

TFG

---

**NACIDAS PARA LLORAR.**  
EL DOLOR EN EL ARTE DE ACCIÓN DESDE UNA  
PERSPECTIVA FEMINISTA.

Presentado por Yolanda Benalba  
Tutora: Maribel Domènech Ibañez

Facultat de Belles Arts de Sant Carles  
Grado en Bellas Artes  
Curso 2013-2014



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

## RESUMEN

Tomando como punto de partida la afirmación “lo personal es político”, este proyecto se articula como una investigación plástica personal en torno a la representación del dolor, la violencia de género y la memoria colectiva, en una serie de performances que tienen un carácter multidisciplinar.

El arte hoy y más concretamente la performance, recoge diferentes discursos de género contextualizados dentro del arte feminista contemporáneo. Nuestro trabajo de TFG, analiza la praxis realizada bajo estas premisas e incorpora como referentes y antecedentes una serie de obras realizadas por artistas mujeres del ámbito de la performance, que trabajan con la expresión del dolor, la vulnerabilidad de la mujer y la violencia. Se ha querido profundizar en la comprensión y reflexión de lo estudiado, pensado y realizado en diferentes asignaturas de los estudios de Grado en Bellas Artes que me han permitido aplicar a la praxis artística lo aprendido en la obra que presentamos. Consideramos que en éste, lejos de ser un tema agotado, confluyen gran cantidad de debates de carácter cultural y social, político e histórico en el arte contemporáneo que justifica el interés de este trabajo.

**Palabras clave:** cuerpo, performance /acción, dolor, violencia, feminismo

## ABSTRACT

Taking as starting point the statement "the personal is political", this project is articulated as a personal artistic research into the representation of pain, gender violence and collective memory, in a series of performances that have a multidisciplinary approach.

Art today and more specifically the performance, collect different discourses of gender contextualized within contemporary feminist art. Our TFG work analyzes the practice made under these assumptions and incorporates references and background as a series of works by women artists in the field of performance, working with the expression of pain, vulnerability of women and violence. They wanted to deepen their understanding and reflection on what they have studied, designed and manufactured in different subjects in the Degree in Fine Arts which allowed me to apply to artistic practice what they learned in the work presented. We believe that this, far from being an exhausted topic, converge in debates lot of character cultural and social, political and historical contemporary art in which justifies the interest in this work.

**Keywords:** body, performance /action, pain, violence, feminism

A todas las mujeres (in)visibles; en especial a mi madre.

## ÍNDICE

RESUMEN.....	p. 2
ABSTRACT.....	P. 2
<b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>p.5</b>
1.2. Objetivos.....	P. 6
1.3. Metodología.....	p. 6
<b>2. HISTORIA DE LAS LÁGRIMAS. MARCO TEÓRICO</b>	
2.1. Sobre la performance. Posicionamiento ante la disciplina.....	p. 7
2.2. El cuerpo herido: Expresión del dolor en escena.....	p. 9
2.3. Aproximación al feminicidio.....	p. 11
<b>3. PARAGÜAS CÓNCAVO. MARCO REFERENCIAL</b>	
3.1. Arte de acción y feminismo. Influencias a la producción artística.....	p. 13
3.2. A propósito del feminicidio en el arte. Análisis de tres propuestas.....	p. 17
3.2.1. <i>S/T, (Sangre en la calle) de Pilar Albarracín</i> .....	p. 18
3.2.2. <i>La piñata de Teresa Serrano</i> .....	p. 18
3.2.3. <i>Con nosotras nunca de Carmen Navarrete</i> .....	p. 19
3.3. La poética del llanto en la obra de Regina José Galindo.....	p. 20
<b>4. NACIDAS PARA LLORAR. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.....</b>	<b>p. 22</b>
4.1. Lágrimas del sal.....	p. 23
4.1.1. <i>Otros resultados: Costuras al (des)cubierto</i> .....	p. 25
4.2. Españicidios: Viva el vino y las mujeres.....	p. 26
4.2.1. <i>Otros resultados: Intimidades públicas</i> .....	p. 28
4.3. Recetas para la cotidianidad.....	p. 29
4.4. Colgando de un grito.....	p.32
<b>5. CONCLUSIONES.....</b>	<b>p. 35</b>
<b>6. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>p. 37</b>
<b>7. ÍNDICE DE IMÁGENES.....</b>	<b>p. 38</b>
<b>8. ANEXOS.....</b>	<b>p. 39</b>

# 1. INTRODUCCIÓN

*Las lágrimas nunca caen al suelo. Algunas (muy pocas) ni siquiera ven la luz, eco del miedo escénico, y la mayoría acaban en las mangas de la chaqueta o en una funda de almohada, o en tu pelo. Qué ironía. Las lágrimas nunca caen al suelo. Nosotros sí. Pienso, el dolor es incapaz de inundar el mundo. Quizá ése sea el problema. Qué pena. Con un poco de suerte, el día que lloras, llueve, y todo parece volver a tener sentido.*<sup>1</sup>

Esther García. Charcos.

La obra analizada en este trabajo teórico/práctico, parte de la convicción de que la creación artística no es ajena a la vida de cada quien, ni a la de la sociedad en la que se aloja. Arte y vida es un binomio que desde principios del S.XX nos ha interesado estudiar y ha cristalizado en esta obra personal. Para ello se han realizado estudios desde diversas disciplinas: de la antropología sobre feminicidios, nos apoyamos en las teorías de la mexicana Marcela Lagarde; sobre sociedad y violencia, ha sido importante la conceptualización del dolor realizada por el filósofo Óscar Cornago, el dolor físico abarcado por la teórica Elaine Scarry y la violencia de género por el crítico Juan Vicente Aliaga. Sobre la performance, la disciplina elegida, se ha estudiado a diferentes teóricxs<sup>2</sup> de la acción como lo son Roselee Goldberg y Bartolomé Ferrando. Por último a través de la mirada de Antonin Artaud en su célebre ensayo “El teatro y su doble”, el cual ha sido determinante para la realización de la praxis artística.

El cuerpo del proyecto se divide en tres apartados: *Historia de las Lágrimas. Marco teórico, Paraguas cóncavo. Marco referencial, y Nacidas para llorar. Producción artística.*

En el marco teórico abarcamos los discursos contemporáneos en torno al dolor desde diferentes áreas de conocimiento y sobre el feminicidio mencionados anteriormente.

En el marco referencial profundizamos sobre las prácticas performativas realizadas por mujeres desde lo femenino a lo feminista, que han influenciado la producción artística personal; las manifestaciones en el arte que abordan la temática de los feminicidios y la violencia, concretamente nos centramos en las obras realizadas por Pilar Albarracín, Teresa Serrano y Carmen Navarrete; y la obra de la artista Regina José Galindo como paradigma del dolor.

En producción artística presentamos las performances realizadas para el TFG, mediante material fotográfico y audiovisual, así como un corpus teórico,

---

<sup>1</sup> A Meritxell Ahicart.

<sup>2</sup> Considerando que el lenguaje no es neutral, y entendiéndolo como una herramienta de control, el presente TFG se ha redactado anulando el género gramatical. Con la finalidad de establecer una neutralidad en el léxico empleado, sin feminizarlo como en muchas ocasiones se hace al utilizar la desinencia del singular y o plural del femenino para referirse a un colectivo de individuos correspondientes a género masculino/ femenino. Éste sólo será utilizado a lo largo de la redacción cuando nos refiramos concreta y exclusivamente a un colectivo de “mujeres”.

crítico y referencial ajustado a cada una de las acciones realizadas y que reunidas se acogen al título del trabajo que se presenta: *Nacidas para llorar*.

### 1.3. OBJETIVOS

- Estudiar las prácticas artísticas feministas adecuadas a la temática de estudio.
- Profundizar en los estudios teóricos sobre performance, violencia y dolor.
- Compilar textos teóricos en torno al sufrimiento de los cuerpos.
- Ampliar conocimiento sobre arte de performance y feminismo.
- Contrastar discursos feministas contemporáneos en torno a la violencia.
- Definir una metodología de trabajo para las performances realizadas.
- Formular un discurso teórico propio que apoye la producción artística.
- Configurar una obra enmarcada en las artes escénicas desde una perspectiva personal e identidad propia.
- Ofrecer una serie de obra de carácter transdisciplinar que busque nuevos territorios de expresión de la performance y en relación a los discursos feministas.

### 1.4. METODOLOGÍA

En este trabajo hemos aplicado metodologías adecuadas al tema y obra artística desarrollada: cualitativa, y empírica/experimental.

La metodología cualitativa, es un método usado principalmente en las ciencias sociales, hemos realizado una selección de datos que son no cuantitativos, con el propósito de explorar las relaciones sociales y describir la realidad tal como la experimentan sus correspondientes protagonistas. La investigación cualitativa se basa en la toma de modelos pequeños, esto es la observación de grupos de población específica, como es el de las mujeres maltratadas, y todo lo que ello supone o conlleva: dolor, lágrimas, incluso la muerte.

Por otro lado el método empírico es un modelo científico que se basa en la experimentación y que en el arte es un método fundamental. Utilizamos la reflexión analítica y el método empírico como métodos para construir el conocimiento y la experiencia, mediante la formulación de pruebas. Son datos empíricos sacados de las pruebas acertadas y de los errores, que se transforman en experiencia. Estos métodos posibilitan revelar las relaciones esenciales y las características fundamentales del objeto de estudio a través de procedimientos prácticos con el cuerpo y diversos medios de estudio o materiales interdisciplinares. Podemos decir que esta concepción de experimento que contiene la performance, requiere intención y nos lleva a explorar territorios no conocidos hasta entonces, proponiendo un desarrollo continuo del conocimiento y la experiencia.

## 2. HISTORIA DE LAS LÁGRIMAS

*Me pongo a llorar para probarme que mi dolor no es una ilusión: las lágrimas son signos, no expresiones. A través de mis lágrimas cuento una historia, produzco un mito del dolor y desde ese momento me acomodo en él.*<sup>3</sup>

Roland Barthes

### 2.1. SOBRE LA PERFORMANCE. POSICIONAMIENTO ANTE LA DISCIPLINA.

El gesto “supera con creces lo que el lenguaje hablado pudiera decir de él, e incluso llega más lejos, ya que tiene la capacidad de matizar y definir rasgos propios de la acción misma”<sup>4</sup> del rasgo y del gesto al que aquí se refiere el performer y teórico de la disciplina Bartolomé Ferrando, consideramos extremadamente importante su concreción, por tanto la preparación del acto performativo, es decir, realizar un buen trabajo de la idea y ajustarla formalmente a la práctica mediante el ensayo, para pulir y definir los aspectos esenciales de esta. Así pues, la idea se configura como epicentro de creación en la acción y su relación con los elementos relacionados al cuerpo como son: cuerpo, espacio, tiempo, energía, presencia y elementos. Como dice Hubert Besacier: “si en la performance hay un dominio del cuerpo, del signo, del gesto, no es para investir a un nuevo personaje, sino para exponer tal cual al hombre real que actúa”<sup>5</sup> Aunque quisiéramos matizar en la terminología utilizada por este, y dónde dice “actúa” preferimos determinar “accionar” puesto que se relaciona mejor con la idea de acción y se desvincula de la actuación, relacionada casi en su totalidad de ocasiones con la interpretación y por tanto con la falacia y la mentira en escena, como la que reproduce un actor. Ya que de la interpretación, de la representación que esta significa, es de aquello que pretendemos alejarnos en el campo de la performance.

De esta forma, alejados de la narratividad simpatizamos con una performance sintética y abstracta, donde los elementos se reduzcan y el gesto se concrete, en palabras de la performer Esther Ferrer: “cuando me pongo a pensar una performance, me paso el día quitando. No digo que sea una depuración, pero sí consiste en extraer todo lo superfluo, el adorno. [...] Y me gusta mucho el rococó y el barroco, pero para que lo hagan otros”<sup>6</sup>, en las cuales apreciamos la síntesis formal a la que nos referimos.

---

<sup>3</sup> BARTHES, R. *Fragmentos de un discurso amoroso*, p. 176

<sup>4</sup> FERRANDO, B. *El arte de la performance. Elementos de creación*, p.7

<sup>5</sup> BESACIER, H. *Estudios sobre performance*, p.127

<sup>6</sup> El País, Babelia, 07/02/2009 [http://elpais.com/diario/2009/02/07/babelia/1233967152\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2009/02/07/babelia/1233967152_850215.html)  
[Consulta 12/08/2014]

Para concluir, tras definir formalmente la performance que nos interesa, aproximarnos a lo social en esta (lo que podremos apreciar en el discurso artístico propio), en este caso en relación al género y condición social: “el cuerpo de las artistas materializa las condiciones políticas, sociales y económicas del entorno. A pesar de que el performance parece ser una estrategia solitaria e individual, la artista no deja de estar consciente de quién es y en dónde está; busca también vincularse con quienes la observan y participan de sus acciones: el afán último es colectivo”,<sup>7</sup> y es que “basta ya de poemas individuales que benefician mucho más a quienes los crean que a quienes los leen”<sup>8</sup> como gritaba al mundo Antonin Artaud en su célebre ensayo *El teatro y su doble*. Palabras vivas y cárnicas de las que destilamos rotundamente la unión entre arte y vida, lo que implica una doble desmitificación: por un lado bajar del pedestal al actor como diría Javier Maderuelo, y del otro lado, romper con la caja escénica, lo que podríamos resumir con una ruptura de cuerpo y espacio.

Con relación al cuerpo recordar el método de Stanislavski, actor, director y pedagogo teatral, cuyo entrenamiento actoral “consistía en hacer que el actor experimentase emociones veraces, semejantes a las del personaje que debía interpretar, utilizando la técnica vivencial, recurriendo en ocasiones a la rememoración de experiencias dolorosas del pasado del actor en cuestión.”<sup>9</sup> de modo que, la experiencia común se entrelazaba con la práctica artística como apreciamos en lo postulado por Artaud.

Finalmente, respecto al lugar de acción recordar que “Meyerhold claramente percibió que el constructivismo mostraba el camino a la militancia contra la tradición estética desarrollada del teatro, del auditorio como una caja, en cualquier lugar: el mercado, la fundición de una fábrica metalúrgica, la cubierta de un acorazado”<sup>10</sup> con lo que defendemos un uso del espacio cotidiano como escena idónea para la acción.

---

<sup>7</sup> RODRÍGUEZ, M. *12 mujeres que hacen performance: acciones transformadoras en el arte*, p.203

<sup>8</sup> ARTAUD, A. *El teatro y su doble*, p.105

<sup>9</sup> VIDAL, A. *El teatro de Angélica Liddell (1988-2009)*, p.117

<sup>10</sup> GOLDBERG, R. *Performance Art*, p.44

### 2.3. EL CUERPO HERIDO: EXPRESIÓN DEL DOLOR EN ESCENA

*A la lluvia no le conmueven vuestras jodidas alegrías, ni vuestras jodidas fatigas, ni vuestros jodidos dolores.*<sup>11</sup>

Angélica Liddell

Cuando hablamos del dolor nos vienen a la mente cantidad de recuerdos sobre situaciones en las que hemos sufrido, estas escenificaciones del sufrimiento que almacenamos en la memoria remiten a una herida en el cuerpo de carácter físico y psicológico. Pero ¿qué es el dolor?, ¿de dónde procede el dolor?, ¿cómo definir el dolor?, ¿por qué definir el dolor?, ¿por qué justificar el dolor? Y la cuestión más importante que aquí nos hacemos: ¿por qué trabajar el dolor en escena?

Dada su inmaterialidad y forma intangible nos es difícil contabilizar la cantidad de sufrimiento que pueda albergar un cuerpo, y aún menos comparar dolor entre individuos. Empezaremos aproximándonos a la noción de dolor que define el filósofo José Ignacio Benito:

“El dolor es la madeja de nuestra existencia, el síntoma de nuestros déficits psicológicos, biológicos y existenciales. El dolor hace biografía en nuestros cuerpos, los estigmatiza mentalmente y físicamente, deja una huella que sólo se borra por momentos”.<sup>12</sup>

Por otro lado, entrando en la jerarquía que se crea en torno al dolor nos centraremos en la ecuación global que defiende Elaine Scarry en su libro *The body in pain* “a mayor dolor del prisionero, mayor poder del torturador”<sup>13</sup> de la que podemos extraer que el dolor se genera socialmente, y mediante la instrumentalización de las acciones podemos ejercer poderes sobre los cuerpos sometiéndolos y subordinándolos al sufrimiento. Entendemos pues la íntima relación entre el dolor con la violencia y el poder. A lo que Scarry nombra prisionero podríamos reformular como ciudadano o individuo, y al torturador (evidenciando otra clara ecuación) estado patriarcal y o capitalista. Así pues, entendiendo la noción de dolor como social y política Óscar Cornago, filósofo e investigador de ARTEA<sup>14</sup>, delibera sobre lo que tratamos en “Reflexiones sobre violencia y sociedad a partir de San Jerónimo, de Angélica Liddell” donde se centra en la expresión del dolor en escena a través de la obra de Liddell y reformula todo aquello que nos cuestionamos. Nos vislumbra el porqué de tratar la noción del dolor en la obra artística, de su estímulo social y la visibilización de este en el campo artístico. Así pues, “la pregunta, no es por el dolor en sí mismo, sino por la justificación de ese dolor, por su causa, por la

<sup>11</sup> LIDDELL, A. *La casa de la fuerza. Te haré invencible con mi derrota. Anfaegtelse*, p. 44

<sup>12</sup> BENITO, J. *El arte-carnal en Orlan. Hacia una estética del sacrificio*, p. 121

<sup>13</sup> ALIAGA, J. *A sangre y fuego*, p.193

<sup>14</sup> Más información: <http://arte-a.org/> [Consulta 15/09/2014]



Gina Pane, *Azione Sentimentale*, 1973  
Performance

necesidad de representarlo para encontrarle una explicación, para darle un lugar (en la escena). Esa necesidad “escénica” es, paradójicamente, la que causa dolor.”<sup>15</sup> Ese dolor que experimenta en su vida diaria el accionista, que observa en el mundo que le rodea y del que siente la necesidad de hablar, es el que llegados a la escena construye dos realidades que coexisten en mismo tiempo y lugar. De un lado de la balanza el cuerpo ejecutante de las acciones siente en la expresión del dolor en la escena una desvinculación de este y en cierto modo una liberación de él al expulsarlo del propio cuerpo, y del otro extremo, esta situación de necesidad de tratar el dolor en la práctica escénica es a su vez motor del dolor como señala Cornago.

Pero claro, hablamos de la corporalidad en estado de resistencia y “el dolor de la resistencia no permite la evasión del cuerpo, tiende a exponer sus límites, sus aperturas repentinas y abismales”.<sup>16</sup> Como en el caso de Gina Pane cortarse con una cuchilla e introducirse espigas de rosas en el brazo con un aura de intimidad exquisita, en Marina Abramovic y Ulay<sup>17</sup> abofetearse hasta desvanecer sus manos en la repetición y el gesto, o gritar números<sup>18</sup> apenas tomando la respiración entre el ahogo y la afonía como posteriormente observaremos en la producción artística realizada.

Estas situaciones en las que observamos el cuerpo herido durante el proceso de ejecución de la pieza, (y por herido no nos referimos a autolesionado en ninguna de sus formas, nos referimos poéticamente al dolor intangible), transforman el dolor en violencia al compartir la experiencia íntima en colectiva. Es decir, la expresión del dolor al ser compartida en escena con el espectador se convierte en un espacio de violencia, “si el cuerpo es el espacio del dolor —de la experiencia física del dolor—; la escena es el espacio de la violencia.”<sup>19</sup> El dolor como esencia no es violento sino que la percepción social que tenemos de él es violenta, debido a la estructura social y cultural a la que pertenecemos. Porque “algo tan personal como el dolor se convierte en un arma social, pero también al contrario: es ese horizonte social construido a través de la mirada el que transforma el dolor en un gesto de violencia social y finalmente político.”<sup>20</sup>

Y la pregunta en la que nos encontramos ahora subvierte a la voz del espectador, el que acostumbra a mirar pasivo y tener en su poder el verbo, y es el accionista el que toma la palabra para preguntar: ¿por qué te violenta? Y es entonces cuando, frente de la conmoción ante la pregunta y a través de empatía y rechazo, pena y asco, compasión y repulsión, en el lugar que se enciende la piel y se eriza el bello, donde la expresión del dolor en escena, es entendida, justificada, integrada y corporalizada por el espectador. Y el cuerpo

<sup>15</sup> CORNAGO, O. *Reflexiones sobre violencia y sociedad. A partir de San Jerónimo*, de Angélica Liddell. <http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=381> [Consulta 16/09/2014]

<sup>16</sup> MELGAR, L. *Género, cultura y sociedad. Mujeres y re-presentación: entre muchas plumas andan*, p.101

<sup>17</sup> Para su visionado: <https://www.youtube.com/watch?v=t-j0Ey2O4HU> [Consulta 12/09/2014]

<sup>18</sup> Nos referimos a la performance *Españicidios: Viva el vino y las mujeres*, (2014). [p. 28]

<sup>19</sup> CORNAGO, O. Op. Cit.

<sup>20</sup> CORNAGO, O. Op. Cit.

en estado performativo simplemente es reflejo, el desvelo del cuerpo herido no es más que una aproximación desde la acción a la realidad que nos envuelve, sin maquillaje ni coraza como otras prácticas, al fin y al cabo, una práctica más cercana a la vida.

## 2.4. APROXIMACIÓN AL FEMINICIDIO

*Vaig obrir el llibre. I una llàgrima el va foradar. I també la taula. I el terra. I em vaig escórrer pel buit. Ara encara tinc més mal.*<sup>21</sup>

Sílvia Pons i Seguí

El término feminicidio fue acuñado por primera vez por la escritora Carol Orlock para determinar el asesinato de mujeres por violencia, la cual lo usó para titular uno de sus libros. Pero fue más tarde, la feminista Diana Russel quien retomó el término: “si bien su libro nunca se publicó, y yo no tenía idea de cómo ella había definido esta nueva palabra, reverberó poderosamente en mí como un vocablo que debía referirse a la muerte de mujeres ocasionada a manos de hombres por el simple hecho de ser mujeres”<sup>22</sup> reflexionando sobre el término que fijaba Orlock, remarcaremos sus últimas palabras “por el simple hecho de ser mujeres” las cuales consideramos premisa inicial para definir el término feminicidio.

Para contextualizar el término debemos clarificar la actual situación de desigualdad de género (caracterizada por motivos concretos en según qué territorios de los estados actuales) pero a grandes rasgos podemos decir que esta es consecuencia de la educación binaria, es decir diferenciada según género biológico del individuo, patrones sociales adscritos a esta misma separación de géneros y la continua subordinación social de las mujeres por el patriarcado y su aliado sistema capital. En torno a la educación y patrones culturales Marcela Lagarde ya nos recuerda en La política feminista de la sororidad que “Celia Amorós, en el escrito 'Violencia patriarcal', explica que el primer pacto de complicidad entre los hombres es un pacto de exclusión de las mujeres y, por lo tanto, de violencia contra ellas, porque el hecho de partir de esa exclusión (plasmada, entre otros ámbitos, en el derecho). Es un pacto implícito y culturalmente instalado.”<sup>23</sup>

Y por otro lado, de la subordinación consecuente de la ejecución del poder de unos cuerpos sobre otros remarcar la metodología de acción relacionada con las emociones, lo que la antropóloga feminista islandesa Anna Jónasdóttir

<sup>21</sup> A Vicente Benalba.

<sup>22</sup> RADFORD, J; HERMES, D. *Feminicidio. La política del asesinato de las mujeres*, p.24

<sup>23</sup> LAGARDE, M. *La política de la sororidad*, p. 3

[http://www.nodo50.org/mujeresred/IMG/article\\_PDF/article\\_a1771.pdf](http://www.nodo50.org/mujeresred/IMG/article_PDF/article_a1771.pdf) [Consulta 15/09/2014]

centra en el concepto del amor. El eje central de los estudios realizados desde los años ochenta por Jónasdóttir se halla en el análisis del concepto del “poder del amor” mediante el cual explica la posición dominante del hombre en el sistema patriarcal de las sociedades contemporáneas de Occidente. En su libro *El poder del amor: ¿Le importa el sexo a la democracia?* (1993), Jónasdóttir considera que «El amor es una especie de poder humano alienable y con potencia causal, cuya organización social es la base del patriarcado occidental contemporáneo. El amor hace referencia a las capacidades de los seres humanos (poderes) para hacer y rehacer “su especie”, no sólo literalmente en la procreación y socialización de los niños, sino también en la creación y recreación de los adultos, como existencias socio-sexuales individualizadas y personificadas»<sup>24</sup>. Así pues, postula el amor como práctica socio-sexual y como poder políticamente organizado y explotado.

Por lo tanto postulamos que una de las herramientas clave para que los feminicidios se lleven a cabo es, obviando la certeza del pensamiento machista desencadenado por una cultura no igualitaria, el control de las mujeres a través del amor.

En el contexto español el feminicidio empieza a cobrar importancia y a sensibilizar a la sociedad casi a principios del siglo XXI, es a finales de los 90 cuando con el caso de Ana Orantes se conmociona todo el País, la que fue quemada viva por su ex marido en el patio de su casa cuando previamente había explicado en televisión los maltratos recibidos por su ex pareja. Cabe sumar al caso que Orantes tras haber denunciado a su ex pareja había sido condenada por el propio juez a seguir viviendo con su agresor, después del revuelo social que generó el caso convirtiéndola en víctima pública y social se produjo la reforma del Código Penal, y es que “toda violencia es política y la violencia contra las mujeres es la forma más normalizada en la sociedad. El feminicidio es el homicidio político de género y contribuyen a él las comunidades y las instituciones que no hacen lo necesario por construir una cultura de igualdad, por reformar la educación y por respetar las leyes nuevas de igualdad.”<sup>25</sup> Y pese al avance de las últimas décadas, aún es difícil contabilizar la magnitud del feminicidio en España debido entre otros a que “la tendencia dominante muestra los crímenes como un fenómeno, como un hecho raro, excepcional, que sólo sucede ahí y sólo de esa manera”<sup>26</sup> y justo sobre este pensamiento de hecho raro o excepcional es sobre el que tenemos que luchar, puesto que son asesinatos de mujeres producidos por un profundo arraigo a una estructura cultural jerárquica, basada en el poder y la dominación del capital que construye individuos machistas que asesinan a mujeres diariamente.

<sup>24</sup> JÓNASDÓTTIR, A. *El poder del amor. ¿Le importa el sexo a la democracia?*, p.311

<sup>25</sup> LAGARDE, M. Op. Cit. [http://www.nodo50.org/mujeresred/IMG/article\\_PDF/article\\_a1771.pdf](http://www.nodo50.org/mujeresred/IMG/article_PDF/article_a1771.pdf) [Consulta 14/08/2014]

<sup>26</sup> LAGARDE, M. *Antropología, feminismo y política: Violencia feminicida y derechos humanos*, p.213 <http://www.ankulegi.org/wp-content/uploads/2012/03/0008Lagarde.pdf> [Consulta 14/08/2014]

En definitiva, lo que si podemos asegurar es que los feminicidios reflejan el control totalitario de los cuerpos mediante la violencia más extrema a las mujeres. Según Russel “el feminicidio es el final extremo de un continuo terror sexista sobre mujeres y niñas. Incluye una gran variedad de abusos verbales y físicos como la violación, la tortura, la esclavitud sexual, el abuso a menores, el maltrato físico y emocional, el acoso sexual, la mutilación genital... que cuando resultan en muerte se convierten en feminicidios”.<sup>27</sup>

### 3. PARAGUAS CÓNCAVO

*Who will write the history of tears?*

Barbara kruger

#### 3.1. ARTE DE ACCIÓN Y FEMINISMO. INFLUENCIAS A LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.

El movimiento artístico feminista desvela lo silenciado e invisible para situarlo en el punto de mira, para esto el cuerpo se torna en el elemento imprescindible de la práctica artística.

Encontramos pues en el siguiente recorrido realizado por mujeres la vinculación ente estas que converge en la noción de cuerpo, y en la relación que establecen entre este y temáticas concretas como lo pueden ser: la identidad, los roles sociales, el legado familiar, el dolor, la gordofobia, el amor romántico, etc, que se materializan desde la ironía, la poética, la agresión, la crítica ácida, la provocación, etc, bajo el contexto y experiencia de cada una de ellas. Mujeres que usan sus propios cuerpos para contar historias, historias de mujeres que se reflejan a través de la experimentación total con el cuerpo, en definitiva mujeres enmarcada en el arte de acción.



Yoko Ono, *Cut Piece*, 1964  
Performance



Shigeko Kubota, *Vagina painting*, 1965  
Performance

Cuando Yoko Ono realiza *Cut Piece*, (1964) en Kyoto y permanece quieta en una silla enfrentada a unas tijeras e invita al espectador a que corte su ropa y la lleve consigo, muestra con grandes dosis de intimidad su cuerpo inmóvil a través de una serenidad sumisa, típico cliché de la feminidad. Un año después, Shigeko Kubota componente al igual que Ono del colectivo Fluxus, realiza la performance *Vagina painting*, (1965) presentada en el Perpetual Fluxus Festival en la que, con un pincel en las bragas, va arrastrándose a cuclillas por el espacio pintando de esta manera un papel depositado sobre este. Con esta acción de carácter irreverente podemos entender una contraposición a la obra de Pollock,

<sup>27</sup> RUSSELL, D; HARMES, R. *Femicide in global perspectives*, p.4



VALIE EXPORT, *Tapp und tast-kino*, 1968  
Performance

por aquel entonces en la palestra del arte más contemporáneo, y como tal un empoderamiento de lo femenino respecto a lo masculino, ridiculizando la furia expresiva falocentrista que rezumaba el pintor *versus* el cuerpo femenino que manchaba el suelo con pintura roja (haciendo referencia directa a la sangre menstrual).

Estas acciones ya van destilando la pólvora que años después explota en el mayo del 1968, el cual marca la revolucionaria década de los años 70 por los movimientos estudiantiles y la contracultura que determinaron los movimientos artísticos de Europa y Estados Unidos. En esta explosión “tras décadas de escasez, los años setenta supondrán tanto en Europa como en Estados Unidos, un periodo pródigo en representaciones sobre el proceso de cosificación y alienación social que afecta a la categoría social *mujer*”.<sup>28</sup>



VALIE EXPORT, *Action pants: Genital panic*, 1969  
Performance

En este mismo año de grieta radical la austriaca VALIE EXPORT<sup>29</sup> realiza por primera vez la performance *Tapp und tast-kino* (1968) junto a Peter Weibel, el que fuera su compañero por entonces. La performance consistió en vestir con una caja a modo de televisor en el torso de la artista, en su parte frontal cubierto por unas cortinas de teatro su cuerpo desnudo quedaba oculto mientras su compañero de performance (con un gran megáfono) invitaba a los viandantes a desplazar las cortinas y tocar el cuerpo de la artista. Considerada una de las performers más revolucionarias, descaradas y radicales del feminismo realiza *Action Pants: Genital Panic*, (1969) en la misma línea de salto a la realidad desde la ficción televisiva que la acción anterior, en esta vestida con el pelo cardado, unos pantalones con un triángulo invertido cortado en el pubis (dejándolo de esta forma al descubierto) y una metralleta entre las manos entró a una sala de cine porno en Munich y se paseó entre los asientos pasando por delante de lxs espectadorxs ofreciéndoles su cuerpo, mientras su entrepierna al descubierto quedaba a la altura de los rostros de estxs. De esta forma criticaba Export la función pasiva de las mujeres en el cine y su objetualización sexual.

A su vez, Judy Chicago y Miriam Schapiro dinamizan el Programa de Arte Feminista en Cal Arts (Fresno), el Instituto de las Artes de California. Con la creación de la Womanhouse en 1972 reúnen a un grupo de mujeres en una casa, que se convierte en el lugar de las instalaciones para desarrollar los proyectos artísticos donde las estudiantes locales realizan performance, instalación, dramaturgia, etc, una serie de artes híbridas en las que desarrollan conceptos críticos en torno a las problemáticas de la mujer. Dentro de este programa destacar a Faith Wilding, que realiza *Waiting*, (1971) performance paradigma de la repetición, en la que la artista sentada y meciéndose en una mecedora relata toda una vida de espera e inmovilidad:



Faith Wilding, *Waiting*, 1971  
Performance

<sup>28</sup> ALIAGA, J.V. *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, p. 258

<sup>29</sup> Más información: <http://www.valieexport.at/> [Consulta 15/08/2014]

“Waiting for my breasts to develop  
 Waiting to wear a bra  
 Waiting to menstruate  
 Waiting to read forbidden books  
 Waiting to stop being clumsy  
 Waiting to have a good figure  
 Waiting for my first date  
 Waiting to have a boyfriend”<sup>30</sup>

Observamos así focos a lo largo del territorio mundial de las manifestaciones que estaban proliferando en mujeres con perspectivas, cuerpos y experiencias donde la corporalidad se torna en eje central de reflexión y lo utilizan cómo herramienta de creación: principio, proceso y resultado. La cubana Ana Mendieta<sup>31</sup>, enviada a los Estados Unidos durante el régimen de Fidel Castro durante la Operación Peter Pan<sup>32</sup> a los 14 años de edad, realiza *Rape Scene*, la Universidad de Iowa “que, sin saberlo, se convirtieron así en intérpretes-cómplices de la misma violencia, la violencia del mirar, esa violencia que todas y todos ejercemos.”<sup>33</sup> Estos al llegar a la habitación encontraban la puerta semiabierta y tras ésta a la propia Mendieta de espaldas, semidesnuda y llena de sangre retumbada sobre una mesa. Acción entre la intimidad y el voyeurismo que escenificaba una violación a una alumna del campus ese mismo año, “su identificación directa con una víctima específica hacía que no se la concibiera como un objeto anónimo de retablo vivo.”<sup>34</sup> A su vez, en España, Esther Ferrer<sup>35</sup> realizaba *Intimo y personal*, (1973) en la que desnuda mide su cuerpo públicamente, cargada de intencionalidad cavila sobre una sociedad en que hay “que ser cada vez más perfectos físicamente.”<sup>36</sup> En palabras de la artista “la acción estaba basada en la falocéntrica necesidad de control y medición.”<sup>37</sup>



Esther Ferrer, *Intimo y personal*, 1973  
 Performance

Por otro lado Martha Rosler en *Semiotics of the kitchen*<sup>38</sup>, (1975) se desmarca con tono irónico de las obras anteriores, en la video performance nos

<sup>30</sup> <http://faithwilding.refugia.net/waitingpoem.pdf> [Consulta 20/08/2014]

<sup>31</sup> Se aconseja la lectura de Ana Mendieta.

[http://www.workandwords.net/uploads/files/libro\\_Ana\\_Mendieta2001.pdf](http://www.workandwords.net/uploads/files/libro_Ana_Mendieta2001.pdf) [Consulta 15/09/2014]

<sup>32</sup> Maniobra coordinada entre el Gobierno de los Estados Unidos, la Iglesia católica y los cubanos que se encontraban en el exilio, por la cual más de 14.000 niños fueron llevados de Cuba a Estados Unidos. Bajo el temor a la ideología comunista que se estaba implantando en el país, fue diseñado como modelos anteriores como los "niños de Rusia" enviados por la Segunda República Española a la Unión Soviética.

<sup>33</sup> RUIDO, M. *Ana Mendieta*. [http://www.workandwords.net/uploads/files/libro\\_Ana\\_Mendieta2001.pdf](http://www.workandwords.net/uploads/files/libro_Ana_Mendieta2001.pdf) [Consulta 10/08/2014]

<sup>34</sup> WARR, T. *Arte y feminismo*, p.98

<sup>35</sup> Más información: <http://www.estherferrer.net/> [Consulta 16/09/2014]

<sup>36</sup> Entrevista a Esther Ferrer. Vídeo de MACBA. [https://www.youtube.com/watch?v=F\\_fpfZ514NE](https://www.youtube.com/watch?v=F_fpfZ514NE) [Consulta 11/08/2014]

<sup>37</sup> <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/intimo-personal> [Consulta 11/08/2014]

<sup>38</sup> Para su visionado: <https://www.youtube.com/watch?v=3zSA9Rm2PZA> [Consulta 11/08/2014]



Martha Rosler, *Semiotics of the kitchen*, 1975  
Videoperformance

deleita con un abecedario de la cocina, como si de una semiótica para mujeres se tratase. Repasando el abecedario, letra a letra, Rosler muestra con gestos bruscos los objetos cotidianos de la cocina y “el santificado espacio de la cocina, concebido en exclusiva para la mujer, se transforma aquí en un lugar de crítica y de ironía”.<sup>39</sup> Como si de sus herramientas de guerrilla se trataran la cuchara sopera, el cuchillo o el delantal-vestimenta de combate con gran virulencia “también muestra que las estructuras de poder, dominación y sumisión y sus ramificaciones ideológicas tienen que ser detectadas y analizadas no sólo desde las perspectivas política, social y económica, sino también dentro del propio sistema lingüístico y de signos que constituye el orden de lo simbólico.”<sup>40</sup>

Carolee Schnechman<sup>41</sup> en *Interior Scroll*, (1975) sube desnuda a una mesa, cubierta en sinuosos dibujos de barro que se hace por la piel y se saca de la vagina un pergamino de 40 centímetros del que lee una conversación que tuvo con un crítico de arte. La obra también se concibió en formato audiovisual donde la artista junto a más mujeres realiza la acción dentro de una cueva recordando a la mujer primitiva prepatriarcal.



Carolee Schnechman, *Interior Scroll*, 1975  
Performance

A su vez, en el territorio español durante la reciente muerte del dictador fascista y misógino Francisco Franco la catalana Fina Miralles realiza *Standard* (1976), en la galería G de Barcelona. Atada a una silla de pies y manos se enfrenta por voluntad propia a un televisor a la hora en que se retransmitía una famosa telenovela que llenaba los hogares españoles de clichés y roles sociales que cumplir. A su vez se proyectaban en la pared trasera a la TV diapositivas de una mujer mayor vistiendo a una niña intercaladas con imágenes extraídas de la publicidad. “El cuerpo de la niña se convierte por tanto en el territorio donde se ejerce, modela e inscriben las normas de género. La artista en la *performance* contempla impotente los zarpazos represivos mamados durante la infancia que desfilan ante su mirada.”<sup>42</sup> Y durante la década de los años 90 destacar la videoperformance de María Ruido *La voz humana*, (1997) en la que la artista realiza una lectura del texto “El origen de la mujer sujeto”<sup>43</sup> mientras va tapando sus labios con celo para que al final su voz no se entienda, se pierde su discurso y sus palabras se tornan mudas, forma en que “este proyecto reflexiona sobre la voz de las mujeres (no siempre propia, sino muchas veces mero reflejo de formas estereotipadas).”<sup>44</sup>



Fina Miralles, *Standard*, 1973  
Performance

<sup>39</sup> ALIAGA, J.V. *Martha Rosler: La casa, la calle, la cocina*.

[http://www.centroguerrero.org/index.php/Sintesis\\_Martha\\_Rosler/846/0/?&L=krefqfhwfo](http://www.centroguerrero.org/index.php/Sintesis_Martha_Rosler/846/0/?&L=krefqfhwfo) [Consulta 11/08/2014]

<sup>40</sup> EIBLMAYR, S. *Los personajes de Martha Rosler*. <http://www.macba.cat/es/semiotics-of-the-kitchen-2821> [Consulta 20/08/2014]

<sup>41</sup> Más información: <http://www.caroleeschneemann.com/> [Consulta 09/08/2014]

<sup>42</sup> ALIAGA, J.V. *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, p.267

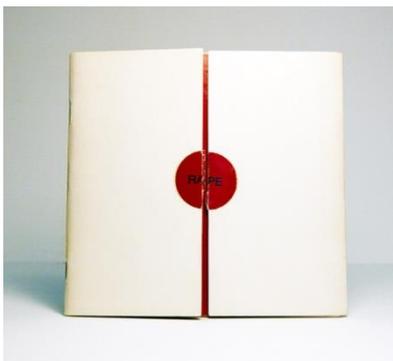
<sup>43</sup> De Miguel Cerneda, donde el autor habla de diversos territorios lingüísticos y de su vinculación genérica.

<sup>44</sup> Para su visionado: <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=195> [Consulta 9/08/2014]

Ya entradxs en el siglo XXI, desde una perspectiva cotidiana e intimista la artista Beth Moysés<sup>45</sup> en *Gotejando (El testamento de Amelia)*,<sup>46</sup> (2001), una vídeoperformance que realiza con su hija, representa el traspaso de valores de la madre a la hija: “ella se encuentra vestida de novia y con una corona en la cabeza, su hija vestida de blanco y con una corona de flores. El traje de novia de ella lleva cosidas perlas en forma de lágrimas, que la niña va cortando, una por una, y cosiéndolas a su propio vestido. Una conexión entre madre e hija, a quien traslada su propia experiencia, los propios aconteceres de su existencia para que sepa lo que ella sabe.”<sup>47</sup>

### 3.2. A PROPÓSITO DEL FEMINICIDIO EN EL ARTE. ANÁLISIS DE TRES PROPUESTAS.

Encontramos diferentes manifestaciones artísticas que visibilizan la violencia patriarcal a mujeres y niñas, cuya mayor expresión son los feminicidios. La temática ha sido abordada en cantidad de ocasiones a lo largo de la historia del arte contemporáneo, ya en la década de los años 80 la mítica acción realizada en el Ayuntamiento de Los Ángeles por Suzanne Lacy y Leslie Labowitz con un conjunto de mujeres, *In mourning and in rage*, (1977)<sup>48</sup>, manifestaba una serie de asesinatos con violación realizados a mujeres en la ciudad. Cabe nombrar también de Lacy *Rape is*, (1972) libro realizado para el Programa de Arte Feminista del California Institute of the Arts el cual para abrirse se debe romper una pegatina en la tapa del libro en la que pone “rape” (violación) por lo que abrir el libro para leerlo se convierte en metáfora de la vulneración del cuerpo que se realiza durante la violación.



Suzanne Lacy, *Rape is*, 1972  
Libro objeto



Centrándonos pues en las prácticas artísticas que hemos seleccionado y que reflexionan y denuncian feminicidios, debemos destacar en relación a la expansión de las nuevas tecnologías, los proyectos de carácter virtual que se han centrado en la temática como lo es la plataforma web *femicidio.net*<sup>49</sup> la cual trabaja realizando listados con cifras de asesinatos y noticias relacionadas con la violencia machista, en *Las cifras de la barbarie*, (2010) realizaron carteles sobre los datos de feminicidio en los países de Latinoamérica y en España, a cada país le corresponde una imagen de la flor nacional acompañada por un texto con el número de asesinatos de mujeres del mismo año de realización.

Femicidio.net, *Las cifras de la barbarie*, 2010  
Carteles DIN A-3

<sup>45</sup> Más información: <http://bethmoyses.com.br/site/> [Consulta 10/08/2014]

<sup>46</sup> Para su visionado: <https://www.youtube.com/watch?v=hM0wd-CU-M> [Consulta 10/8/2014]

<sup>47</sup> AIZPURRU, M. *El cuerpo sometido: belleza y violencia*. [http://bethmoyses.com.br/site/?page\\_id=2972](http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=2972) [Consulta 10/08/2014]

<sup>48</sup> <http://www.suzannelacy.com/early-works/#/in-mourning-and-in-rage-1977/> [Consulta 19/08/2014]

<sup>49</sup> <http://www.femicidio.net/> [Consulta 19/08/2014]

Y en *Feminicidios en Area*<sup>50</sup>, proyecto catalán que contabiliza los feminicidios ocurridos en España en la década que corresponde desde el 2000 hasta el 2010 realizado por Núria Vergés i Jaume Nualart.

Pero son las propuestas de las artistas Pilar Albarracín, Teresa Serrano y Carmen Navarrete, que abordan la temática común desde la perspectiva personal de cada una, las que consideramos de mayor interés analizar para nuestro trabajo personal y de TFG.

### 3.2.1. "S/T, (SANGRE EN LA CALLE) " DE PILAR ALBARRACÍN



Pilar Albarracín, *S/T, (Sangre en la calle)*, 1992  
Performance

La artista sevillana Pilar Albarracín<sup>51</sup> en *Sin título (Sangre en la calle)*, (1992) se dispone en mitad de la calle tumbada en el suelo, quieta, inmóvil y llena de sangre, con esta figura nos evoca a una mujer muerta, asesinada por la violencia machista. A través de esta performance (realizada en lugares donde mujeres habían sufrido algún tipo de incidente) Albarracín expuso durante los años 90, en los cuales cabe remarcar el auge de visibilización de violencia de género debido a la revolución de la tecnología y el acceso de los ciudadanos a esta, de forma descarnada la violencia incesante que se estaba ejerciendo sobre los sujetos femeninos en España, los cuales cada vez más estaban sensibilizando a la ciudadanía española.

Cómo bien describe Rosa Martínez: "Gracias a sus escenificaciones y performances, Pilar Albarracín desvela el drama de las estructuras de dominación y pone en evidencia la violencia ejercida sobre las mujeres."<sup>52</sup>

Quisiéramos remarcar de Martínez el concepto de escenificación que utiliza para definir a Albarracín, la escena configurada por la artista en la que durante sus acciones el espacio de desarrollo del objeto artístico se transforma y la potencia estética y visual que contiene esta puesta en escena en el espacio público, la cual no deja indiferente al espectador (el cual no sabe que está siéndolo).

### 3.2.2. "LA PIÑATA" DE TERESA SERRANO



Teresa Serrano, *Piñata*, 2003  
Videoperformance

Frente a la inmovilidad corporal que muestra Pilar Albarracín donde el cuerpo ha llegado al fin, la obra de la mexicana Teresa Serrano se contrapone mediante el movimiento continuo en la acción previa a la sangre en la calle: el maltrato físico. *La piñata*, (2003)<sup>53</sup> muestra a la sociedad misógina mexicana a través de una videoperformance en el que se evidencia las relaciones de poder entre hombres y mujeres, en el vídeo apreciamos a un hombre que pega una

<sup>50</sup> <http://nualart.com/area2/> [Consulta 19/08/2014]

<sup>51</sup> Más información: <http://www.pilaralbarracin.com/> [Consulta 19/08/2014]

<sup>52</sup> MARTÍNEZ, R. *Pilar Albarracín: una y mil mujeres*. [http://www.pilaralbarracin.com/textos/rosa2\\_cast.pdf](http://www.pilaralbarracin.com/textos/rosa2_cast.pdf) [Consulta 19/08/2014]

<sup>53</sup> Para su visionado: <http://vimeo.com/20730246> [Consulta 19/08/2014]

paliza con un palo a una piñata colgada del techo. Una piñata mujer-objeto que representa a la mujer estereotipada que cumple los clichés de la feminidad a la que debe corresponder la mujer mexicana.

La elección de este objeto para configurar la metáfora del cuerpo femenino no es aleatorio, si bien es obvio su relación con lo objetual en el contexto mexicano cobra más relevancia puesto que “la piñata fue introducida en México por los franceses durante la ocupación, y fue adoptada por los mexicanos para las fiestas religiosas de las “Posadas”. En estas fiestas, que se recuerdan los 9 días que la Virgen María (a punto de dar a luz a Jesús) y San José huían de Herodes y buscaban un lugar donde poder refugiarse para dar a luz a su hijo.”<sup>54</sup>

Por lo que ya no sólo abarca la opresión entre géneros sino también de clases, la artista manifiesta así una rotunda crítica a la colonización de los territorios latinoamericanos, y tampoco podemos olvidar la relación que se genera con la virgen, puesto que las fiestas a las que hace referencia son de carácter religioso.

La pieza reflexiona sobre los asesinatos de mujeres que se desplazan a trabajar en la industria manufacturera de Ciudad Juárez (Chihuahua), asesinatos cometidos en la dura frontera entre México y Estados Unidos los cuales en la actualidad aún no han sido resueltos. Eran 340 jóvenes las desaparecidas los últimos diez años anteriores a la producción de esta obra.

### 3.2.3. “CON VOSOTRAS, NUNCA” DE CARMEN NAVARRETE

Desplazándose del terreno de la acción pero en continuidad con las dos propuestas anteriores encontramos a lo largo de la obra de Carmen Navarrete el interés continuo por la situación de la mujer y la violencia patriarcal que se ejerce sobre esta.

En la instalación *Con vosotras, nunca*, (2006) apreciamos una valla metálica con lona como las que podemos encontrar en el espacio público delimitando lugares, en palabras de la artista el título de la obra es una “frase tomada de una de las pancartas en la fiesta del alarde, reutiliza los muros de plásticos negros que desplegaron en la población para ocultar a las/os participantes del alarde mixto, incidiendo en la conformación simbólica y exclusión de las mujeres de los espacios públicos”<sup>55</sup>, así pues retomando la estructura funcional de un instrumento al que se da uso en el espacio público Navarrete lo reformula y reutiliza subvirtiendo así el sentido de este para formalizar su crítica.

En la valla apreciamos textos pertenecientes a titulares de prensa sobre la violencia de género publicados durante el mismo año de realización de la pieza.



Los obispos provocan estupor al culpar de la violencia doméstica a la “revolución sexual”  
 Muere una mujer embarazada tras caer de un cuarto piso en Bilbao  
 Detienen a un hombre en Vinaròs por agredir a su compañera y a la hija  
 Una embarazada muere al caer al vacío tras ser atacada por su novio  
 El asesinato de una niña por su padre, último caso de un ‘día negro’ de violencia doméstica  
 Veinticuatro horas de violencia doméstica  
 “Me has ‘desgraciado’, me has ‘desgraciado’”  
 Mata a su hija porque su ex esposa lo denunció  
 “Se la veía mal, parecía que tuviera miedo a dejarle”  
 “Relájate, porque esta noche vas a morir”  
 Un reincidente pega a su hija y a su mujer embarazada  
 Un hombre rapta a su hija de 7 años en la parada del autobús y la mata a cuchilladas  
 Condenado a dos años de prisión por espiar el diario de su mujer para saber por qué se separaba  
 El Supremo reduce la pena al agresor sexual de dos niñas al no apreciar “intimidación”  
 Un hombre rapta y mata a la hija de siete años de su ex compañera en Tenerife  
 Una mujer muere con la cabeza aplastada y otra sufre heridas graves tras ser degollada por su marido  
 Cinco casos de violencia doméstica en 24 horas  
 La mujer asesinada en Palma murió tras recibir 10 pedradas  
 Piden que el maltrato sea motivo para lograr asilo

Carmen Navarrete, *Con vosotras nunca/  
 Zuekin inoiz ez*, 2006

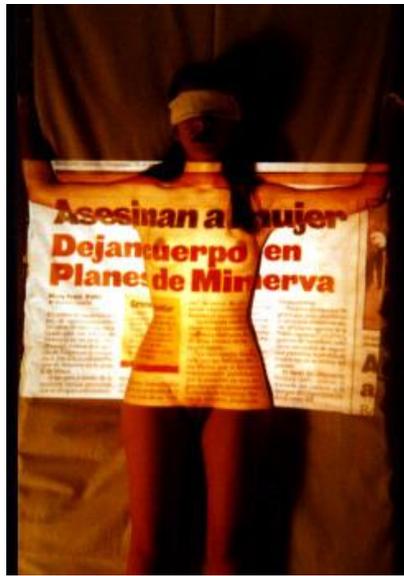
Instalación, lona, valla metálica, hormigón y  
 bridas  
 Medidas variables

<sup>54</sup> UPV. *In- out house. Circuits de gènere i violencia en l’era tecnològica*, p. 110

<sup>55</sup> Texto cedido por la artista

### 3.3. LA POÉTICA DEL LLANTO EN LA OBRA DE REGINA JOSÉ GALINDO

Desde sus inicios como poeta, la artista Regina José Galindo, interesada por la problemática social que la envuelve poco tarda en lanzarse al arte de la performance. Cabe enmarcarla en “la renovación generacional del arte guatemalteco que se produce en el contexto de la relativa apertura contracultural, en parte posibilitada por los Acuerdos de Paz (1996) firmados entre el gobierno y la insurgencia con el objetivo de poner fin a la prolongada guerra interna que asoló a ese país.”<sup>56</sup>



De la trayectoria artística de Galindo nos interesa la poética utilizada para sus acciones y la relación directa que podemos observar entre el dolor y la lágrima, lo que nos desvela tajantemente la artista en los títulos de sus obras. También nos sentimos cercanos a la temática tratada ya que la violencia es el eje central de su obra, específicamente en relación a la memoria histórica de su país. Además de estar continuamente reflejando la situación de la mujer en Guatemala y la violencia a la que ésta es sometida.

En *El dolor en un pañuelo*, (1999) Galindo permanece desnuda atada de pies y manos a una cama vertical con los ojos vendados. Sobre su cuerpo se proyectan imágenes de noticias extraídas de prensa en relación a violaciones y asesinatos de mujeres en Guatemala, los titulares de estos fragmentos extraídos de la prensa impregnan su piel de dolor y muerte, se pueden leer titulares como: “Asesinan a mujer. Dejan cuerpo en Planes de Minerva”.

El título de la performance retoma el dicho popular “El mundo es un pañuelo” intercambiando “mundo” por “dolor”, de esta forma Galindo juega con la relación entre la existencia de lo real que podemos extraer del concepto “mundo” con el dolor, como si el sufrimiento fuera implícito en el vivir. Cómo si todo el dolor cupiese entre los cuatro cantos de un pañuelo. Se muestra vulnerable al espectador, con el cuerpo impasible y ella llena de presencia, la carne se transforma en pizarra dónde se inscriben violencias cotidianas que se ejecutan de forma sistemática sobre las mujeres.

En *El cielo llora tanto que debería ser mujer*, (1999) permanece desnuda boca abajo en una bañera llena de agua y aguanta la respiración hasta salir al exterior a tomar aire y volver a sumergirse. De esta forma, expandiendo los límites de su cuerpo anexiona el dolor que desprende la obligación que se autoimpone al rozar la asfixia bajo del agua con el llanto metafórico que



Regina José Galindo, *El cielo llora tanto que debería ser mujer*, 1999  
Performance

<sup>56</sup> VILLENA, S. *Regina Galindo. El performance como acto de resistencia*, p.51  
[https://www.academia.edu/3465907/Regina\\_Galindo.\\_El\\_performance\\_como\\_acto\\_de\\_resistencia](https://www.academia.edu/3465907/Regina_Galindo._El_performance_como_acto_de_resistencia)  
[Consulta 14/08/2014]

supone la lluvia, el cual relaciona directamente con el cuerpo femenino, determinando un género para la lluvia.

Blanca de la Torre, comisaria de la exposición *Piel de Gallina*<sup>57</sup> realizada para el Museo ARTIUM en 2012, comenta de las acciones de Galindo que: “funcionan como potentes dispositivos agitadores, con un impacto innegable. Pero al mismo tiempo actúan como rituales personales, como pequeños homenajes hacia una colectividad víctima de una realidad social, de abusos o injusticias. Como ella misma dice, Regina utiliza el cuerpo como reflejo de otros cuerpos”.<sup>58</sup>

Como en *(279)golpes*, 2005 , performance que realizó en la 51 Bienal de Venecia donde encerrada en un cubículo se dio un golpe por cada mujer asesinada en Guatemala del 1 de enero al 9 de junio de ese mismo año, mientras tanto el espectador sólo podía escuchar los latigazos cuyo sonido había sido amplificado mediante dispositivos tecnológicos para su escucha fuera del cubículo en el que permanecía encerrada.

Para un entendimiento mayor y un acercamiento más íntimo a la obra de Regina José Galindo concluiremos acercándonos a su propia visión de la obra que realiza donde: “Cada acción es un intento de mostrar un aspecto de la realidad, son actos que quieren denunciar o cuestionar. Mantengo una actitud crítica y quizás por allí se filtra el término político (...) como compromiso social. Son pequeños actos de resistencia. El cuerpo individual en confrontación y resistencia como metáfora del cuerpo global”.<sup>59</sup>

Así refutamos que sus acciones aunque desarrolladas en un único cuerpo representa a muchos, grita pues el colectivo a través de una única carne con garganta.

---

<sup>57</sup> Primera exposición individual de la artista en el Estado Español:

<http://www.artium.org/Castellano/Exposiciones/Exposicion/tabid/176/language/es-ES/Default.aspx?pidExposicion=215> [Consulta 26/04/2014]

<sup>58</sup> [http://www.caam.net/es/expos/130726\\_pieldegallina.htm](http://www.caam.net/es/expos/130726_pieldegallina.htm) [Consulta 26/04/2014]

<sup>59</sup> <http://www.m-arteyculturavisual.com/2012/10/10/regina-jose-galindo-o-la-performance-como-pequeno-acto-de-resistencia/> [Consulta:26/04/2014]

## 4. NACIDAS PARA LLORAR

"...Ya que me ama tanto,  
 Que aprenda a pronunciar mi nombre  
 Como yo pronuncio el suyo tantas veces:  
 dolor... dolor"<sup>60</sup>

Rossana zaera. El amante de la habitación sin número.

La producción artística realizada consta de cuatro performances que giran en torno a la temática ya conceptualizada, cabe destacar las diferencias formales entre las propuestas en relación con los contextos en que han sido realizadas. Las cuales, a su vez, convergen en el tratamiento estético que aporta la performer y el diálogo de esta con las nociones básicas del campo de la acción: cuerpo, espacio, tiempo, energía, presencia y elementos. A continuación, desarrollaremos los conceptos específicos trabajados en cada una de ellas en relación a las nociones de la performance, a su *site specific* y a las ideas trabajadas en torno al dolor.

Mencionar en relación al proceso de trabajo que *Nacidas para llorar*<sup>61</sup> consta de un blog que ha sido seleccionado en el III Festival Miradas de Mujeres<sup>62</sup> para la exposición colectiva *#virtualellas*<sup>63</sup> de la Revista Lata Muda, Revista Digital de Arte Contemporáneo y Gestión Cultural.

---

<sup>60</sup> A Beatriz Millón.

<sup>61</sup> <http://nacidasparallorar.tumblr.com/> [Consulta 15/09/2014]

<sup>62</sup> El Festival Miradas de Mujeres surge por la necesidad de visibilizar el trabajo realizado por mujeres artistas. Más información: <http://festivalmiradasdemujeres.es/> [Consulta 15/09/2014]

<sup>63</sup> <http://latamuda.wordpress.com/festival-miradas-de-mujeres/virtual-e-llas-2/yolanda-benalba-nacidas-para-llorar/> [Consulta 15/09/2014]

#### 4.1. LÁGRIMAS DEL SAL

**Fecha:** 20 junio 2013.

**Lugar:** Valencia.

**Espacio:** Playa del Cabanyal.

**Duración:** 30 min.

**Materiales:** bolsa cubre ropa, agua del mar y 2 agujas largas.

**Selección:** Exposición colectiva *Ahora, Nosotras*<sup>64</sup>, M.A.R.C.A. (León, España).  
Enmarcado en el III Festival Miradas de Mujeres.

*Lágrimas de sal* parte como reflexión autobiográfica generada a partir de la sentencia “llorarás lágrimas de sangre” con la que mi madre me advertía en la niñez de las consecuencias de no desempeñar a la perfección un acto. Con este legado transmitido entre mujeres entiendo la aceptación del sufrimiento como uno de los conocimientos que se traspasa en la educación de la madre a la hija, y así esta aprende a “ser mujer”. Centrándose en el sufrimiento como cualidad implícita que conlleva el ser mujer, donde el individuo de género femenino es oprimido por todo su entorno y como el mismo acepta sufrir como parte de su identidad y algo arraigado a su existencia.

Nos interesaba trabajar en *Lágrimas de sal* los conceptos de tiempo y ritmo, ya que “es la idea la que debe crear el ritmo”<sup>65</sup> la acción comienza cuando la performer<sup>66</sup> se dirige lentamente hacia el mar con una bolsa para guardar ropa (metáfora corpórea) agarrada entre las manos. Ya en el mar, con el agua por las rodillas llena la bolsa con varias olas y vuelve sosteniendo el nuevo volumen hasta la orilla. Lugar en el que agachada anuda la parte superior de la bolsa quedando cerrada, habitado así su interior por agua y aire. A destacar de la acción la importancia del silencio a lo largo de todo su transcurso, y ya no sólo el silencio sonoro sino el corpóreo, realizando inmobilizaciones durante el proceso de ejecución de la performance. Una vez salida del mar y con la bolsa llena de agua la accionista adelanta unos pasos y se queda inmóvil con la bolsa entre los brazos y el silencio, entonces se dispone delicada y rápidamente la bolsa sobre la cabeza lo que desfigura su rostro, movimiento con el que transporta el horizonte a su cabeza (generando así un doble horizonte en el lugar). Ejercicio en que se sostiene la fragilidad en un horizonte y el gesto se expande en el tiempo sin romperse.



*Lágrimas de sal*, 2013  
Performance  
Fotógrafo: Manuel López

<sup>64</sup> . Publicación de la exposición “Ahora, nosotras” en el catálogo de FMM 2014.

<http://festivalmiradasdemujeres.es/museo-arqueologico-de-cacabelos-m-ar-ca-cacabelos-leon/>

Web oficial de la exposición “Ahora, nosotras” <http://www.ahoranosotras.org/> [Consulta 12/09/2014]

<sup>65</sup> FERRANDO, B. El arte de la performance. Elementos de creación, p.57

<sup>66</sup> Concepto para referirse con género femenino al accionista.



*Lágrimas de sal*, 2013  
Performance  
Fotografía: Manuel López

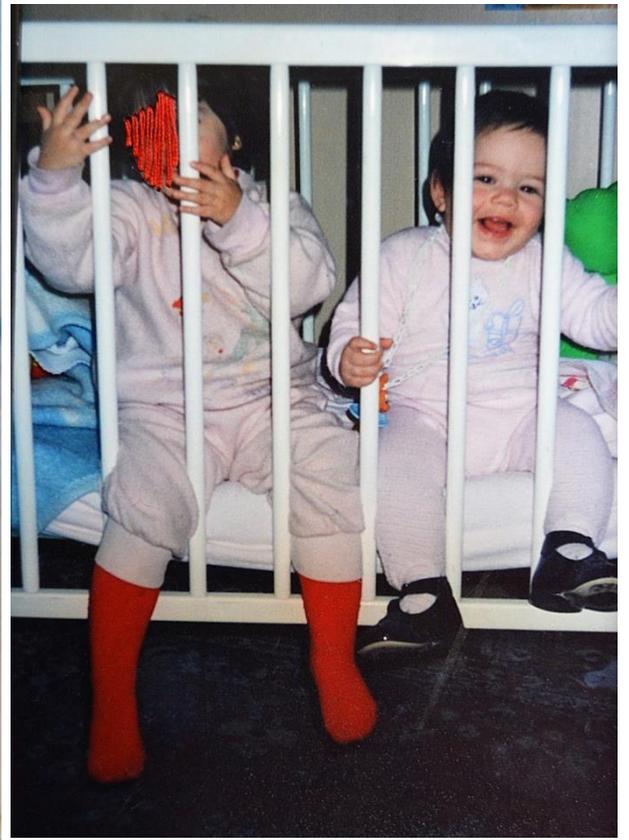
En la disolución temporal se puede vislumbrar la fractura, pero no la ruptura definitiva lo que genera un estado de tensión, como en los equilibrios que realiza el performer Jason Lim sentado en una silla de madera cuyas patas se apoyan individualmente sobre vasos de cristal. Esta tensión se mantiene hasta el final de la acción cuando entre equilibrios saca del bolsillo una aguja larga y afilada con la que azarosamente agujerea la bolsa sobre la cara y el agua empieza a salir a borbotones de esta. La expulsión del agua de la bolsa de plástico con las aguja se caracteriza por su indeterminación temporal, al igual que el tiempo que tardan las mariposas en abandonar la habitación en la Composición nº5 de La Monte Young.



#### 4.1.1. OTROS RESULTADOS: COSTURAS AL (DES)CUBIERTO

Obra fotográfica que requiere de instalación en pared realizada con fotografías que mi madre tomó de mi cuando era niña, sobre mi rostro cosidos rojos que recuerdan las lágrimas de sangre que me legó.

Costuras al (des)cubierto ha sido seleccionada en convocatoria pública para el monográfico Madres<sup>67</sup> de la Revista Hysteria, (México).



*Costuras al (des)cubierto*, 2014  
Intervención sobre fotografía (9 uds)  
15x12cm ud  
Medidas variables

<sup>67</sup> Publicación monográfico Madres. Revista Hysteria, México. <http://hysteria.mx/yolanda-bernalba-desaprendiendo-las-enseanzas-maternas/> [Consulta 13/09/2014]

## 4.2. ESPAÑICIDIOS: VIVA EL VINO Y LAS MUJERES

**Fecha:** 20 junio 2014.

**Lugar:** Valencia.

**Espacio:** La Rambleta.

**Evento:** Jornada de acción para [A\_E+A] Artes Escénicas+Acción.

**Duración:** 14 min.

**Materiales:** una botella de vino tinto, pegatinas infantiles de números y alfileres de lágrima blanca.

Sin necesidad de ostentosos materiales *Españicidios: Viva el vino y las mujeres* empieza con la performer andando con paso firme hacia el espectador, cogiendo del suelo una botella de vino tinto y derramándola por su cara. Antes de continuar detengámonos un instante delante del título “Españicidios” el cual responde a una palabra inventada compuesta por la simbiosis de “España” y “feminicidios” y aclarando la idea que motiva la acción, con tono ácido sigue: “viva el vino y las mujeres”; frase que hace referencia a la canción del español Manolo Escobar, remarcando así con un toque humorístico el vigente estado machista que vivimos en el Estado Español.





La performance sigue con materiales pobres cuando la accionista se quita lentamente la camiseta blanca que viste y la tira al suelo, para sacar del bolsillo trasero de su pantalón unas pegatinas infantiles de números con los que en su pecho evidencia la cuantía de mujeres asesinadas por violencia machista en España desde 1999. Cabe aclarar que el numero utilizado se ha consultado en los estudios realizados por el Instituto de la Mujer, que quizás no sean los más idóneos (pero son los más antiguos), somos conscientes de la dificultad en la que nos encontramos en todos los proyectos de cuantificación de mujeres asesinadas por violencia de género frente a la controversia que generan los parámetros que dictan que cuerpo se cuenta y cual no. Y esto justamente también es algo a lo que queremos referirnos, al absurdo de los números y la cosificación que adoptan los cuerpos al formar parte de ellos. Así que englobamos en el numero utilizado los cuerpos de aquellas que quedan dentro y fuera de la numeración, en definitiva, la cifra no es más que una excusa para nombrar a las mujeres que lo definen y a las “sin nombre” que no.

Retomando la acción, con el pecho descubierto y la cifra pegada con infantiles e inocentes colores, la accionista se dispone a realizar un *crescendo* desde el silencio hasta el grito desgarrador en que se repite en bucle el número adherido en la piel. Tras el último estruendo de su voz, camina hacia atrás y coge una caja de alfileres del suelo y empieza a lanzarlos hacia el frente cayendo en el suelo y generando sutiles sonidos contra este. Una vez finalizada la pequeña lluvia de alfileres se arrodilla frente al gran charco de vino y alfileres de perlas y se dispone a recogerlo con el pelo. Nos recuerda a Janine Antoni<sup>68</sup> en esta postura, la que pintó el suelo de la sala con su cabellera expulsando a



*Españicidios: Viva el vino y las mujeres*, 2014  
Performance  
Fotografías: Manuel López

Registro de la performance:  
<https://vimeo.com/100326028>

<sup>68</sup> Hablamos de *Loving care*, (1993) realizada en la Anthony d'Offay Gallery, London.

los espectadores del espacio, en *Españicidios: Viva el vino y las mujeres* sin embargo la acción es contraria, se absorben en la cabellera vino y alfileres arrastrándose la performancera por todo el suelo hasta llevarse todo con ella.

Consideramos la acción próxima a *La casa de la fuerza*, (2009) mencionada anteriormente en el marco teórico a través de Cornago, dónde en palabras de la propia Angélica Liddell, actriz y dramaturga de la obra, podemos observar con rotundidad su posición frente al feminicidio: “Del mismo modo que los chistes de judíos culminan en Auschwitz, las rutinas de desprecio hacia la mujer culminan en feminicidio. La humillación cotidiana culmina en las muertas de Ciudad Juárez, Chihuahua, y en unas leyes deterioradas por la misoginia.”<sup>69</sup> Así pues, encontramos semejanzas en la citada obra de Liddell, ya que el feminicidio es epicentro de la obra artística y motor común para el proceso de creativo y de experimentación de la idea en ambas propuestas. Observamos entonces una creación artística desde lo social y colectivo, dónde el concepto del dolor se trabaja desde una realidad devastadora, y al llevarlo a escena frente a, lo ya mencionado en el marco teórico, la violencia pública que esto supone, a su vez se genera un espacio de limpieza con la expulsión del dolor fuera de los lindes de la propia epidermis (tanto en el caso de *Españicidios: Viva el vino y las mujeres* como en *La casa de la fuerza*) y es que “el teatro de Liddell cura las llagas abiertas de nuestras hermanas de Ciudad Juárez. Y es trastornador”.<sup>70</sup>



Angélica Liddell, *La casa de la fuerza*, 2009  
Montaje escénico

#### 4.2.1. OTROS RESULTADOS: INTIMIDADES PÚBLICAS



*Intimidades públicas*, 2014  
Intervención en Nazaret, Valencia

Paralelamente a la performance se ha desarrollado un proyecto de intervención en la esfera pública, el cual sigue vigente, cuya motivación principal es visibilizar el feminicidio en la calle. La metodología de acción de *Intimidades públicas*<sup>71</sup> es sencilla: realizar pintadas con los datos sobre feminicidio en España de forma directa. Estos datos no se escriben en cualquier soporte, es sobre colchones encontrados en la basura donde se ha decidido realizar estas pintadas ligando así lo público y lo privado en un mismo elemento, que sale de la casa y nos recuerda la fragilidad del cuerpo que duerme sobre él.

<sup>69</sup> <http://www.madrid.org/fo/2009/es/prensa/pdf/casafuerza.pdf> [Consulta 15/09/2014]

<sup>70</sup> [http://www.teatrelliure.com/documents/temp1011/la\\_casa\\_de\\_la\\_fuerza\\_cas.pdf](http://www.teatrelliure.com/documents/temp1011/la_casa_de_la_fuerza_cas.pdf) [Consulta 15/09/2014]

<sup>71</sup> Blog fotográfico del proyecto *Intimidades públicas*. <http://intimidadespublicas.tumblr.com/> [Consulta 13/09/2014]

### 4.3. RECETAS PARA LA COTIDIANIDAD

**Fecha:** 14 mayo 2014.

**Lugar:** Valencia.

**Espacio:** Mercado Municipal del Cabanyal.

**Duración:** 50 min.

**Materiales:** papel (recetas de cocina).

*Recetas para la cotidianidad* es una acción que desarrolla en un plano jocoso, ácido y absurdo la temática del dolor. Influenciada por la lectura de *The fluxus performance workbook*<sup>72</sup> libro de instrucciones fluxus y especialmente las realizadas por Yoko Ono en su libro *Grapefruit*, (1964) han sido realizado un “Perpetuario”<sup>73</sup> con un conjunto de recetas para la autosubordinación cotidiana.

La performance se construye sobre este recetario que versa sobre el dolor, (re)presentado como la publicidad que es repartida en la esfera pública diariamente, invitando al ciudadano a realizar el absurdo que supone hacer la acción que se propone en la instrucción.

Quisiéramos recordar cuando anteriormente teorizábamos sobre performance y nombrábamos a Roslee Goldberg la cual nos recordaba que Meyerhold rechazaba la caja, el auditorio, legado de la tradición teatral para las representaciones, y se acercaba a nuevos espacios de acción que podían ser cualquier lugar como un mercado. En esta performance nos encontramos en el mercado anodino al que se refería Meyerhold, el Mercado Municipal del Cabanyal fue el espacio en que se decidió realizar la performance, además un jueves (día en que realizan también el mercado de diferentes productos en el exterior del edificio del mercado) asegurándonos así la máxima afluencia de gente y difusión de nuestras recetas sin sentido para curar heridas. De modo que, sencillamente la acción se desarrolla en una puerta del mercado entregando las recetas a las personas que por allí transitan dándoles a su vez las gracias y los buenos días.



Artistas Detergentes y Jóvenes Frambuesas.  
Álvaro Terrones y Santiago López,  
54-46 *Was my number-Toots & the  
Maytals*, 2010  
Fotografías: Armen Asratyan

Desde una perspectiva humorística sobre el sufrimiento cotidiano *Recetas para la cotidianidad* usa el formato de la publicidad que se reparte en la calle y con ello la acción está “abierta a aceptar el absurdo en toda su dimensión”.<sup>74</sup> Al igual que Álvaro Terrones<sup>75</sup> y Santiago López cuando pasan la gorra por las calles de Halle y se exponen directamente al ciudadano, público no especializado en arte de acción, se sumergen en su cotidianidad y generan

<sup>72</sup> <http://www.deluxe.com/beat/fluxusworkbook.pdf> [Consulta 14/09/2014]

<sup>73</sup> Para visionar las instrucciones: <http://loinsignificante.wordpress.com/1-instrucciones-y/> [Consulta 15/09/2014]

<sup>74</sup> FERRANDO, B. Arte y cotidianidad. Hacia la transformación de la vida en arte, p.15

<sup>75</sup> Más información: <http://www.alvaroterrones.com/> [Consulta 14/09/2014]



Artistas Detergentes y Jóvenes Frambuesas.  
Álvaro Terrones y Santiago López,  
54-46 *Was my number-Toots & the  
Maytals*, 2010  
Fotografías: Armen Asratyan

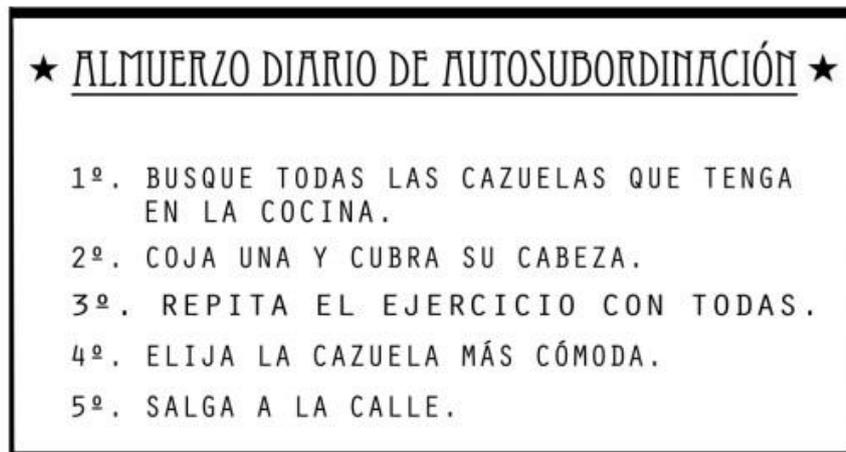


Alexandra Zierle & Paul Carter, *Show  
Highlights*, 2012

reacciones y sensaciones en el/la otrx a través de la sorpresa que supone un choque en la linealidad de su experiencia.

Encontramos la similitud en ambos trabajos por el uso de una acción cotidiana que se desarrolla en la esfera pública como *leit motiv* del formato de la performance, la construcción de la performance sobre esta imagen produce un paso de la ficción que supone desempeñar una “falsa acción” a la creación de una nueva realidad, ya que “lo real existe como ficción hegemónica”<sup>76</sup> y todas aquellas personas que son participes con su mirada y corporalidad, hacen real lo ocurrido (y por tanto la performance). Pese a que posteriormente se genere un conflicto ante la falta de entendimiento total de en el primer caso, recibir una receta para cocinar lágrimas; y en el segundo, dar limosna a unos jóvenes bien vestidos para construir de nuevo el muro de Berlín.

Por otro lado, destacar la sencillez del material utilizado para la acción: el papel. El cual contiene una potencialidad de expresión increíble, podemos apreciar los diferentes usos de este en la historia de la performance con ejemplos que van desde Esther Ferrer, la que usó papel adhesivo para trazar recorridos por la ciudad bajo sus pies en la performance *Se hace camino al andar* (realizada por la artista en infinitas ocasiones por todo el mundo) hasta la pareja de acción Zierle&Carter<sup>77</sup> los cuales construyen una gran escenografía de papeles en *Show Highlights*, (2012)<sup>78</sup> donde mientras Alexandra Zierle deposita en su cabeza una bandeja de tostadas de pan y camina lentamente realizando equilibrios y susurrando en la lejanía al otro performer, Paul Carter tras una mesa con un bloque de folios de papel apilados, golpea su boca con carácter con los folios que agarra suavemente del montón uno a uno. Construyendo Carter en la repetición en bucle de esta sencilla acción un espacio en continua transformación con el papel hasta sangrar su boca y humedecer el material que cae ligero por toda la escena.



Modelo nº1 de receta utilizada

<sup>76</sup> <http://quod.lib.umich.edu/p/pc/12322227.0004.002/--el-procedimiento-ranciere?rgn=main;view=fulltext> [Consulta 15/09/2014]

<sup>77</sup> Más información en su web: <http://www.zierlecarterliveart.com/> [Consulta 14/09/2014]

<sup>78</sup> Para su visionado: <https://www.youtube.com/watch?v=Xd5DnHroWvc> [Consulta 14/09/2014]



*Recetas para la cotidianidad, 2014.*

Vídeo: Beatriz Millón

Registro de la performance: <https://vimeo.com/98568025>

#### 4.4. COLGANDO DE UN GRITO

**Fecha:** 4 septiembre 2014.

**Lugar:** Bucharest, Romanía.

**Espacio:** Spatiu Platforma, Muzeul National Arta Contemporana.

**Festival:** Platforma Internationala da Performance Art.

**Duración:** 20 min.

**Materiales:** pétalos de rosas rojas y 9 alfileres de lágrima blanca.

En las performances ya presentadas observamos el interés y la empatía con ciertos objetos cotidianos entre los cuales predominan los alfileres o agujas y la cabellera. Entendemos el pelo como una materia a caballo entre el cuerpo y el objeto, como prolongación corpórea que es nos interesa por sus características maleables; y en los alfileres de lágrima blanca encontramos una interesante ambigüedad entre lo delicado, frágil y femenino de la perla y la característica punzante e hiriente del alfiler en sí mismo.

Ambos elementos claves de *Colgando de un grito*, la cual empieza con la accionista en silencio e inmóvil con un círculo de pétalos de rosas rojas sobre los pies. Enseguida empieza, con la mirada perdida en el frente, a extraer las perlas clavadas cerca del vientre de su vestido que desvelan largos alfileres que uno a uno va introduciendo en su boca cerrada desplazando el horizonte de perlas de su vestido a su boca, y creando así una boca sellada de perlas. Después empieza a acariciar su pelo y a peinarlo cada vez de forma más violenta hasta unirlo en





una madeja y sostenerlo de una mano, arrastrándose desde el pelo como epicentro de su cuerpo unos metros atrás hasta chocar con la pared. Entonces mientras sigue sujetando con una mano su pelo y lo aguanta sobre el muro, con la otra mano saca delicadamente un alfiler de su boca cerrada y clava el pelo al nuevo soporte. Así, en estado de tensión va clavándose el pelo de su cabellera en línea vertical en la pared. Cuando consigue, bajo una esfera de tensión, clavar el pelo al muro empieza a dejarse caer generando un triángulo con la pared y su cuerpo. Nos recuerda en cierta manera a las figuras que VALIE EXPORT realizó durante la década de los 70 en la calle, pegada a la arquitectura del espacio. Cada vez se observa mejor en su rostro el sufrir de la tensión por el punto de unión entre pared y ella, hasta que los débiles alfileres de perlas no aguantan más resistencia y el cuerpo cede y cae con rotundidad al suelo.

Después de unos segundos quieta en la posición aleatoria en que se desploma rueda por el suelo hasta quedar su cabeza al lado del montón ya desordenado de pétalos de rosa. Empieza a agarrarlos y depositarlos sobre su rostro individualmente hasta acabar agarrando puñados. Una vez la cara ligeramente cubierta para.

Pasado un tiempo interrumpe la escena con un grito que llena la sala y fragmenta el silencio; y otro más. Finalmente tras el último grito, mientras se atraganta con los pétalos, se levanta y se va.

*Colgando de un grito*, 2014  
Fotografías: Manuel López



## 5. CONCLUSIONES

Realizar *Nacidas para llorar*, TFG planteado entre la reflexión y la acción, más bien nos ha estimulado a llevar nuestras reflexiones a territorios por explorar que a cerrar nuestro trabajo con unas conclusiones firmes y cerradas. Consideramos más adecuado mantenerlas abiertas, pero no por ello vamos a dejar por revisar aquellos aspectos del TFG que nos han hecho avanzar en nuestro conocimiento y nos han hecho crecer.

Hemos estudiado las prácticas artísticas feministas relacionadas con la performance y nos hemos dado cuenta que el periodo de los 70, todas ellas planteaban un trabajo de compromiso político y social acorde con el momento revolucionario en el que habían participado antes y después de Mayo del 68, adoptando el estilo espectacular, provocador, alegre e insolente en su trabajo performativo. “Todo es político” se decía en Mayo del 68. Es decir, que lo político no era un ámbito separado del resto de la vida, ni el cometido exclusivo de los profesionales de la política. Todo podía ponerse en entredicho: la política, las relaciones sociales, pero también la vida cotidiana, la cultura, la filosofía de la vida... El objetivo era “cambiar la vida”. Los años setenta han supuesto tanto en Europa como en Estados Unidos, un periodo pródigo en representaciones sobre el proceso de cosificación y alienación social que afecta a la categoría social *mujer*.

Respecto a la noción de cuerpo, hemos querido aproximarnos a los estudios teóricos sobre performance, y analizado como la violencia y el dolor, la identidad, los roles sociales, el legado familiar, el amor romántico, etc, se materializaron desde la ironía, la poética, la agresión, la crítica ácida, la provocación, etc, bajo el contexto y experiencia de cada una de ellas. La compilación de escritos sobre el tema nos ha hecho aprender textos teóricos en torno al sufrimiento de los cuerpos, siendo las lágrimas la forma de manifestar todas esas alteraciones emocionales de expresión de “dolor y rabia”.

En el estudio de la estrecha relación entre el arte de la performance y los feminismos, observamos que las acciones de las artistas se centraban en dar visibilidad a lo silenciado e invisible para situarlo en el punto de mira, para esto el cuerpo se torna en el elemento imprescindible de la práctica artística.

Es de destacar que los discursos feministas contemporáneos en torno a la violencia, se han multiplicado desde los años 70 a la actualidad, lo que demuestra la vigencia de esa violencia machista sobre las mujeres y la necesidad de seguir planteando proyectos donde la representación de la violencia o la realidad de esa violencia sobre los propios cuerpos sirva para frenar su avance.

Finalmente mencionaremos que hemos aprendido a formular un discurso teórico como el que acabamos de formular para apoyar la producción artística.

Consideramos también haber encontrado una metodología de trabajo para el desarrollo de los procesos creativos previos a la ejecución definitiva de la performance, pudiendo esta obra enmarcarse en el contexto contemporáneo de las artes escénicas y que aporta una perspectiva personal; que a su vez ofrece el carácter transdisciplinar que deseábamos e indaga sobre nuevos territorios de expresión entre la práctica de la performance y los discursos entorno al dolor.

Retomar el punto de partida para concluir que, no es fácil llegar a conclusiones cerradas en un trabajo que, inició bajo la sentencia del llanto, y en estos momentos continúa sangrando.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- ALIAGA, J.V: *A sangre y fuego. [Exposición]: Espai d'Art Contemporani de Castelló*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999.
- Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Tres Cantos: Akal D.L., 2007.
- ALIAGA, J.V; MAYAYO, P. *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Madrid: This side up, 2013.
- ARTAUD, A. *El teatro y su doble*. Barcelona: Pocket edhesa, 2011.
- AZNAR, S. *El arte de acción*. Hondarribia: Nerea, 2000.
- BARTHES, R. *Fragments de un discurso amoroso*, Madrid: Siglo XXI, 1999.
- BENITO, J.I. *El arte carnal en Orlan. Hacia una estética del sacrificio*. Madrid: Devenir el otro, 2013.
- CENTRO ANDALUZ DE TEATRO SEVILLA. *Estudios de performance*. Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1993.
- FERRANDO, B. *Arte y cotidianidad. Hacia la transformación de la vida en arte*. Madrid: Árdora, 2012.
- El arte de la performance. Elementos de creación*. Valencia: Mahali, 2007.
- JÓNASDÓTTIR, A. *El poder del amor. ¿Le importa el sexo a la democracia?*, Cátedra: Madrid, 1993.
- LIDDELL, A. *La casa de la fuerza. Te haré invencible con mi derrota. Anfaegtelse*. Segovia: La uña RoTa ediciones, 2011.
- MARCELA, L. *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*, Madrid: Horas y HORAS, 1990.
- MARTÍNEZ-COLLADO, A. *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*, CENDEAC, 2005.
- MELGAR, L. *Género, cultura y sociedad. Mujeres y re-presentación: entre muchas plumas andan*. México D.F.: El Colegio de México, A.C., 2007.
- UPV. *In- out house. Circuits de gènere i violencia en l'era tecnològica*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2012.
- RADFORD, J; HERMES, D. *Feminicidio. La política del asesinato de las mujeres*. México: UNAM, 2009.
- RUSSELL, D; HARMES, R. *Femicide in global perspectives*. Teachers College Press, 2001.
- TERRONES, Á. *Usar en caso de performance. La experimentación de la idea y el ensayo en el arte de acción*. [Tesina fin de máster] Valencia: Universitat Politècnica de València, 2013.
- VIDAL, A. *El teatro de Angélica Liddell (1988-2009)*. [Tesis doctoral] Universidad Nacional de Educación a distancia (UNED), 2010.
- WARR, T. *Arte y feminismo*. Hong Kong: Phaidon press limited, 2011.

## 7. ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1, 2. GINA PANE, <i>Azione Sentimentale</i> , 1973	p. 10
Fig. 3. YOKO ONO, <i>Cut Piece</i> , 1964	p. 13
Fig. 4. SHIGEKO KUBOTA, <i>Vagina painting</i> , 1965	p. 13
Fig. 5. VALIE EXPORT, <i>Tapp und tast-kino</i> , 1968	p. 13
Fig. 6. VALIE EXPORT, <i>Action pants: Genital panic</i> , 1969	p. 13
Fig. 7. FAITH WILDING, <i>Waiting</i> , 1971	p. 14
Fig. 8, 9. ESTHER FERRER, <i>Intimo y personal</i> , 1973	p. 15
Fig. 10. MARTHA ROSLER, <i>Semiotics of the kitchen</i> , 1975	p. 16
Fig. 11. CAROLEE SCHNECHMAN, <i>Interior Scroll</i> , 1975	p. 16
Fig. 12. FINA MIRALLES, <i>Standard</i> , 1973	p. 16
Fig. 13. SUZANNE LAZY, <i>Rape is</i> , 1972	p. 17
Fig. 14. FEMINICIDIO.NET, <i>Las cifras de la barbarie</i> , 2010	p. 17
Fig.15. PILAR ALBARRACÍN, <i>S/T, (Sangre en la calle)</i> , 1992	p. 18
Fig. 16. TERESA SERRANO, <i>Piñata</i> , 2003	p.18
Fig. 17. CARMEN NAVARRETE, <i>Con vosotras nunca/ Zuekin inoiz ez</i> , 2006	p. 19
Fig. 18, 19. REGINA JOSÉ GALINDO, <i>El dolor en un pañuelo</i> , 1999	p. 20
Fig.20. REGINA JOSÉ GALINDO, <i>El cielo llora tanto que debería ser mujer</i> , 1999	p. 20
Fig. 21, 22, 23. YOLANDA BENALBA. <i>Lágrimas de sal</i> , 2013	p. 23
Fig. 24,25. YOLANDA BENALBA. <i>Lágrimas de sal</i> , 2013	p. 24
Fig. 26, 27, 28. YOLANDA BENALBA. <i>Costuras al (des)cubierto</i> , 2014	p. 25
Fig. 29. YOLANDA BENALBA, <i>Españicidios: Viva el vino y las mujeres</i> , 2014	p.26
Fig. 30, 31, 32, 33. YOLANDA BENALBA, <i>Españicidios: Viva el vino y las mujeres</i> , 2014	p. 27
Fig. 34. ANGÉLICA LIDDELL, <i>La casa de la fuerza</i> , 2009	p.28
Fig. 35. YOLANDA BENALBA, <i>Intimidades públicas</i> , 2014	p. 28
Fig. 36. ARTISTAS DETERGENTES Y JÓVENES FRAMBUESAS. ÁLVARO TERRONES Y SANTIAGO LÓPEZ, <i>54-46 Was my number-Toots &amp; the Maytals</i> , 2010	p. 29
Fig. 37. ARTISTAS DETERGENTES Y JÓVENES FRAMBUESAS. ÁLVARO TERRONES Y SANTIAGO LÓPEZ, <i>54-46 Was my number-Toots &amp; the Maytals</i> , 2010	p. 30
Fig. 38. ALEXANDRA ZIERLE & PAUL CARTER, <i>Show Highlights</i> , 2012	p. 30
Fig. 39. YOLANDA BENALBA. Modelo nº1 de receta utilizada	p. 30
Fig. 40. YOLANDA BENALBA. <i>Recetas para la cotidianidad</i> , 2014	p. 31
Fig. 41, 42, 43, 44, 45, 46. YOLANDA BENALBA, <i>Colgando de un grito</i> , 2014	p. 32
Fig. 47, 48, 49, 50. YOLANDA BENALBA, <i>Colgando de un grito</i> , 2014	p. 33
Fig. 51, 52. YOLANDA BENALBA, <i>Colgando de un grito</i> , 2014	p. 34

## 8. ANEXOS

Documentación completa de la Producción Artística:

- 4.1. Lágrimas de sal
  - 4.1.1. Otros resultados: Costuras al (des)cubierto
- 4.2. Españicidios: Viva el vino y las mujeres
  - 4.12.1. Otros resultados: Intimidades públicas
- 4.3. Recetas para la cotidianidad
- 4.4. Colgando de un grito