un tipo de gusto estético, de una apariencia, coloca a la mujer como objeto, así como lo han hecho las y los artistas inscritos a este capítulo. Primeramente porque se ha colocado a las mujeres como individuos adscritas a la aceptación y gusto de otros sin importar su decisión. En segundo lugar, porque las obliga a consumir los diferentes elementos con el fin de intentar encajar socialmente. Con la salvedad de que cumpliendo o no los requisitos, seguirá siendo señalada y cuestionada socialmente.

Por tanto, las artistas además de denunciar este tipo de violencia que cuesta a las mujeres el sometimiento constante mentalmente y físicamente de una construcción de sí mismas diariamente, pretende concienciarlas a nivel colectivo. Es decir, por un lado reivindican el cambio desde esas fuentes de influencias y pretenden concienciar a toda la sociedad de lo poco normal que es la situación. Sin embargo, también están intentado calar directamente en las mujeres.

Cuestionándolas constantemente a que se planteen si realmente vale la pena el sacrificio personal para satisfacer a los demás.

Casi de la mano y retomando la idea de que los capítulos de esta tesis se enmarcan dentro de una necesidad de exposición aunque, en realidad, todos se nutren de los demás, la visión que se da de la mujer en la publicidad. Las artistas y los grupos feminista denuncian que la publicidad se ha convertido en la herramienta más importante de manipulación femenina. En base a lo que en ella se proyecta, tanto en roles como estéticas, son aceptados, asumidos y distribuidos por el resto de campos, creando modelos y patrones idealizados a los que no todo el mundo puede acceder.

A diferencia que la visión que hemos podido obtener en el cuestionamiento estético en el que las artistas han tratado de diferentes maneras y con diferentes enfoques esta problemática que sigue en auge, lo que destaca en “La Mujer en la Publicidad” son dos aspectos: el concepto de mujer como objeto de consumo como algo incontestable y hasta donde llega la doble moral con la que se juzga a las mujeres.

Los artistas, en este caso, no presentan la belleza como algo solamente subjetivo – como lo hacían al cuestionar las estéticas -, sino como un elemento tangible que varía en función de otros aspectos sociales. Por ejemplo, al exigir un peso o unas medidas concretas sin importar los medios para conseguir el fin, se cuestiona si se hace uso de los avances médicos. Mas si no lo usas y no entras en los parámetros establecidos, también es un error. Que al final por más que se intente asumir el modelo idealizado como propio, no hay garantías de encajar y de cumplir unas expectativas cambiantes y propiamente subjetivas.

De la misma manera, a través de la publicidad se han transmitido otros conceptos, en teoría, adaptados a las reivindicaciones de los movimientos feministas como el de la mujer actual. La mujer empoderada que es capaz de cumplir con su rol tradicional de madre y cuidadora, al mismo tiempo que luce bella, joven y deseable para el resto, a la par que puede trabajar fuera de casa. Presentando un estereotipo de mujer que debe ser capaz de llegar a todo mientras no se descuida a si misma.

Retomando ahora algunas de las reivindicaciones de los estereotipos estéticos y en relación al ocultamiento de la sexualidad femenina tanto en el panorama artístico como a nivel social, la libertad sexual. Una de las grandes peticiones feministas en torno al Mayo del 68 y con origen desde principios de esa década, tanto socialmente como desde el ámbito científico. Al considerar

oportuno dejar de calificar a las mujer por sus impulsos sexuales, así como conocer y dar a conocer la sexualidad femenina que, hasta entonces, nunca había sido estudiada en profundidad.

Por este motivo, es la irrupción de la iconografía vaginal uno de los puntos más importantes para las artistas de finales del siglo XX y no solo en el ámbito performativo. Dar a conocer la corporalidad, los genitales femeninos, la menstruación y todos aquellos temas que habían sido tabú incluso para las propias mujeres. La generalización de lo masculino y la supresión de lo femenino había llevado a que ni siquiera las propias mujeres supiesen como funcionaba su organismo, culpabilizándose social e individualmente por sentir o por no sentir lo esperado.

Si las reivindicaciones en contra de la homogeneización y estandarización de la estética supuso un claro ejemplo de violencia y, actualmente sigue siendo una reivindicación constante, normalizar y educar sobre la sexualidad está, aún más presente, tanto en el periodo analizado como posteriormente. Pues, aunque gracias al cuestionamiento de mujeres como las artistas que hemos analizado sobre la normalización de la sexualidad del hombre, las erecciones, la aceptación de los deseos e impulsos sexuales del hombre frente a todo lo relacionado con lo femenino, la sexualidad sigue desfavoreciendo a la mujer.

Hemos evolucionado y dejado atrás algunos de los grandes mitos en torno a la sexualidad de la mujer como un arma con el controlar al varón, para dar paso a la normalización del apetito sexual también en las mujeres. Hemos podido comprobar como en las obras analizadas se intenta a colocar a la mujer más allá de una vagina con la que complacer al hombre. Obras en donde el orden fálico se diluye para exaltar el placer femenino, especialmente el autoplacer femenino como un medio para que las mujeres se conozcan.

Como parte del proceso de empoderación en el que, primero tienes que conocerte a ti misma, la autoexploración juega un papel importante. Las feministas y las artistas reivindican este como el primer paso, pues al asumir quién y cómo se es, se puede buscar y saber cuál es el lugar que te pertenece en la sociedad. Un lugar que no puede estar delimitado ni por los genitales ni por la estética, aunque la publicidad, la sociedad, la religión o la cultura así lo determinase.

Por este motivo, la imaginería vaginal se convirtió en la herramienta con las que las feminista toman el poder. Al asumirse a ellas mismas, van a utilizar todo su cuerpo y en especial sus genitales para hacer escuchar sus reivindicaciones. Tras ello, es la educación en torno a la normalización y disfrute de la sexualidad en lo que se van a centrar las artistas. Pues con la llegada de la pornografía a gran escala, especialmente con la distribución por internet, y la continuidad

de la mujer como objeto de consumo, se perpetuó el rol de la mujer sumisa de la que solo importa sus genitales y que solo es capaz de disfrutar gracias a un hombre.

A la par, a través de la *performance* y la fotografía feminista también se denuncia la perpetuación de la heterosexualidad normativa. Aquejando la estética de los hombres cuyas preferencias sexuales son otros hombres a la estética considerada femenina o a la inversa en el caso de las mujeres. Sin percatarse que la autodeterminación sexual, el poder de decisión sobre sí mismo y salirse de la estética normativa preestablecida son sinónimos de libertad. Forman parte de la identidad individual.

Un concepto de identidad que era inamovible y solo sustentado por los genitales, por lo que la ruptura de ese concepto tan cerrado no solo supuso una liberación a las mujeres, sino para todas personas que no sintiesen identificadas en lo que se suponía que debían ser. Es verdad que para ellas, el cuestionamiento de la identidad supone deshacer el corsé de los roles impuestos a sus genitales. Sin embargo, sin importar los genitales, la identidad y el cuerpo suponen los elementos con los que reflejamos quiénes somos. Por ello, la interrelación entre capítulos y obras analizados es tan cercana. Para las artistas era imposible reivindicar su papel más allá del de madre sin hablar de los límites de la identidad, sin asociarla a los genitales y la sexualidad o sin denunciar el uso que se venía realizando de las mujeres con impunidad.

Es innegable que los factores socio-culturales en los que se desenvuelve cada persona marcan, en cierta medida, el ser de cada uno. Sin embargo, lo que las artistas y los artistas aquí analizados pretenden es acabar con los límites establecidos. Romper con la norma, la homogeneización para dejar de señalar a los que sobresalen como algo excepcional y, así, lograr el cambio y la libertad.

Para concluir, deseamos concluir con el análisis de “La violencia contra las mujeres. Una temática más allá de lo artístico”. Una muestra de la realidad de muchas mujeres y de cómo se cuestiona a estas y a su lucha continúa por la igualdad. Desde la historiografía artística como reflejo en imágenes de la Historia a la normalización en el uso de la sexualidad femenina por parte de la sociedad, el uso de las mujeres ha ido más allá de silenciarlas como colectivo.

Y si describíamos antes a la *performance* como la disciplina artística elegida porque no estaba ligada a lo masculino, también fue ideal porque impactaba, porque iba en contra de lo establecido y, por tanto, suponía el elemento discordante para la lucha. Para unas mujeres que se cansaron de no tener derechos ni libertades. Al sublevarse, primero, para conseguir el voto, después para

estudiar, para tener libertad económica, seguirle la reivindicación del placer femenino y denunciar los abusos que se estaban cometiendo con ellas.

Aquel objetivo que nos planteábamos al principio del arte como elemento de análisis de la Historia y, al mismo tiempo, otorgarle la importancia que se merece como herramienta de reivindicación social, se cumple a la perfección cuando las artistas van a utilizar el arte para visibilizar la violencia física y psicológica. Más que el resto de capítulos, las artistas nos han demostrado que el arte va más allá de lo estético, de las premisas económicas y de las ideológicas. El arte cambia y refleja lo que la sociedad, o parte de ella, exige.

Entre todas las obras analizadas hemos intentado reflejar las preocupaciones de las artistas feminista y algunas visiones del otro género biológico sobre las mismas temáticas. Desde diferentes perspectivas y tratamientos, todos nos han presentado el muestrario de las problemáticas más importantes. A veces con ironía, otras desde el horror o la desesperación pero que, en cualesquiera de los casos nos reclaman el cambio. Invitándonos a empatizar con todo aquello que se sale de lo normativo.

Finalmente, consideramos oportuno señalar que la lucha feminista aún no ha acabado. Tanto los diferentes grupos feministas, como las artistas a través de sus *performances* o fotografías, se mantienen firmes en la búsqueda de la igualdad real. No se olvidan de que las mujeres son una submateria dentro de los Derechos Humanos, que, a pesar del sinfín de normativas internacionales para protegerlas, no existen los medios reales para hacerlo y que, por tanto, todo sigue siendo un fin reflejo de la opinión que se tiene de las mujeres.



10. Bibliografía:

A:

ABRAMOVIC, M. (05 de mayo de 2016) *Marina Abramovic*. Obtenido de <http://www.marinaabramovic.com/bio.html>

ALARCÓN, Isabel (2016) “Breve historia de los grandes almacenes que cambiaron nuestras vidas” para la Revista *Vanity Fair*. <https://www.revistavanityfair.es/poder/articulos/historia-grandes-almacenes-harrods-lafayette-corte-ingles-saks/22206> (Consultado el día 4/03/2022)

ALBA, V. (1974) *Historia social de la mujer*. 365 p. Barcelona: LAZA & JANES, S.A. EDITORES.

ALCÁZAR, Josefina (2018) “Performance art. El cuerpo freak de Rocío Boliver (La Congelada Uva)”. Ejemplar número 20 de *HIOL: Hispanic Issues On Line*. ISSN-e1931-8006. Pp. 142-155

ALCÁZAR, Josefina (2022) “Feminismos y performance en América Latina. El tendadero y Un violador en tu camino”. Dentro de *Cuadernos del CILHA* n° 35. ISSN 1515-6125. Pp. 1-32
[file:///C:/Users/jan-h/Downloads/Dialnet-FeminismosYPerformanceEnAmericaLatinaElTendaderoYU-8247483%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/jan-h/Downloads/Dialnet-FeminismosYPerformanceEnAmericaLatinaElTendaderoYU-8247483%20(1).pdf)

AMORÓS BLASCO, Lorena (2012) “Visiones femeninas en torno al espacio de la obra artística y a la relación cuerpo-casa/casa-cuerpo” dentro de *Investigaciones Feministas*. Vol. 3, pp. 73-83

AMORÓS BLASCO, María Lorena (2014) “Erótica del desbordamiento. Diagnóstico: Hannah Wilke”. Ejemplar número 18 de *Dossiers feministes*. ISSN 1139-1219. Pp. 169-180.

ANGELINI VEGA, Milagros (2013) “La actuación del café histórico en la cultura occidental. Análisis de la comunidad artística en el café y el cabaret.” P. 472. Tesis dirigida por Kosme de Barañano Letamendia en la Universidad Miguel Hernández (España)

ANÓNIMO (-) *About*. Entrada del portal web de Suzanne Lacy. Consultado el día 14/03/2019 en <http://www.suzannelacy.com/about>

ANÓNIMO (-) “Helmut Newton: Fotógrafo.” Disponible en: <http://www.vogue.es/moda/modapedia/fotografos/helmut-newton/213> Consultado el día 22 de junio de 2018.

ANÓNIMO (-) “Marylin Minter”. Disponible en: <https://www.marilynminter.net/bio/> Consultado el día 12/04/2022

ANTONIO SILVA, Eduardo (2013) “Cuerpos ausentados de la historia y memorias presentes en los cuerpos de los concerts, al teatro de mujeres en San Andrés”. *Cuadernos de literatura del caribe e Hispanoamérica* n°18, pp.121-139.

APPEL, Willa; SCHECHNER, Richard (2001): *By means of performance*. 298 p. New York: the Press of the University of Cambridge.

ARCOS-PALMA, R. (2015) “ORLAN: El cuerpo un lugar de discusión pública”. 26 p. Ejemplar número 11 de la revista *Fabrikat*, “arte, tecnología, industria, sociedad”. Editará por la Universidad del País Vasco, España, Grupo B.

ARROYO MARTÍN, Carmen (2018) “La Publicidad en “La Moda Elegante” durante el período de entreguerras (1918-1927)”. Ejemplar número 2 del volumen 18 de la *Revista general de información y documentación*. ISSN 1132-1873. Pp. 593-619

ASTELARRA BONOMI, M. Judith (1978) “La mujer...¿una clase social? Algunos antecedentes históricos”. *Revista Papers: revista de sociología*. ISSN 00210-2862.

ARTOLA GALLEGO, Miguel (1981) “El antiguo régimen” dentro de *Estudios de Historia de España: homenaje a Manuel Tuñón de Lara*. Vol. 1, ISBN 84-500-4519-3, pp. 149-166.

AUMENTE RIVAS, M^a del Pilar (2010) “La imagen de las mujeres a través de su propia mirada”. 28 pp. *Revista Creatividad y Sociedad*. Madrid.

AVANCECA VILLASOL, Cecilia (2000) “Mujeres en el arte de los Estados Unidos: de Mary Cassat al movimiento pop” dentro de *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. NARCEA. Madrid, 198 pp. (107-118 pp)

B:

BADANES SALAZAR, P. (2006) *La estética de las barricadas. “Mayo del 68 y las creaciones artísticas”*. 327 p. España (Castellón de la Plana) Publicaciones de la Universidad Jaime I.

BARROSO VILLAR, J. (S.f) “Mujeres y arte. Movimientos contemporáneos” en T. SAURET, *Historia del arte y de las mujeres*. 204 p. Málaga: Universidad de Málaga.

BARCENILLA GARCÍAS, Haizea (2020) “Estrategias translucidas y contraimágenes. Romper con la representación hegemónica”. En el ejemplar número 41 de *Boletín de arte*. ISSN 0211-8483. Pp-23-32.

BAYÁ CAMARGO; Mónica; CHIAROTTI BOERO, Susana; DE TROY, Colette; JIMÉNEZ, Patricia; KENNEDY, Mirta; LAPORTA, Elena; MELÉNDEZ, Liz; RAMOS PONCE, María Guadalupe; RODRÍGUEZ, Marta Olga; ROJAS BRAVO, Soledad; PINELLI, Bárbara; TOLEDO VÁSQUEZ, Patsilí; VAQUERANO, Vilma (2013) “Feminicidio: un fenómeno global de Madrid a Santiago”. *Heinrich-Böll-Stiftung – Unión Europea*, Bruselas. D/2013/11.850/1

BAILEY, Fenton; BARBATO, Randy. 2016. <<Mapplehorpe: Look at the pictures>>. Documental de 1 hora y 48 minutos.

BIZCEL, Dorota (-) “Mónica Mayer”. Obtenido de: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/artists/monica-mayer> Consultado el día 13/4/2021

BLANCO, Elena (2005) “Violencia de género y publicidad sexista”. Dentro del número 91 de *Chasquido: Revista Latinoamericana de Comunicación*. ISSN 1390-1079. Pp. 50-55.

BEAVOIR, Simone de (2005) *El segundo sexo. Cátedra*. Madrid, 409 pp. Traducción de Alicia Martorell.

BENITO CLIMENT, José Ignacio. (2011). “Orlan como paradigma de la estética del sacrificio”. 223 p. Universitat de València.

BERNÁRDEZ RODAL, Asunción (-) “Arte posmoderno, ¿arte feminista? Cuerpo y representación en la Sociedad de la Información” pp. 124-150 *Contar con el cuerpo*.

BOCK, G. (2001) *La mujer en la historia de Europa*. 328 p. Editorial Crítica. Barcelona.

BUTLER, Judith (1990) <<Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity>>. Thinking Gender editada por Linda J. Nicholson bajo la serie Feminism/Postmodernism. Nueva York (Estados Unidos), 92 pp. https://lauragonzalez.com/TC/BUTLER_gender_trouble.pdf (Consultado el día 9/05/2023)

BUXÁN BRAN, Xosé M. (2006) *Un Juan Hidalgo más. Algo de queer y etcétera*. Editorial EGALES, S.L., 28 p.

C:

CAMPOS PÉREZ, Marcy (2015) “La representación des violencia de l’Histoire Dans les arts visuels latino.américains (1968-2014)”. Revista *Amérique Latine, Historiae & Mémoire, Les Cahiers ALHIM, N°30*. Obtenido de <https://journals.openedition.org/alhim/5287>

CAMPUZANO, G.; LORENZO ABALO, K.; RODRÍGUEZ BATISTA, A. (2015-2016) “Museo Travisti del Perú”. Ejemplar número 25-26 de *Nerter: Revista dedicada a la literatura, el arte y el conocimiento*. ISSN 1575-8621. Pp.43-53.

CANGA SOSA, Manuel Ángel (2001) “Helmut Newton, Fotografía y erotismo”. Revista Trama y Fondo: revista de cultura, no 11, 6 p.

CANTERA ORTIZ DE URBINA, Jesús (1994) “La mujer en la Revolución francesa de 1789”. Ejemplar número 5 de la *Revista complutense de estudios franceses*. ISSN 1139-9368. Pp. 221-235.

CARCELLER, Ana (2012) <<Cuerpos políticos en la zona de conflicto: Hannah Wilke o la teatralización de la feminidad en un espacio agonista>>. Publicado en la revista *Arte y políticas de identidad*, n°6, pp. 29-43. ISSN 1889-979X.

- CARRETERO GARCÍA, Ana (2014) “Publicidad sexista y medios de comunicación”. Dentro del ejemplar número 10 de la *Revista CESCO de Derecho de Consumo*. ISSN-e 2254-2582. Pp. 130-142.
- CARO ROMERO, Ana (2019) “La ruptura con la tradición artística a través del futurismo” pp.92-121. *Revista El Pájaro de Berlín*, ISSN-e 2530-9536, nº5.
- Carolee Schneemann Foundation (-) <https://www.caroleeschneemannfoundation.org> (Consultado el día 8/03/2023)
- CARRO FERNÁNDEZ, S. (2009) “La mujer, la mujer-artista, el arte (objeto)”. *Escáner Cultural: Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias*, 10 (103)
- CASTILLA VALLEJO (1999) Análisis del poder en Michel Foucault. 440 p. España, Tenerife. Servicio de publicaciones de la Universidad de La Laguna.
- CASTRO; KERFA; Idoli, Sonia (2022) “« I’m Not Your (Dead) Latina ». Ana Mendieta. Reminiscencias políticas y estéticas”. Dentro de *Monograma. Revista Iberoamericana de cultura y pensamiento* nº 11. <https://revistamonograma.com/wp-content/uploads/2023/04/Revista-Monograma-11.pdf>
- CECCATO, Daniela (2016) “Cuerpos encriptados: entre el ser real e irreal” dentro de *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos nº58*. ISSN-e 1668-0227. Pp. 179-192
- CERON, Jaime (2007) “Género, sexualidad y prácticas artísticas: deseo y representación en la mirada” pp.73-84 *Revista Arte y Estética*, Colombia.
- CHICAGO, Judith (2019) *Biography*. Entrada del portal web de Judith Chicago. Consultado el día 14/03/2019 en <http://www.judychicago.com/about/biography/>
- COMELLAS, José Luis (2004) *Historia breve del mundo contemporáneo*. Editorial Rialp. ISBN 9788432131776. 400p.
- COLLADO, Gloria (1995) “Esther Ferrer ante el espectador”. *Revista Lápiz: Revista Internacional del Arte*, no108, pp.34-41.
- COSTANTINO, Nicola(-) Biografía. <https://www.nicolacostantino.com.ar/biografia.php> (Consultado el día 12/04/2022)
- Convención para *Eliminar todas las Formas de Discriminación contra la Mujer* (CEDAW) de 1979. <http://www.un.org/womenwatch/daw/cedaw/>
- Convención Interamericana para Prevenir, Sancionar y Eliminar la Violencia Contra la Mujer* (Belem do Pará) de 1994. <http://www.cidh.org/Basicos/Basicos8.htm>

Convenio del Consejo de Europa sobre prevención y lucha contra la violencia contra las mujeres y la violencia doméstica de 2011 (Convención de Estambul) <http://www.coe.int/t/dghl/standardsetting/conventionviolence/texts/Convention%20Spanish%20formatted.pdf>

CROCE, Benedetto (1999). *Historia de Europa en el siglo XIX*. Grandes obras del pensamiento contemporáneo; 59, Barcelona, Atalaya; 273 p.

D:

DAVIS, Flora (1971) *Inside Intuition – What We Knew About Non-Verbal Communication*, Nueva York: McGraw-Hill Book Company; (trad. Esp. Lita Mourgliaer, *La comunicación no verbal*, Madrid: Alianza, 1976), 245 p.

DÍAZ BERTRANA, Carlos; CASTRO BORREGO, Fernando (1998) *Arte en Canarias: identidad y cosmopolitismo*. Editorial Islas Canarias: Consejería de Educación y Deportes, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 216 p.

DÍAZ DE TERÁN VELASCO, María Cruz (2008) “de 1968 a 2008. Consecuencias en bioderecho de la revolución sexual”. En el ejemplar número 58 de *Persona y derecho: Revista de fundamentación de las Instituciones Jurídicas y de Derechos Humanos*. ISSN 0211-4526. Pp.473-490.

DISERENS, C. (2004). *Vito Hannibal Acconci studio*. Barcelona - Las Palmas: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona y el Cabildo de Gran Canaria; 432 p.

DENVIR, Bernard (1992). *Historia del impresionismo: los pintores y sus obras*. Editorial Madrid, 424 pp.

E:

EDUARDO CIRLOT, Juan (1961) “El movimiento Dadá”, pp.2-5 dentro de *Quadern d'arquitectura i urbanisme*, ISSN 1133-8857, N°46

Española, R. A. (26 de febrero de 2016). *Diccionario de la Real Academia Española*. Obtenido de <http://dle.rae.es/?id=SbFtbrL>

ELLIOT, M.; GOLDBERG, R.; ILES, C. & McEVILLEY, T. (1995) *Objects, Performances, video, sound*. 144 p. Inglaterra: *The museum of Modern Art Oxford*.

ELLIOT, M.; GOLDBERG, R. & McEVILLEY, D. (1995) *Marina Abramovic: Objects performances video sound*. Oxford: Hansjörg Mayer.

ELODIE, Antoine (2008) "Art and Poets Around May '68". *Critique d'art*, 09/2008, número 32. Francia, 3 pp.

F:

FEBRER FERNÁNDEZ, Nieves (2014) "Género y sexualidad en el arte contemporáneo. Técnicas de feminización audiovisual", pp.209-226. Revista *Dossiers Feministe: Salir del camino. Creación y seducciones feministas n°18*.

FERNÁNDEZ APARICIO, Carmen (2010) "Esther Ferrer. Íntimo y Personal. Partitura". Catálogo del Museo-Centro de Arte Reina Sofía. Obtenido de <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/intimo-personal> (Consultado el día 22 de junio de 2018)

FERNÁNDEZ CONSUEGRA, C. B. (2014). "El simbolismo social del cuerpo: body art". 18 p. Revista de Antropología Experimental (Jaén).

FERNÁNDEZ CONSUEGRA, C. B. (2015). "Body art: Los comportamientos y gestos del cuerpo". 27 p. RAZÓN Y PALABRA. Primera Revista Electrónica en Iberoamérica Especializada en Comunicación.

FERRER SÁNCHEZ, Ana (2013) "Valie EXPORT. La imagen femenina como crítica". *Documentos sobre Arte y Sociedad*. ISBN 978-84-15774-84-6. Pp. 205-224

FERRER VALERO, Sandra (2016) "El papel de la mujer en la Revolución Francesa". Ejemplar número 180 de la *Revista Clío: Revista de Historia*. ISSN 1579-3532. Pp. 30-39

FERRO, Marc (1995) *Historia contemporánea y cine*. Editorial Ariel, Barcelona, 240 pp.

FERRER ÁLVAREZ, Mireia (2018) "Cuerpos propios. Antagonismos en el arte de la época del giro performativo". 118-132 Ppp. Revista *ASPARKIA* N°33.

FERRERO SÁNCHEZ, Ana (2015) *Uso del propio cuerpo en el videoarte y la performance realizados por mujeres*. "Del radicalismo de Valie Export a la sugestión de Pipilotti Rist". Tesis doctoral de la Universidad de Málaga dirigida por el Dr. D. Salvador Haro González y el Dr. D. Francisco Javier Ruiz del Olmo.

FONTBONA MOLA, Isabel (2017) "Leni Riefenstahl y Robert Mapplethorpe. Dos visiones distintas de objetivación del cuerpo de la mujer deportista". *Communication Papers* número 12, pp. 105-129.

FOUCAULT, Michel (1988) <<El sujeto y el poder>>. Dentro de la *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 50, No. 3 (Jul.-Sep.) pp. 3-20 <https://perio.unlp.edu.ar/catedras/cdac/wp-content/uploads/sites/96/2020/03/T-FOUCAULT-El-sujeto-y-el-poder.pdf> (Consultado el día 12/05/2023)

FREIE-SMITH, M. (2015) “Cuerpo frontal: reflexiones en torno a la obra de Regina José Galindo”. *Arte Contemporáneo y Nuevas Tendencias Escáner Cultural n°182*, Chile.

Fundación Jumex (-) “Hannah Wilke”
<https://www.fundacionjumex.org/es/fundacion/coleccion/282-s-o-s-starification-object-series> (Consultado el día 3/06/2022)

G:

GALINDO, Regina José (s.f.) *Biografía*. Consultado el día 12 de agosto de 2021 en <https://www.reginajosegalindo.com>

GARCÍA CALVENTE, Pablo (2018) “Helmut Newton y el maniquí: la ambigüedad de lo artificial”. Dentro de *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada n° 49*. ISSN 0210-962X. Pp. 305-320.

GARCÍA DE MESA, Roberto (2014) “El arte de la acción en los etcéteras de Juan Hidalgo”, Cuadernos del Ateneo, no 31, pp. 65-83.

GEAT, Andrea (2011) “Mujeres, cuerpo y representación en las artes visuales: abordaje de poéticas contemporáneas desde una perspectiva de género”. *Eje 8: teorías y producciones artístico-estéticas*. II Jornadas Congreso de Estudios de Género y Feminismo. Argentina (La Plata)

GIL VILLA, F. (2014) *Los estudiantes y la democracia. Reinventando Mayo del 68*. 124 p. Madrid: Plaza y Valdéz Editores.

GRAVES, Robert (2014) *La diosa blanca*. Madrid, Alianza Editorial, 784 p.

GIUNTA, Andrea (2014) “Mónica Mayer. Una artista plenamente feminista.” Consultado el día 20 de agosto de 2021 en <https://artishockrevista.com/2016/04/08/monica-mayer-una-artista-plenamente-feminista/>

GÓMEZ RUFO, Antonio (2004) “Helmut Newton. Alma de tacón de aguja” *Revista Cambio* 16, no 1689, pp. 58-59.

GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, María Jesús (2009) “Las sufragistas británicas y la conquista del espacio público. Integración, recreación y subversión”. Ejemplar número 1 del volumen 16 de *Arenal: Revista de historia de las mujeres*. ISSN 1134-6396. Pp. 53-84.

MORENO, M^a Barbaño (2016) *Fotografía, Mujer e Identidad: imágenes femeninas en la fotografía desde finales de los 60*. Tesis doctoral de la Universidad de Granada (España), 203 pp.

GONZÁLEZ NAVARRO, Carlos (2002) “Publicaciones de moda del siglo XIX y comienzos del XX como fuente para la construcción de la imagen femenina”. Dentro del volumen 2 de *Luchas de género en la historia a través de la imagen. Ponencias y comunicaciones*. ISBN 84-7785-465-3. Pp. 379-394.

- GUASCH, A. M. (2001). *El arte último del Siglo XX. Del Postminimalismo a lo Multicultural*. 600 p. Madrid: Alianza.
- GUILLÉN RIQUELME, Mariano C. (2021) “La mujer en la fotografía erótica. De los primeros daguerrotipos a la difusión de la imagen sicalíptica en el siglo XX”. *Revista Náyades: revista de costumbres, tradiciones e historias de la Región de Murcia* N°9 ISSN-e 2659-7020, pp. 53-59
- GUTIÉRREZ PÉREZ, P.O (2008) “Orlan: un cuerpo propio”. 18 p. *Revista La ventana*.
- GUTIÉRREZ SUÁREZ, Melodie (2019)“La cultura de la violación como temática artística (siglos XIX-XX)”. *Investigación joven con perspectiva de género IV*. Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Estudios de Género, pp. 47-53. **ISBN:** 978-84-16829-45-3
- GUTIÉRREZ SUÁREZ, Melodie (2021) “La violencia contra las mujeres. Una temática más allá de lo artístico”. Dentro del XXIV Coloquio de Historia Canario-Americana. ISSN 2386-6837.

H:

- HEATHFIELD, A. (2004) *LIVE: ART AND PERFORMANCES*. 128 p. Editorial Tate Publishing.
- HERBERTO, Luis (2018) *Del LaGrace Volcano*. “Terrorismo de género en part-time”. *Artes en construção: o IX Congresso CSO'2018*. ISBN 978-989-8771-77-3. Pp. 633-642
- HERNÁNDEZ, B.; MARÍN, A.; MARTÍN, M. & MARTINENA, A. (2008) *Práctica artística feministas y nuevas representaciones corporales*. 48 p. Vitoria: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz.
- HIDALGO, Juan (2006) “Sobre Juan Hidalgo” Disponible en: <http://www.juanhidalgo.com/index2.html> (Consultado el día 21 de junio de 2018)

I:

- IGLESIAS LODARES, G. (2011) “Marina Abramovic, vida y muerte de la mujer-arte”. *ActivArte*, pp.70-75
- IMÍZCOS (1973) *Los círculos del sexo*. 329 p. Madrid. Editorial Nacional.
- ÍÑIGO CLAVO, María (2002) “Ana Mendieta”. *Revista Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H^a del Arte*, t. 15; UNED. pp. 405-423.
- ISOLANI, IVÁN (2017) “El Posthumanismo en la obra “Peletería humana” de Nicola Costantino”. Enlace web: <https://medium.com/@isolani.ivan/el-posthumanismo-en-la-obra-peleter%C3%ADa-humana-de-nicola-constantino-271cb006adde> (Consultado el día 26/04/2022)

J:

JAVIER RIVERA, María de Lourdes (2016) *Arte, cuerpo y narcisismo. Una re-evaluación crítica del arte de Carolee Schneemann*. Tesis doctoral de la Universidad de Salamanca, dirigida por Fernando González García y domingo Montero Aparicio. 398 p.

JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Carolina (2018) “Los Derechos Humanos de las mujeres en Europa y América Latina: perspectiva jurisprudencial internacional”. *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales*, año 20, nº40. Segundo semestre de 2018. Pp. 483-510. ISSN 1575-6823 e-ISSN 2340-2199 doi: 10.12795/araucaria.2018.i40.22

JONS, A. (2006) *El cuerpo del artista*. Nueva York: Phaidos Press Limited.

Juan, S. (26 de febrero de 2016). *La Biblia en línea*. Obtenido de <http://www.labiblia.com.mx/biblia/juan.htm>

JUAN RUBIO, Antonio Daniel (2019) “El movimiento feminista en los Estados Unidos de Seneca Falls en los años veinte. Dentro de *Quaderns de la Igualtat 9: Revolucions i moviments de dones*. ISBN 978-84-8424-689-3, págs. 9-28

JUSTO, Isabel (2011) “La representación contemporánea del cuerpo desnudo: el objeto sexual en el cambio del siglo XX al XXI”. Memoria Académica, Universidad de la Plata (Facultad de Humanidades y Ciencias Educativas) no 16, pp. 199-214.

K:

KEREJETA, M. J. (2002) *ORLAN, 1964-2001*. 236 p. Salamanca: ARTIUM – EDICIONES UNIVERSIDAD DE SALAMANCA.

KLEIN JARA, Paula (2021) “(Des)sexualización del cuerpo femenino en los *performances* de Rocío Boliver: una mirada desde el cinismo crítico”. Ejemplar número 29 de *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*. ISSN-e 2145-0706. Pp. 178-190.

L:

LAPEÑA GALLEGO, Gloria (2011) “¿Feminismo o necesidad? El proceso artístico en la obra de Eva Hesse y Ana Mendieta”. *Revista Arte y Políticas de Identidad*, vol. 5, publicación de la Universidad de Murcia (España), pp. 101-116.

LEBRERO STÅLS, José (2005) “Valie EXPORT”. Ejemplar número 5 de *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*. ISSN 1695-7229. Pp. 126-129.

LEBRERO STALS, J. & PERA, R. (2006) *Ambulantes. Cultura portatil*. 173p. Andalucía: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.

LE BRETÓN, David. (1985) *Corps et Société: essai de sociologie et anthropologie du Corps*. Librairie des Méridiens, París.

LE BRETON, David (2002) *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

L'HEUREUX, Catie (2016) "Meet the Artist Behind the First Vagina Monologue,,"

<https://www.thecut.com/2016/03/caroloe-schneemann-feminist-artist-vagina-monologue.html>

Consultado el día 1/4/2022.

LET, Grahan; MILLING, Jane (2001): *Modern theories of performance*. 198 p. New York: PALGRAVE.

M:

MAGAÑA VILLASEÑOR, Luz del Carmen (2014) "Cuestión de género: algunos aspectos clave del feminismo en la creación artística posmoderna". Pp.339-348. *El Artista n°11*. Colombia.

MARTÍNEZ ABASCAL, Isabel (2005) "Entrevista: Vito Acconci itinerante". Pasajes de arquitectura crítica, p.40

MARTÍNEZ CANO, Silvia (2014) "Las mujeres desde el marco. La doble visión de las mujeres en la imagen artística y la cultura visual", *Dossiers Feministes N°18: Salir del camino. Creación y seducciones feministas*, pp.227-243.

MARTÍNEZ GIL, Fernando (2010) "El antiguo régimen" de *Historia de Toledo: de la prehistoria al presente*. Pp. 263-444

MASTER, William; Johnson, Virginia (1978) *La respuesta sexual humana*. Inter- Médica. 325 pp.

MAYAYO, P. (2010) "El sueño de la partenogénesis: arte y tecnología en las autohibridaciones de Orlan", 12 p. Ejemplar número 32 de la Revista *Nómadas*. Editada por a Universidad Central de Colombia. Grupo C.

MAYORAL MARTÍN, Diego (2014) *Exorcizando el fantasma Patriarcal*. "El caso de Mary Beth Edelson". En *Mujeres en guerra/ guerra de mujeres en la sociedad, el arte y la literatura*. Coordinada por Estela González de Sande y Mercedes González de Sande. ISBN 978-84-15335-56-6.

MEGÍAS QUIRÓS, José Justo (2020) "Estándares consolidados para juzgar la publicidad sexista". Dentro del número 54 de los *Anales de la Cátedra Francisco Suárez*. Pp. 353-377.

MÉNDEZ MORENO, Juan Pablo; RICO BOVIO, Arturo (2018) "Educación, cultura, estereotipos, cuerpo, género y diferencias sociales en la fotografía de moda", *Revista IE de investigación educativa de la REDIECH*, ISSN 2448-8550, pp.165-178.

MIGUEL ÁLVAREZ, Ana de (2015) “La revolución sexual de los sesenta. Una reflexión crítica de su deriva patriarcal”. Ejemplar número 6 de *Investigaciones feministas*. ISSN 2171-6080. Pp. 20-38

MILLNER, Jacqueline (2014) “Yingmei Duan and the feminists giving contemporary art a makeover”, The University of Sidney. Obtenido de <http://theconversation.com/yingmei-duan-and-the-feminists-giving-contemporary-art-a-makeover-19341> (Consultado el día 21 de junio de 2018)

MIRÓ LÓPEZ, Susana (2018) “la revolución sexual global. La destrucción de la libertad en nombre de la libertad”. Ejemplar número 5 de *Relecciones: Revista interdisciplinar de filosofía y humanidades*. ISSN 2386-2912. Pp. 193-195.

MORANT DEUSA, Isabel (2017) “El segundo sexo, de Simone de Beauvoir y el feminismo contemporáneo”. Ejemplar número 67 de la *Revista Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*. ISSN 0210-9980.

MUÑOZ-MUÑOZ, Ana (2014) “La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía”. Dentro de *Arte, Individuo y Sociedad*. Pp 39-54

MUÑOZ, N. (05 de mayo de 2016) *Cultura colectivo*. Consultado en: <http://culturacolectiva.com/marina-abramovic-el-performance-tiene-nombre-de-mujer/>

MUTHESIUS & RIEMSCHEIDER, Ágelika; Burkhard (1998) *El erotismo en el arte del siglo XX*. Editorial *Taschen*. 200p.

N:

NEWTON, Helmut (2005) *Helmut Newton. Autobiografía*. RM VERLAG, Barcelona, 293 p.

O:

OCAMPO, Estela (2016) “Primitivismo y Feminismo en el arte contemporáneo”. Ejemplar número 2 de *Arte, individuo y sociedad*. ISSN 1131-5598. Pp. 311-324.

OLIVARES, Rosa (2004) “Dentro del volcán”. En Juan Hidalgo (2004) Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, SEACEX. Ministerio de Asuntos Exteriores.

OTERO, Renata (2012) “Annie Sprinkle: feminismo porno postmoderno”. *Revista Andaina: revista do Movimento Feminista Galego*, no 61-62. pp.40-43.

O'BRIEN, Glenn (-) “Marylin Minter,, Obtenido de: <https://www.artforum.com/columns/marilyn-minter-225707/> Consultado el día 5/5/2022)

P:

PABLO MOYA, Montserrat de (2014) “La cámara oscura como prehistoria de la fotografía”. Tesis doctoral de la Universidad de Castilla-La Mancha. Dirigida por Horacio Fernández Martínez. 919 p.

PÉREZ GIL, María (2016) *Tras la carne otra carne se pudre. Mujer, enfermedad, feminidad y arte contemporáneo*. Tesis doctoral de la Universidad Complutense de Madrid. Dirigida por Mercedes Replizier González y Paris Matía Martín. 512 p.

PERDOMO DANIEL, Alejandro (2015) “A propósito del centenario de Dada”, pp.7-14 dentro de *Ensayos. Historia y teoría del arte*, ISSN 1692-3502, N° 28.

PIEDRAHÍTA, ECHANDÍA, Claudia Luz (2009) “Subjetividad política en el feminismo de la diferencia sexual: deseo y poder”. Ejemplar número 2 – extra – del volumen 7 de la *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*. ISSN-e 1692-715X. Pp.1713-129.

PICAZO, G. (1993): *Estudios sobre performance*. 293 p. Andalucía: Centro Andaluz de Teatro, S. A.

PILAR AUMENTE, María del (2010) “La imagen de las mujeres a través de su propia mirada y práctica”. Madrid. Revista *Creatividad y Sociedad* no 15, 28 p.

POHLENZ, Ricardo (2016) *Art Nexus: el nexo entre América Latina y el resto del mundo*. Vol 15, n°101, pp. 96-97

PORTAL DEL ARTE (2015) Carlos Leppe. Obtenido de <https://journals.openedition.org/alhim/5287> (Consultado el día 22 de junio de 2018)

PORTAL DEL ARTE (2008) Trayectoria de Carlos Leppe. Obtenido de <http://www.portaldearte.cl/autores/leppe2.htm> (Consultado el día 22 de junio de 2018)

Q:

QUIÑOES OTAL, Emilia (2010) “Este cuerpo es mío. Manifestaciones culturales contemporáneas en torno a la violencia machista en América Central y el Caribe español.” Revista *Arte y políticas de identidad*, vol. 2, servicio de publicación de la Universidad de Murcia (España) pp.123-140.

R:

RAHMANI, Aviva (2016) *Biography*. Entrada del portal web de Aviva Rahmani. Consultado el día 15/04/2019 en <http://ghostnets.com/bio.html>

RAMBOVA, Diego (2014) *Exorcizando el fantasma Patriarcal. El caso de Mary Beth Edelson* dentro de GONZÁLEZ DE SANDE, E.; GONZÁLEZ DE SANDE, M. (2014) *Mujeres en guerra / guerra de mujeres en la sociedad, el arte y la literatura*. Pp. 587-605.

RICHARD, Nelly (2017) “Épreuve d’artiste (1982)” <https://carlosleppe.cl/1982-epreuve-d-artiste-accion/> (Consultado el día 4/02/2023)

RIVAS GARCÍAS, Nieves (2018) *la indumentaria como elemento de expresión artística, reflejo de identidad de la mujer en las sociedades hipermodernas*. Tesis doctoral de la Universidad de Castilla-La Mancha y dirigida por Ana Navarrete Tudela. 151 p.

RIVIÈRE RÍOS, Henar (2015) “El arte postal de Zaj. Una escritura performativa”. Dentro de *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes* n° 25. ISSN 1886-340X. Pp. 63-67.

ROCAMORA, Carmen (1995) “El futurismo: la aparición del movimiento en el arte” pp.123-126 *Revista Espiral de las artes: publicación cultura*, ISSN 1133-2794, Vol 5, n°23-24

Rocher, C. (2019). “O gestar e o parir em Trailer de Nicola Constantino”. *Revista Extraprensa*, 12(2), 85-93. <https://doi.org/10.11606/extraprensa2019.157643>

RODRÍGUEZ, Albeley (2018) “El “cuerpo vibrátil” de Giuseppe Campuzano como lugar para una metodología artística e indómita”. Ejemplar número 5 de *Index, revista de arte contemporáneo*. ISSN 1390-4825. Pp.77-85

RODRÍGUEZ SÚNICO, Teresa (2001) *El caudal del arte de acción. La trayectoria artística de Esther Ferrer*. Tesis publicada por la Universidad de Sevilla, 534 p.

ROLAND, D. (2015) *STRIP-TEASE. Des cellules jusq’ à l’os*. 271 p. *CENTRE DES ART IN ENGHIEU – LES – BAINS*

RONCES MONTES, Valeria (2020) *El derecho a votar y ser votadas: el sufragio femenino*.

Editado por Zenodo. Consultado en: https://explore.openaire.eu/search/publication?articleId=doi_dedup_::71062598c76e797b391dfa24cfb9b578 El día 6 de mayo de 2022.

ROSALES CUEVA, José Horacio; NÚÑEZ ARCE, Beatriz (2022) “El cuerpo femenino fotografiado por mujeres artistas”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes escénicas*, vol.17, n°1, pp.130-151

S:

SABSAY, Leticia (2009) *Las normas del deseo. Imaginario sexual y comunicación*. Editorial Cátedra. Madrid. 152 pp.

SACCHETT, Elena (2010) “Cuerpos saludables va cuerpos provocadores: contra-imágenes del Arte” 16p España: Fundación Centros de Estudios Andaluces. Consejería de Presidencia.

SÁENZ DE MIERA, A. (2008) *Aquel mayo del 68*. 282 p. Madrid: Gráficas Arias Montaña, S.A

SANCHO RIBÉS, María Lledó (2015) *Regina José Galindo. La performance como arma*. Tesis doctoral de la *Universitat Jaume I. Departament d’Història, Geografia i Art*. Dirigida por Rosalía Torrent Esclapés e Imilcy Balboa Navarro. 606 p.

SAN MARTÍN, Javier (2004) “Juan Hudalgo”. Catálogo de la Colección Artium <http://catalogo.artium.org/artistas/juan-hidalgo/obra-en-artium> (Consultado el día 20 de junio de 2018)

SCHAMA, Simon (2019) *Ciudadanos: una crónica de la Revolución Francesa*. Editorial Debate. 1024 pp. ISBN: 978-84-9992-996-5

SCHECHNER, Richard (2003): *Performance theory*. 407 p. New York: Routledge Classics.

Sección Española de Amnistía Internacional, *¿Qué justicia especializada? A siete años de la Ley Integral contra la Violencia de Género: obstáculos al acceso y obtención de justicia y protección*, Noviembre, 2012. Disponible en: http://www.es.amnesty.org/uploads/media/Que_justicia_especializada.informe_2012.pdf

SERRANO, T. (2008) Glass Ceiling. Catálogo Artium. Consultado el día 15/05/2020 en <https://catalogo.artium.eus/dossiers/artistas/teresa-serrano/glass-ceiling-de-teresa-serrano>

SEIDLER, Victor (2000) *La sinrazón masculina. Masculinidad y teoría social*. Editorial Piados, Barcelona. 336 pp

SIMÓN RODRÍGUEZ, M. Ángeles (1992) “Olimpia de Gouges: del sueño del pacto a la guillotina” dentro de la Revista *Canelobre. Reflexiones sobre género*. Insituto de cultura <<Juan Gil Albert>> pp. 29-39.

SOSA SÁNCHEZ, Roxana (2010) “Modelos de prácticas artísticas en torno a la sociología feminista” pp.65-73. Revista *ASPARKIA n°21*.

SOSA, María Laura (2020) “La fotografía feminista en la creación de otras imágenes de mujeres. Buenos Aires en 1980”. Revista *Asparkía. Investigación feminista n° 37*, pp.53-72

SPRINKLE, A. (s.f) *Annie Sprinkle*. Consultado el día 23 de abril de 2016 en <http://anniesprinkle.org/a-public-cervix-announcement/>

STEFANINI ZABALLO, Valeria (2013) “Para hablar de mí. La apropiación que el arte de la moda para abordar el problema de la identidad de género”. Dentro de *Cuardernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos n° 4*. ISSN-e 1668-0227. Pp. 109-122

STRAFACE, Teresa (2022) “Regina José Galindo. Guatemala, violencias desbordadas.” *América Crítica*: 103-111. <https://doi.org/10.13125/americanacritica/520>

T:

TRINIDAD, E. (2018) “Woman art House: Regina José Galindo”. Artículo de la Plataforma de Arte Contemporáneo. Consultado el día 26/05/2020 en <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/woman-art-house-regina-jose-galindo/>

THURMAN, J. (2010) “Walking Throught Walls”. *The New Yorker*, 24 p.

V:

VEGA SANTANA, Laura (2018) “Juan Hidalgo Codorniu (1927-2018)” dentro de Anales de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel: RACBA nº11, ISSN 2174-1489. Pp. 235-236

VELASCO MOLPECERES, Ana María (2017) “La esclavitud de la belleza. Mujeres a la moda: cosé, crinolina y pantalón”. Actas del V Encuentro de Jóvenes Investigadores de Historia Contemporánea. ISBN 9788417238032. Pp. 563-578.

VILADEMUNT, A.; CASTELLS OLIVÁN, I. (2004) *La Revolución Francesa. Editorial Destin Export, D.L.* 138 p.

VINDEL GAMONAL, Jaime (2008) “Arte y publicidad: del arte pop a la crítica institucional”. Pp.213-234. España: Revista *de Arte*.

W:

WALKER VADILLO, Mónica Ann (2012) “Susana y los viejos”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, nº7, pp. 49-57. E-ISSN: 2254-853X

Y:

YHARED, Niña (2017) “La leyenda de Annie Sprinkle: ‘performance’, sexualidad, política y feminismo”. Periódico *Mileno*, obtenido de <http://www.milenio.com/cultura/leyenda-annie-sprinkle-performance-sexualidad-politica-feminismo> (Consultado el día 22 de mayo de 2018)

Webgrafía de las imágenes ubicadas dentro del texto y anexo de imágenes:

6.1 Reivindicación identitaria.

- Ilustración 1: *Última cena* (1972) de Mary Beth Edelson.

Fotografía.

Imagen extraída de: <http://www.heroinas.net/2017/12/mary-beth-edelson-artista.html>

(Consultado el día 8/12/2023)

- Ilustración 2: *Maternidad* (2010) de Nicola Costantino.

Fotografía.

Otra imagen a destacar de la obra:



Ambas extraídas de la web de la artista: <https://nicolacostantino.com.ar/trailer-fotos.php>

(Consultado el día 8/12/2023)

- Ilustración 3: *Nicola y su doble. Taller* (2010) de Nicola Costantino.

Fotografía.

Otra imagen a destacar:



Ambas extraídas de la web de la artista: <https://nicolacostantino.com.ar/trailer-fotos.php>

(Consultado el día 8/12/2023)

- Ilustración 4: *Mo B Dick Half & Half* (1998) de Del LaGrace Volcano.

Fotografía.

Imagen extraída de: <https://blogs.uoregon.edu/aad252genderofmaterials/2014/06/05/the-collection/del-lagrace-volcano/> (Consultado el día 8/12/2023)

- Ilustración 5: *Íntimo y personal. Partitura* (1977) de Esther Ferrer.

Performance recogida en fotografías.

Imagen extraída de: <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/ferrer-esther/intimo-personal-documentacio-laccio-realitzada-1977-al-taller> (Consultado el día 8/12/2023)

- Ilustración 6: *Autorretrato en el tiempo* (1999) de Esther Ferrer.

Fotografías.

Imagen extraída de: <https://maca-alicante.es/autorretrato-en-el-tiempo-191-1999-esther-ferrer/> (Consultado el día 8/12/2023)

- Ilustración 7: *Anatomy Lesson* (1977) de Suzanne Lacy.
Composición fotográfica recogida en fotografías.
Imagen extraída de la web de la artista: <https://www.suzannelacy.com/al3/> (Consultado el día 8/12/2023)

- Ilustración 8: *Dark Madonna* (1986) de Suzanne Lacy.
Performance recogida en fotografías.
Imagen extraída de la web de la artista: <https://www.suzannelacy.com/dark-madonna/>
(Consultado el día 8/12/2023)

- Ilustración 9: *El perchero* (1975) de Carlos Leppe
Instalación fotográfica realizada en madera (perchero y perchas) y las imágenes en gelatinobromuro de plata sobre papel. Sus dimensiones son 173x180 cm.
Imagen extraída de: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/perchero>
(Consultado el día 8/12/2023)

- Ilustración 10: *Épreuve d'artista* (1982) de Carlos Leppe
Instalación fotográfica y *performance* recogida en fotografías.
Enlace para acercarse a la acción corporal: <https://carlosleppe.cl/1982-epreuve-dartiste-accion/> (Consultado el día 8/12/2023)
Imagen del texto extraída de: <https://carlosleppe.cl/1982-epreuve-dartiste-intervencion-grafica/> (Consultado el día 8/12/2023)

- Ilustración 11: *The Drap the Baroque* (1981-1983) de Orlan.
Performance recogida en fotografías y realizada en varios lugares a lo largo del tiempo.

Imagen extraída de la web de la artista: <https://www.orlan.eu/portfolio/etudes-documentaires-le-drape-le-baroque/> (Consultado el día 8/12/2023)

6.2 Cuestionamiento estético. Una denuncia a los cánones de belleza.

- Ilustración 12: *Fuses* (1964-1967) de Carolee Scheemann.

Performance / Película en vídeo.

Imagen extraída de la web de la artista:

<https://www.schneemannfoundation.org/artworks/fuses> (Consultado el día 8/12/2023)

- Ilustración 13: *Conversions* (1971) de Vito Acconci.

Performance grabada en vídeo y recogida en fotografías. Estas están cómo soporte veintisiete impresiones en gelatina de plata y tiza sobre cartón con unas dimensiones de 77,5x101,6 cm.

Imagen extraída de: <https://www.guggenheim.org/artwork/106> (Consultado el día 8/12/2023)

- Ilustración 14: *S.O.S. – Starification Object Series* (1974-1982) de Hannah Wilke

Fotografías. Impresiones en gelatina de plata con esculturas de chicle con unas dimensiones de 101.6x148.6x5.7 cm.

Imagen extraída de: <https://www.guggenheim.org/artwork/9640> (Consultado el día 8/12/2023)

- Ilustración 15: *Lisa Lyon* (1982) de Roberth Mapplethorpe.

Fotografías.

Imagen extraída de: <https://www.artsy.net/artwork/robert-mapplethorpe-lisa-lyon-91>

(Consultado el día 8/12/2023)

Ilustración 15.1: *Lisa Lyon*. Extraída de: <https://www.artnet.com/artists/robert-mapplethorpe/lisa-lyon-a-InyPOiLA5rikFrXNuYbU5g2> (Consultado el día 8/12/2023)

- Ilustración 16: *Rosler en el sofá* (1982) de Toni Catany i Jaume.

Fotografía.

Imagen extraída de:

<https://www.cultura.gob.es/cultura/areas/promociondelarte/mc/premiosbbaa/pnf-fotografia/pnf/premiados/fotografia2001.html> (Consultado el día 09/12/2023)

- Ilustración 17: *Omnipresence-surgery* (1993) de Orlan

Performance transmitida en directo y recogida en fotografías.

Imagen extraída de: <https://www.orlan.eu/works/performance-2/nggallery/page/1>

(Consultado el día 09/12/2023)

- Ilustración 18: *Nude with Skeleton* (2003) de Marina Abramovic.

Conjunto fotográfico.

Imagen extraída de: <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3132> (Consultado el día 09/12/2023)

- Ilustración 19: *Vanity con tocador* (2011) de Nicola Costantino.

Performance grabada en vídeo.

Imagen extraída de: <https://nicolacostantino.com.ar/tocador.php> (Consultado el día 09/12/2023)

- Ilustración 20: *Beauty Salon* (2014) Giuseppe Campuzano.
Fotografía impresa en vinilo.
Imagen extraída de: <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/beauty-salon>
(Consultado el día 09/12/2023)
- Ilustración 21: *Entre la vejez y la menopausia* (2014) de Rocío Bolívar.
Performance recogida en fotografías.
Imagen extraída de la web de la artista:
<https://www.boliverrocio.com/es/performances/old-age/between-menopause-and-old-age> (Consultado el día 09/12/2023)

6.3 La Vulva y otros desconocidos.

- Ilustración 22: *Flor y mujer* (1964) de Juan Hidalgo.
Composición fotográfica.
Imagen extraída de: <https://catalogo.artium.eus/book/export/html/2260> (Consultado el día 09/12/2023)
- Ilustración 23: *Tap and Touch Cinema* (1968) de Valie EXPORT.
Performance recogida en fotografías.
Imagen extraída de: <https://www.artsy.net/artwork/valie-export-still-from-touch-cinema>
(Consultado el día 09/12/2023)
- Ilustración 24: *Genital Panic* (1969) de Valie EXPORT.
Performance recogida en fotografías.
Imagen extraída de:
https://valieexport.at/jart/prj3/valie_export_web/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1526555820281&tt_news_id=1963 (Consultado el día 09/12/2023)
- Ilustración 25: *Seedbed* (1972) de Vito Acconci.

Performance recogida en fotografías.

Imagen extraída de: <https://lebastart.com/en/2016/02/from-tactile-cinema-to-virtual-interaction-voyeurs-handsies-and-exhibitionists/seedbed1/> (Consultado el día 09/12/2023)

- Ilustración 26: *Interior Scroll* (1975-1995) de Carolee Scheemann.

Performance recogida en fotografías.

Imagen extraída de: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/schneemann-interior-scroll-p13282>

- Ilustración 27: *Hombre, mujer y mano* (1977) de Juan Hidalgo.

Composición fotográfica.

Imagen extraída de: <https://catalogo.artium.eus/artistas/juan-hidalgo/obra> (Consultado el día 09/12/2023)

- Ilustración 28: *Imponderabilia* (1977) de Marina Abramovic y Ulay.

Performance registrada en fotografías y realizada en la *Galleria Comunale d'Arte Moderna* de Bolonia.

Imagen extraída de: <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3119> (Consultado el día 9/12/2023)

- Ilustración 29: *The Kiss of the Artist* (1977) de Orlan.

Performance recogida en fotografías y realizada en París (Francia)

Otras imágenes que se pueden destacar de la obra son:



Todas extraídas de la web de Orlan: <https://www.orlan.eu/works/performance-2/>

- Ilustración 30: *Public Cerviv Announcement* (1990) de Annie Sprinkle.
Performance recogida en fotografías y realizada en varios lugares y en diferentes fechas.
Imagen extraída de: <https://lovholm.dk/publications/new-bodies-and-gender-identities.html>
- Ilustración 31: *La reina de las putas* (2002) de Rocío Bolívar.
Performance recogida en fotografías y realizada en el Museo Universitario del Chopo (México).
Imagen extraída de: <https://archivoarte.uclm.es/obras/reina-de-las-putas/>
- Ilustración 32: *Friend* (2003) de Yigmei Duan y Mirko Winkel.
Performance recogida en fotografías.
Otras imágenes a destacar de la obra son:



Todas extraídas de la web de la artista: <https://www.yingmei-art.com/en/works/friend-more> (Consultado el día 9/12/2023)

- Ilustración 33: *PLUSH* (2014) de Marilyn Minter.
Conjunto fotográfico.
Imagen extraída de: <https://www.artforum.com/columns/marilyn-minter-225707/>

6.4 La mujer en la publicidad.

- Ilustración 34: *Women Rising* (1973) de Mary Beth Edelson.

Realizada en óleo, tinta y rotulador de porcelana sobre impresión en gelatina de plata.

Mide 43.2 x 38.1 cm.

La imagen está extraída de <https://www.artsy.net/artwork/mary-beth-edelson-double-shells-woman-rising-series> (Consultada el día 10/12/2023)

- Ilustración 35: *Le Smoking* (1975) de Helmut Newton para la firma Yves Saint Laurent.

Portada de la revista *Vogue* París.

La obra se compone de dos fotografías:



Ambas extraídas de: <https://www.thecodemag.com/lifestyle/culture/le-smoking-helmut-newton/>

(Consultado el día 10/12/2023)

- Ilustración 36: *Successfull Operation* (1991) de Orlan.

Obra compuesta por fotografías tras la realización de una *performance*.

La imagen colocada en el texto se extrae de:

<https://web.stanford.edu/class/history34q/readings/Orlan/Orlan2.html>

- Ilustración 37: *Peletería humana* (1997) de Nicola Costantino.

Realizada en resina de poliéster, silicona y pelo humano.

La imagen seleccionada para el texto corresponde con Vestido de tetillas masculinas con pelo natural (2013), aunque se pueden reseñar otras como:

Vestido de tetillas masculinas, inspirado en Degas (1998)



En cualquier caso, extraídas de la web del artista:

<https://nicolacostantino.com.ar/peleteria.php>

- Ilustración 38: *Savon de Corps* (2004) de Nicola Costantino.

Incluye una instalación, un conjunto fotográfico y una performance. El objeto en sí estaba realizado con los componentes para la realización de un jabón y grasa humana extraída de la artista.

Además de la imagen adjunta al texto, podemos seleccionar otras que componen la obra:



Todas extraídas de la web de la artista: <https://nicolacostantino.com.ar/obra-listado.php?i=savon-instalacion> (Consultado el día 10/12/2023)

6.5 La violencia contra las mujeres. Una temática más allá de lo artístico.

- Ilustración 39: *Rape scene* (1973) de Ana Mendieta.

Performance recogida en fotografías.

Imagen extraída de: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/rape-scene>
(Consultado el día 10/12/2023)

- Ilustración 40: *Mientras ellos sigan libres* (2007) de Regina José Galindo

Performance recogida en fotografías.

Imagen extraída de la web de la artista: <https://www.reginajosegalindo.com/>
(Consultado el día 10/12/2023)

- Ilustración 41: *People Looking at Blond Moffitt* (1973) de Ana Mendieta.

Performance recogida en fotografías.

Imagen extraída del canal de *Youtube*:

https://www.youtube.com/watch?v=9eQgq_ZMQmY (Consultado el día 10/12/2023)

- Ilustración 42: *El Tendedero* (1978) de Mónica Mayer.

Instalación performativa.

Imagen extraída de: <https://www.razon.com.mx/cultura/arte-feminista-violencia-genero-414304> (Consultado el día 10/12/2023)

- Ilustración 43: *Ablutions* (1972) de Suzanne Lacy, Judy Chicago, Orgel, Laster y Aviva Rahmani.

Performance recogida en fotografías.

Otras imágenes a destacar:



Ambas son extraídas de la web de Suzanne Lacy:
<https://www.suzannelacy.com/ablutions/> (Consultado el día 10/12/2023)

- Ilustración 44: *In the Mourning in the Rage* (1977) de Suzanne Lacy y Leslie Labowitz, entre otras.

Performance recogida en vídeo y fotografías.

La imagen está extraída de la web de Suzanne Lacy, en dónde se puede ver parte de la puesta en escena: <https://www.suzannelacy.com/in-mourning-and-in-rage-1977/>
(Consultado el día 10/12/2023)

- Ilustración 45: *Las huellas del silencio* (2009) de Carmen Mojica.

Instalación compuesta por fotografías y relatos.

Además de la imagen seleccionada en el texto, se puede adjuntar la siguiente:



Ambas imágenes extraídas de: <https://artecontraviolenciadegenero.org/carmen-mojica/>
(Consultado el día 10/12/2023)

- Ilustración 46: *La Manada* (2018) de Regina José Galindo.

Performance recogida en fotografías.

Imagen extraída de la web de la artista: <https://www.reginajosegalindo.com/>

(Consultado el día 10/12/2023)

- Ilustración 47: *Glass Ceiling* (2008) de Teresa Serrano.

Performance recogida en vídeo y fotografía.

Enlace del vídeo que recoge la obra y de la cual se ha extraído la imagen del adjunta al

texto: <https://www.bing.com/videos/riverview/relatedvideo?&q=glass+ceiling+-+teresa+serrano&&mid=425771B9208CAC0C16C1425771B9208CAC0C16C1&&FOURM=VRD GAR> (Consultado el día 10/12/2023)



Índice de artistas referenciadas en el texto:

A lo largo de estas páginas se han usado de referencia a artistas cuyas obras han reflejado algunas de las problemáticas femeninas. En un contexto de cambio y la modificación constante, con sus obras se proyectaron las reivindicaciones y, con otras se pusieron las semillas para exigir el cambio. En cualquiera de los casos, aprovechamos este último apartado para plasmar los artistas seleccionados para esta tesis, con el fin de facilitar el acceso a ellas dentro del texto.⁶³

6.1 Reivindicación identitaria:



Imagen obtenida de:
<https://www.youtube.com/watch?v=X375wHM5CHA>

Edelson, Mary Beth.⁶⁴

- Nacida en 1933 en Indiana (Estados Unidos).
- Fallecida en 2021.
- Se comenzó a interesar por el arte a los 14 años.
- Se convirtió en una de las miembros de la “primera generación de artistas femeninas” junto a otras artistas como Rachael Rosenthal, Carolee Schneeman y Judy Chicago.

- A lo largo de su carrera, cuestionó el poder y la autoridad de los hombres, al mismo tiempo, que exploraba la función social de las mujeres.

- Trabajó con la pintura, la grabación, la ilustración, la *performance* y la fotografía.

* Otros enlaces para acercarse a la vida de la artista:

<https://www.nytimes.com/2021/05/26/arts/mary-beth-edelson-dead.html>



Imagen obtenida de:
<https://www.cultura.gob.ar/nicola-costantino-en-arteba-3974/>

Costantino, Nicola.⁶⁵

- Nacida en 1964 en Rosario (Argentina)
- Se sintió atraída por los materiales y técnicas poco convencionales que la llevaron a familiarizarse con los moldes de

⁶³ El orden es en el que aparecen a lo largo del capítulo.

⁶⁴ Información extraída de: <https://www.moma.org/artists/34727>

⁶⁵ Información extraída de: <https://nicolacostantino.com.ar/biografia.php>

silicona, matricería de poliéster en resina y la inyección de espuma flexible de poliuretano.

- En 1992 obtuvo una beca de la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe (Argentina).
- Paralelamente se formó en el Museo Nacional de Ciencias Naturales de Rosario.
- En 1995 realizó su primer viaje a Norteamérica, en el que comenzó a experimentar con la réplica en silicona de la piel humana por la que se la conoce en el mundo artístico.
- Desde 2007 incursiona en la fotografía y la *performance*.
- Ha trabajado con el arte conceptual, la fotografía y la *performance*.

*Otros enlaces para acercarse a la vida de la artista: www.nicolacostantino.com.ar



Imagen obtenida de:
<https://www.bjp-online.com/2019/06/any-answers-del-lagrace-volcano/>

Volcano, Del LaGrace⁶⁶

- Nacido en 1957 en California (Estados Unidos)
- Nació con ambos sexos biológicos y creció como mujer hasta los 37 años.
- Juega con la construcción de género, la sexualidad y la raza, mostrando que la intersexualidad no son binarias.
- Intenta eliminar los prejuicios con el fin de hacer comprender la diversidad sexual.
- A lo largo de su carrera ha trabajado con la fotografía, al mismo tiempo que se convertía en activista.

*Otros enlaces para acercarse a la vida del artista: www.dellagracevolcano.com

⁶⁶ Información extraída de “Arte y Género. Cuerpos saludables vs. Cuerpos provocadores: contra-imágenes del Arte” de la pg. 6. Autora: Elena Sacchetti. Año de publicación: 2010. Localización: Documentos de Trabajo (Centro de Estudios Andaluces), Serie 4, N°1, pp. 1-16



Imagen obtenida de :
<https://www.orlan.eu/bibliography/bibliography/>

Orlan⁶⁷

- Su nombre original es Mireille Suzanne Francelte Porte.
- Nacida en 1947 en Saint-Étienne (Francia)
- Su proyección artística estuvo marcada, en sus inicios, por la relación que tuvo con su madre. Por lo que, gran parte de sus obras es un acto de rebeldía en contra de ella.
- Desde sus inicios cuestionó la identidad y fomentó la construcción de la misma de forma individual.
- Tras la superación de un cáncer, las cirugías se convirtieron en una herramienta importante para su arte.
- Para ella, su cuerpo es un lienzo con el que oponerse a todo.
- Su obra se caracteriza por la *performance* sin dolor y trabaja base las temáticas de género, sexualidad e identidad.

*Otros enlaces para acercarse a la vida de la artista:
<https://www.orlan.eu/bibliography/bibliography/>



Imagen obtenida de:
<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/autorretrato-tiempo-39>

Ferrer, Esther⁶⁸

- Nacida en 1937 en San Sebastián (España)
- En los 60´ creó el Taller de Libre Expresión junto a Antonio Sistiaga.
- En 1966 se unió al grupo ZAJ. Esta adscripción duró hasta 1996.
- Su obra incluye objetos, fotografías, sistemas basados en series de números primos y *performances*.
- Tiene varias distinciones en su haber, entre ellas el Premio Nacional de Artes Plásticas de España en 2008 o el Premio Velázquez de Artes Plásticas de 2014.

⁶⁷ Información extraída de <https://artinwords.de/orlan/>

⁶⁸ Información extraída de: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/artistas/esther-ferrer>



Imagen obtenida de:
<https://creative-capital.org/artists/suzanne-lacy/>

Lacy, Suzanne⁶⁹

- Nacida en 1945 en California (Estados Unidos)
- Diseñó varios programas educativos al inicio de su carrera, la cual estuvo marcada por su interés por el feminismo.
- En la década de los 70 entró en el Programa de Arte Feminista de Judy Chicago. Allí exploró las identidades, los cuerpos femeninos y las condiciones sociales que, terminarían marcando su obra.
- Cuenta con varias distinciones a lo largo de su carrera tales como el “Guggenheim fellow” de 1993, el “Public Art Dialogue Annual Award” de 2009 o el “Women’s Caucus for Art Lifetime Achievement Award” de 2012.

*Otros enlaces para acercarse a la vida de la artista: www.suzannelacy.com

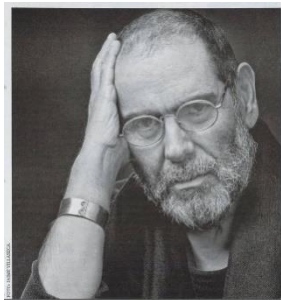


Imagen obtenida de :
www.memoriachilena.cl/602/w3-article-132222.html

Leppe, Carlos⁷⁰

- Nacido en 1952 en Santiago de Chile.
- Fallecido en 2015.
- En 1971 comenzó sus estudios de pintura en la Universidad de Chile.
- Experimentó con el vídeo de arte y las *performances*.
- Usó algunos elementos constantes en su obra como la ambigüedad sexual y el cuestionamiento de la identidad.
- Su trabajo supuso una subversión radical de los estereotipos estéticos de la institucionalidad cultural.
- A lo largo de su carrera cultivó la fotografía, el *body art* y la producción artística en base al *film*.

*Otros enlaces para acercarse a la vida del artista:
<https://artishockrevista.com/2015/10/16/carlos-leppe-1952-2015/>

⁶⁹ Información extraída de: <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/woman-art-house-suzanne-lacy/>

⁷⁰ Información extraída de: <https://artishockrevista.com/2015/10/16/carlos-leppe-1952-2015/>

6.2 Cuestionamiento estético. Una denuncia a los cánones de belleza:



Imagen obtenida de:
https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2019/03/08/carolee-schneemann-pionniere-de-la-performance-est-morte_5433454_3382.html

Schneemann, Carolee⁷¹

- Nacida en 1939 en Estados Unidos.
- Fallecida en 2019 en Estados Unidos.
- Se caracterizó por las investigaciones de las tradiciones visuales, los tabúes y el cuerpo del individuo.
- Durante su beca en el *Bard College* de Nueva York se dió cuenta de las diferentes percepciones

de los hombres y mujeres de los demás cuerpos, y empezó a usar su cuerpo desnudo en sus obras.

- Su obra se centra en el cuerpo, la sexualidad y el género.
- Tiene varios galardones en su haber tales como el *Anonymous was Woman Award* (2005) o el *Courage Award for the Arts* (2012)

*Otros enlaces para acercarse a la vida de la artista:
<https://www.deutschlandfunkkultur.de/zum-tod-von-carolee-schneemann-pionierin-der-feministischen-100.html>



Acconci, Vito⁷²

- Nacido a principios de 1940 en Nueva York (Estados Unidos)
- Fallecido en 2017 en Manhattan (Estados Unidos)
- De origen italiano.

⁷¹ Información extraída de: <http://hdl.handle.net/10366/128460>

⁷² Información extraída de: https://www.schirn.de/magazin/kontext/vito_acconci_centers_opening_portrait/

- Se dedicó a cultivar el arte a través de la arquitectura, la ilustración, la poesía y la *performance*.

Imagen obtenida de:
<https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/postscript-vito-acconci-1940-2017>

- Fue cultivador del *body art* y del minimalismo escultórico.

- Fue un provocador en cuyas obras sí había cabida para el dolor.

*Otros enlaces para acercarse a la vida del artista: www.acconci.com



Wilke, Hannah⁷³

- Nacida en 1940 en Nueva York (Estados Unidos)

- Fallecida a principios de 1993 en Houston (Estados Unidos)

- Estudió Bellas Artes y se formó en escultura y

cerámica entre 1974 y 1991.

- Sus esculturas vulvales de terracota en los 60' la catapultaron a la fama.
- La temática de su obra se centraba en la sátira de los valores culturales estadounidenses de la belleza femenina y la moda.

*Otros enlaces para acercarse a la vida de la artista: www.hannahwilke.com



Mapplethorpe, Robert⁷⁴

- Nacido a finales de 1946 en Nueva York (Estados Unidos)

- Fallecido en 1989 en Boston (Estados Unidos)

- Creció en un entorno católico de herencia inglesa e irlandesa.

⁷³ Información extraída de: <https://pulitzerarts.org/art/hannah-wilke/>

⁷⁴ Información extraída de: <https://www.vogue.de/kultur/artikel/robert-mapplethorpe-bildband>

- Entre 1963 y 1970 cursó sus estudios de arte, los cuales se basaron en el cine usando fotografías en *collages*.
 - A partir de los 70´se acercó a actores porno y a miembros de la sociedad masoquista *underground*.
 - La temática fundamental que usó es la homosexualidad latente.
- Su fotografía sexual connotada de hombres, mayoritariamente, africanos, siguen siendo objeto de críticas en la actualidad.

*Otros enlaces para acercarse a la vida del artista: www.mapplethorpe.org



Imagen obtenida de:
https://elpais.com/cultura/2013/10/14/actualidad/1381778980_762363.html

Catany i Jaume, Toni⁷⁵

- Nacido en 1942 en Mallorca (España)
- Fallecido en 2013 en Barcelona (España)
- Autodidacta. Usó diferentes procedimientos fotográficos a lo largo de su carrera.
- La temática predominante se resume en la naturaleza muerta, el desnudo y el paisaje urbano.
- Entre las distinciones con las que fue premiado podemos destacar el *Chevalier de L'Ordre des Arts et des Lettres* (1991) o el Premio Nacional de Fotografía (2001).
- **Orlan** (Veáse el apartado de “6.1 Reivindicación identitaria”)



Abramovic, Marina⁷⁶

- Nacida a finales de 1946 en Belgrado (la antigua Yugoslavia)
- Es considerada la “abuela de las *performances*”.
- Su vida es su propio contexto histórico.

⁷⁵ Información extraída de: <https://dbe.rah.es/biografias/49923/toni-catany-jaume>

⁷⁶ Información extraída de: <https://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/marina-abramovic/biografie>

Imagen obtenida de:
<https://www.moma.org/calendario/exhibitions/964>

- Se formó en la Academia de Bellas Artes de Belgrado y sus comienzos se basan en su rebeldía personal ante la represión del gobierno de Tito.
- Investiga la relación artista-espectador, abarcando los límites de su cuerpo y mente.
- Su arte se caracteriza por la intervención del espectador, la relación que crea con ellos y cómo ella es capaz de romper los esquemas.
- Durante 15 años trabajó con Ulay y, al mismo tiempo, mantuvieron una relación sentimental.

*Otros enlaces para acercarse a la vida de la artista: www.marinaabramovic.com



Imagen obtenida de:
<https://www.ultimahora.es/noticias/cultura/2021/06/02/1270871/entrevista-poeta-artista-visual-regina-jose-galindo.html>

Galindo, Regina José⁷⁷

- Nacida en 1974 en Guatemala.
- Su trayectoria quedó marcada por el conflicto armado en su país entre 1960-1966.
- Empezó con un acercamiento a la publicidad, la poesía y el dibujo.
- Su acercamiento al arte contemporáneo es gracias a otras artistas como Jessica Lagunas.
- Su arte tiene un contenido político. Denuncia la violencia, el machismo, los estereotipos, la represión de los estados y los abusos de poder.

- **Costantino, Nicola** (Veáse el apartado de “6.1 Reivindicación identitaria”)

⁷⁷ Información extraída de: <https://www.reginajosegalindo.com/en/home-en/>



Campuzano, Giuseppe⁷⁸

- Nacido en 1969 en Lima (Perú)
- Fallecido en 2013 en Perú.
- Exploró la transexualidad, las construcciones identitarias y el travestismo mediante la *performance*.

Imagen obtenida de:
<https://hemisphericinstitute.org/es/enc09-encuentro-interviews/item/1772-interview-with-giuseppe-campuzano.html>



Bolíver, Rocío⁷⁹

- Nacida en 1956 en México.
- En los 90' comenzó con las *performances*, leyendo textos porno-eróticos de creación propia.
- En 1998 se unió al grupo "Binaria" para combinar la *performance* con la música

electrónica.

- Desde 2015 realiza *performances* en torno al discurso capitalista de la juventud-belleza.

⁷⁸ Información extraída de: <https://www.guggenheim.org/articles/map/museum-musex-mutext-mutant-giuseppe-campuzanos-transvestite-machine>

⁷⁹ Información extraída de: <https://www.boliverrocio.com/es/biography>

6.3 La Vulva y otros Desconocidos:



Imagen obtenida de:
https://www.abc.es/cultura/arte/abci-muere-90-anos-artista-juan-hidalgo-201802262043_noticia.html

Hidalgo, Juan⁸⁰

- Nacido en 1927 en Ayacata, Gran Canaria (España)
- Fallecido en 2018 en Gran Canaria
- Fue el fundador del grupo ZAJ.
- Fue un artista multidisciplinar que trabajó varias disciplinas, entre ellas la

performance y la fotografía.

- A lo largo de su carrera disfrutó de premios como el nacional de Artes Plásticas de España o la medalla de oro al mérito en las Bellas Artes en 1989.

*Otros enlaces para acercarse a la vida del artista: www.juanhidalgo.com



Imagen obtenida de:
https://www.valieexport.at/jart/prj3/valie_export_web/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1526555819857&tt_news_c_at_id=2

EXPORT, Valie⁸¹

- Nacida en 1940 en Linz (Austria)
- Sus inicios están vinculados al Accionismo vienés de la década de los 60.
- Desde entonces, reflexionó acerca del papel de la mujer en el arte.
- Su obra se proyecta entre la fotografía, la escultura, la literatura y la *performance*.
- Trabajó la identidad, el sexo y el cuerpo como modo de expresión y lenguaje.

- Desde el 95 es catedrática de *performance* en la Academia de Media *Kunst* / *Kunsthochschule für Medien* de Colonia (Alemania)

- En su haber cuenta con varias condecoraciones en su país y, a nivel internacional, cuenta con una gran influencia en el arte.

* Otros enlaces para acercarse a la vida del artista: www.valieexport.at

⁸⁰ Información extraída de: <https://catalogo.artium.eus/artistas/juan-hidalgo>

⁸¹ Información extraída de: www.valieexport.at

- **Acconci, Vito** (Veáse el apartado de “6.2 Cuestionamiento estético. Una denuncia a los cánones de belleza”)
- **Schneemann, Carolee** (Veáse el apartado de “6.2 Cuestionamiento estético. Una denuncia a los cánones de belleza”)
- **Abramovic, Marina** (Veáse el apartado de “6.2 Cuestionamiento estético. Una denuncia a los cánones de belleza”)
- **Orlan** (Veáse el apartado de “6.1 Reivindicación identitaria”)



Imagen obtenida de:
<https://kunstundfilm.de/2017/07/annie-sprinkle/>

Sprinkle, Annie⁸²

- Nacida en 1954 en Pennsylvania (Estados Unidos)
 - Su nombre real es Ellen F. Steinberg.
 - Con un pasado alrededor de la pornografía y la prostitución, comenzó sus estudios de Bellas Artes en 1986. Posteriormente, avanzaría en ellos hasta convertirse en una sexóloga certificada que usa la *performance* y los estudios teatrales y de cine para acercar la sexualidad y los estudios LGBTI.
 - Su obra se caracteriza por la sexualidad y la participación de los espectadores.
-
- **Bolíver, Rocío** (Veáse el apartado de “6.2 Cuestionamiento estético. Una denuncia a los cánones de belleza”)



Duan, Yingmei⁸³

- Nacida en 1969 en China.

⁸² Información extraída de: www.anniesprinkle.org

⁸³ Información extraída de: <https://www.yingmei-art.com/de/aboutme/>

- Creció en el seno de una familia tradicional.

Imagen obtenida de:
<https://theconversation.com/yingmei-duan-and-the-feminists-giving-contemporary-art-a-makeover-19341>

- Se trasladó durante un tiempo a Alemania, lugar en donde su mente se abriría a otras experiencias.
- Su arte se basa en sus experiencias para crear una relación entre el arte y la vida.

*Otros enlaces para acercarse a la vida de la artista: www.yingmei-art.com



Minter, Marilyn⁸⁴

Imagen obtenida de:
<https://observer.com/2016/10/marilyn-minter-its-not-my-goal-to-criticize/>

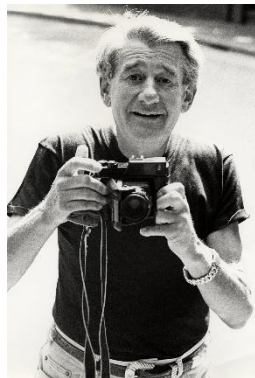
- Nacida en 1948 en Louisiana (Estados Unidos)
- Comenzó su carrera mientras estudiaba en la Universidad.
- La sexualidad y la sensualidad se incorporan a su obra a partir de 1980.
- En 1986 incorporó las imágenes tomadas de la publicidad y la industria porno.
- Trabajó con la fotografía y la pintura.

*Otros enlaces para acercarse a la vida de la artista:

www.marylinminter.net

6.4 La Mujer en la Publicidad:

- **Edelson, Mary Beth** (Veáse el apartado de “6.1 Reivindicación identitaria”)



Newton, Helmut⁸⁵

- Nacido en 1920 en Berlín (Alemania)
- Fallecido en 2004 en Los Ángeles (Estados Unidos)
- De origen judío, su pre-adolescencia estuvo marcada por su pasión por la fotografía y la huida a Singapur por miedo a la Alemania nazi.

⁸⁴ Información extraída de: <https://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/marilyn-minter/biografie>

⁸⁵ Información extraída de: <https://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/helmut-newton/biografie>

Imagen obtenida de:
<https://www.vogue.mx/estilo-de-vida/articulo/helmut-newton-fotografias-biografia>

- Posteriormente, fue deportado a Australia, en donde tendría su primer estudio de fotografía.
- Se trasladó durante dos años a Londres y, posteriormente a París para avanzar en su carrera y abandonar la fotografía por encargo. Es en este período en el que se da a conocer internacionalmente trabajando para las revistas *Vogue* y *Elle*.
- Su fotografía se caracteriza por la mirada a mujeres ellas en zonas glamurosas, marcando la imagen del siglo XX.

*Otros enlaces para acercarse a la vida del artista: <https://helmut-newton-foundation.org/helmut-newton/>

- **Orlan** (Veáse el apartado de “6.1 Reivindicación identitaria”)
- **Costantino, Nicola** (Veáse el apartado de “6.1 Reivindicación identitaria”)

6.5 La violencia contra las mujeres. Una temática más allá de lo artístico:



Imagen obtenida de:
<https://www.metmuseum.org/perspectives/articles/2021/10/from-the-vaults-remembering-ana-mendieta>

Mendieta, Ana⁸⁶

- Nacida en 1948 en La Habana (Cuba)
- Fallecida en 1985 en Nueva York (Estados Unidos)
- Su infancia está marcada por su marcha a Estados Unidos con 12 años sola. Allí pasó 6 años en casas de acogida entre palizas y confinamientos junto a su hermana.
- En concordancia a esto, cuando empezó sus estudios de Bellas Artes en la Universidad de Iowa, se acercó al arte en base a la discriminación contra las mujeres.
- Usó la santería para acercarse a su tierra y utilizó los elementos naturales en sus obras, mayoritariamente, autobiográficas.

⁸⁶ Información extraída de: https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Ana_Mendieta

- Las temáticas que trabajó fueron el feminismo, la violencia, la vida, la muerte, el lugar y la pertenencia.
- En su corta carrera fue galardonada con una Beca Guggenheim o el Premio Roma.

*Otros enlaces para acercarse a la vida de la artista: <https://www.anamendietaartist.com/about>

- **Galindo, Regina José** (Veáse el apartado de “6.2 Cuestionamiento estético. Una denuncia a los cánones de belleza”)



Imagen obtenida de:
<https://conchamayordomo.com/2020/10/11/monica-mayer/>

Mayer, Mónica⁸⁷

- Nacida en 1954 en México.
- Tiene una licenciatura en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plástica de México y una maestría en Sociología del Arte en el *Godards College* de Estados Unidos.
- Alumna de Suzanne Lacy en el *Feminist Studio Workshop* del *Woman's Building* en Los Ángeles.
- Su temática predominante es la violencia sexista,

las violaciones y la esclavitud.

Lacy, Suzanne (Veáse el apartado de “6.1 Reivindicación identitaria”)

⁸⁷ Información extraída de: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist_art_base/monica-p-mayer



Imagen obtenida de:
<https://judychicago.com/press-kit/>

Chicago, Judith⁸⁸

- Nacida en 1939 en Estados Unidos.
 - Su nombre original es Judith Sylvia Cohen.
 - Empezó el mundo del arte desde muy joven, con 5 años ya asitió clases.
 - Obtuvo una beca de estudios y poco a poco se acercó al activismo político.
 - En 1965 realizó su primera exposición individual.
 - A partir de los 70, sin dejar de lado su arte, se dedica a la enseñanza del arte feminista.
 - Forma parte de la primera generación de artistas.
- Se puede destacar el papel de la mujer en la historia y la cultura.
 - Ha obtenido el *Women's Caucus for Art Lifetime Achievement Award* (1999) y se encuentra en el Cuadro de honor de Mujeres de Victoria.

*Otros enlaces para acercarse a la vida de la artista: <https://www.theartstory.org/artist/chicago-judy/>



Imagen obtenida de:
<https://www.pinterest.de/pin/528469337505364541/>

Labowitz, Aviva⁸⁹

- Nacida en 1946 en Pensilvania (Estados Unidos)
- Su relevancia queda ligada a la colaboración con otras artista, aunque tiene una colección propia y permanente en el museo *Hammer*.

Mojica, Carmen⁹⁰

- Nacida en 1956 en la Vega Alta (Puerto Rico)

⁸⁸ Información extraída de: <https://judychicago.com/about/biography/>

⁸⁹ Información extraída de: https://de.wikipedia.org/wiki/Leslie_Labowitz-Starus

⁹⁰ Información extraída de: https://www.el-status.com/artists/carmen_mojica_cv.pdf

- Se licenció en 2010 en Artes Gráficas.
- La temática predominante en su fotografía es la violencia de género.



Serrano, Teresa⁹¹

- Nacida en 1936 en México.
- Su arte se centra en las instalaciones, los vídeos y las *performances*.
- Se centra en la vida cotidiana y la violencia.

Imagen obtenida de:
<https://www.ladobe.com.mx/2015/03/ofrecen-retrospectiva-de-teresa-serrano-una-artista-tardia/>

⁹¹ Información extraída de: <https://catalogo.artium.eus/dossieres/artistas/teresa-serrano/biografia>

