

TFG

**CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD
FEMENINA DESDE LA
REPRESENTACIÓN.**

**LA INFLUENCIA DEL FEMINISMO ESENCIALISTA DE LOS
60 Y 70**

Presentado por Sara Villanueva Alfaro

Tutor: David Heras Evangelio

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2019-2020



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

RESUMEN

Este trabajo de fin de grado propone un análisis de la configuración de la identidad femenina como consecuencia de su devenir histórico, y en concreto, en relación a su representación en la historia del arte y a los significados entorno al cuerpo. Para ello, vamos a situarnos en el contexto de la década de los sesenta y setenta tomando la perspectiva del feminismo de la diferencia, que en ese momento empieza a desarrollar su teoría y práctica artística entorno a las cuestiones del cuerpo y la identidad femenina, y la autodefinición o redefinición de ambas.

Estableciendo como referentes de estos nuevos planteamientos a Carolee Schneemann, Hannah Wilke, Mary Beth Edelson y Ana Mendieta, dividiremos el trabajo en el análisis de dos de las cuestiones que estas artistas trataban: la sexualidad y la mística de la naturaleza, y a partir de ahí, trazaremos una línea entre ellas y la obra propia, que pretende traer a nuestros días los planteamientos artísticos de estas mujeres, adaptándose a un nuevo contexto y sirviendo como exposición de unos mismos intereses en dos épocas distintas.

Palabras clave: cuerpo, identidad, feminismos, ilustración, autorrepresentación

ABSTRACT

This diploma proposes an analysis of the configuration of female identity as a consequence of its historical evolution, and specifically, in relation to its portrayal in art history and the meanings surrounding the body. To do so, we'll look at the issue through the context of the sixties and seventies, taking the perspective of difference feminism, which at the time was beginning to develop its theory and artistic movement around the issues of the female body, identity and the self-definition or redefinition of both.

Establishing Carolee Schneemann, Hannah Wilke, Mary Beth Edelson and Ana Mendieta as examples of these new approaches, the work will be divided into the analysis of two of the issues that these artists dealt with: sexuality and the mysticism of nature. From there, we will draw a line between said works and the artwork presented here, with the intent of giving new life to the artistic approaches of these women, adapting them to a new context and serving as a display of the same interests in two different periods.

Key words: body, identity, feminism, illustration, self-representation

AGRADECIMIENTOS

A mi madre que, aunque ella no lo crea,
es el ejemplo de fuerza que más me inspira

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	5
2. OBJETIVOS.....	6
2.1. GENERALES.....	6
2.2. ESPECÍFICOS.....	6
3. METODOLOGÍA.....	7
4. MARCOTEÓRICO.....	8
4.1. SOBRE FEMINISMOS: EL CONTEXTO DE LOS AÑOS SESENTA Y SESENTA.....	8
4.1.1. La explosión de la diferencia.....	9
4.1.2. La toma de conciencia histórica y la búsqueda de la identidad.....	10
4.1.3. La perspectiva esencialista en el arte.....	12
5. REFERENTES.....	14
5.1. POLÍTICA SEXUAL: CAROLEE SCHNEEMANN Y HANNAH WILKE.....	14
5.1.1. Carolee Schneemann.....	15
5.1.2. Hannah Wilke.....	16
5.2. IDENTIDAD MUJER-NATURALEZA. MARY BETH EDELSON Y ANA MENDIETA.....	17
5.2.1. Mary Beth Edelson.....	19
5.2.2. Ana Mendieta.....	20
6. PROPUESTA ARTÍSTICA.....	22
6.1. PLANTEAMIENTO INICIAL.....	22
6.2. <i>EL CUERPO AGENTE</i> : INTERPRETACIÓN DE LA EXPERIENCIA DE LOS AÑOS SESENTA.....	23
6.3. <i>EARTH-BODY</i> : NUEVAS EXPERIENCIAS.....	30
7. CONCLUSIONES.....	33
8. BIBLIOGRAFÍA.....	34
9. WEBGRAFÍA.....	35
9.1. TESIS, TRABAJOS DE FIN DE GRADO Y MÁSTER.....	36
9.2. AUDIOVISUALES.....	36
10. ÍNDICE DE IMÁGENES.....	36

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo es un proyecto teórico-práctico que surge de una pregunta concreta y pretende dar respuesta a una necesidad artística personal. A lo largo de estos cuatro años de carrera se repite en mi obra un patrón constituido por la necesidad de verme representada indirectamente en mis obras, un objetivo inconsciente que no persigue la similitud física, sino la búsqueda en esencia de una identidad en la que referenciar me como mujer en el espacio-tiempo que vivo. El cuerpo representado, propio o no, configuraría el lenguaje con el que hablar de una identidad y una experiencia femenina colectiva en la historia. Y lo que pretende este trabajo en última instancia es concluir esta etapa dando una respuesta al porqué existe esa necesidad de autodefinición y redefinición femenina, explorando algunas de las vías artísticas por las que se ha llevado a cabo en la historia.

Hace ya tiempo que las mujeres saben que su ser les ha sido ajeno, que sus cuerpos y su subjetividad han sido ocupados por la sociedad para los otros.¹ En la década de los sesenta este sentimiento empieza a ser un tema recurrente al analizar las condiciones en las que las mujeres aparecen y no aparecen en la historia del arte. Si el cuerpo en el arte es la expresión de la subjetividad del ser, y este es expresado en términos ajenos, se está construyendo una identidad dada. Por lo que, el primer paso que da el arte y el pensamiento feminista a partir de aquí es lo que conocemos como feminismo de la diferencia o esencialista; reconocer que las mujeres comparten como género la misma condición histórica, y a partir de ahí, intentar crear una subjetividad en términos propios, valorando y resignificando las partes de dicha experiencia devaluadas, erróneas, o invisibilizadas.

La razón de centrar el trabajo en esta época concreta subyace del hecho de que es ahí cuando surgió y cuando más prolíficamente se desarrolló este cuestionamiento de la identidad femenina en el arte. Así mismo, elegir la perspectiva esencialista no implica invalidar el resto, sino ser consciente del camino que se pretende tomar en los planteamientos del trabajo práctico. Por el mismo motivo serán Carolee Schneemann, Hannah Wilke, Mary Beth Edelson y Ana Mendieta las referentes de este trabajo. Todas ellas hacen de su identidad objeto de arte a través del cuerpo como acción política, construyendo una subjetividad en términos propios.

Tendremos entonces una parte teórica que tratará de explicar este fenómeno de autodefinición a través de la conciencia histórica, la identidad, y el cómo y porqué surge el feminismo de la diferencia y qué aporta a esta cuestión. Después, dividiremos el proyecto en dos temáticas que constituyen los principales ejes de acción en el arte del momento; Carolee Schneemann y Hannah Wilke nos hablan en sus obras de política sexual, sentando las

1 LAGARDE, M. *Identidad femenina*, 1990, p. 6. Recuperado 20 de mayo de 2020, de https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/purificacion_mayobre/identidad.pdf

bases de nuevos significados en cuanto a exhibición del cuerpo. Mary Beth Edelson y Ana Mendieta exploran el concepto mujer-naturaleza, el más significativo para el proyecto, utilizando la espiritualidad, la iconografía antigua y los arquetipos de Diosas paganas como elemento transgresor para reafirmar la conexión femenina con la naturaleza. Por último, en la parte práctica, se pretende traer estas cuestiones contextualizadas cincuenta años atrás a la actualidad, demostrando que a pesar del cambio de contexto y por lo tanto de muchos factores sociales, siguen siendo necesarias y prolíficas dentro del arte feminista actual al ayudar a entender a las artistas el porqué de la necesidad de autodefinirse dentro del mundo del arte, y dando algunas herramientas al recuperar referentes que abrieron caminos subjetivos sobre cómo hacerlo. En última instancia, la obra pretende ser, como en el caso de las referentes, una experiencia personal que trascienda ese sentimiento de autodefinición.

2. OBJETIVOS

2.1. GENERALES

El objetivo principal es crear una serie de ilustraciones que respondan a la necesidad personal de exploración identitaria. Una exploración ligada al propio cuerpo y a la experiencia de ser mujer en la historia. La obra pretenderá ser en sí una materialización de la autodefinición subjetiva mediante los conceptos desarrollados por las artistas referentes.

También será fundamental responder mediante la investigación a la pregunta de dónde viene la necesidad de autodefinirse para comprender de qué forma lo plasmamos en la práctica. Para ello se contextualizará el feminismo de los sesenta y setenta y se estudiará que se entiende por feminismo esencialista, y mediante qué mecanismos se evidencia en el arte.

2.2. ESPECÍFICOS

- Analizar la configuración de la identidad femenina como consecuencia de su devenir histórico.

- Estudiar cuestiones relacionadas con la noción del cuerpo, en concreto la dualidad del cuerpo como acción política y como medio artístico.

- Profundizar en el estudio de los referentes para llevar a cabo una formación visual y teórica entorno a la iconografía que utilizan, en favor de traspasar este aprendizaje a la práctica artística.

- Trazar una línea desde la obra de las referentes hasta la obra propia unida por los planteamientos conceptuales y formales del feminismo de la diferencia.

-Dividir la obra en dos series; una enfocada a la interpretación directa de aspectos conceptuales y formales, y otra a la exploración de otras estéticas a partir de únicamente las similitudes conceptuales.

3. METODOLOGÍA

Este proyecto nace como una preocupación personal, como ya hemos visto, que se desarrolla alrededor de la representación femenina, y que por tanto necesitará fundamentalmente de una contextualización histórica, sobre todo en el ámbito artístico, que nos ayude a dilucidar los procesos que han dado lugar a la configuración de una identidad de género. *Feminismo para principiantes* de Nuria Varela nos servirá de guía en el devenir histórico de los feminismos para entender el contexto de los sesenta. Ana Martínez-Collado en su libro *Tendenci@as. Perspectivas femeninas en el arte actual* será imprescindible para situarnos en el seno de la teoría esencialista en el arte y a través de que formas eclosionó en la postmodernidad. Paralelamente, también se lleva a cabo un proceso de investigación de otras teorías y estudios que fundamenten los planteamientos más importantes, en concreto, destaco la teoría sobre identidad de la arqueóloga Almudena Hernando, y los estudios de género de Juan Vicente Aliaga, que nos adentrará aún más en lo que fue el feminismo estadounidense en el arte de los años sesenta y setenta. Ha sido necesario indagar también en los conceptos que dan lugar a esta redefinición identitaria y analizar los significados corporales como algo político y también performativo.

Después de esta fase de revisión de antecedentes y análisis de teorías que refuerzan el proyecto, tenemos la fase fundamental dentro del cuerpo del trabajo que es el estudio de referentes. Mediante la obra dividida por temáticas de Carolee Schneemann, Hannah Wilke, Mary Beth Edelson y Ana Mendieta, se estudiarán los planteamientos que se pretenden trasladar a la propuesta práctica de este trabajo. Si bien es cierto que ellas trabajaban la performance y los medios audiovisuales y eso es algo muy significativo en su obra, el proyecto propio ha querido fundamentarse en la ilustración como medio de reinterpretar las obras desde una perspectiva estética distinta y un lenguaje personal. Hay que mencionar también que en este estudio de referentes nos enfrentamos a una bibliografía compleja que, si bien en los últimos años ha buscado rellenar huecos con los nuevos estudios del activismo feminista, todavía sigue siendo escueta debido a las pocas investigaciones dedicadas a la trayectoria de estas artistas.

Por último, pasaremos a la fase práctica del proyecto. La obra se divide en dos series; la primera buscará una interpretación de los aspectos conceptuales y también estéticos de algunas de las obras más significativas de las artistas mediante la autorrepresentación y la ilustración digital; y

la segunda, seguirá buscando las similitudes conceptuales, centrándose ya sobretodo en la temática mujer-naturaleza, pero explorando otro lenguaje a partir de técnicas mixtas: collage, acrílico, tinta... Este cambio pretende mostrar una dualidad en la que primero se explora la experiencia más directa de los sesenta y el uso del cuerpo propio para autodefinirse, y después, a partir de este aprendizaje, se trazan nuevos caminos que utilicen las mismas bases pero evidencien la transición a la actualidad.

4. MARCO TEÓRICO

4.1. SOBRE FEMINISMOS: EL CONTEXTO DE LOS AÑOS SESENTA Y SETENTA

Desde finales de los años sesenta, occidente empieza a abrirse a un cambio en todos los términos provocado por una nueva conciencia individual, y también colectiva, que apunta por primera vez que las experiencias del ámbito privado de la vida social se pueden y deben extrapolar a la política para obtener cambios reales. El clima de agitación por factores como el capitalismo multinacional, los mass-media, y el ambiente emergente de la Segunda Guerra Mundial contextualizan en Estados Unidos el resurgir del movimiento antirracista, el estudiantil, el pacifista y el feminista.²

Se trata entonces de todo un contexto explícito que da lugar a un cambio de conciencia general en un plano más implícito. Como ya se ha mencionado, por primera vez se politiza el ámbito privado, las feministas norteamericanas empiezan a analizar que aquello que había sido vivido como personal, respondía en realidad a superestructuras políticas que configuraban la sociedad como tal,³ y por tanto el hecho de cambiar comportamientos del ámbito privado se extrapolaba a cambiar el orden social. Así es como tomó fama la frase de Kate Millet *lo personal es político*.⁴ A partir de aquí, comienzan a gestarse nuevos lenguajes con los que se empieza hablar de sistema sexo-género, de patriarcado, y posteriormente de identidad y sujeto.

Cuando hablamos de feminismos se hace evidente que el movimiento feminista nunca ha sido unilateral, sino que, como explica Juan Vicente Aliaga, ha ido difundiendo un pensamiento plural y una práctica heterogénea

2 MARTINEZ-COLLADO, A. *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*. Murcia, España: CENDEAC, 2008, p.78

3 CODOÑER, B. *Transitar el cuerpo: una mirada a la performance desde el pensamiento feminista de la diferencia*, 2014, p. 19. Recuperado 11 de Junio de 2020, de <https://riunet.upv.es/handle/10251/53702>

4 MILLETT, K. *Política sexual*. Madrid, España: Ediciones Cátedra, 1995.

respondiendo a diferentes cuestionamientos de la ortodoxia patriarcal.⁵ Pero a finales de los sesenta, con la nueva premisa *lo personal es político*, y el foco puesto en la transformación de la experiencia propia, es cuando empieza a hacerse realmente evidente la diversidad de planteamientos.

No vamos a detenernos en realizar un análisis completo de las corrientes feministas relacionadas con los sesenta y la segunda ola, sino que nos centraremos en entender el porqué y el cómo de la perspectiva de la diferencia para sentar las bases de este trabajo.

4.1.1. La explosión de la diferencia

Simone de Beauvoir inaugura el cuestionamiento identitario con su frase: *no se nace mujer, se llega a serlo*, que hace referencia a que no hay nada natural en la mujer desde un punto de identidad, el sujeto mujer no es inamovible, sino que es construido y modulado por la sociedad en la que nace.⁶ Posteriormente los años traerán más novedades, la principal es la anteriormente mencionada, cambio de conciencia personal-político, pero también es importante el hablar por primera vez de una política sexual: patriarcado como sistema, represión sexual, paradigmas entorno al cuerpo, estereotipos culturales y de género... todas las cuestiones que vamos a ver trasladadas al ámbito artístico.

Como a partir de aquí se trataba de buscar la raíz del problema en la experiencia propia, fue muy fácil dar paso a que explotase la diferencia. Es en ese momento cuando algunas mujeres empiezan a poner el foco en la cultura patriarcal impregnada en la sociedad y comienzan a profundizar en la búsqueda de una cultura propia de las mujeres. De ahí nacería el feminismo cultural que, cuando se importó a Europa y fue asimilado, se convirtió en el feminismo de la diferencia o feminismo esencialista.⁷ Desde el modelo androcéntrico la diferencia de género tiene una connotación negativa. Lo que el feminismo de la diferencia pretende es darle un sentido distinto a esta diferencia, empezando un camino de liberación de las mujeres hacia su propia identidad sin necesidad de referencia masculina. Con esto pretende paralelamente ensalzar aquello por lo que la subjetividad femenina y el cuerpo ha sido considerada inferior para resignificar su valor. Todo ello debía trabajarse desde la cultura; para Pheggy Phelan, una de las premisas más importantes de la corriente esencialista, fue destacar que "...era imposible crear un sistema de expresión femenino central y "universal" total-

5 ALIAGA, J. V. *La revolución feminista desde la perspectiva del arte. Los años sesenta y setenta*. Sesión de conferencia, 4 Mayo de 2019. [Archivo de video] Recuperado 3 de Junio de 2020, de <http://fcmanrique.org/fcm-video/conferencia-juan-vicente-aliaga-2-de-mayo-la-revolucion-feminista-desde-la-perspectiva-del-arte-los-anos-60-y-70/?lang=es>

6 *Ibidem*.

7 VARELA, N. *Feminismo para principiantes*. Barcelona, España: Ediciones B de Bolsillo, 2013, p. 115

mente ajeno a la cultura y a los medios”.⁸ El trasfondo cultural viene de la importancia de lo simbólico, y una de las fórmulas más potentes para crear otro “orden simbólico” es el arte. Esta aportación sigue siendo importante a día de hoy al darnos cuenta de que la representación nos construye, pero también constituye una importante vía de deconstrucción.

Kate Millet, por su parte, lo resumía así:

“El profundo cambio social que implica una revolución sexual atañe sobre todo a la toma de conciencia, así como a la exposición y eliminación de ciertas realidades, tanto sociales como psicológicas subyacentes a las estructuras políticas y culturales. Supone, pues, una revolución cultural que, si bien ha de llevar consigo esa reestructuración política y económica a la que suele aplicar el término revolución, tiene que trascender necesariamente dicho objetivo.”⁹

4.1.2. La toma de conciencia histórica y la búsqueda de la identidad

“La defensa de la identidad propia y colectiva, así como la redefinición y permeabilidad de la misma, son cuestiones importantes que abordar a la hora de hablar de cualquier colectivo que haya sido silenciado a lo largo de la historia.”¹⁰

Desde este momento, como explica Ana Martínez-Collado, asistimos a un desarrollo de iniciativas en respuesta a la concepción tradicional de diferencia y desigualdad entre los sexos, la llamada “metafísica de los sexos”.¹¹ Ya hemos visto el porqué del surgimiento del feminismo de la diferencia según el devenir histórico del pensamiento feminista, pero ¿sobre qué dos cuestiones, estrechamente relacionadas, surge y se desarrolla?

En primer lugar, todo este cuestionamiento teórico lleva a las artistas a analizar la historia del arte y a empezar a tomar conciencia histórica sobre el porqué de su situación. La historia del arte, como apunta Linda Nochlin, se nos ha contado siempre a través de individualidades, del artista genio masculino y su modelo representativo imperante.¹² La falta de presencia como sujeto agente y la única presencia como objeto representado subyace a la existencia de una identidad dada que necesitaba de ser reformulada a términos propios. ¿Cómo puede abordar una mujer el representar a ella misma, si su único papel fue siempre el de ser representada? O como preguntó Laura Cottingham: “¿Cómo pueden las mujeres reivindicar la visuali-

8 PHELAN, P. *Arte y feminismo*. New York, Estados Unidos: PHAIDON, 2005, p. 37

9 MILLETT, K. Op. cit., p. 607-608

10 CRESPO, A. *Artistas y musas: mujeres entre la vivencia y la representación pictórica*, 2018, p. 11. Recuperado 25 de Mayo de 2020, de <https://riunet.upv.es/handle/10251/110002>

11 MARTINEZ-COLLADO, A. Op. cit., p. 68

12 NOCHLIN, L. ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas? En *Artnews*, New York, enero de 1971

dad de su cuerpo, o su sexo, cuando esa visualidad ha sido construida a la medida del deseo de los hombres?”¹³ Esto sería el punto de partida que da paso a la siguiente cuestión.

En segundo lugar, y para este trabajo el más decisivo, comienza el camino hacia una búsqueda, construcción, y deconstrucción de la identidad femenina. Parafraseando a la profesora María José Gómez Redondo, las pensadoras y artistas tenían claro el artificio de la construcción social de los roles de la mujer en los que no se veían reflejadas. Sin embargo, el problema era encontrar dentro de sí mismas aquello que pusiera la base para una nueva identidad. Era muy difícil contestar a la pregunta “¿quién soy yo?” fuera de los marcos sociales de referencia (madre, esposa...). “Las mujeres se dieron cuenta que su “ser” sólo existía socialmente determinado y que la idea del individuo “auténtico” que se enfrenta a la sociedad era una fantasía romántica. Así, en vez de hacerse la pregunta “¿quién soy yo?”, comenzaron a preguntarse “¿quiénes somos nosotras?”¹⁴

Siguiendo con esta premisa del ser socialmente determinado pondremos de ejemplo a la arqueóloga Almudena Hernando. En sus estudios sobre la identidad de las minorías étnicas frente al mundo occidental, ha podido discernir dos tipos de identidades; la individualidad, y la identidad relacional, que, aparte de definir los comportamientos de ambos mundos, trasciende el género y puede utilizarse para entender ciertos niveles de opresión. Establece, de forma resumida, una identidad individualizada que históricamente y con el desarrollo de occidente han encarnado los hombres, caracterizada por una posición de sujeto que se construye a través del yo, a través de la razón, y a través de una sensación de poder sobre el mundo, pero a su vez con un importante distanciamiento emocional con el mismo. Y, por otro lado, la identidad relacional, que han encarnado las mujeres y a las minorías y que se construye a través de los vínculos. Desde esta perspectiva, se reconoce la necesidad de la comunidad para sentirse seguro, la relación con el mundo es a través de la emoción, y la seguridad procede de la satisfacción del deseo de otro, una posición de objeto, por tanto. Los cuidados, los vínculos, la familia; frente al éxito, la realización, el yo.¹⁵

La identidad relacional, aunque siempre ha sido devaluada por el orden patriarcal, constituye el comportamiento del ser humano que la individualización ha dejado de lado. Los vínculos, con el mundo y con el colectivo, constituyen una necesidad que siempre existe, y es una de las ideas que expuso el feminismo de la diferencia. Aun así, es cierto que ha traído proble-

13 COTTINGHAM, L. ¿Pero que tienen de malo estas chicas malas?, En *Bad Girls*, ICA, Londres, 1994, recogido en MARTÍNEZ-COLLADO, A. Op. cit., p. 218

14 GÓMEZ, M. J. *Artista y género*, 2013. Recuperado 20 de Junio de 2020, de <https://es.slideshare.net/redondus/artista-y-genero>

15 HERNANDO, A. *Identidades étnicas minoritarias frente a un mundo global*. Sesión de conferencia, 22 de Marzo de 2018. [Archivo de vídeo]. Recuperado 23 de Mayo de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=HJfMxXN-DKw>

mas a las mujeres y las minorías que la encarnaban por haber sido puesta al servicio de la individualización en calidad total de objeto y garantizando así la perpetuación de un rol de dominio. Pero como señala Almudena Hernández, las mujeres, con el desarrollo del feminismo, sobre todo esta etapa temprana que estudiamos, fueron avanzando hacia una individualización a partir de la modernidad sin dejar de lado su identidad relacional, porque no tenían quien se la garantizase. Esta dualidad de identidades constituye un cúmulo de complejidades, pero también constituye un orden que reconoce todo lo que te hace fuerte,¹⁶ y es de lo que empezaron a darse cuenta las feministas contemporáneas que exploran la figura, el sujeto y la identidad. Empiezan a explorar la identidad colectiva y compartida que siempre las ha caracterizado por su identidad de *ser-para*, pero ahora desde una perspectiva distinta, desde una posición de sujeto, utilizando esa colectividad a su favor.

Por último, es necesario mencionar que esta condición genérica es histórica, es social, en tanto que es diferente a lo natural. El orden de identidades del que hablamos no es un hecho natural de la condición de los sexos, sino que es un estudio sobre la identidad que han adquirido en la sociedad como resultado de muchos factores. Por lo tanto, es opuesto también a la ideología de una identidad femenina natural como conjunto de atributos corporales, actitudes, formas de comportamiento y capacidades. Es de hecho de estas determinaciones de lo que pretenden liberarse las mujeres de las que aquí hablamos, resignificando el valor de lo femenino como experiencia compartida.

4.1.3. La perspectiva esencialista en el arte

Las nuevas formas de pensamiento se trasladan desde el primer momento a las artes visuales, especialmente teniendo en cuenta que el feminismo de la diferencia nace como cultural y está ligado a la revisión de estas prácticas y a la protesta mediante las mismas.

Todo empieza con “la necesidad de reivindicar un lugar, una participación real de las mujeres en el mundo del arte, y termina en un debate sobre cómo y cuáles deben ser los términos de esa participación.”¹⁷ La visión del feminismo de la diferencia parte de que las mujeres comparten como género la misma condición histórica, y pretende, a raíz de este reconocimiento, ensalzar y revalorar las partes de dicha experiencia que han sido devaluadas sistemáticamente, y reaprender aquellas que habían sido negadas o invisibilizadas: lugares y formas incómodas para la representación, imagen del cuerpo, valores desprestigiados de lo femenino...¹⁸ Querían ensalzar la diferencia no como sinónimo de desigualdad, sino como parte de la reconstrucción de una identidad propia que estaba emergiendo.

16 *Íbidem.*

17 MARTINEZ-COLLADO, A. Op. cit., p.86

18 *Íbidem*, p. 91.



(Fig. 1.) Chicago, Judy. (1971) *Red Flag*

A partir de entonces las mujeres buscaron nuevas estéticas con el fin de trasladar a sus trabajos sus experiencias personales. En pioneras como Miriam Schapiro y Judy Chicago ya podemos ver este sentimiento de afirmación de la otredad femenina y el acercamiento al tema principal de esta corriente: el cuerpo. La construcción social del cuerpo se impone como un ideal normativo que configura nuestra identidad, por lo que trabajar nuevas construcciones cambiaría también esa identidad. Empiezan a trabajar con él, con sus acentos, dolores, y a concebirlo como lugar de todas las contradicciones y transformaciones para la mujer,¹⁹ explorando todo tipo de perspectivas inusuales. El principal objetivo era convertirlo en cuerpo agente, dotarlo de un significado político hasta el punto de que este sea el principio, el medio, y el fin del significado y de la obra en cuestión. El cuerpo y la sexualidad femenina son los primeros en establecer una confrontación escandalosa en el arte, explicitando la lucha existente entre la opresión y la autodeterminación. Carolee Schneemann y Hannah Wilke serán unas de las primeras en reivindicar con sus performances una sexualidad a términos propios.

Hablamos entonces de cuerpo, de sexualidad, de identidad, de invertir roles, de protesta... pero, ¿qué tiene en común todo esto en las representaciones artísticas de las que hablamos? Autorrepresentación. La reflexión sobre el cuerpo y la exhibición de la propia identidad a través de la autorrepresentación constituyen una forma de oposición a la concepción de la mujer representada por hombres, una forma de entender nuestra realidad subjetiva y personal en relación con la posición en el ámbito político. El cuerpo de la artista entra en una dinámica con el cuerpo social, explorando los límites entre representación y presencia.²⁰

Siguiendo en esta línea, una de las características más prolíficas de este legado de la diferencia, en la que profundizaremos después, es el concepto mujer-naturaleza. Ana Mendieta y Mary Beth Edelson serán las que marquen los pasos en la recuperación de subjetividades ancestrales atadas al concepto de género femenino. Una experiencia intensificada en la que se expresa la vinculación de la mujer y la tierra desde la imagen del cuerpo como uno de los mecanismos de reconstrucción identitaria.

Para terminar, podemos concluir que el feminismo de la diferencia es una contracultura. Al no verse o verse infravaloradas, el paso que se dio, históricamente natural, fue pretender una liberación a partir de la creación y el desarrollo de una contracultura que las identificase como colectivo y las ayudase a deshacerse de las lacras con las que había cargado su experiencia.

¹⁹ *Ibidem*, p. 78.

²⁰ CRESPO, A. Op. cit., pp. 10-12.

5. REFERENTES

“El cuerpo femenino es cavo, idóneo para hacer espacio dentro de sí, está predispuesto para un particular tipo de creatividad, donde el yo no ocupa todo el espacio, no se pone en el centro, sino al lado, suprime los dualismos rígidos como dentro y fuera, público y privado, sujeto y objeto, autor y espectador; un tipo de creatividad que connota enormemente la relación con el espacio”²¹

No es mi intención con este estudio de referentes poner en significación a estas artistas sólo por ser “las desconocidas” y en pro de rescatar sus acciones, sino analizar cómo, a través de su obra, influyen no sólo su contexto sino en la herencia histórica de la experiencia artística en la mujer contemporánea.

Las cuatro artistas descritas a continuación, comparten el contexto geográfico y las décadas de los 60 y 70, se conocían, e incluso tenían proyectos en común como la fundación de la AIR Gallery de Nueva York. Creo que es también importante mencionar la necesidad de entenderlas dentro de su contexto, la radicalidad de ciertas acciones pierde significado si las extrapolamos a la época actual.

5.1. POLÍTICA SEXUAL: CAROLEE SCHNEEMANN Y HANNAH WILKE

Como describíamos anteriormente, uno de los acontecimientos destacados en el pensamiento de los setenta es el inicio de la transformación de la perspectiva sexual. El cuerpo sexuado es política, habla de dominación, de represión, de consumo, y de estereotipos culturales y de género. Las artistas quieren hablar de erotismo en términos propios, y eso sólo en el caso de que quieran hablar de erotismo, porque en muchos casos el desnudo no tiene esa connotación. La dicotomía social está establecida en una represión de la sexualidad libre y una explotación de la sexualidad para consumo, y ese es el paradigma que las artistas pretendían revertir con sus acciones. La cubana María Virginia Ramírez Abreu expuso en su tesis unas palabras sobre la obra de Ana Mendieta, que podemos extrapolar perfectamente a esta cuestión:

La idea es, “no sólo de desmitificar la idea del cuerpo femenino como receptáculo de sensualidad y erotismo, sino de supervisar, desde la gestualidad agresiva del acto mismo, la represión del cuerpo femenino en conjunción con la idea de recipiente erótico, como símbolo de la opresión ontológica de la mujer.”²²

21 FRANCHI, D. *La mágica fuerza de lo negativo*, Diótima. Madrid, España: horas y HORAS, 2009, p.160

22 RAMÍREZ, M. V. *El discurso femenino en la vanguardia plástica cubana*, 2011, pp. 231-232. Recuperado el 25 de Junio de 2020, de <http://hdl.handle.net/10347/3675>



(Fig. 2) Schneemann, Carolee (1963) *Eye Body #6* de *Eye Body: 36 Transformative actions for Camera*



(Fig. 3) Schneemann, Carolee (1963) *Eye body #5* de *Eye Body: 36 Transformative actions for Camera*

5.1.1. Carolee Schneemann

Carolee Schneemann una artista visual estadounidense conocida por sus discursos sobre el cuerpo, la sexualidad y el género dentro del arte feminista de los 60 y 70. Schneemann investiga los tabúes y las tradiciones visuales, pero lo que la hace única es su forma de hacerlo, un vocabulario estético radical que la caracteriza por sus imágenes explícitas y directas, que no pretendían ser aceptadas en el terreno artístico sino transgredir el lenguaje visual.

La dicotomía de la que hablábamos es una de las principales preocupaciones en su obra. Carolee habla de una “siniestra cultura de engaño” que retuerce la sexualidad y sus significados para mercantilizarlos como productos.²³ Se retuerce de manera que se mercantiliza con ella mientras que adquiere significados negativos fuera de ese mercado, creando una ideología colectiva no sólo hipócrita sino peligrosa en muchos sentidos, y dando lugar a estereotipos dicotómicos que actúan de la misma manera, como el de mujer virgen-puta.

Carolee antepone la naturaleza política del cuerpo para tomar control sobre él. El cuerpo para crear a partir de él. A partir de este planteamiento empezó a hacer obras de arte vivas con su cuerpo como eje central, de las cuales vamos a destacar dos. *Eye Body: 36 Transformative Actions*, es una serie fotográfica que realiza en 1963 en la que posa para el fotógrafo islandés Erro en su propio estudio, en el que había construido un entorno de instalaciones con las que interactuar a través de materiales, como plumas, espejos, tablas de cortar, esculturas, grasa, yeso, plástico... con la idea de hacer hincapié en que el cuerpo real se combinara con el trabajo como un material integral.²⁴ Una de las fotografías en las que aparece un desnudo frontal con serpientes sobre ella desató especial controversia por su “erotismo arcaico” y su clítoris visible.²⁵

Por otro lado, tenemos su performance más famosa, *Interior Scroll* (1975). Carolee aparece cubierta en una sábana frente al público, y explica que va a leer un texto suyo titulado *Cezanne, she was a great painter*. A continuación, se desnuda y se pinta el cuerpo y el rostro con barro. Se sube a una mesa y realiza poses forzosas a modo de modelo artística. Después, extrae lentamente un papel enrollado de su vagina y lee lo que previamente había escrito en él, un texto también suyo con planteamientos similares.²⁶ Por una parte, lo más significativo que Carolee dijo sobre esta performance y lo más significativo para la obra propia, es la materialización del deseo de hablar desde dentro. El hecho de sacarse un *statement* de la vagina desprende la fuerza

23 HANSON, R. *Carolee Schneemann: Unforgivable*, Black Dog Press, 2016

24 CALVO, I. El cuerpo como material artístico: Carolee Schneemann, 2019. Recuperado 24 de Mayo de 2020, de <http://www.ahmagazine.es/carolee-schneemann/>

25 SCHNEEMANN, C. *The Obscene Body/Politic*. *Art Journal*, 1991, 50(4), p. 28-35.

26 CODOÑER, B. Op.cit., p. 28.



(Fig. 4) Schneemann, Carolee (1975) fotografía de la performance *Interior Scroll*

del deseo de hablar desde las tripas, desde su cuerpo y su género.²⁷ También constituye la culminación de sus cuestionamientos sobre la vagina, con la que estaba totalmente implicada intentando rescatarla de sus connotaciones negativas a la vez que establecía conexiones ancestrales con los atributos de la Diosa.

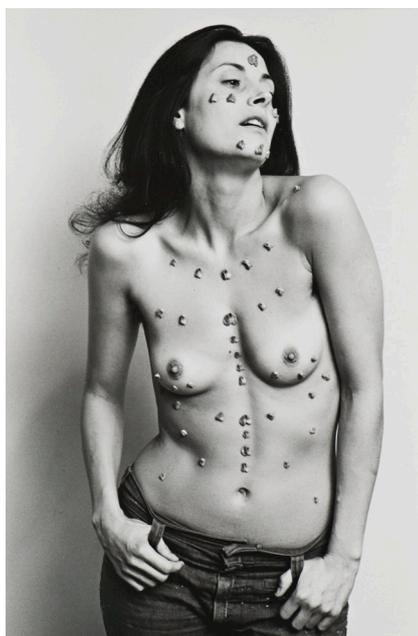
Podríamos considerar también esta obra, como una manera de politizar lo personal, la herida interior, como hablábamos al principio, y como se verá en otras artistas. "...en las performances femeninas estadounidenses, el cuerpo histriónicamente viril de la action painting deviene un sujeto femenino abiertamente herido, aunque activo".²⁸

Podemos decir que Carolee Schneemann va a marcar tres líneas importantes en este trabajo que pertenecen a la historia del suyo propio; la investigación sobre las tradiciones visuales arcaicas, el placer arrebatado de los tabúes supresores, y el cuerpo del artista en una relación dinámica con el cuerpo social.

5.1.2. Hannah Wilke

Mucho tiene en común Carolee con Hannah Wilke, especialmente las dos últimas cuestiones. Hannah Wilke, norteamericana de Nueva York, fue conocida por explorar temas de sexualidad y feminidad a través de la escultura y la performance, y especialmente a través de la imagen de la vagina. Se hizo conocida por sus esculturas de vulvas en diferentes materiales singulares como chicles, goma, latex... que constituyen algunas de las primeras imágenes vaginales explícitas que surgieron en el movimiento. Siguió explorando estos procesos y rescatando la imagen de la vagina, y en 1974 hizo *S.O.S. Starification Object Series*, como lo que ella empezó a llamar *autorretratos performalistas*.²⁹

Hannah necesitaba afirmar la presencia de su propio cuerpo, evidenciando su sitio concreto en el tiempo donde adquiriría un significado cultural impuesto, y para servir como fuente hacia nuevos significados. En *S.O.S. Starification Object Series* crea pequeñas esculturas vaginales en chicle vinculando la experiencia femenina a la imagen de la vagina, y pegándolos sobre sí misma, es fotografiada por Les Wollam en diversos estados de desvestirse y realizando una serie de paradójicas poses que sugerían una variedad de identidades femeninas construidas. Las vaginas explícitas pegadas al cuerpo y las posturas fueron un medio para parodiar las representaciones de los medios de la sexualidad femenina y los valores culturales estadounidenses respecto a ella, aludiendo al glamour de los mass-media, pero desde una visión crítica



(Fig. 5) Wilke, Hannah. (1974) fotografía de la serie *S.O.S. Starification Object Series*

27 CALVO, I. Op. cit.

28 JONES, A. *El cuerpo del artista*. Nueva York, Estados Unidos: PHAIDON, 2006, p.21

29 Wilke acuñó el término autorretratos performalistas para darle crédito a los fotógrafos que la ayudaron



(Fig. 6) Wilke, Hannah. (1979) *Exchange values*

de la vanidad y la belleza.³⁰ Puede que no sea casual la yuxtaposición entre el alarde de la belleza y a la vez de las cicatrices sobre el cuerpo como una especie de escarificación, un modo de explorar las intersecciones entre dolor y placer, entre el triunfo y la herida acumulados en el cuerpo mujer.³¹

En la obra *Exchange values* (1979), valores de cambio o cambia de valores sería el significado que nos lleva a reflexionar sobre la lucha de la artista por cambiar la idea del cuerpo femenino entendido como mercancía pornográfica.³² Como explica Lorena Amorós, el cuerpo femenino está sujeto a una serie de juicios y categorizaciones, y en el borde de estas categorías se desvela el papel crítico que desempeña lo erótico dentro del sistema del arte, lo cual implica la posibilidad de su desbordamiento, ya que ninguna de las categorías erotismo-pornografía-abyección son propiedades inmutables.³³

Es cierto que Hannah Wilke protagonizó mucha controversia por este desbordamiento de lo erótico que está sujeto a percepciones, pero en última instancia lo que pretendía era revertir el voyeurismo inherente a las mujeres como objetos sexuales, y arrebatarse de las manos de los medios la potestad sobre la producción de desnudo femenino para ponerlo en las suyas.

5.2. IDENTIDAD MUJER-NATURALEZA. MARY BETH EDELSON Y ANA MENDIETA

Uno de los planteamientos más significativos que se estaba desarrollando dentro de la contracultura del marco esencialista es el estudio del vínculo mujer-naturaleza. La mujer-naturaleza había constituido un mito histórico, espiritual y social, convertido en un estereotipo de género cada vez más degenerado por el orden patriarcal. Pero a partir de los 60, va a convertirse en una de las herramientas con las que trabajar la cuestión de la identidad femenina que estaba en vigor, como uno de los temas sobre los que reformular significados.

Como antagónico a este concepto existía la figura del hombre-cultura, y es esto lo que reforzó la connotación negativa de la mujer-naturaleza, que dejaría entonces de ser un vínculo a resaltar para ser otro margen más con el que marcar unos comportamientos de género, dando a entender además que la cultura y la razón estaba vedada para las mujeres y que no venía en su biología, porque, por supuesto, estos conceptos se establecían por bases supuestamente biológicas. La religión y en concreto el catolicismo comulgaron con esta idea siempre y cuando fuese un sinónimo de la naturaleza emocional e irracional femenina, mientras que, por otro lado, fueron los máximos encar-

30 BUSZEK, M. E. *Our Bodies/Ourselfs. Pin-up Grrrls: Feminism, Sexuality, Popular Culture*. Durham and London, Reino Unido: Duke University Press, 2006, pp. 291–294.

31 *Íbidem*.

32 AMORÓS, L. *Erótica del desbordamiento. Diagnóstico: Hannah Wilke*. *Dossiers feministes*, 2014, p. 170. Recuperado 12 de Julio de 2020, de <https://www.raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/292365>

33 *Íbidem*.

gados de negativizar esta idea en el sentido más explícito de su significado, ya que, sin ir más lejos, estaba estrechamente relacionado con la espiritualidad pagana. Las pensadoras y artistas, entonces, aparte de dejar claro que estos conceptos se establecían como experiencias y construcciones de género y no por orden genético, no estaban dispuestas a ser excluidas de la razón y la lógica, como tampoco estaban dispuestas a dejar que un vínculo que sentían suyo fuese despreciado y relegado a una categoría de segunda. Si nos damos cuenta, es lo mismo que ocurre con los conceptos de individualismo e identidad relacional de los que hablábamos previamente.³⁴

Esto, unido a la búsqueda identitaria y el compromiso con el rescate del pasado, lleva a las artistas a una revisión de la historia antigua para recuperar una realidad histórica en la que el vínculo mujer-naturaleza no era devaluado sino apreciado e incluso sacralizado; sociedades pre-hindoeuropeas supuestamente matriarcales o al menos con un concepto religioso revertido al que vivían las artistas. Se recupera también, por consiguiente y a falta de referentes femeninos poderosos, la figura de la Diosa pagana, que será un elemento clave en la obra de las artistas, y que funcionará como encarnación de unos valores femeninos positivos y un cuerpo presente y agente.³⁵ En resumen, sería un elemento con el que contrarrestar las estereotipadas ideas de inferioridad femenina presentes en las sociedades.

Por un lado, y como señaló Sherry Ortner, es cierto que todas las culturas tienen una concepción de las mujeres con una proximidad a la naturaleza mayor que los hombres, y según Ortner, se debe en gran medida a las funciones reproductoras que vinculan el cuerpo con la tierra desarrollando una conciencia femenina fuertemente vinculada al mundo natural,³⁶ pero por otro lado, en las mismas culturas, esta asociación ha sido utilizada para señalar a las mujeres como presas de pasiones e instintos y por lo tanto no apropiadas para decisiones públicas.

Las artistas que van a poner este concepto sobre la mesa no pretendían perpetuar el estereotipo, sino reformularlo en favor de una reconstrucción poderosa de sí mismas, su subjetividad, y como venimos tratando todo el tiempo: su cuerpo, vinculado a su conciencia como mujer. Un modo de verlo estrechamente ligado al devenir de las corrientes de pensamiento que estaban teniendo lugar en ese momento. Por otro lado, los medios artísticos post-modernos también propios del momento; arte menos objetual, más interactivo con el paisaje, más experimental y menos exigente con la permanencia física... configurarían el escenario perfecto para la espiritualidad vinculada a la obra de Ana Mendieta o Mary Beth Edelson, que no quería quedarse en un plano representativo sino trascender en su interior, convirtiendo sus obras en experiencias ritualísticas para sí mismas.

34 HERNANDO, A. Op. cit.

35 MARTINEZ-COLLADO, A. Op. cit. pp. 88-89.

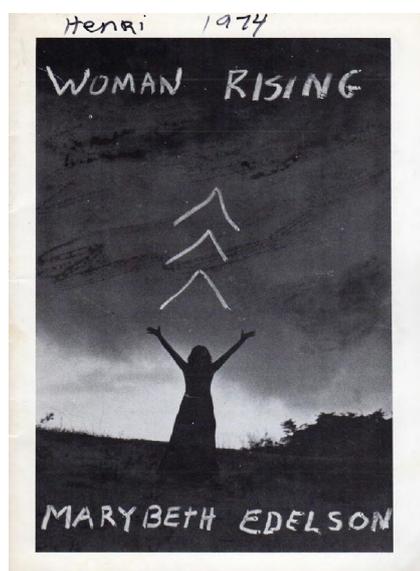
36 ORTNER, S. Is female to male as nature is to culture? En M. Z. Rosaldo y L. Lamphere, *Woman, culture, and society*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1974. pp. 68-87.

5.2.1. Mary Beth Edelson

Mary Beth Edelson, cuyo trabajo sería denominado por Lucy Lippard como “una nueva mitología feminista”³⁷, es la artista norteamericana que más evidencia en sus trabajos esta dualidad entre una función ritualística para sí y una función de activismo teológico y feminista para el mundo. Se valió de teorías filosóficas e iconografías que van desde la mitología celta y la historia del arte europeo, hasta la teoría política y la crítica cultural del momento. Trabajó con varios medios, pero fue en la llamada performance ritualizada³⁸ donde Edelson encuentra una forma de mantener ambas esferas; pública y privada, creando obras con una trascendencia unilateral de significados.

Mary Beth pertenece a ese grupo de pioneras que buscaban “reclamar el derecho al control, definición y disfrute del [...] propio cuerpo [...] haciendo visibles los aspectos políticos de la identidad y el cuerpo femenino”³⁹ y lo hizo en gran medida a través de la concepción mujer-naturaleza y, más concretamente, desde la figura de la Diosa. El descubrimiento de la Gran Diosa como concepto que cobra importancia para muchas artistas de los sesenta y setenta viene a partir de encontrarse, en palabras de antropólogos como Sir James Frazer, con que en tiempos prehistóricos la figura de la Diosa pudo ser más importante que la del Dios⁴⁰, y eso supone un arquetipo primigenio muy distinto al que vivían. La cuestión es que, esto no pretendía usarse como respaldador de la concepción dicotómica naturaleza-mujer/hombre-cultura, sino como una prueba retante de la debilidad de los márgenes entorno a este sistema de creencias, que en un tiempo habían sido percibidos con connotaciones distintas.

Como explica Diego Rambova en *Exorcizando el fantasma patriarcal: el caso de Mary Beth Edelson*, ella explora a través de la Diosa la cuestión identitaria de la que hablamos, qué soy yo y qué somos nosotras como mujeres, y “busca, mediante su invocación ritual, una restauración de sentimientos e ideas olvidadas que deconstruyen la realidad patriarcal que nos oprime”, lo que lleva a Rambova a desplegar la hipótesis de que estas performance ritualizadas pueden plantearse como método para paliar la herida interior causada por las concepciones patriarcales⁴¹, o en palabras de Edelson “estos rituales simbolizan la curación de las heridas en términos psicológicos, políticos y culturales”⁴²



(Fig. 7) Edelson, Mary Beth (1974) *Woman Rising*

37 RAMBOVA, D. *Exorcizando el fantasma patriarcal: el caso de Mary Beth Edelson*, 2014, p. 2. Recuperado 5 de Junio de 2020, de https://www.academia.edu/34328105/_Exorcizando_el_fantasma_patriarcal_el_caso_de_Mary_Beth_Edelson_Sevilla_Arcibel_2014_pp_584-602

38 La mayoría de escritos sobre Edelson hablan de su obra denominándola performance ritualizada o performance ritual, haciendo referencia a la importancia de la experiencia espiritual y ritualística de sus performances, siendo incluso a veces actos privados sin público.

39 THEUNG, L. *Mary Beth Edelson biography: WACK! Art of the feminist revolution*, Los Angeles, Estados Unidos: Mit press, 2007

40 FRAZER, Sir J. *La rama dorada*, Madrid, España: Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 300.

41 RAMBOVA, D. Op. cit., p. 5

42 EDELSON, M. B. An open letter to Thomas McEvelley, *The New Art Examiner*, 1989,



(Fig. 8) Edelson, Mary Beth (1974) *Woman Rising*



(Fig. 9) Edelson, Mary Beth (1974) *Woman Rising*

El trabajo ritual de Edelson incluye obras privadas como *Grapeva Neolithic Cave: See for yourself*, y obras públicas y grupales como *Your 5,000 Years Are Up* y *Memorials to 9,000,000 Women Burned as Witches in the Christian Era*, pero conociendo los límites de este trabajo, vamos a centrarnos en la más significativa para la obra propia: *Woman Rising*. Esta obra es parte de una práctica amplia en el trabajo de Edelson en la que fotografió su cuerpo desnudo en la naturaleza, fotografías que posteriormente intervenía, haciendo una práctica de la técnica mixta muy referenciada en este trabajo. En *Woman Rising* utilizaba autorretratos para garantizar la idea de hablar desde sí misma y su cuerpo, para después, transmitir unas ideas a través de medios plásticos, ideas que hablaban de energía, dirección, intención, y simbología. Aquí es donde se ve más explícitamente el arquetipo de la Diosa, siendo la más recurrente la imagen de Sheela Na Gig –Diosa neolítica de creencias prehindoeuropeas–, pero explorando también otras deidades femeninas como la Diosa hindú Kali o las Diosas de las serpientes de la civilización Minoica.⁴³ Para Edelson, la referencia a la Diosa era una metáfora de un cambio de conciencia radical que desafiase los códigos sociales aceptados al abrir otros reinos de experiencia.⁴⁴

Para terminar, quiero señalar que Edelson realiza todo esto desde un contexto en el que buscar raíces ancestrales o utilizar símbolos alternativos significaba desafiar y socavar sistemas de opresión. Su esfuerzo por recuperar esa memoria y añadirla al significado de su obra como parte de esa nueva identidad colectiva femenina, es la esencia de lo que se quiere transmitir en la obra propia.

5.2.2. Ana Mendieta

Las cuatro referentes de este proyecto actúan artísticamente en relación a su biografía, a su experiencia vital y subjetiva, y no podía ser de otra forma al tratarse de sus propios cuerpos y lo que estos vivían como sinécdoque del significado colectivo, pero en el caso de Ana Mendieta es un sentimiento llevado al límite, siendo el centro de su obra una exploración de la pertenencia del mismo y metafóricamente de su “ser”.

Ana Mendieta es la única artista fuera del contexto norteamericano de la que vamos a hablar y que aun así forma parte fundamental del mismo. Mendieta nació en Cuba, pero a los 12 años tuvo que ser exiliada a Estados Unidos, donde vivió y desarrolló su carrera artística junto con el colectivo de mujeres artistas también referentes en este trabajo. Como hemos dicho, las

p. 36, recogido en RAMBOVA, D. Op. cit.

43 RAMBOVA, D. Op. cit., p. 6.

44 EDELSON, M. B. *Shape Shifter: Seven Mediums*. New York, Estados Unidos: Mary Beth Edelson, 1990, recogido en WENTRACK, K. *Mary Beth Edelson: Ritual Performances*. The feminist Institute Digital Exhibit Project, 2019. Recuperado 7 de Julio de 2020, de <https://artsandculture.google.com/exhibit/mary-beth-edelson-ritual-performances/4QISv2kVOOTpLQ>

experiencias de la artista confluyen de tal manera en sus propuestas artísticas que no pueden separarse. El exilio marcará dos cuestiones fundamentales en la carrera de Ana Mendieta; por un lado, el sentimiento de no-pertenencia, ser arrancada de su país y su familia, y por otro, la marginalidad de tener que encajar en un país en el que era doblemente oprimida por ser mujer y latinoamericana. Ana no oculta en ningún momento este trauma, de hecho, las declaraciones sobre su obra configuran la bibliografía más clara que hoy día tenemos sobre el tema:

“En el Medio Oeste, la gente me miraba como un ser erótico (el mito de la latina ardiente), agresivo, y en cierta manera diabólico. Esto creó en mí una actitud muy rebelde, hasta que, por así decir, explotó dentro de mí y yo cobré conciencia de mi ser, de mi existencia como un ser particular y singular.”⁴⁵

El arte de Ana Mendieta siempre estuvo conectado con sus orígenes mediante la santería, que ha sido definido como un sincretismo entre catolicismo y tradiciones africanas yoruba⁴⁶. Era el elemento con el que conectaba con sus raíces, y que más tarde unió con las teorías feministas del arquetipo de la Diosa y la femineidad mágica de la naturaleza de la que hablábamos con Mary Beth Edelson. Al principio su arte estaba más enfocado al uso ritualístico de la sangre, pero llegó el momento en el que definitivamente se centró en el concepto mujer-naturaleza y en lo que ella llamó *earth-body art*⁴⁷.

Siluetas (1973-1980) es el máximo exponente de este *earth-body art*. Es una serie que durará siete años y marcará el proceso lento pero intenso de reencuentro con sus orígenes. Hans Breder ayudó a Ana mediante el proyecto *InterMedia* a realizar un viaje de estudios a México, donde por fin sintió un contacto más cercano a su cultura. Su experiencia allí le sirvió de inspiración y estuvo viajando de manera intermitente para llevar allí a cabo la serie, que consistía en utilizar su cuerpo como lienzo, o su silueta, y mimetizarlo con la naturaleza a través de elementos como barro, sangre, plumas, ramas, que se convierten en símbolos para hablar de identidad, violencia, género, vida, muerte, o reencarnación. Ana llevaría a cabo acciones como cavar una tumba, cubrirse de ramas, u ocultarse bajo la tierra, como medio para vincularse con la naturaleza y librarse de la sensación de no-pertenencia.⁴⁸ En *Flowers on the body*, una obra de la serie, vemos a la artista desnuda yaciendo sobre una tumba abierta *zapotec*⁴⁹ al mismo tiempo que unas flores ocultan parcialmente su cuerpo. No solo explicita la relación física y espiritual con la tierra, sino que, por medio del contacto directo de su cuerpo, crea una cone-



(Fig. 10) Mendieta, Ana (1974) *Creek* de la serie *Siluetas*.



(Fig. 11) Mendieta, Ana (1974) *Untitled (Blood and Feathers)* de la serie *Siluetas*.

45 MENDIETA, A. cita de un texto inédito y sin fecha de Ana Mendieta, recogido en RUIDO, M. *Ana Mendieta*. Hondarrabia: Editorial Nerea, 2002, p. 39.

46 PÉREZ, M. *Ana Mendieta. De Siluetas a Islas: la imagen de la nostalgia*, 2017, p. 18. Recuperado 17 de Julio de 2020, de <http://hdl.handle.net/10810/23568>

47 el término *earth-body art* fue acuñado por Ana Mendieta para describir su propio lenguaje, mezclando elementos del Body art y el Land art

48 PÉREZ, M. Op. cit., p. 7.

49 referencia a restos arqueológicos de sociedades zapotecas



(Fig. 12) Mendieta, Ana (1973) *Flowers on the body* de la serie *Siluetas*.

xi3n real con su propia ascendencia. Como expone Monica P3rez en su investigaci3n sobre Mendieta, la experiencia de una nueva identidad transcultural se convierte en un m3todo para paliar la herida interior.⁵⁰ Como en el caso de Mary Beth Edelson, estar3amos ante otro ejemplo de performance ritualizada como exorcismo del trauma: el cuerpo como canal para sacar sus vivencias.

“...He estado trayendo un di3logo entre el paisaje y el cuerpo femenino (basado en mi propia silueta). Creo que es el resultado directo de haber sido arrancada de mi patria en mi adolescencia. Estoy sobrepasada por el sentimiento de haber sido alejada del 3tero (la naturaleza). Mi arte es el camino mediante el cual restablezco los lazos que me atan al universo.”⁵¹

Mendieta forma parte de sus creaciones art3sticas en tanto que son reflejo de su propia experiencia, y se vale de ellas para redescubrir y entender su propia identidad y su experiencia vital, al mismo tiempo que eso le permite percibir y estudiar la sociedad en la que vive.⁵² Se repite el patr3n com3n del que venimos hablando continuamente, artistas que investigan mecanismos de construcci3n de identidades ligados a la colectividad de la experiencia femenina en la historia.

6. PROPUESTA ART3STICA

Este un trabajo que se desarrolla, como hemos mencionado antes, a partir de una inquietud personal que ha ido transform3ndose durante todo el grado, y que, adem3s, no pretende acabar con este proyecto, sino precisamente con 3l sentar las bases te3ricas y pr3cticas necesarias para establecer un camino por el que transitar. De esta manera, el proyecto no quedar3 totalmente cerrado ya que la misma realizaci3n de la propuesta art3stica aporta nuevas reflexiones y posibilidades.

6.1. PLANTEAMIENTO INICIAL

El planteamiento inicial de la obra no puede entenderse sin el an3lisis de Carolee Schneemann, Hannah Wilke, Mary Beth Edelson y Ana Mendieta que ya se ha expuesto anteriormente. Desde el inicio la obra propia se plantea con intenci3n de tener una 3ntima vinculaci3n con la obra de las referentes,

50 P3REZ, M. Op. cit., p. 7.

51 MENDIETA, A. cita de un texto en *Ana Mendieta: a retrospective*, cat3logo de exhibici3n, New York: New York Museum of Contemporary Art, 1987, recogido en P3REZ, M. Op. Cit. p. 21

52 VISO, O. *Ana Mendieta: Earth Body. Sculpture and Performance (1972-1985)*. Washington DC, Estados Unidos: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 2004, p. 35, recogido en P3REZ, M. Op. cit. p. 7

trazando una línea entre ambas obras y ambas épocas que nos permita un mayor entendimiento de su herencia, y una mayor inclusión en los conceptos tratados.

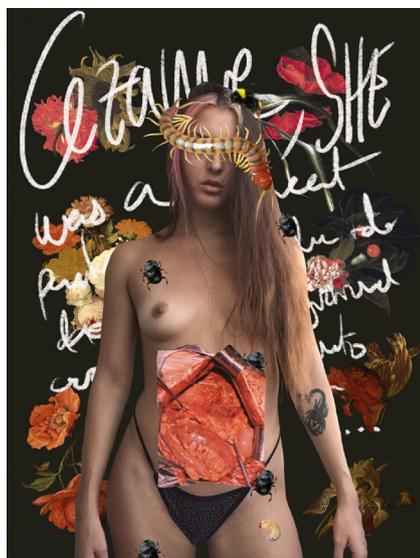
A partir de esta investigación de las artistas, se seleccionan las cuestiones en las que nos queremos centrar y a través de que obras lo haremos. Esta parte se desarrollará en los siguientes epígrafes, pero podemos resumir cuáles son los cuestionamientos más destacados que hemos ido tratando a lo largo del proyecto y que serán los que se trasladen a la obra: autorrepresentación y cuerpo, colectividad femenina, vínculo con la naturaleza e influencia de arquetipos de deidad femenina.

Después, se plantea lo más importante: cómo y con qué medios lo haremos. Las referentes sustituyeron los medios tradicionales en los que no encontraban espacio por medios no convencionales que estaban poniéndose de moda con la llegada del arte postmoderno: performance, acción, audiovisuales..., medios que, además, para las artistas se prestaban mejor al ejercicio crítico y conceptual que pretendían con las obras, y que, en el caso de la performance, les permitía usar su cuerpo de una manera más activa. Con esto quiero decir que los medios que utilizaron son parte fundamental de la esencia de la obra en sí y su contexto y no se puede entender sin ellos, y el ejercicio que vamos a hacer en ese proyecto explorando la transición a otros medios se debe entender como lo que es, una extrapolación de las obras a otro contexto distinto. En esta práctica se van a utilizar medios de ilustración digital e ilustración de técnicas mixtas como collage, acrílico, tinta..., como modo de acercarnos más a la era digital y a los estímulos visuales del arte actual contextualizando las obras en un espacio-tiempo distinto. Es un cambio brusco, pero es parte del ejercicio de explorar la herencia de hace cincuenta años sin repetir lo que ya se hizo, y creo que ciertos planteamientos conceptuales pueden transicionar entre medios sin perder el significado.

6.2. EL CUERPO AGENTE: INTERPRETACIÓN DE LA EXPERIENCIA DE LOS AÑOS SESENTA

El cuerpo agente desarrolla una parte del proyecto que pretende trasladar a la obra propia aspectos concretos de las obras de las artistas, siendo este el modo más explícito de hablar de lo que para mí ha resultado conceptual y visualmente más interesante en ellas, y sirviendo como un modo más profundo de entenderlas y explorar su experiencia. Mediante la ilustración digital, nos acercaremos más a los elementos visuales que las caracterizan, pero sobretodo y más importante, exploraremos la autorrepresentación. El autorretrato me acercará a la experiencia subjetiva conmigo misma dentro de la obra y en relación al cuerpo de la artista, y constituirá la similitud más importante con la obra de referencia y los significados corporales atados a ella.

Vamos a empezar viendo la influencia de Carolee Schneemann, que en *Interior Scroll* (fig.4) busca conexiones con el conocimiento y la naturaleza inte-

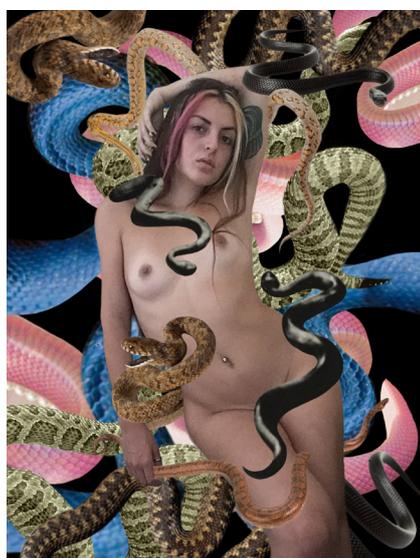


(Fig. 13) Villanueva, Sara (2020) *El cuerpo agente*

rior femenina, representado muchas veces por la vagina. Su cuerpo transmite la fortaleza de pertenecerse, pero lo que más calará en la obra propia es el gesto simbólico de hablar desde dentro del que ya hemos hablado, como metáfora del mundo interior y el exterior de las mujeres. La imagen propia (fig. 13) en la que se lee *Cezanne, she was a great painter...* al igual que se titulaba uno de los textos de Carolee, es una versión de este “hablar desde las tripas” y desde el cuerpo propio, utilizando además elementos dentro del lenguaje de comunión con la naturaleza –como modo de infringir el poder y lo exótico de la connotación de este vínculo–. En la otra imagen (fig.14) exploramos la referencia de *Eye Body: 36 Transformative Actions*, concretamente, de la famosa fotografía de las serpientes de la que hablábamos anteriormente, como forma de seguir transitando esta especie de erotismo arcaico.⁵³ La serpiente es un animal muy simbólico en el arte y con una tradición mitológica importante, además de la conexión directa con diosas de creencias antiguas.



(Fig. 15) Villanueva, Sara (2020) Detalle *El cuerpo agente*



(Fig. 14) Villanueva, Sara (2020) *El cuerpo agente*

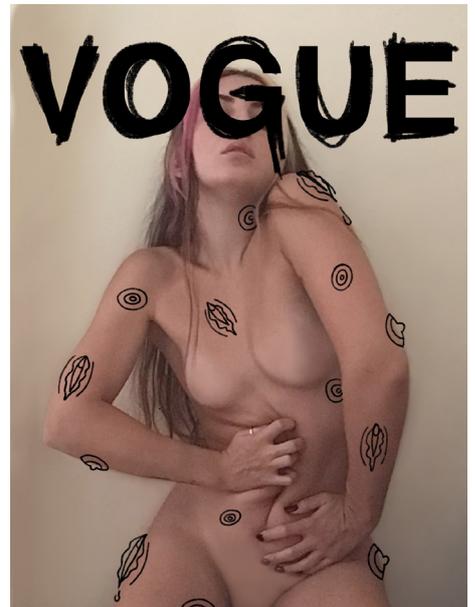
Las siguientes dos imágenes (fig. 17, 18) se inspiran en la obra de Hannah Wilke *S.O.S. Starification Object Series* (1974) (fig. 5) y pretenden encarnar su objetivo principal: representar la experiencia femenina a través de la imagen de la vagina, pero presentándose en la obra no como un icono de culto para la mirada ajena, sino como una crítica a las representaciones comerciales de la sexualidad que aluden al glamour y la belleza. Mediante la construcción de poses que hacen referencia en cierta manera a la identidad femenina forza-

53 se hace referencia al “erotismo arcaico” antes mencionado como una descripción subjetiva de la sensualidad del vínculo cuerpo-naturaleza

da, y añadiendo una alusión directa al nombre de una revista (fig.17) se censuran las partes explícitas de las que se huye en los medios, pero a la vez se muestran pintadas en el resto del cuerpo haciendo referencia a lo que muestran sexualmente implícito, que no lo es tanto. La segunda imagen (fig. 18) se centra más en transmitir el sentimiento de cuerpo forzado, estirado, encogido, masticado como un chicle para después ser escupido. La no pertenencia en la piel que se habita.



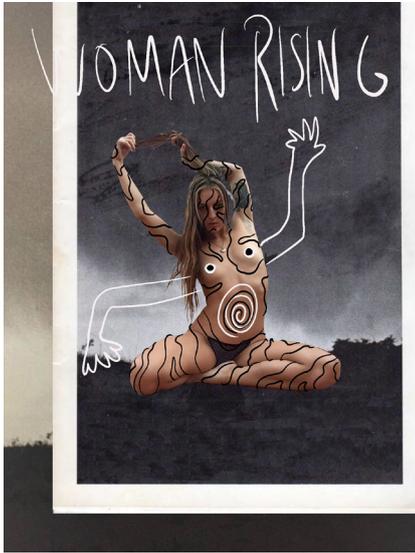
(Fig. 16) Villanueva, Sara (2020) *Boceto*



(Fig. 17) Villanueva, Sara (2020) *El cuerpo agente*



(Fig. 18) Villanueva, Sara (2020) *El cuerpo agente*

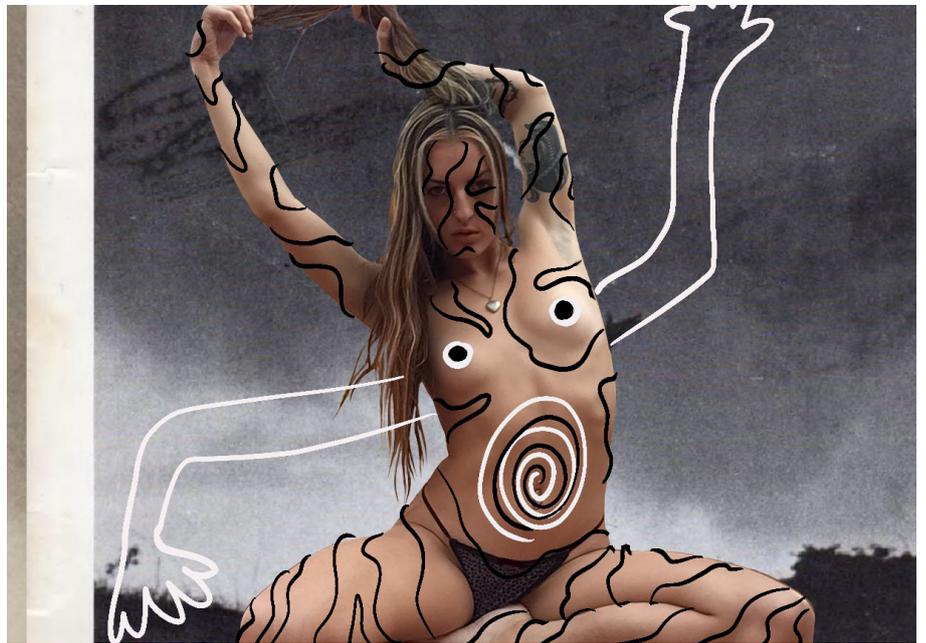


(Fig. 19) Villanueva, Sara (2020) *El cuerpo agente*

Adentrándonos más en el arquetipo de la Diosa surgen las siguientes dos ilustraciones inspiradas en Mary Beth Edelson y su obra *Woman Rising* (1973 – 1974) (fig. 7, 8, 9). Como explicábamos en epígrafes anteriores Mary Beth se tomó autorretratos en diferentes poses con una actitud activa y retante – estableciendo una conexión espiritual con el acto en sí– para luego intervenirlas añadiendo significados y referencias a la deidad femenina. Las dos ilustraciones que surgen a partir (fig. 19, 20) son un acercamiento a eso mismo: collages a partir de autorretratos y algunas imágenes extraídas directamente de *Woman Rising* en las que se explora la deidad mediante trazos gráficos o referencias directas la diosa minoica de las serpientes.



(Fig. 20) Villanueva, Sara (2020) *El cuerpo agente*



(Fig. 21) Villanueva, Sara (2020) Detalle de *El cuerpo agente*



(Fig. 22) Villanueva, Sara (2020) Detalle de *El cuerpo agente*

Por último, tenemos cuatro imágenes inspiradas en Ana Mendieta y la serie *Siluetas* (1973-1930) donde lo que prima es mostrar esa conexión casi metafísica con la naturaleza. De esas cuatro imágenes, dos de ellas (fig. 23, 25) están inspiradas en el elemento tierra, y compuestas de la misma manera que todas las demás: collage digital, autorretrato, e intervención gráfica. Las otras dos (fig. 28, 30) están inspiradas en el elemento agua y son diferentes en la medida en que no son montajes, sino fotografías tomadas directamente en la naturaleza, en el mar. Por lo tanto, aunque también se han intervenido gráficamente para enfatizar el carácter ilustrativo, constituyen un acercamiento más intenso a la obra de Mendieta, dejando de ser sólo una representación para ser también un acto en sí, vivido directamente desde el propio cuerpo.



(Fig. 23) Villanueva, Sara (2020) *Tierra en El cuerpo agente*



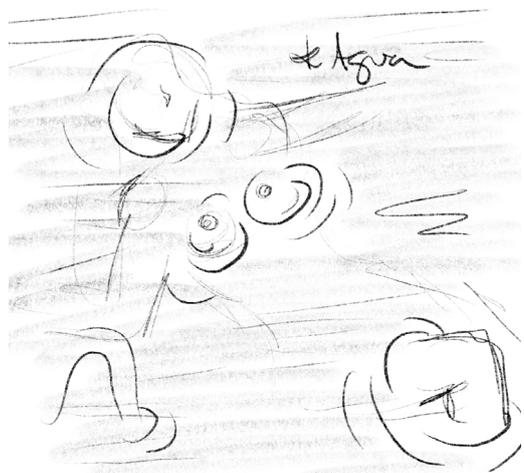
(Fig. 24) Villanueva, Sara (2020) Detalle de *Tierra en El cuerpo agente*



(Fig. 25) Villanueva, Sara (2020) *Tierra en El cuerpo agente*



(Fig. 26) Villanueva, Sara (2020) Detalle de *Tierra en El cuerpo agente*

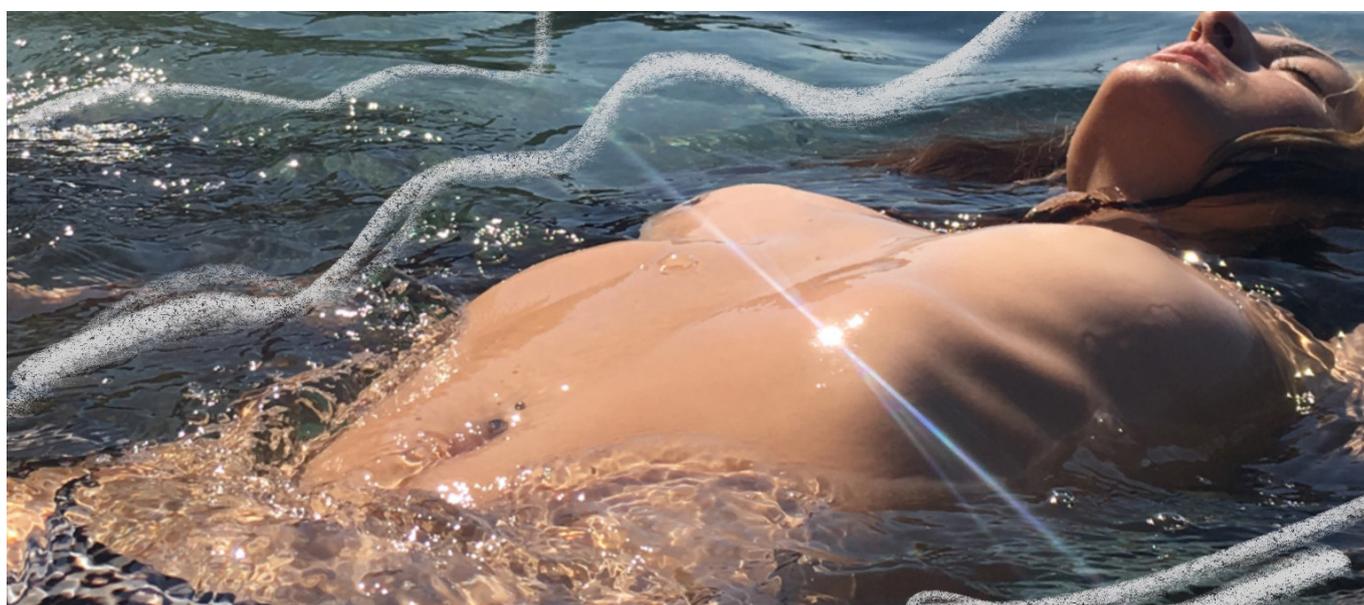


- fotografías tomadas
+ intercaladas con tinta
← inspiradas en los 4 elementos
Hermana
mista

(Fig. 27) Villanueva, Sara (2020) Boceto



(Fig. 28) Villanueva, Sara (2020) Agua en *El cuerpo agente*



(Fig. 29) Villanueva, Sara (2020) Detalle de Agua en *El cuerpo agente*



(Fig. 30) Villanueva, Sara (2020) *Agua en El cuerpo agente*

6.3. EARTH-BODY: NUEVAS EXPERIENCIAS

*Earth-body*⁵⁴ da forma a la segunda serie del proyecto práctico, y como serie más experimental, pretende dejar una puerta abierta para la posible continuidad del trabajo. No se centra tanto en la referencia directa de las obras de las artistas, sino en, a partir de haber absorbido sus planteamientos, explorar de otra manera y con otros medios el concepto concreto de mujer-naturaleza, estableciendo también una diferencia de épocas, como comentábamos al principio. El fenómeno de la deidad femenina estaba funcionando en los setenta como una metáfora positiva que respondía a la necesidad de un referente donde las mujeres pudiesen mirarse sin encontrar la negatividad asociada a sí mismas, pero en la década de los ochenta, el significado va a enfatizar la espiritualidad presente en la naturaleza evolucionando a un ecofeminismo.⁵⁵ Este hecho es una manera de ver la evolución de este trabajo, en el que en la primera serie es más importante la deidad femenina, mientras que en esta segunda prima la comunión con la naturaleza. La técnica mixta será la protagonista en este caso; el collage, el acrílico, y la tinta me permitirán experimentar con el concepto desde una perspectiva distinta, y, además, dejando de lado la autorrepresentación en favor de representar el cuerpo femenino en general, como medio con el que expresar de igual manera las cuestiones de identidad. En este caso, a través de la identidad mujer como colectivo, en vez de desde mi cuerpo y mi persona. Hay que puntualizar la necesidad de hacer un esfuerzo para no caer en un mismo tipo de representaciones canónicas de cuerpo y mujer que quiten fuerza al discurso. Sí se está eligiendo, por otro lado, una perspectiva concreta de mostrar la feminidad: el enfoque esencialista, las cuestiones de mujer-naturaleza, todo lo que hemos estado explorando... pero siendo conscientes de que no es la única forma válida.



(Fig. 31) Villanueva, Sara (2020) *Boceto*



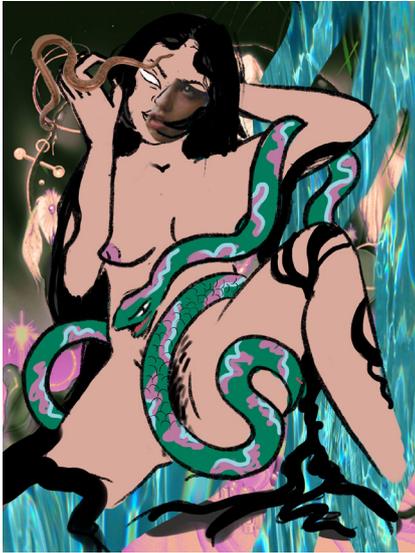
(Fig. 32) Villanueva, Sara (2020) *Earth-body*



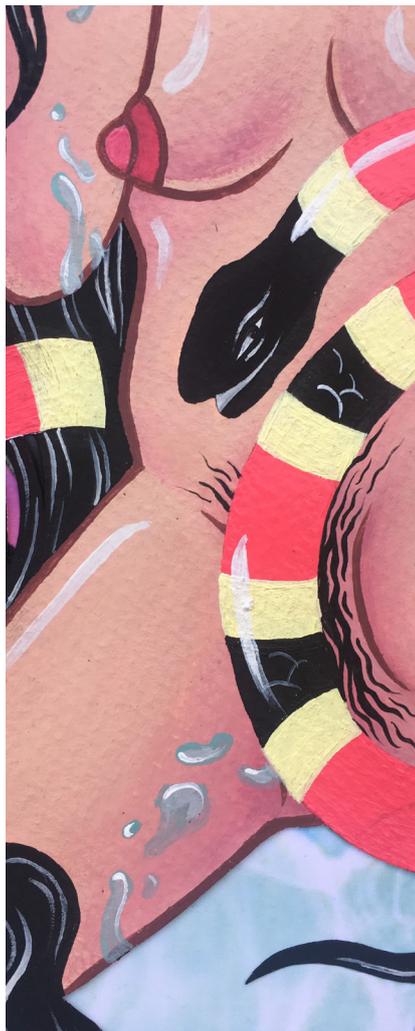
(Fig. 33) Villanueva, Sara (2020) *Detalle de Earth-body*

54 *earth-body* es un concepto que ya hemos aclarado, pero en este contexto es el título que he elegido para la serie, convirtiéndose en una alusión a Ana Mendieta. No pretende ser una referencia directa de su obra, sino apoyarse en el significado más literal: tierra-cuerpo.

55 RAMBOVA, D. Op. cit., p. 5-6.

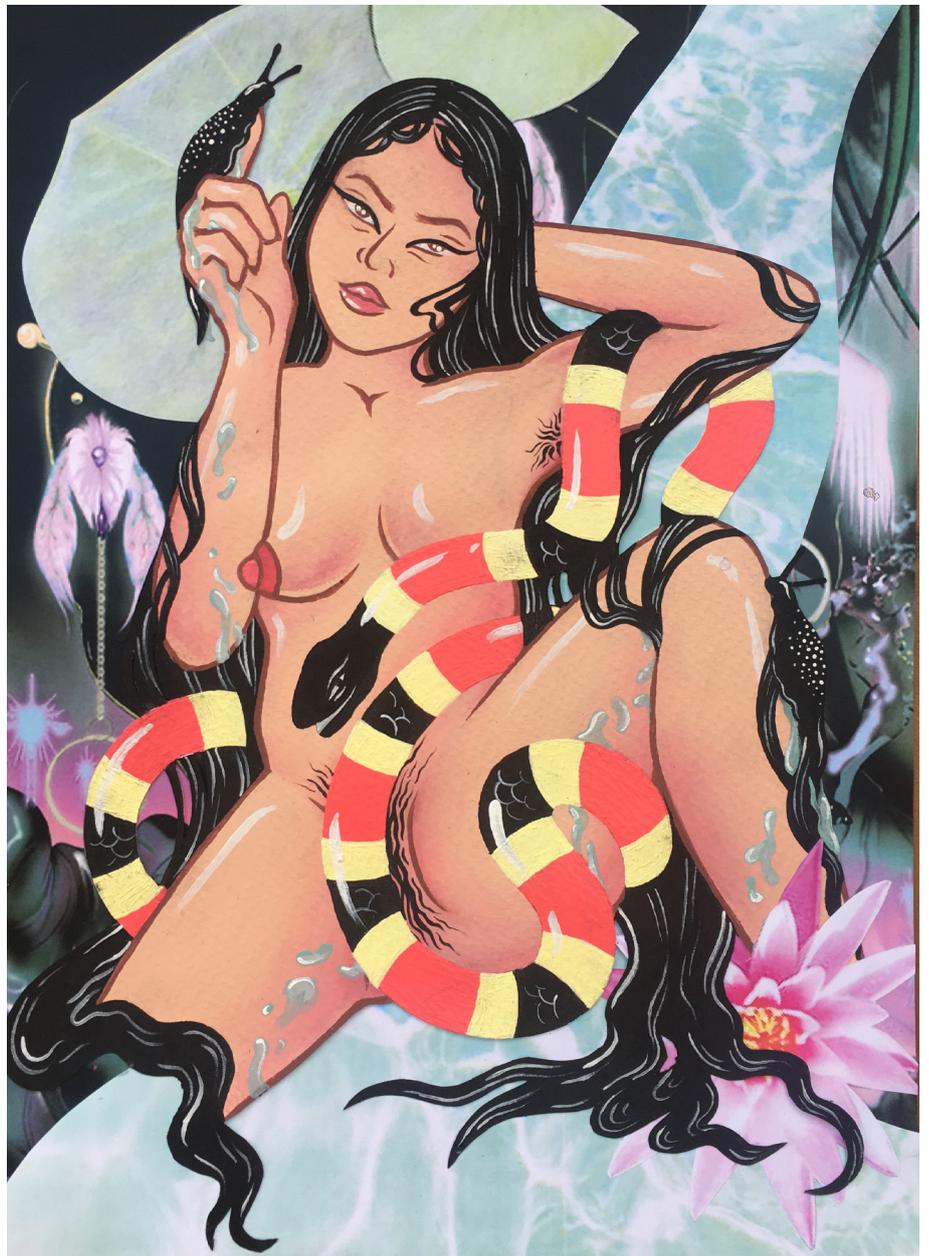


(Fig. 34) Villanueva, Sara (2020) *Boceto*



(Fig. 35) Villanueva, Sara (2020) *Detalle de Earth-Body*

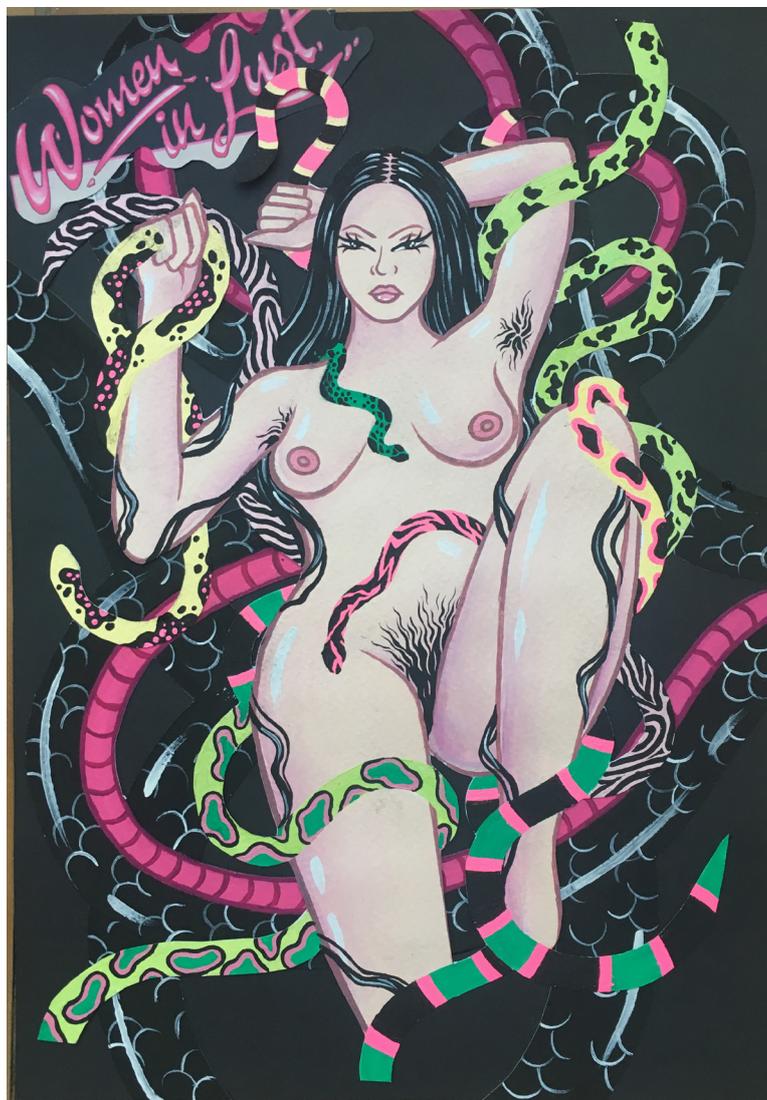
El lenguaje de la obra, como dejábamos entrever antes, cambia significativamente no sólo por el cambio de medio artístico sino por la influencia de otras corrientes actuales: la ilustración colorida propia de los dibujos animados, el anime, la estética vaporwave, la ilustración erótica japonesa... todo ello entrelazado para crear una fantasía femenina que transite esa erótica de la comunión con la naturaleza y el elemento exótico de lo animal en lo humano. Lo dulce, y en cierta forma también lo mórbido. Las tres obras que se muestran aquí (fig. 32, 36, 38) pretenden hablar de género, identidad, deidad, resaltando los aspectos antropológicos y mitológicos de la unión de la tierra con la identidad femenina; a través de paisajes, de animales simbólicos como insectos o serpientes, y sobre todo, a través de cuerpos.



(Fig. 36) Villanueva, Sara (2020) *Earth-body*



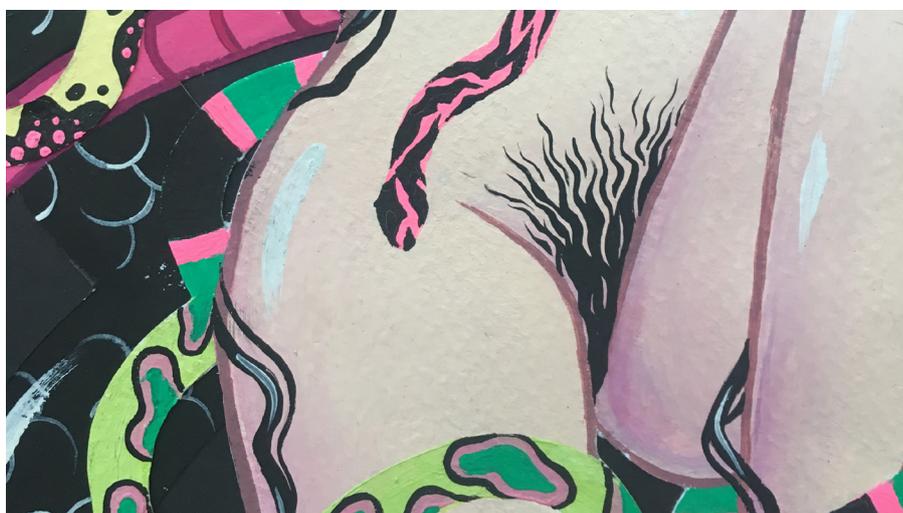
(Fig. 37) Villanueva, Sara (2020) *Boceto*



(Fig. 38) Villanueva, Sara (2020) *Earth-body*



(Fig. 39) Villanueva, Sara (2020) *Detalle de Earth-body*



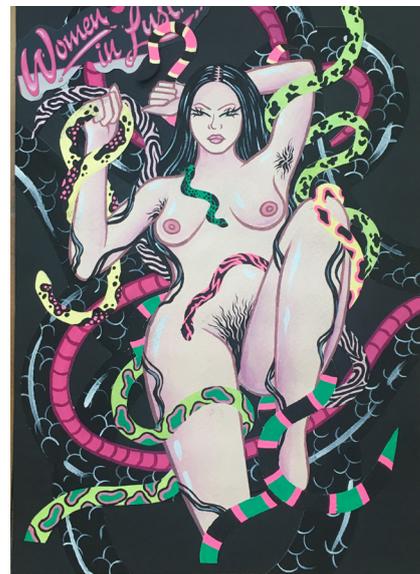
(Fig. 40) Villanueva, Sara (2020) *Detalle de Earth-body*



(Fig. 41) Villanueva, Sara (2020) *Earth-body*



(Fig. 42) Villanueva, Sara (2020) *Earth-body*



(Fig. 43) Villanueva, Sara (2020) *Earth-body*

7. CONCLUSIONES

El cierre de este trabajo es el resultado de unos meses de dedicación tratando de explorar la necesidad personal de la que hablábamos al principio: la autodefinición femenina, y la experimentación de la identidad en el arte. Aun así, como ya hemos dicho, no es un cierre propiamente dicho, ya que precisamente el haber realizado esta investigación teórica y práctica ha sentado las bases para, a partir de aquí, transitar hacia nuevos hallazgos artísticos dentro de los mismos cuestionamientos. Ha supuesto encontrar un espacio en el que tanto la obra ya realizada como la futura puedan verse significadas.

Poniendo el foco en los objetivos marcados inicialmente, podemos decir que se han visto satisfechos. Se ha realizado una serie de ilustraciones en relación a un recorrido personal de representación como cuerpo, mujer, y artista, y se ha conseguido de un modo inseparable a la investigación contextual, que explora el legado feminista de la diferencia y las propias referentes. Se han alcanzado también objetivos paralelos como el análisis de la configuración identitaria o la exploración de los significados entorno al cuerpo. La reflexión teórica, por tanto, ha sido en todo momento planteada como un razonamiento conceptual que guiase nuestra producción, como forma de enriquecer el discurso artístico y dotarlo de mayor coherencia y sentido.

A partir de aquí podemos establecer otras conclusiones:

En primer lugar, que la autorrepresentación transita la línea entre lo personal y lo político, ayudándonos a entender nuestra realidad subjetiva en relación con la posición en el mundo, explorando la diferencia entre repre-

sentación y presencia.

En segundo lugar, que este trabajo ha supuesto una evolución en el discurso propio, y en especial, en la práctica ilustrativa. Desarrollar un diálogo entre la representación de la mujer en los sesenta y setenta y el feminismo de hoy en día es complejo en varios niveles, pero sobre todo a nivel de lenguaje. Creo que, aun así, y aunque siempre pueda mejorarse, se ha conseguido trazar esa línea mediante una obra que plasma ambas visiones.

Por último, que el acto creativo atiende a un modo de entender el mundo, y en este caso se ha caracterizado por el vínculo con el feminismo de la diferencia. Situarnos en él nos sirve para ubicarnos en una realidad concreta y comprender la piel que habitamos y la herencia que tenemos. Las artistas de hoy comparten un legado histórico ligado a su pasado reciente en base a la diferencia que la sociedad construye.

Lo que se muestra en esta obra es por tanto sólo una de las muchas maneras con las que se podría recordar la experiencia femenina en la actualidad, y el hecho de que estas temáticas constituyan una iconografía referencial de lo femenino no quiere decir que este sea el único camino válido. Como herederas actuales de esta cultura, podemos elegir con que planteamientos nos quedamos. Debemos además destacar que, el hecho de seguir explorando estos planteamientos y traerlos al presente con proyectos como este sigue siendo necesario para entender una realidad que aún nos rodea, y, como en mi caso, explorar la realidad y la subjetividad de tu identidad como mujer dentro del mundo del arte.

8. BIBLIOGRAFÍA

ALIAGA, J. *Arte y cuestiones de género*. Donostia-San Sebastián, España: Editorial Nerea, 2010

BUSZEK, M. E. *Our Bodies/Ourselves. Pin-up Grrrls: Feminism, Sexuality, Popular Culture*. Durham and London, Reino Unido: Duke University Press, 2006

COTTINGHAM, L. ¿Pero que tienen de malo estas chicas malas? En *Bad Girls*, ICA, Londres, 1994

EDELSON, M. B. An open letter to Thomas McEvelley, *The New Art Examiner*, 1989

EDELSON, M. B. *Shape Shifter: Seven Mediums*. New York, Estados Unidos: Mary Beth Edelson, 1990

EDELSON, M. B. *The Art of Mary Beth Edelson*. New York, Estados Unidos: Seven Cycles, 2002

FRANCHI, D. *La mágica fuerza de lo negativo*, Diótima. Madrid, España: horas y HORAS, 2009

- FRAZER, Sir J. *La rama dorada*, Madrid, España: Fondo de Cultura Económica, 2011
- HANSON, R. *Carolee Schneemann: Unforgivable*. Black Dog Press, 2016
- JONES, A. *El cuerpo del artista*. Nueva York, Estados Unidos: PHAIDON, 2006
- MARTÍNEZ-COLLADO, A. *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*. Murcia, España: CENDEAC, 2008
- MENDIETA, A. *Ana Mendieta: a retrospective*, catálogo de exhibición, New York: New York Museum of Contemporary Art, 1987
- MILLETT, K. *Política sexual*. Madrid, España: Ediciones Cátedra, 1995
- MOURE, G. *Ana Mendieta*. Barcelona, España: Ediciones Polígrafa, 1996
- NOCHLIN, L. ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?, En *Art-news*, New York, enero de 1971
- ORTNER, S. Is Female to Male as Nature Is to Culture?. En M.Z. Rosalfo y L. Lampere, *Woman, culture, and society*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1974.
- PHELAN, P. *Arte y feminismo*. New York, Estados Unidos: PHAIDON, 2005
- RUIDO, M. *Ana Mendieta*. Hondarribia, España: Editorial Nerea, 2002
- SCHNEEMANN, C. *The Obscene Body/Politic*. *Art Journal*, 1991
- THEUNG, L. *Mary Beth Edelson biography: WACK! Art of the feminist revolution*, Los Angeles, Estados Unidos: Mit press, 2007
- VARELA, N. *Feminismo para principiantes*. Barcelona, España: Ediciones B de Bolsillo, 2013
- VISO, O. *Ana Mendieta: Earth Body. Sculpture and Performance (1972-1985)*. Washington DC, Estados Unidos: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 2004

9. WEBGRAFÍA

- AMORÓS, L. *Erótica del desbordamiento. Diagnóstico: Hannah Wilke*. Dossiers feministes, 2014. Recuperado 12 de Julio de 2020, de <https://www.raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/292365>
- CALVO, I. *El cuerpo como material artístico: Carolee Schneemann, 2019*. Recuperado 24 de mayo de 2020, de <http://www.ahmagazine.es/carolee-schneemann/>
- CURBELO, D. *Ana Mendieta, arte y feminismo*, 2015. Recuperado 11 de Junio de 2020, de <https://orbitadiversa.wordpress.com/2015/04/09/ana-mendieta-arte-y-feminismo/>
- GÓMEZ, M. J. *Artista y género*, 2013. Recuperado 20 de Junio de 2020, de <https://es.slideshare.net/redondus/artista-y-genero>
- LAGARDE, M. *Identidad femenina*, 1990. Recuperado 20 de mayo de

2020, de https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/purificacion_mayobre/identidad.pdf

RAMBOVA, D. *Exorcizando el fantasma patriarcal: el caso de Mary Beth Edelson*, 2014. Recuperado 5 de junio de 2020, en https://www.academia.edu/34328105/_Exorcizando_el_fantasma_patriarcal_el_caso_de_Mary_Beth_Edelson_Sevilla_Arcibel_2014_pp._584-602

TORRES, S. *Woman Art House: Ana Mendieta*, 2018. Recuperado 22 de Julio de 2020, de <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/woman-art-house-ana-mendieta/>

WENTRACK, K. *Mary Beth Edelson: Ritual Performances*. The feminist Institute Digital Exhibit Project, 2019. Recuperado 7 de Julio de 2020, de <https://artsandculture.google.com/exhibit/mary-beth-edelson-ritual-performances/4QISv2kVOOTpLQ>

9.1. TESIS, TRABAJOS DE FIN DE GRADO Y MÁSTER

CRESPO, A. *Artistas y musas: mujeres entre la vivencia y la representación pictórica*, 2018. Recuperado 25 de Mayo de 2020, de <https://riunet.upv.es/handle/10251/110002>

CODOÑER, B. *Transitar el cuerpo: una mirada a la performance desde el pensamiento feminista de la diferencia*, 2014. Recuperado 11 de Junio de 2020, de <https://riunet.upv.es/handle/10251/53702>

PÉREZ, M. *Ana Mendieta. De Siluetas a Islas: la imagen de la nostalgia*, 2017. Recuperado 17 de Julio de 2020, de <http://hdl.handle.net/10810/23568>

RAMÍREZ, M. V. *El discurso femenino en la vanguardia plástica cubana*, 2011. Recuperado el 25 de Junio de 2020, de <http://hdl.handle.net/10347/3675>

9.2. AUDIOVISUALES

ALIAGA, J. V. *La revolución feminista desde la perspectiva del arte. Los años sesenta y setenta*. Sesión de conferencia, 4 de Mayo de 2019. [Archivo de vídeo] Recuperado 3 de Junio de 2020, de <http://fcmmanrique.org/fcm-video/conferencia-juan-vicente-aliaga-2-de-mayo-la-revolucion-feminista-desde-la-perspectiva-del-arte-los-anos-60-y-70/?lang=es>

HERNANDO, A. *Identidades étnicas minoritarias frente a un mundo global*. Sesión de conferencia, 22 de Marzo de 2018. [Archivo de vídeo]. Recuperado 23 de Mayo de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=HJfMxXNDKw>

Hannah Wilke – *Body Language*, 21 de Septiembre de 2017. [Archivo de vídeo]. Recuperado 18 de Junio de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=v8dKEgs6AzE>

10. ÍNDICE DE IMÁGENES

(Fig. 1.) Chicago, Judy. (1971) *Red Flag*

(Fig. 2) Schneemann, Carolee (1963) *Eye Body #6 de Eye Body: 36 Transformative actions for Camera*

(Fig. 3) Schneemann, Carolee (1963) *Eye body #5 de Eye Body: 36 Transformative actions for Camera*

(Fig. 4) Schneemann, Carolee (1975) fotografía de la performance *Interior Scroll*

(Fig. 5) Wilke, Hannah. (1974) fotografía de la serie *S.O.S. Starification Object Series*

(Fig. 6) Wilke, Hannah. (1979) *Exchange values*

(Fig. 7) Edelson, Mary Beth (1974) *Woman Rising*

(Fig. 8) Edelson, Mary Beth (1974) *Woman Rising*

(Fig. 9) Edelson, Mary Beth (1974) *Woman Rising*

(Fig. 10) Mendieta, Ana (1974) *Creek* de la serie *Siluetas*.

(Fig. 11) Mendieta, Ana (1974) *Untitled (Blood and Feathers)* de la serie *Siluetas*.

(Fig. 12) Mendieta, Ana (1973) *Flowers on the body* de la serie *Siluetas*.

(Fig. 13) Villanueva, Sara (2020) *El cuerpo agente*

(Fig. 14) Villanueva, Sara (2020) *El cuerpo agente*

(Fig. 15) Villanueva, Sara (2020) Detalle *El cuerpo agente*

(Fig. 16) Villanueva, Sara (2020) *Boceto*

(Fig. 17) Villanueva, Sara (2020) *El cuerpo agente*

(Fig. 18) Villanueva, Sara (2020) *El cuerpo agente*

(Fig. 19) Villanueva, Sara (2020) *El cuerpo agente*

(Fig. 20) Villanueva, Sara (2020) *El cuerpo agente*

(Fig. 21) Villanueva, Sara (2020) Detalle de *El cuerpo agente*

(Fig. 22) Villanueva, Sara (2020) Detalle de *El cuerpo agente*

(Fig. 23) Villanueva, Sara (2020) *Tierra* en *El cuerpo agente*

(Fig. 24) Villanueva, Sara (2020) Detalle de *Tierra* en *El cuerpo agente*

(Fig. 25) Villanueva, Sara (2020) *Tierra* en *El cuerpo agente*

(Fig. 26) Villanueva, Sara (2020) Detalle de *Tierra* en *El cuerpo agente*

(Fig. 27) Villanueva, Sara (2020) *Boceto*

(Fig. 28) Villanueva, Sara (2020) *Agua* en *El cuerpo agente*

(Fig. 29) Villanueva, Sara (2020) Detalle de *Agua* en *El cuerpo agente*

(Fig. 30) Villanueva, Sara (2020) *Agua* en *El cuerpo agente*

(Fig. 31) Villanueva, Sara (2020) *Boceto*

(Fig. 32) Villanueva, Sara (2020) *Earth-body*

(Fig. 33) Villanueva, Sara (2020) Detalle de *Earth-body*

(Fig. 34) Villanueva, Sara (2020) *Boceto*

(Fig. 35) Villanueva, Sara (2020) Detalle de *Earth- Body*

(Fig. 36) Villanueva, Sara (2020) *Earth-body*

(Fig. 37) Villanueva, Sara (2020) *Boceto*

(Fig. 38) Villanueva, Sara (2020) *Earth-body*

(Fig. 39) Villanueva, Sara (2020) Detalle de *Earth-body*

(Fig. 40) Villanueva, Sara (2020) Detalle de *Earth-body*

(Fig. 41) Villanueva, Sara (2020) *Earth-body*

(Fig. 42) Villanueva, Sara (2020) *Earth-body*

(Fig. 43) Villanueva, Sara (2020) *Earth-body*