



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

El momento en que no hay formas de inocencia. Un estudio pictórico sobre el feminicidio de Yessica Daniela Gularte.

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Cassiraga , Lucía

Tutor/a: Aliaga Espert, Juan Vicente

CURSO ACADÉMICO: 2022/2023

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

EL MOMENTO EN QUE NO HAY FORMAS DE INOCENCIA

Un estudio pictórico sobre el feminicidio de Yessica Daniela Gularte

Presentado por Lucía Cassiraga

Dirigido por Juan Vicente Aliaga Espert

Trabajo Final de Máster (Tipología 4)

Máster Oficial en Producción Artística

València, junio de 2023



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



Resumen

El momento en que no hay formas de inocencia. Un estudio pictórico sobre el feminicidio de Yessica Daniela Gularte presenta una investigación de corte teórico–práctico que propone reflexionar en torno a uno de los nueve asesinatos de género acaecidos el pasado mes de septiembre de 2020 en Valencia (España).

La producción pictórica que presentamos en este Trabajo Final de Máster tiene su origen en el tratamiento morboso, fetichista y sensacionalista con que la prensa narra dicho suceso, y, de resultas de un análisis de este tratamiento, propone una lectura complementaria de este crimen machista concreto. Por consiguiente, a lo largo de esta investigación analizamos la iconografía occidental de la violencia por medio de la revisión de diversas nociones artísticas y del estudio de representaciones plásticas de carácter transversal que singularizan el ejercicio de la violencia social y de género.

Palabras clave

Pintura | Violencia | Feminicidio | Prensa | Narrativa mediática | Sensacionalismo

Abstract

The moment when there are no forms of innocence. A pictorial study on the femicide of Yessica Daniela Gularte presents a theoretical–practical investigation that proposes a reflective approach to one of the nine sex murders that took place last September 2020 in Valencia (Spain).

The pictorial production that we present in this Master's Thesis has its origin in the morbid, fetishistic and sensationalist treatment with which the press narrates this event, and, as a result of an analysis of this treatment, we propose a complementary reading of this specific sexist crime. Consequently, throughout this research we analyze the Western iconography of violence through the revision of diverse artistic notions and the study of transversal artistic representations that singularize the exercise of social and gender–based violence.

Keywords

Painting | Violence | Femicide | Press | Media Narrative | Sensationalism

A Juan Vicente Aliaga por la dirección de este Trabajo Final de Máster.

A Rosa Martínez Artero y a Sales Miragall.

A Sergio Rocafort por la confianza.

A Yessica Daniela Gularte.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	5
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	8
3. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA Y CONCEPTUALIZACIÓN	10
3.1. Hannah Arendt y la <i>banalidad del mal</i>	11
3.2. La <i>espectacularización del horror</i> en la pintura occidental del siglo XX	16
3.3. El lenguaje pictórico y la realidad sociopolítica en la obra de Luc Tuymans y Simeón Saiz Ruiz	22
4. MARCO REFERENCIAL E INFLUENCIAS	29
4.1. Frida Kahlo: <i>Unos cuantos piquetitos</i> , 1935	31
4.2. Leonora Carrington: <i>Down Below (Memorias de Abajo)</i> , 1943	34
4.3. Niki de Saint Phalle: <i>Shooting Paintings (Pinturas de Tiro)</i> , 1961–1963	40
4.4. Ana Mendieta: <i>Rape Scene (Escena de Violación)</i> , 1973	44
4.5. Paula Rego: <i>A Série de Abortos (La Serie del Aborto)</i> , 1998–1999	46
4.6. Marlene Dumas: <i>The Trophy (El Trofeo)</i> , 2013	49
5. DESARROLLO DE LA OBRA	53
5.1. La narrativa mediática y el lenguaje de la pintura	54
5.2. La tela como objeto y como espacio de representación	55
5.3. El soporte pictórico y su relación con el objeto de estudio	57
5.4. El medio de la pintura	59
5.5. Documentación fotográfica de la obra	63
6. CONCLUSIONES	75
7. BIBLIOGRAFÍA	78
8. ÍNDICE DE IMÁGENES	87
9. ANEXO	92
9.1. Notas sobre el término «feminicidio»	93

INTRODUCCIÓN

1. INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo Final de Máster, titulado *El momento en que no hay formas de inocencia. Un estudio pictórico sobre el feminicidio de Yessica Daniela Gularte* — adscrito a la Tipología 4: Producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica—, presenta un ejercicio pictórico que propone reflexionar en torno al feminicidio de Yessica Daniela Gularte (Argentina, 1987 – España, 2020) a través de un análisis crítico de la narración mediática realizada por la prensa digital. En concreto, por los periódicos Levante–El Mercantil Valenciano y El Español.

El detonante de dicha investigación teórico–práctica reside en haber conocido en vida a la víctima de asesinato. Así, la motivación central que nos ha empujado a realizar este TFM atiende a la voluntad de trabajar en torno a un suceso no–ficticio, es decir, en torno a una muerte concreta y particular.

En cuanto a la elección del título de nuestra investigación, hemos decidido establecer un vínculo entre la noción de *forma* entendida desde el estudio de la pintura como la cualidad formal o la lógica constructiva de la representación, y la idea de *inocencia*, en este caso, aludiendo a la gravedad de este crimen de género. Por ende, nuestra intención es ligar un concepto que se identifica con la práctica pictórica a otro asociado al objeto de estudio, esto es, el crimen machista mencionado con anterioridad.

Por lo que se refiere a la estructura de la presente investigación, durante las primeras páginas enumeramos los objetivos de nuestro Trabajo Final de Máster, así como la metodología de trabajo que empleamos. A continuación, a lo largo del apartado dedicado a la fundamentación y a la conceptualización de la investigación, articulamos el estudio teórico en torno a la iconografía de la violencia, abordando conceptos como la *banalidad del mal*, la *espectacularización del horror* en la pintura occidental del siglo XX o la relación existente entre el lenguaje pictórico y la realidad social, tomando de ejemplo la obra de los pintores contemporáneos Luc Tuymans y Simeón Saiz Ruiz. En cuanto al marco referencial, analizamos un conjunto de trabajos artísticos de corte transversal, de artistas como Frida Kahlo, Leonora Carrington, Niki de Saint Phalle, Ana Mendieta, Paula Rego o Marlene Dumas —que trabajan medios como la pintura, la *performance*, la escritura o el dibujo—. En el siguiente apartado, el centrado en el

desarrollo de nuestra producción, reflexionamos en torno a aspectos exclusivamente técnicos y formales, analizando en profundidad nuestra metodología de trabajo. Para ello, señalamos el origen del objeto de representación; estudiamos el empleo de la fotografía como fuente referencial, así como las nociones de *significado* y de *significante* y su relación con nuestra obra; analizamos la clase de soporte que empleamos junto al tipo de imprimación y de formato; el comportamiento del óleo industrial y el modo en que lo aplicamos sobre la superficie pictórica; el papel fundamental que adquiere en nuestra obra la descontextualización formal, revisando algunos estudios pictóricos de Gilles Deleuze; y, finalmente, el funcionamiento del sistema cromático que decidimos adoptar. Por último, reunimos las ideas alcanzadas a lo largo de este TFM en el apartado dedicado a las conclusiones, para lo cual tenemos en cuenta los objetivos que quedan desarrollados a continuación.

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Objetivo principal:

- Desarrollar una propuesta pictórica inédita que reflexione en torno al feminicidio de Yessica Daniela Gularte (Argentina, 1987 – España, 2020).

Objetivos específicos:

- Poner de manifiesto el tratamiento sensacionalista que emplea la prensa en lo referente a su asesinato.
- Trabajar nuestra propuesta pictórica huyendo de la espectacularidad de las imágenes morbosas y explícitas.
- Estudiar conceptos relacionados con la iconografía de la violencia como, por ejemplo, la *banalidad del mal* o la *espectacularización del horror*.
- Rastrear la representación artística de la violencia social y de género, revisando prácticas contextualizadas en el período moderno y el período contemporáneo.
- Enmarcar nuestra producción pictórica dentro del panorama artístico actual por medio de la realización de una exposición individual en la que presentamos la producción inédita desarrollada a propósito de este Trabajo Final de Máster.

Por lo que respecta a la metodología de trabajo, los procedimientos de investigación que hemos adoptado están ligados al método cualitativo, ya que se trata de un trabajo crítico que establece una relación con un acontecimiento concreto y real.

En cuanto al análisis teórico–referencial, hemos realizado un acercamiento a diversas tesis con la intención de asentar conceptos como la *espectacularización del horror* en las prácticas artísticas modernas o la *banalidad del mal*. Simultáneamente, hemos estudiado un conjunto de trabajos artísticos ajenos a nuestra producción que nos ha permitido entender los modos en que se han tratado plástica y conceptualmente cuestiones estrechamente vinculadas a la violencia de género, como, por ejemplo, el crimen machista, la violación, el poder médico, las consecuencias de la ilegalización del aborto o el impacto de los conflictos bélicos sobre los derechos de la mujer.

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA
Y CONCEPTUALIZACIÓN

3. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA Y CONCEPTUALIZACIÓN

¿Cómo se puede representar lo irrepresentable de forma que se respete tanto a las víctimas como a los espectadores del cuadro?

(STOKER, 2017, 433)

Para poder establecer la fundamentación teórica y conceptual de esta investigación, analizaremos una serie de nociones estrechamente relacionadas con la iconografía occidental de la violencia desarrollada durante el siglo XX y el siglo XXI.

3.1. Hannah Arendt y la *banalidad del mal*

La primera tesis a destacar es la tratada por la teórica en política Hannah Arendt (Hannover, 1906 – Nueva York, 1975) bajo el concepto de la *banalidad del mal*.

Si bien la pensadora alemana de origen judío desarrolló esta idea en su ensayo *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil (Eichmann en Jerusalén. Un Estudio sobre la Banalidad del Mal)* (1963) —centrándose en la trayectoria del criminal de guerra Otto Adolf Eichmann (Solingen, 1906 – Ramla, 1962) —, en nuestro caso nos dedicaremos a reflexionar en torno al concepto mencionado con anterioridad y a exponer la incidencia que tiene en la conceptualización de nuestro TFM.

Según Arendt, la *banalidad del mal* hace alusión al comportamiento adoptado por individuos completamente normales, comunes y corrientes que ejecutan acciones de carácter condenable sin necesidad de reflexionar en torno a ellas. Se trata de un argumento empleado habitualmente por los nazis que demuestra que no es necesario tener ningún motivo o convicción sólida para poder cometer el peor de los males:

Únicamente la pura y simple irreflexión [...] fue lo que le predispuso [a Eichmann] a convertirse en el mayor criminal de su tiempo. Y si bien esto merece ser clasificado como «banalidad», e incluso puede parecer cómico, y ni siquiera con la mejor voluntad cabe atribuir a Eichmann diabólica

profundidad, también es cierto que tampoco podemos decir que sea algo normal o común. (Arendt, 2010, 417–418)

Con posterioridad al juicio de Eichmann —una vez afrontadas las severas críticas que recibió la autora tras la publicación de sus ideas en *The New Yorker*¹—, en el año 1984 Arendt afirmó al respecto:

Me impresionó la manifiesta superficialidad del acusado, que hacía imposible vincular la incuestionable maldad de sus actos a ningún nivel más profundo de enraizamiento o motivación. Los actos fueron monstruosos, pero el responsable —al menos el responsable efectivo que estaba siendo juzgado— era totalmente corriente, del montón, ni demoníaco ni monstruoso. (Arendt, 1984, 14)

Así lo explica Olga Belmonte García (Madrid, 1979), doctora en Filosofía: “La crueldad puede manifestarse en acciones de personas ordinarias sin aparente tendencia a la maldad, pero dispuestas a obedecer ciegamente a la autoridad” (2022) o Ana Carrasco (Madrid, 1979), profesora de la UCM: “El mal en este caso, como dijera Arendt, el más banal pero el más destructor, es el que causa un horror indecible” (2019).

Por ello y en primer lugar, este término adquiere importancia a la hora de establecer las bases teórico–conceptuales de nuestra investigación porque entendemos que el concepto de lo *banal* resulta indisociable de la noción de la intrascendencia. Como ha ocurrido con el feminicidio que nos ocupa, a nivel mediático, los casos de violencia machista extrema en que el agresor acaba con la vida de la víctima cobran importancia durante un breve período de tiempo, aunque la mayoría de las veces lo hacen desde una exposición morbosa y macabra de los hechos.

¹ Las ideas de Hannah Arendt agrupadas en el ensayo *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil* (*Eichmann en Jerusalén. Un Estudio sobre la Banalidad del Mal*) (1963) fueron inicialmente desarrolladas en un reportaje de cinco artículos independientes redactados para la revista estadounidense semanal *The New Yorker* y cuyas publicaciones se realizaron los días 16 de febrero, 23 de febrero, 2 de marzo, 9 de marzo y 16 de marzo del año 1963.

Por otro lado, el concepto de la *banalidad del mal* es inherente a la idea de lo corriente o trivial. Es decir, a la idea de lo conocido por todos. Nuevamente, identificamos que ocurre lo mismo con el asesinato estudiado. Nos referimos a las siguientes afirmaciones recogidas a lo largo del mes de septiembre del año 2020 en los periódicos digitales Levante EMV² y El Español³: “Respecto a si la pareja [...] discutía a menudo, sus allegados aseguran que sí, que incluso en alguna ocasión llegaron a las manos, aunque no consta que presentara denuncia”; “La víctima le había reconocido a su entorno que Janner [la pareja] le «ponía la mano encima» y se ponía «muy violento cuando tomaba alcohol». El compañero de piso de la pareja había tenido que mediar en más de una ocasión para separarlos”; “Se les oía discutir mucho. Incluso en otros patios. Intuía que le pegaba”; “La mayoría de los vecinos asegura que se les escuchaban [sic] pelear continuamente”. Es decir, la violencia que sufrió con asiduidad Yessica Daniela Gularte en vida era conocida por su entorno. No obstante, los testigos de lo que indica que fue una relación de violencia machista expresaron asombro al ser informados de su asesinato: “Le pones cara a una persona cercana e impacta”, afirmó una vecina de la víctima haciendo alusión a la figura de Janner J. O., su pareja. En definitiva, todos estos ejemplos que hemos citado son una muestra de la banalidad de la violencia sufrida por Gularte, ya que en el vecindario y en su entorno más cercano era conocido el comportamiento agresivo del victimario.

Así, en el desarrollo de la presente investigación, la *banalidad del mal* atiende a un concepto vinculado a la impermeabilización a la que se encuentra sujeta la sociedad cuando se trata de conocer que sucesos como el feminicidio de Yessica Daniela Gularte acontecen con una frecuencia vertiginosa en entornos aparentemente ordinarios, pues, como afirma Arendt: “nadie pone en tela de juicio ni examina lo que resulta completamente obvio” (Arendt, 2005, 16).

² La totalidad de los artículos de prensa publicados en Levante EMV durante el año 2020 fueron redactados por el periodista Ignacio Cabanes, excepto uno de ellos que fue elaborado a cuatro manos con la redactora Teresa Domínguez.

³ En este caso, el artículo publicado en El Español en septiembre de 2020 fue escrito por el reportero Domingo Díaz.

Para continuar, cabría establecer un breve apunte en cuanto a la diferenciación que afecta a las prácticas artísticas entre la violencia de género y la violencia entendida desde una posición más generalizada. Frente a la guerra como una “noticia irresistible y poderosa” (Font i Agulló, 2008) en que “las representaciones de la violencia [...] suelen poner el acento en el heroísmo, el honor militar y la fama” (Stoker, 2017), la violencia de género no es recibida con tanta preocupación dentro de la práctica pictórica occidental desarrollada antes del siglo XX, ya que dicho concepto no existió antes de este período, por tanto no resulta inusual que la violencia machista no se representase desde una perspectiva crítica con el patriarcado.

Sin embargo, a finales del siglo XIX sí que podemos identificar representaciones pictóricas de mujeres agredidas como, por ejemplo, la que se plasma en el óleo *Intérieur. Le Viol (Interior. La Violación)* (1868–1869) de Edgar Degas (París, 1834 – París, 1917). De esta pieza conviene subrayar que el autor nunca aceptó el título de la misma, sino que prefirió referirse a ella como *tableau de genre* (cuadro de género).



(Fig. 1) Edgar Degas: *Intérieur. Le Viol (Interior. La Violación)*, 1868–1869. Óleo sobre lienzo.

Este óleo que podemos encontrar en el Museo de Arte de Filadelfia y que pertenece a la colección de Henry P. McIlhenny, presenta una escena de interior en que una figura femenina permanece abatida sobre una silla mientras le da la espalda a la de un varón que, erguido y con las piernas abiertas, se apoya y obstaculiza la puerta de la habitación.

Ya la postura de las figuras expresa un conflicto. [...] Degas hace que el observador se convierta en testigo de una escena que no estaba destinada para personas ajenas. [...] [El pintor] muestra expresamente en su cuadro muchas cosas que, para el observador, quedan en suspenso: la cama intacta entre las dos personas, delante de la cual hay un corsé sobre el suelo, las tijeras abiertas. [...] Así, esta escena [...] no sólo deja fijada la humillación de la mujer; el contraste latente entre el estar a la merced de una persona y lo que la agresión muestra, la tensión entre los sexos, una situación sin salida para ambos. (Growe, 2003, 30)

3.2. La espectacularización del horror en la pintura occidental del siglo XX

Al igual que se puede estar habituado al horror de la vida real, es posible habituarse al horror de unas imágenes determinadas.

(SONTAG, 2003, 73)

Uno de los referentes clave a la hora de entender el tratamiento de la violencia en el ámbito de las artes plásticas, es la obra de la filósofa americana Susan Sontag (Nueva York, 1933 – Nueva York, 2004).

En el año 2003, Sontag afirmó que “La iconografía del sufrimiento es de antiguo linaje. Los sufrimientos que más a menudo se consideran dignos de representación son los que se entienden como resultado de la ira, ya sea humana o divina” (Sontag, 2003, 41). Por ejemplo, podemos identificar representaciones pictóricas de violencia ejercida sobre la mujer en la transición del siglo XVIII al siglo XIX —es decir, desarrolladas durante el período del Romanticismo— en obras como *Bandolero asesinando a una mujer* (1798–1800) de Francisco de Goya o *La Mort de Sardanapale (La Muerte de Sardanápalo)* (1827) de Eugène Delacroix.



(Fig. 2) Francisco de Goya: *Bandolero asesinando a una mujer*, 1798–1800. Óleo sobre lienzo.

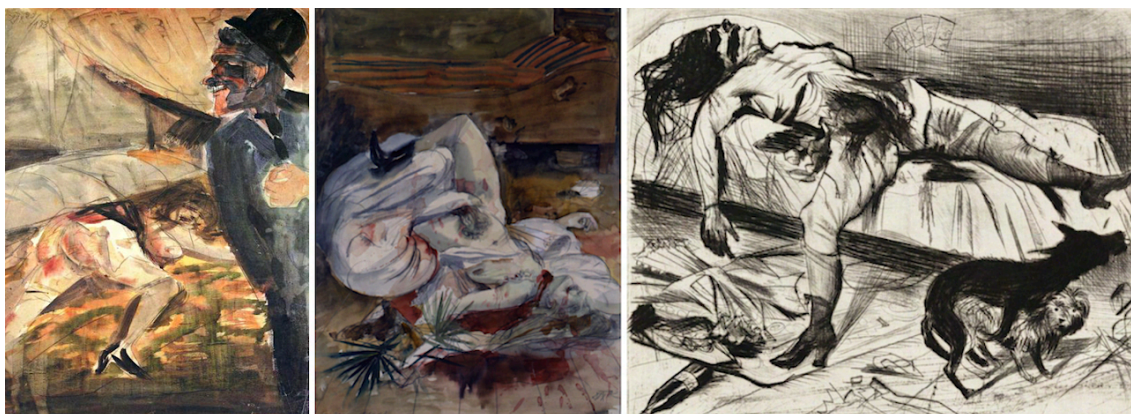
(Fig. 3) Eugène Delacroix: *La Mort de Sardanapale (La Muerte de Sardanápalo)*, 1827. Óleo sobre lienzo.

En este último caso, tenemos presente que el objetivo del pintor no fue el de trabajar la temática de la violencia de género de manera expresa. No obstante, él mismo declaró al respecto del tratamiento pictórico del tema que el último rey de Asiria (Sardanápalo) dio el orden de degollar a sus mujeres, a sus pajes y a sus perros favoritos, ya que ninguno de los objetos que habían servido para satisfacer su placer debían sobrevivir (Delacroix, 1828). De esta manera, podemos observar el modo en que se pone al mismo nivel la violencia ejercida sobre las mujeres con la aplicada a los pajes que eran varones y a los animales, así como la concepción de que la mujer responde a un objeto destinado a producir placer. Conviene mencionar que de las palabras del artista se deduce que el rey no ejercía violencia solamente sobre las mujeres, pero en *La Mort de Sardanapale (La Muerte de Sardanápalo)* (1827) el foco está puesto en el cuerpo desnudo y violentado de ellas.

Entendemos por *espectacularización del horror* el modo en que las artes plásticas abordan la temática de la violencia desde un posicionamiento que acaba por sublimar, y en ocasiones glorificar, el suceso execrable en cuestión. Por ejemplo, en representaciones clásicas como la citada anteriormente —*La Mort de Sardanapale (La Muerte de Sardanápalo)* (1827)—, la violencia se observa representada como un acto bello y trascendente. Sin embargo, así lo explica Llamosí: “Las manifestaciones artísticas se mueven en un plano ambiguo: por una parte, denuncian la violencia, ciertamente; pero, por otra parte, también la estetizan, la escenifican, la convierten en espectáculo” (Llamosí, 2020, 210). Como consecuencia, limitar la representación de la violencia a un mero espectáculo acaba por producir una especie de ceguera, ya que cuantas más veces la observamos, en menos ocasiones la reconocemos como tal.

Interesa, nuevamente, la tesis de la autora Olga Belmonte García según la cual, tomando las ideas de Sontag en cuanto a la *espectacularización del horror*, se cuestiona si la barbarie debería quedar reducida a una experiencia estética pasiva (Belmonte, 2022). Por ello, nos preguntamos cuál es el fin que persiguen las representaciones artísticas de este tipo de violencia realizadas durante la primera mitad del siglo XX, como el dibujo *La femme étranglée (La mujer estrangulada)* (1902–1904) de Pablo Picasso (Málaga, 1881 – Mougins, 1973), las dos acuarelas tituladas *Lustmord (Crimen*

sexual) (1922) y el grabado *Lustmord 'Tod und Auferstehung' series (Asesinato por lujuria de la serie 'Muerte y Resurrección')* (1922) de Otto Dix (Untermhaus, 1891 – Singen, 1969) o la litografía *Sexualmord in der Ackerstrasse (Asesinato Sexual en la Ackerstrasse)* (1917) de George Grosz (Berlín, 1893 – Berlín, 1959).



(Fig. 4) Otto Dix: *Lustmord (Crimen sexual)*, 1922. Acuarela y tinta sobre papel.

(Fig. 5) Otto Dix: *Lustmord (Crimen sexual)*, 1922. Acuarela y tinta sobre papel.

(Fig. 6) Otto Dix: *Lustmord 'Tod und Auferstehung' series (Asesinato por lujuria de la serie 'Muerte y Resurrección')*, 1922. Aguafuerte y punta seca sobre papel.

Según Sontag, la pretensión de este tipo de imágenes se reduce simplemente en señalar que sucedieron acontecimientos “así” de violentos. Es decir, frente al empleo de la fotografía como un mecanismo que expone fielmente la realidad, las representaciones artísticas se dedican únicamente a evocar lo acaecido (Sontag, 2003).

No obstante, consideramos que las últimas obras implican una excepción pues en la gran mayoría de las representaciones realizadas por varones durante el siglo XX en que podemos observar crímenes machistas, este tipo de violencia se encuentra expuesta de manera indirecta ya que los trabajos se centran en el tratamiento de temáticas belicistas, como ocurre con el tríptico *Der Krieg (La Guerra)* (1932) de Otto Dix.

Mientras que las obras en las que se trabaja la temática de la violencia genocida (como puede ser la del Holocausto) se convierten en representaciones conmemorativas —por ejemplo, las realizadas por los alemanes Anselm Kiefer (Donaueschingen, 1945)

o Gerhard Richter (Dresde, 1932)—, ya que “se trata de un arte del Holocausto en el que se respeta el límite ético de la representación” (Stoker, 2017, 434), las obras desarrolladas simultáneamente por pintores europeos simplemente se limitan a mostrar cuerpos violentados de mujeres anónimas. Un ejemplo en que podemos observar implícitamente lo descrito se plantea en la serie *Woman (Mujer)* de Willem de Kooning (Róterdam, 1904 – Nueva York, 1997), realizada aproximadamente entre 1950 y 1955.

Ocurre lo mismo en el arte norteamericano de la segunda mitad del siglo XX, con trabajos neofigurativos y *funk* como *Pinkville* (1970) o *Saigon* (1967) de Peter Saul (San Francisco, 1934).



(Fig. 7) Peter Saul: *Saigon*, 1967. Acrílico, óleo, esmalte y rotulador de punta de fibra sobre lienzo.

Este lienzo de gran envergadura presenta una crítica de la política estadounidense adoptada durante la Guerra de Vietnam (1955–1975), también conocida como la Guerra de Resistencia contra los Estados Unidos. Pese a que el empleo de una paleta cromática muy saturada y el tratamiento caricaturizado de las figuras humanas dificultan la lectura

de esta obra, en ella podemos ver un escenario repleto de violencia: un grupo de mujeres son torturadas, violadas y asesinadas por un par de soldados estadounidenses. En el centro de la representación observamos una mujer atada de brazos —en cuya ropa se indican las palabras “Innocent Virgin” (Virgen Inocente)— que está siendo agredida con un cuchillo y penetrada por uno de los soldados que, mientras tanto, se encuentra bebiendo Coca-Cola. Se trata de una familia vietnamita, ya que cada figura que identificamos lleva escrito su rol familiar: “Her mother” (Su madre), “Her father” (Su padre) y “Her sister” (Su hermana). Asimismo, en los laterales inferiores de la pieza podemos leer las siguientes palabras: “White Boys Torturing and Raping the People of Saigon: High Class Version” (Chicos Blancos Torturando y Violando a la Gente de Saigón: Versión de Clase Alta). En suma, con esta obra Peter Saul presenta un espacio devastado por la guerra en el cual identificamos la representación de cuatro palmeras arrancadas, varios ríos de sangre, un militar de tres estrellas que lame y ataca a la mujer ubicada en el centro y una bomba estadounidense.

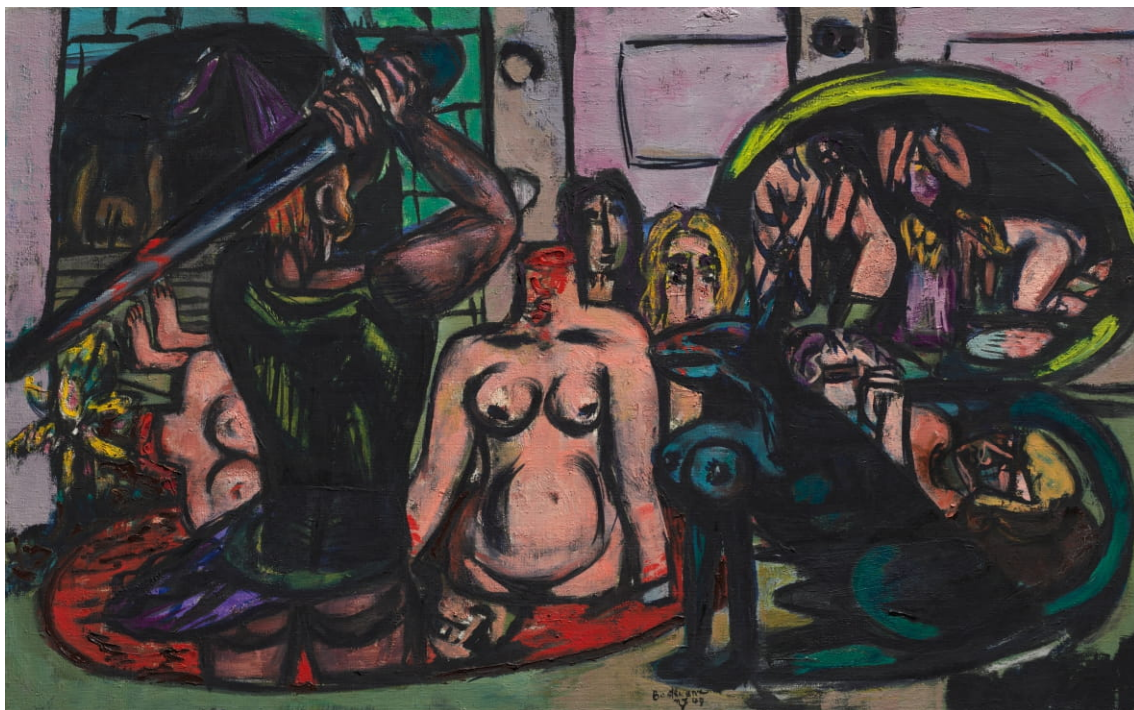
Aunque contextualizadas durante la transición del siglo XX al siglo XXI, de este último pintor también podríamos mencionar las interpretaciones que realiza de las pinturas que hemos nombrado anteriormente: *The Death of Sardanapolis* (*La Muerte de Sardanápalo*) (1990) o *Beckmann's The Night* (*La Noche de Beckmann*) (2009).



(Fig. 8) Max Beckmann: *Die Nacht* (*La Noche*), 1918–1919. Óleo sobre lienzo.

(Fig. 9) Peter Saul: *Beckmann's The Night* (*La Noche de Beckmann*), 2009. Acrílico, óleo y esmalte sobre lienzo.

En definitiva, en las pinturas trabajadas por varones durante el siglo XX en el ámbito europeo, la forma artística que adquiere la violencia machista recibe un tratamiento generalizado e indirecto. Es el caso de *Die Nacht (La Noche)* (1918–1919) —óleo al que ya nos hemos referido—, *Die Letzte Pflicht des Perseus (El Último Deber de Perseo)* (1949) o el tríptico *Perseus (Perseo)* (1941) de Max Beckmann. Paralelamente, podríamos mencionar la pieza *Élimination (Eliminación)* (1933) realizada por el pintor surrealista André Masson (Balagny-sur-Thérain, 1896 – París, 1975) en la que, por medio de una factura geométrica y de carácter cubista, representa la figura de tres mujeres que están siendo violentamente capturadas.



(Fig. 10) Max Beckmann: *Die Letzte Pflicht des Perseus (El Último Deber de Perseo)*, 1949. Óleo sobre lienzo.

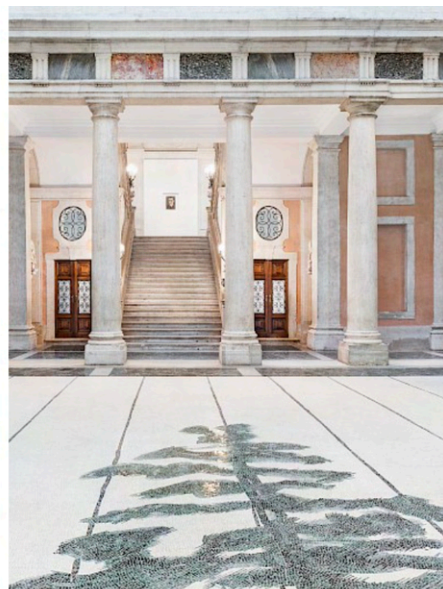
3.3. El lenguaje pictórico y la realidad sociopolítica en la obra de Luc Tuymans y Simeón Saiz Ruiz

Debido a que la producción artística que presentamos en esta investigación es puramente pictórica, dedicaremos este tercer apartado al estudio de una serie de nociones relacionadas con la práctica de la pintura europea contemporánea. Para ello, nos centraremos en analizar el trabajo de Luc Tuymans y de Simeón Saiz Ruiz ya que ambos pintores articulan sus obras a raíz de sucesos históricos concretos que destacan por su violencia. Otro motivo por el cual la obra de estos dos pintores resulta relevante en este Trabajo Final de Máster atiende a que ninguno de ellos emplea recursos formales centrados en la explicitud a la hora de articular sus pinturas.

En primer lugar, tomaremos de ejemplo el trabajo desarrollado por el pintor belga Luc Tuymans (Mortsel, 1958). Es sabido que su obra se encuentra atravesada por el tratamiento de cuestiones como el colonialismo belga, el conservadurismo norteamericano o la violencia nazi. Un ejemplo en que se ve recogido este último interés es la pieza *Schwarzheide* (2019), un mosaico de gran escala realizado específicamente para ser instalado en el Palacio Grassi (Venecia).



(Fig. 11) Luc Tuymans: *Schwarzheide*, 1986. Óleo sobre lienzo.



(Fig. 12) Luc Tuymans: *Schwarzheide*, 2019. Fragmento del mosaico instalado en el Palacio Grassi.

Esta obra tiene su origen en una pintura realizada por Tuymans en el año 1986 que, a su vez, se vincula con una interpretación de uno de los dibujos a carbón del superviviente del Holocausto Alfred Kantor (Praga, 1923 – Yarmouth, 2003). En ella podemos observar un pequeño conjunto de pinos sin un aparente contexto que se encuentra acompañado de un total de nueve líneas verticales que atraviesan la composición por completo. Estas líneas responden a las tiras de papel en que se tuvieron que romper los dibujos que realizaban los esclavos del campo de trabajo de Schwarzheide (Brandenburgo, Alemania) por temor a que fuesen descubiertos por los guardias nazis.

La pieza *Schwarzheide* (2019) adquiere importancia en cuanto a la conceptualización de nuestra propia obra ya que al tratarse de un mosaico sobre el cual el público puede caminar —de hecho, la primera toma de contacto se realiza a la altura de la pieza, puesto que se encuentra situada en la planta baja del Palacio Grassi, junto a su entrada—, nos resulta de interés la noción de descontextualización que desprende la misma. Al atender a una pieza que abarca casi la totalidad del pavimento del edificio, la facultad del espectador de leer e interpretar la pieza queda casi anulada, ya que el individuo se encuentra situado tan cerca que no consigue percibir la obra en su conjunto. Esta noción de cercanía que acaba por acentuar una posible descontextualización formal y conceptual podemos vincularla a las ideas desarrolladas con anterioridad en el apartado 3.1. en lo referente a la percepción y a la banalización de la violencia de género. En definitiva, lo que pretende Tuymans al aumentar de tamaño la escala original de la pieza y al colocarla en el suelo es potenciar el carácter invisible de la misma, trasladando esta noción de ocultación al ámbito político.

Estos conceptos —el de la descontextualización y el de la banalización— son dos elementos clave que se repiten constantemente en la obra pictórica de Tuymans. En la entrevista realizada por Juan Vicente Aliaga (Cheste, València, 1959) que podemos encontrar en el catálogo de obra editado por Phaidon Press, Tuymans afirma a propósito de su pieza *Gaskamer (Cámara de Gas)* (1986) que “si no conocieras la cámara de gas, pensarías que se trata de un baño normal o de un simple sótano. Pero mi intención era hacer un cuadro cálido sobre algo horroroso” (Tuymans, 1996, 25).



(Fig. 13) Luc Tuymans: *Gaskamer (Cámara de Gas)*, 1986. Óleo sobre lienzo.

Precisamente con esta finalidad, el pintor consigue destacar la atrocidad llevada a cabo en las cámaras de gas por medio de la omisión de la frialdad de este acto.

El segundo componente esencial a destacar de la pintura de Tuymans es el tratamiento de la violencia desde la banalidad. En consonancia con lo propuesto por Hannah Arendt, el pintor afirma en el año 1996 que “todo lo banal puede transformarse en horror” (Tuymans, 1996, 20). Por ejemplo, en 1993 el artista belga realizó la pintura *Apple (Manzana)* a raíz de una imagen que extrajo de un programa de televisión sobre ciencia forense en que se exponía que, gracias a las marcas de los dientes encontradas en dicha manzana, la policía científica pudo identificar al asesino. A propósito de este pequeño óleo, Tuymans afirmó: “la banalidad de los elementos puede ser muy significativa” (Tuymans, 1996, 26).

En suma, la pintura desarrollada por el pintor belga supone una referencia en nuestro Trabajo Final de Máster ya que tras su obra subyace un constante interés por las múltiples formas que adquiere la violencia. Tuymans trata esta problemática desde la creación de imágenes a primera vista inofensivas y cotidianas, evitando pintar motivos abiertos y formalmente atroces y, al mismo tiempo, huyendo de la espectacularización del dolor (Lichtzier, 2020).

Conviene señalar que el empleo de la fotografía interviene en nuestra producción pictórica tanto a nivel conceptual como a nivel formal. Así, a propósito de la pintura de Tuymans, Kantor afirma:

La noción de representación naturalista (fotográfica) ha dado paso a un tipo de espacio más lingüístico, parecido a la página escrita. De este modo, evocan el paso del ámbito de la naturaleza al de la cultura que Leo Steinberg describió con precisión en su formulación de 1968 del "plano de la imagen". La estrategia semiótica de Tuymans de elegir un lenguaje pictórico particular basado en el tema específico y las necesidades internas de una imagen es una de las formas más poderosas en las que ha señalado un camino más allá de un cierto tipo de pintura de base fotográfica. (Kantor, 2004)

Interesa en este punto mencionar brevemente la obra desarrollada por el pintor contemporáneo alemán Johannes Kahrs (Bremen, 1965). Uno de los pilares sobre los que se edifica su pintura atiende a la representación de la violencia abordada mediante el empleo de la fotografía digital, el cine, la publicidad o la apropiación de la imagen extraída de los medios de comunicación. En su trabajo podemos identificar vínculos (tanto formales como conceptuales) con la pintura desarrollada por sus contemporáneos. Por ejemplo, encontramos latentes el desenfoque característico de la pintura figurativa de Gerhard Richter (Dresde, 1932), la dualidad iconográfica de Luc Tuymans, la paleta y el registro formal de Michaël Borremans (Geraardsbergen, 1963) o el uso de la

composición abierta propia de los retratos en primer plano de Marlene Dumas (Ciudad del Cabo, 1953).



(Fig. 14) Johannes Kahrs: *Three Figures in a Room (Tres Figuras en una Habitación)*, 2005. Óleo sobre lienzo.

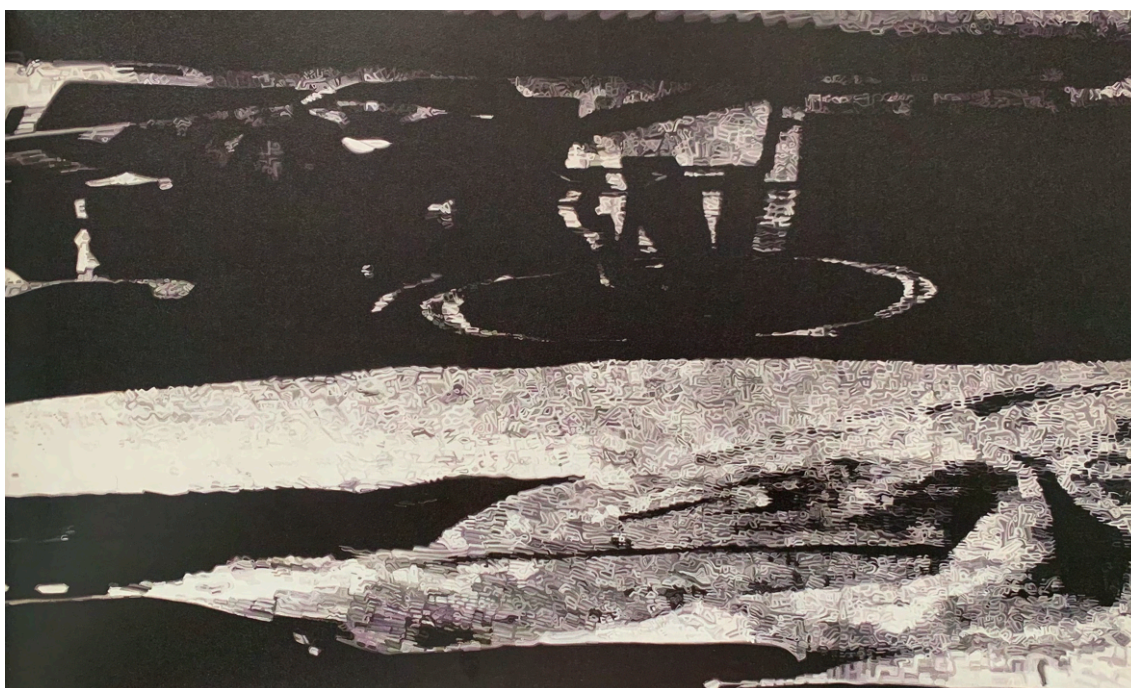
(Fig. 15) Johannes Kahrs: *Untitled (Embrace) (Sin título) (Abrazo)*, 2015. Óleo sobre lienzo.

Otra de las figuras en cuya trayectoria artística podemos observar un claro vínculo entre la realidad sociopolítica, la pintura contemporánea y el empleo de la fotografía es Simeón Saiz Ruiz (Cuenca, 1956). Algunos de sus más reconocidos trabajos pudieron verse reunidos en la exposición *J'est un Je* (2008), albergada en el Museo de Santa Cruz de Toledo. Con las pinturas a las que nos referimos, Saiz Ruiz trabajó en torno a la violencia acaecida durante las Guerras yugoslavas (1991–2001) —en particular, la Guerra de Bosnia–Herzegovina (1992–1995) y la Guerra de Kosovo (1999)—, partiendo de imágenes que extrajo de los medios de comunicación. El gestor cultural Jordi Font i Agulló (Gerona, 1964) afirma a propósito de su obra:

Esta ya longeva y compleja serie pictórica que él denomina *J'est un Je* supone, verdaderamente, una incursión profunda en el universo que es constituido por los nexos que se establecen entre la práctica artística y el marco ideológico, político y cultural en que ésta se desarrolla. (Font i Agulló, 2008, 33)

Por ello, el proceso de trabajo de Saiz Ruiz se ve claramente influido por el medio audiovisual, confluyendo en el desarrollo de pinturas articuladas por medio de la imitación formal del píxel. Por un lado, el pintor enfatiza el carácter documental de las fuentes a las que recurre a la hora de desarrollar estas pinturas. Por otro, consigue abstraer formalmente y por completo el motivo representado, obteniendo inmensas composiciones distorsionadas que alcanzan —en ocasiones— los casi cinco metros de amplitud. Aliaga precisa al respecto:

En el fondo, Saiz Ruiz está haciendo un arte político (no confundir con propagandístico), y sin duda ello supone una responsabilidad [...], particularmente [...] por representar fragmentos de una guerra y en especial a las víctimas de la misma, aunque no estemos ante un retrato fidedigno de heridos y muertos. (Aliaga, 2008, 47)



(Fig. 16) Simeón Saiz Ruiz: *Cadáveres de dos muertos por un mortero serbio el viernes 3 de diciembre de 1993 en Sarajevo*, (A partir de fotografía de Rikard Larma, Associated Press), 1998. Óleo sobre lino.



(Fig. 17) Simeón Saiz Ruiz: *Mujer croata muerta sobre alfombra, víctima de comando bosnio* (A partir de imagen aparecida en Antena 3), 1996. Óleo sobre lino.

(Fig. 18) Simeón Saiz Ruiz: *Matanza de civiles en Sarajevo por proyectiles caídos junto al mercado principal el lunes 28 de agosto de 1995. Víctima en la barandilla* (A partir de imagen aparecida en TVE), 1998. Óleo sobre lino.

Al mismo tiempo, el pintor conquense presenta y trabaja la violencia en sus pinturas evitando el morbo, pues lo mitiga por medio de la modificación de la imagen. Como hemos apuntado, hace uso del píxel con la intención de abstraer el motivo representado. Esta metodología plástica produce que algunas de las imágenes que subyacen en sus óleos resulten —en algunas ocasiones— más perceptibles que otras.

En pocas palabras, el trabajo realizado por Simeón Saiz Ruiz resulta fundamental a la hora de desarrollar nuestra investigación ya que en sus pinturas podemos observar aunados el quehacer pictórico, el posicionamiento crítico ante un conjunto concreto de hechos políticos, la representación artística de dichos sucesos y un análisis del impacto social que produce la difusión en los medios audiovisuales de imágenes explícitas fruto de los conflictos bélicos mencionados con anterioridad.

MARCO REFERENCIAL E INFLUENCIAS

4. MARCO REFERENCIAL E INFLUENCIAS

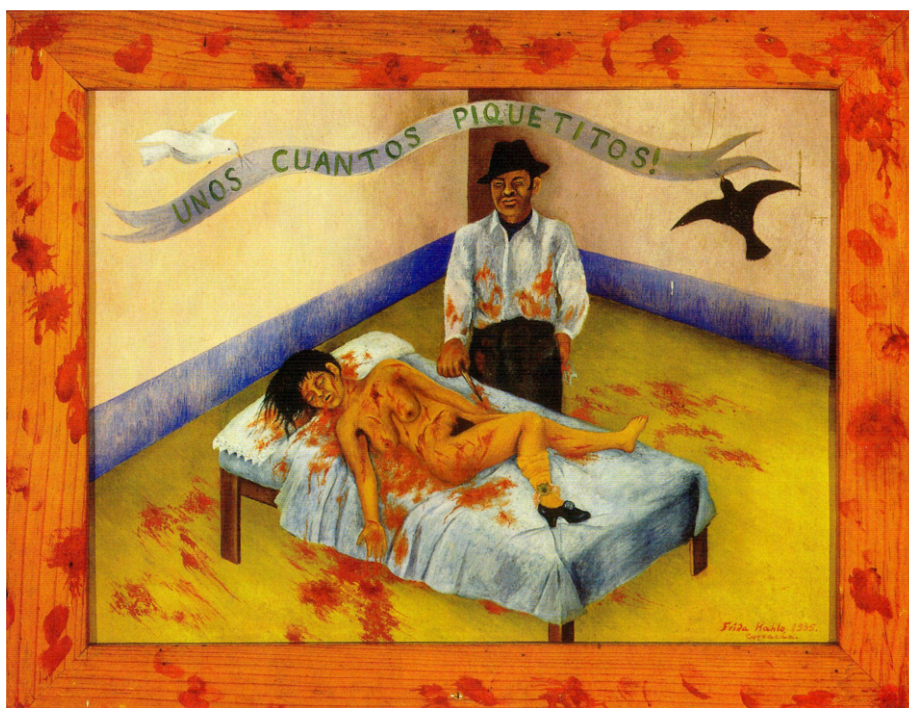
Para comenzar con el análisis de nuestras influencias artísticas, cabría recordar que al menos desde comienzos del siglo XVII podemos identificar trabajos plásticos de carácter occidental en los que encontramos narradas explícitamente algunas de las violencias ejercidas sobre la mujer. Lieberman (Nueva York, 1941) afirma: “Admiramos estos cuadros por su gracia y belleza, ignorando su violenta temática” (Lieberman, 2017), a propósito de algunas de las representaciones artísticas barrocas como *Susana y los Viejos* (1610) de Artemisia Lomi Gentileschi, el *Rapto de las Hijas de Leucipo* (1618) de Peter Paul Rubens, el *Rapto de Perséfone* (1622) de Gian Lorenzo Bernini o el *Rapto de las Sabinas* (1634) de Nicolas Poussin.

Convendría apuntar que si bien el trabajo desarrollado por Tuymans y por Saiz Ruiz resulta clave en esta investigación, el motivo por el que no se encuentran en el presente apartado responde a que en sus pinturas no se trata específicamente la problemática de la violencia de género.

Dicho esto, las influencias que estudiaremos en el marco referencial atienden a una serie de trabajos artísticos occidentales, contextualizados a lo largo del siglo XX y comienzos del XXI. Por ello, a continuación exponemos por orden cronológico el análisis de un total de seis piezas de diversa naturaleza —pintura, escritura, dibujo y *performance*—, que han contribuido a desarrollar nuestra reflexión en torno al vínculo existente entre la violencia de género y su representación artística.

4.1. Frida Kahlo: *Unos cuantos piquetitos*, 1935

En este óleo realizado en el año 1935 por la pintora norteamericana Frida Kahlo (Ciudad de México, 1907 – Ciudad de México, 1954) observamos el cadáver tendido de una mujer desnuda, acompañado a su izquierda por un hombre erguido y vestido que sostiene sonriente un arma blanca. Sobre las figuras se advierten dos pájaros —una golondrina negra y una paloma blanca— que sujetan al vuelo un banderín gris en el que se lee la siguiente exclamación: “UNOS CUANTOS PIQUETITOS!”.



(Fig. 19) Frida Kahlo: *Unos cuantos piquetitos*, 1935. Óleo sobre tela.

El propósito de esta pintura al óleo —realizada en el piso ubicado en la Avenida Insurgentes que Kahlo alquiló tras ser dada de alta del hospital en el que se recuperó de un aborto de tres meses, de una apendicitis y de una operación de su pie derecho—, está vinculado con una noticia de su país en la cual se exponía que una mujer había sido sanguinariamente asesinada debido, aparentemente, a una infidelidad.

El asesino, como respuesta ante el juez y trivializando el denominado en aquella época "crimen pasional", se excusó diciendo: «Pero si sólo le di unos cuantos

piquetitos!»), cuando en realidad, se trató de veinte puñaladas. Por esta razón, la presente pintura adquiere el título sarcástico de *Unos cuantos piquetitos*.

El siguiente aspecto a analizar responde a la decisión de Kahlo de interpelar directamente al espectador por medio de la intervención pictórica del marco que rodea la pieza. Podemos advertir cómo la pintura roja —que equivaldría a la sangre que desprende la víctima— se convierte en un componente clave de la obra ya que admite una doble lectura. Consideramos que la autora se dirige hacia el público mediante dos posibles estrategias. O bien es la sangre la que brota y emerge del cuadro, o bien el marco de la pieza está manchado de sangre porque las manos del público también lo están. En cualquier caso, la notoria voluntad de la pintora es la de hacer cómplice, partícipe y testigo al espectador, destruyendo la separación física existente entre ambos.

Con heridas a la altura del corazón y arriba de un seno, varias más en el vientre y hasta en la pierna, el desnudo de la mujer no es erótico sino fatal. Este no es un homicidio expedito. No hacen falta tantas cuchilladas para matar a alguien: el exceso es una de las características del feminicidio. La misma imagen parece incapaz de contener esta violencia desmedida, que se desborda y salpica el marco que por todas partes gotea sangre. (Barba, 2017)

En cuanto a la composición formal del cuadro, cabría hacer referencia a la confrontación entre las dos figuras humanas. La languidez, el abatimiento y la postración del cuerpo muerto de la mujer entra en fuerte contraste con la postura enhiesta y vertical del hombre. Del mismo modo, podríamos añadir que la composición de este óleo se ve marcada por la unión de dos acentuadas diagonales cuyas direcciones opuestas confluyen, precisamente, en la figura del hombre. Así, su presencia enfatizada coincide con dicho enlace y, a su vez, con el centro superior de la superficie pictórica.

Por lo que respecta al contexto histórico-artístico en que este óleo fue pintado, cabe recordar que, a comienzos del siglo XX —entre la década de 1910 y 1920—, el arte mexicano se vio sujeto a significativos cambios debido al acaecimiento de la

Revolución mexicana (1910–1917). El gobierno comenzó a subvencionar la realización de murales en espacios públicos con la intención de afianzar sus mensajes políticos nacionalistas. Entre las figuras de esta nueva corriente artística llamada Movimiento Muralista Mexicano o Escuela Modernista Mexicana, podríamos mencionar a David Alfaro Siqueiros (Santa Rosalía de Camargo, 1896 – Cuernavaca, 1974), a José Clemente Orozco (Ciudad Guzmán, 1883 – Ciudad de México, 1949) o a Diego Rivera (Guanajuato, 1886 – Ciudad de México, 1957).

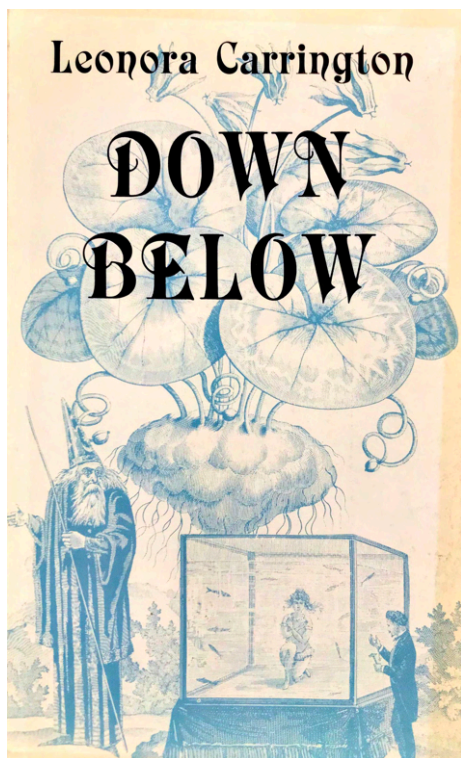


(Fig. 20) Frida Kahlo: *Frida y el Aborto*.
El Aborto, 1932. Litografía sobre papel.

En contraposición a esta temática enfocada en la reivindicación de las raíces indígenas y la identidad prehispánica mexicana, así como el empleo de la técnica de la pintura al temple y al fresco, de manera simultánea, Frida Kahlo se dedicó a trabajar en torno a problemáticas estrechamente vinculadas a la condición social de la mujer y a su propia vida. En definitiva, su obra se centró, entre otras materias, en el tabú y en la violencia existente en cuanto al cuerpo herido femenino, con obras como la litografía *Frida y el Aborto*. *El Aborto* (1932) —firmada como Frieda Rivera— o los óleos *Hospital Henry Ford* (1932) y *La Columna Rota* (1944).

4.2. Leonora Carrington: *Down Below (Memorias de Abajo)*, 1943

En *Down Below (Memorias de Abajo)* se recopila, por medio del relato, la experiencia a la que la artista surrealista británica Leonora Carrington (Lancaster, 1917 – Ciudad de México, 2011) fue sometida tras un encierro forzado en una clínica psiquiátrica ubicada en la ciudad española de Santander.



(Fig. 21) Portada de la obra *Down Below (Memorias de Abajo)* de Leonora Carrington, originalmente publicada en el año 1943.

El origen de estas breves memorias radica en el exilio que sufrió Carrington tras la caída de Francia del año 1940. La invasión nazi de este país (junto a la de Bélgica, la de Luxemburgo y la de los Países Bajos) y la consecuente persecución, empujó a la artista a trasladarse de inmediato a territorio español con la intención de obtener en Madrid un visado para su pareja, el artista alemán Max Ernst (Brühl, 1891 – París, 1976), que había sido transferido a un campo de concentración ya que era contrario al nazismo, razón por la cual estaban siendo perseguidos. No obstante, durante aquel período,

España se encontraba a comienzos de la Dictadura franquista (1939–1975). “Si a Leonora la encerraron en una institución, no hubo peor institución ni clima más cruel que la España de Franco con su guardia civil que intentó destruir su mundo imaginario”, introduce la escritora mexicana —nacida en Francia— Elena Poniatowska (París, 1932) en el prólogo de *Down Below (Memorias de Abajo)*. Así, y tras apenas llegar a Madrid desde La Seu d’Urgell, Leonora Carrington fue secuestrada y violada por un grupo de la organización paramilitar Requeté:

Se levantaron algunos de aquellos hombres y me metieron a empujones en un coche. Me llevaron a una habitación decorada con elementos chinos, me arrojaron sobre una cama, y, después de arrancarme las ropas me violaron el uno después del otro. (Carrington, 2017, 28–29)

La violencia del destierro francés fruto de las circunstancias históricas descritas, incrementó en la artista británica las alucinaciones, los delirios, la paranoia y los ataques de locura de los cuales venía siendo objeto a lo largo de su vida. Sin embargo, quizás esta alienación física y mental también pudo verse intensificada por una posible “neurosis o psicosis de guerra”. Como consecuencia, su familia la recluyó forzosamente en la clínica psiquiátrica en la que pasaría encerrada un largo período de tiempo. A juicio de Llorca: “Es cierto que la crudeza del trato que recibió [Leonora Carrington] durante su internamiento, en época franquista, solo sirvió para trastornar[la] más” (Llorca, 2017). La artista explicó que fue internada en el manicomio santanderino “como un cadáver”, puesto que “durante el trayecto, me administraron tres veces Luminal y una inyección en la espina dorsal: anestesia sistémica” (Carrington, 2017, 32).

Mi primer despertar a la conciencia fue doloroso: me creí víctima de un accidente de automóvil; el lugar me sugería un hospital [...]. Me sentía dolorida, y descubrí que tenía las manos y los pies atados con correas de cuero. Después me enteré de que había entrado en el establecimiento

luchando como una tigresa, que la tarde de mi llegada, don Mariano, el médico director del sanatorio, había intentado convencerme para que comiera y que yo lo había arañado. Me había abofeteado y atado con correas, y me había obligado a tomar alimento a través de unas cánulas introducidas por las ventanas de la nariz. (Carrington, 2017, 36–37)

La violencia que vivió Leonora Carrington durante los meses de internamiento fue persistente. En incontables ocasiones fue maltratada severamente por el personal médico del psiquiátrico. Por ejemplo, unos días después de cobrar conciencia, a la autora se le concedió permiso para pasear por el jardín de las instalaciones hasta que:

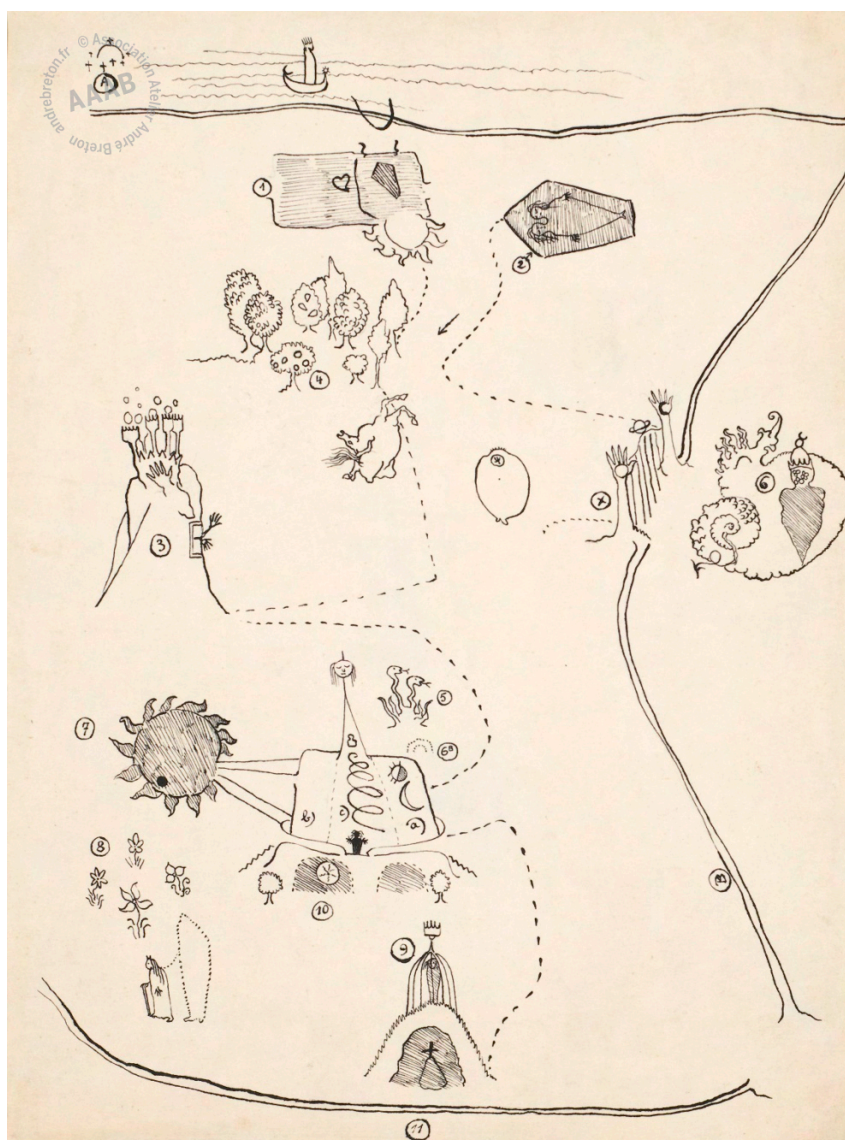
Armada de una jeringuilla que esgrimía como una espada, Mercedes [una enfermera] me clavó la aguja en el muslo. [...] Frau Asegurado [“su cuidadora”] me dijo que me habían provocado un absceso artificial en el muslo; el dolor [...] me hizo imposible andar libremente durante meses. (Carrington, 2017, 42)

Otra de las agresiones más violentas que sufrió durante su confinamiento se relaciona con las dos inyecciones de Cardiazol que le suministraron:

Cada uno agarró una parte de mi cuerpo [...]. Los ojos de don Luis me arrancaban el cerebro, y me fui hundiendo en un pozo... muy lejos... El fondo de ese pozo era la detención de mi mente, por toda la eternidad, en la esencia de la angustia absoluta. [...] Estaba convulsa [...], y mis muecas se repetían por todas las partes de mi cuerpo. (Carrington, 2017, 53)

Cabría mencionar brevemente que la artista consiguió concluir su internamiento y escapar, en primera instancia, a Lisboa. Más tarde, huyó hacia la embajada de México, se casó con el poeta Renato Leduc (Ciudad de México, 1897 – Ciudad de México, 1986) y navegó hasta Nueva York para, finalmente, instalarse en México.

En cuanto al plano artístico, resulta relevante señalar la existencia de un dibujo que realizó la pintora a lo largo de su encierro, en el cual se observa una especie de mapa o de plano esquematizado de lo que ella creyó que era el territorio en que se encontraba ubicada la clínica donde estaba ingresada. En esta pequeña ilustración realizada sobre una sábana, Leonora Carrington numeró un total de dieciocho puntos a destacar, entre los que se encuentran conceptos como “A. Paisaje desierto. Cementerio de Covadonga”, “9. Cenador y cueva”, “2. Radiografías”, “8. Huerto”, “II. Calle del Mundo Exterior” o “C. La biblioteca. Paseo amplio de Abajo”.



(Fig. 22) Leonora Carrington: *Sin título*, 1943. Lápiz sobre sábana.

Además de este dibujo, debemos destacar el óleo *Down Below (Memorias de Abajo)*, fechado el día 12 de diciembre de 1940, en cuyo reverso se puede leer la siguiente dedicatoria: “Pour Toi, Renato, au Nom du Magie, le Vert qui est mon Couleur” (“Para Ti, Renato, en nombre de la Magia, el Verde que es mi Color”). En la esquina inferior izquierda de esta composición podemos observar cuatro figuras de carácter antropomórfico reposando en la tierra: en el extremo izquierdo identificamos una figura con rasgos animalescos de ave y en el extremo derecho del cuarteto una figura con cuernos o astas de lo que parece ser una cabra.

Resulta relevante hacer hincapié en este último aspecto, ya que durante la escritura de *Down Below (Memorias de Abajo)* Carrington hizo alusión en varias ocasiones a su conexión con la tierra:

Mi estómago era [...] el punto por donde me unía con todos los elementos de la tierra. Era el espejo de la tierra [...]. Tenía que eliminar de este espejo —mi estómago— las espesas capas de suciedad [...], a fin de que reflejase clara y fielmente la tierra. (Carrington, 2017, 20)



(Fig. 23) Leonora Carrington: *Down Below (Memorias de Abajo)*, 1940. Óleo sobre lienzo.

Del mismo modo, advertimos que la tierra donde yacen estas figuras está representada con tonos rojizos. Carrington escribió en las memorias: “La entrada en España me abrumó por completo: pensé [...] que su tierra roja era la sangre seca de la Guerra Civil” (Carrington, 2017, 26). Por otro lado, contemplamos la presencia de dos caballos en el paisaje: el primero se encuentra en la parte derecha de la composición levantando su pata izquierda, mientras que el segundo se encuentra coronando la puerta de acceso a lo que semeja un recinto cerrado. Podríamos entender que este complejo vallado responde a una representación del psiquiátrico en que estuvo encerrada, fuera del cual habitaban animales salvajes:

[...] aún oigo el tañer de campanas, en el exterior, y el repiqueteo de las pezuñas de caballos, que despertaba en mí una terrible nostalgia y un inmenso deseo de huir. Parecía imposible comunicarse con el mundo exterior; me preguntaba quién querría ayudar a alguien envuelto en una sábana y con un lápiz [...]. (Carrington, 2017, 49–50)

Para finalizar, podríamos mencionar un último elemento del cuadro que establece una clara relación con el texto que hemos analizado. Nos referimos a la presencia de una fortificación situada en el último plano derecho del óleo. Leonora Carrington señaló durante las últimas páginas de *Down Below (Memorias de Abajo)*: “La abrí [una puertecita ojival] y vi una escalera de caracol; subí y me encontré en una torre, en una habitación circular iluminada por cinco ventanas redondas” (Carrington, 2017, 61). Resulta relevante nombrar la existencia de la torre ya que esta construcción de configuración fálica quizás podría verse vinculada a la continua presencia opresiva masculina de la clínica psiquiátrica donde estuvo ingresada Carrington.

4.3. Niki de Saint Phalle: *Shooting Paintings (Pinturas de Tiro)*, 1961–1963

Pour la petite fille, le viol c'est la mort.

(Para la pequeña hija, la violación es la muerte.)

(DE SAINT PHALLE, 1957)

Para poder comprender el significado de esta tercera influencia artística, debemos introducir una sucinta serie de aspectos de carácter biográfico de las primeras décadas de vida de la artista francesa Niki de Saint Phalle (Neuilly-sur-Seine, 1930 – San Diego, 2002).

Tras abandonar su trabajo de modelo para revistas como *Vogue* o *Life* —decisión que tomó la propia autora tras cumplir su mayoría de edad, una vez finalizada su educación infantil en un internado de monjas neoyorquino— con apenas veintidós años, Niki de Saint Phalle sufrió su primera crisis nerviosa. Por ello, fue internada por su familia en un hospital psiquiátrico donde se le diagnosticó de esquizofrenia y donde recibió un severo tratamiento de diez electrochoques y la administración de insulina. Así, durante su ingreso médico, decidió dedicarse a la práctica artística gracias a la realización de una serie de dibujos que la llevaron a encontrar lo que ella misma denominó su “unidad interior”.

Después de haber expuesto brevemente las causas y el contexto de su introducción en el ámbito de las artes, cabría mencionar que además de pintora y de escultora, la autora dedicó gran parte de su trayectoria vital y artística a la producción de textos y de relatos ilustrados de carácter autobiográfico en los que expuso sucesos significativos de su vida personal.

Así, el antecedente manifiesto que identificamos de la pieza *Shooting Paintings (Pinturas de Tiro)*, responde a lo que la autora se refiere —en uno de estos trabajos literarios autoreferenciales— como “el verano de las serpientes”. En resumidas cuentas, este concepto hace alusión a las reiteradas violaciones que sufrió Niki de Saint Phalle por parte de su padre a lo largo de su infancia. Entre sus diarios personales, encontramos fragmentos originales de texto que afirman que “el verano de las serpientes

fue aquel en que mi padre, ese banquero, ese aristócrata, metió su sexo en mi boca” o que “ese mismo verano, mi padre (que tenía 35 años) deslizó sus manos por mis bragas, como esos infames hombres del cine que miran a las niñas”.

Como consecuencia de esos hechos, durante 1961, Niki de Saint Phalle comenzó a realizar las llamadas *Shooting Paintings* (*Pinturas de Tiro*), que, inicialmente, fueron soportes pictóricos sobre los cuales la autora disparaba reiteradamente con rifles o escopetas.



(Fig. 24) Niki de Saint Phalle durante una sesión de disparos en el Impasse Ronsin (París), 1962.

(Fig. 25) Niki de Saint Phalle: *Tir neuf trous* (*Tiro de nueve agujeros*), 1963. Pintura en bolsas de plástico y yeso sobre madera.

Con el paso de los años, su metodología de trabajo avanzó hasta que ella misma acabó creando estas superficies pictóricas sobre las cuales, más adelante, disparaba. Dicho proceso consistió en encerrar pintura acrílica (o plástica) en bolsas u objetos que distribuía a lo largo del soporte y que, posteriormente, cubría con yeso. Por tanto, al disparar, las bolsas que contenían la pintura explotaban, haciendo que chorrease y salpicase vigorosamente la superficie de la obra.

Con este trabajo, el objetivo declarado de Niki de Saint Phalle fue el de hacer pinturas que derramasen sangre, de modo que durante dichas *performances* acabó apoderándose de un objeto aparente y únicamente creado y empleado para y por los hombres. Esto es, el fusil. Sin embargo, a diferencia de la naturaleza definitiva, patriarcal y concluyente de la guerra, los disparos en su obra respondieron a una guerra sin víctimas.

Disparé a papá, a todos los hombres, a los hombres pequeños, a los hombres grandes, a los hombres importantes, a los hombres gordos, a mi hermano, a la sociedad, a la Iglesia, al convento, a la escuela, a mi familia, a mi madre, a todos los hombres, a papá, a mí misma, a los hombres. Disparé porque me divertía y me daba una gran sensación. Disparé porque me fascinaba ver el cuadro sangrar y morir [...]. (de Saint Phalle, 1961)

Debemos tener en cuenta que esta serie de pinturas fue creada a comienzos de la Segunda Ola Feminista de la década de 1960, período en que fue publicada la conocida obra *The Feminine Mystique (La Mística de la Femenidad)* (1963), escrita por la autora estadounidense Betty Friedan (Peoria, 1921 – Washington D. C., 2006). Es decir, durante esta década —y tras la lectura de obras ensayísticas como la anteriormente citada o *Le Deuxième Sexe (El Segundo Sexo)* (1949) de Simone de Beauvoir (París, 1908 – París, 1986)—, Niki de Saint Phalle ya se había levantado en armas contra la Iglesia, el padre y, audazmente, también contra el plano pictórico. Por otra parte, las prácticas artísticas que se estaban desarrollando paralelamente en su contexto estaban englobadas bajo el llamado Nouveau Réalisme (Nuevo Realismo). Un claro ejemplo de esta corriente artística fundada por Pierre Restany (Amélie-les-Bains-Palalda, 1930 – París, 2003) e Yves Klein (Niza, 1928 – París, 1962) en el año 1960 —constituida inicialmente por figuras como Arman, Jacques Villeglé, Martial Raysse, Raymond Hains, Daniel Spoerri, Francois Dufrêne, César Baldaccini y Jean Tinguely— responde a la afamada *performance* con huella pictórica titulada *Anthropométrie de l'Époque Bleue (Antropometría de la Era Azul)*, realizada por este último durante el inicio de los años 60. En esta pieza, observamos a unas mujeres desnudas siendo dirigidas como

objetos por Yves Klein, arrastrando sus cuerpos desnudos embadurnados en pintura sobre superficies blancas y siendo observadas por un público, en su mayoría, masculino.

Niki de Saint Phalle fue la única mujer perteneciente al movimiento artístico del Nouveau Réalisme (Nuevo Realismo). Por ello, la importancia de sus *Shooting Paintings (Pinturas de Tiro)* se limitaba con frecuencia a la relación con su cuerpo, ya que se la reducía a una mujer únicamente joven y atractiva:

Yo quería el mundo y el mundo pertenecía a los hombres. Me sentía resentida porque el único poder que se me asignaba era el de atraer a los hombres. Era un escándalo ver a una joven hermosa disparando con un fusil y exasperando a los hombres en las entrevistas. [Disparé a] los hombres con sus cohetes, a su bomba atómica y a toda esa porquería que han vertido sobre nosotras. (de Saint Phalle, 1963)

En suma, mediante las *performances* que realizó públicamente cuando disparaba hacia sus piezas, la artista recuperó el control de su cuerpo impidiendo que el cuerpo de la mujer fuese un espectáculo puesto que ella misma fue la ejecutora de su propia obra.

4.4. Ana Mendieta: *Rape Scene (Escena de Violación)*, 1973

Esta *performance* presentada en el año 1973 por la artista cubana Ana Mendieta (La Habana, 1948 – Nueva York, 1985) se articula a propósito de la violación y del posterior asesinato que sufrió la estudiante de enfermería Sarah Ann Ottens, en la Universidad de Iowa (EE.UU).



(Fig. 26 y 27) Ana Mendieta: *Rape Scene (Escena de violación)*, 1973. *Performance*.

El primer componente capital de la obra que debemos mencionar atiende a la puesta en escena de esta *performance*, ya que la artista decidió desarrollarla en su vivienda, donde fue invitado su círculo social más cercano. No obstante, Mendieta no realizó ningún previo aviso de que, al entrar, los invitados presenciarían dicha escena. Así lo precisa la comisaria Barreras del Río:

El asesinato de una compañera de estudios en el campus de Iowa en marzo de 1973 provocó uno de los eventos de *Body Art* de Mendieta, su primera obra de violación en la que un público desprevenido de amigos artistas entró en su apartamento para descubrir su cuerpo ensangrentado y semidesnudo. (Barreras del Río, 1987, 28)

De este modo, Mendieta consiguió trabajar en torno a la ruptura de la idea de la *performance* como mera representación, ya que no mencionó el carácter artístico de la situación hasta pasado un breve período de tiempo. En otras palabras, los espectadores —al no saber que se trataba de una *performance*— no se enfrentaron a la vivencia desde un posicionamiento contextualizado —es decir, sabiendo que se trataba de una representación—, sino creyendo que estaban realmente frente a un cuerpo violado.

En segundo lugar, la decisión de realizar la *performance* en su domicilio particular fue determinante, ya que contribuyó a poner de manifiesto una de las cuestiones más importantes que el arte feminista de la década de 1970 trabajó: la interrelación entre el espacio de lo público y el espacio de lo privado. Al descontextualizar la práctica artística, llevándola a un terreno privado como su apartamento de estudiante en el campus de la universidad de Iowa, Ana Mendieta acabó por interpelar directamente al público, haciéndole pensar que realmente estaba presenciando las consecuencias de su violación. Por ende, trastocó la impermeabilización vivida y adquirida ante la violencia de género. En otras palabras, mediante el traslado de su práctica artística a un espacio ajeno a las instituciones (museos, galerías, ferias, etc.), Mendieta consiguió politizar la problemática de la violación, a la vez que el espacio privado.

El tercer elemento clave del que hace uso la artista, es su cuerpo. Al igual que sus contemporáneas influidas por el Accionismo Vienés (1960) —como VALIE EXPORT, Hannah Wilke, Lygia Clark o Fina Miralles—, el cuerpo de la mujer cobra suma relevancia a la hora de entender las prácticas artísticas feministas desarrolladas durante la Segunda Ola (1960). En *Rape Scene (Escena de Violación)*, Ana Mendieta se sirvió de su cuerpo como terreno discursivo para poner en cuestión las relaciones de poder y, por consiguiente, visibilizar sus repercusiones sobre la mujer.

Finalmente, cabría recordar que la obra en cuestión fue realizada mediante un formato vanguardista. En contraposición al arte *mainstream* y masculino que se estaba presentando en la década de 1970 —fácilmente clasificable en disciplinas de medios más lentos como la pintura o la escultura—, Ana Mendieta se apropió de uno de los nuevos medios con el objetivo de elaborar el mensaje de su obra desde la inmediatez. Esto es, la *performance*.

4.5. Paula Rego: A *Série de Abortos* (*La Serie del Aborto*), 1998–1999

El siguiente trabajo que analizaremos fue desarrollado por la pintora de nacionalidad británico-portuguesa Paula Rego (Lisboa, 1925 – Londres, 2022) durante un período aproximado de ocho meses, entre julio de 1998 y febrero de 1999.



(Fig. 28) Paula Rego: A *Série de Abortos* (*La Serie del Aborto*), 1998–1999. Pastel sobre papel.

En lo que concierne al contexto histórico durante el cual la artista desarrolló las diez piezas al pastel de diferentes tamaños pertenecientes a *A Série de Abortos* (*La Serie del Aborto*), cabe hacer especial énfasis en que durante 1933 y 1974 Portugal se vio sometido a un ambiente sociopolítico fascista debido a la instauración del Estado Novo (Estado Nuevo), régimen político dictatorial en que gobernó António de Oliveira Salazar y que finalizó con la Revolução dos Cravos (Revolución de los Claveles). Bajo un sistema unipartidista, la censura y la represión se impusieron durante años, erradicando por completo la libertad política. Así, durante la década de 1990 en territorio portugués los sistemas anti o contraceptivos no estaban todavía

legalizados, al igual que el aborto seguro, legal y gratuito. Como consecuencia de ello, durante aquel período de tiempo se efectuaron incontables abortos clandestinos, muchos de los cuales acabaron con la vida de numerosas mujeres.

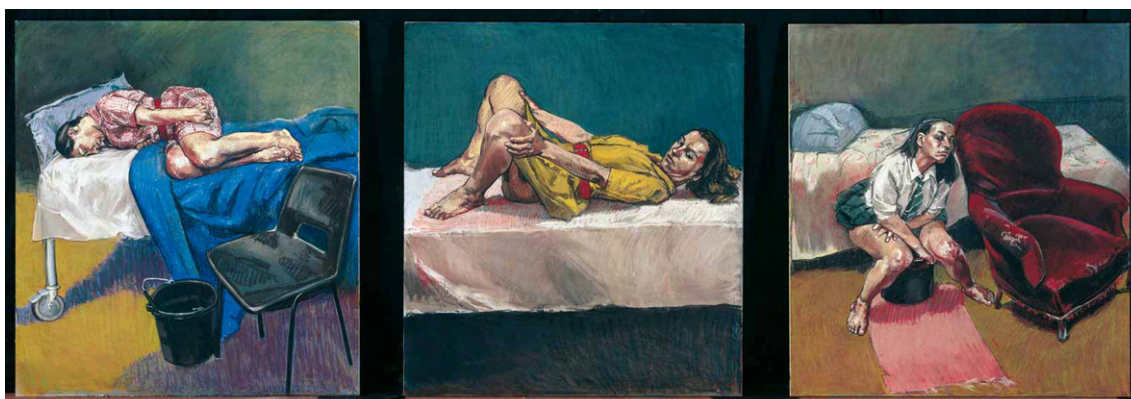
En junio de 1998 se llevó a cabo el primer Referéndum sobre la despenalización del aborto en Portugal —no alcanzada hasta febrero del 2007, después de la celebración de un segundo Referéndum—. Este primer Referéndum resultó en vano, pues no se superó el umbral del 50% de los votantes necesario para que la decisión fuera vinculante y, por ende, no se modificó la ley. A este respecto, Paula Rego explicó que hizo los cuadros “para que la gente fuera a votar. [Con ellos] quería decir que hacían falta clínicas de verdad para abortar de forma segura. Quería mostrar que era injusto” (Rego, 2017). Sobre este asunto, la activista noruega Strøm afirma:

[Paula Rego] Empezó mostrando un aborto de frente, pero decidió no hacerlo porque no quería mostrar sangre, vísceras o cualquier cosa que enfermara a la gente o les hiciera apartarse de las imágenes sin mirarlas realmente. Por lo tanto, pensó en [...] hacer que los cuadros fueran agradables, y así hacer que la gente mirara la vida. (Strøm, 2005, 196)

Por otro lado, durante una de las entrevistas concedidas por la pintora para la filmación del documental *Paula Rego: Secrets & Stories*, (*Paula Rego: Secretos e Historias*) (2017), la autora declaró:

El nacimiento se ha celebrado casi siempre en la pintura. La Natividad ha sido un símbolo de alegría, no sólo por su significado sagrado, sino por su significado humano: la alegría de que un hombre haya nacido en el mundo. El aborto, en cambio, rara vez ha sido objeto del arte. A diferencia de otras formas de muerte, el aborto no ha sido visto por los pintores como una liberación, un sacrificio o una victoria. Es característico que represente la esterilidad, la inutilidad y el absurdo. (Rego, 2017)

Realizando una comparación con algunos trabajos pictóricos vanguardistas (aunque de corte más tradicional) en los que también podemos observar el desnudo femenino, como el célebre óleo *Olympia* (1863) de Édouard Manet (París, 1832 – París, 1883), *Femme Accroupie aux Cheveux Roux* (*Mujer Agachada Pelirroja*) (1897) de Henri de Toulouse-Lautrec (Albí, 1864 – Saint-André-du-Bois, 1901) o *Kauernde Frau mit rotem Haar* (*Mujer con Medias Azules*) (1912) de Egon Schiele (Tulln an der Donau, 1890 – Viena, 1918), las piezas de *A Série de Abortos* (*La Serie del Aborto*) rompen con la sexualización y la objetivización del cuerpo desnudo y recostado de la mujer. De este modo y desde un prisma explícitamente subversivo, Rego introdujo la representación plástica de la figura (semi)desnuda femenina como un concepto alejado de la mirada masculina de deseo.



(Fig. 29, 30 y 31) Paula Rego: *A Série de Abortos* (*La Serie del Aborto*), 1998–1999. Pastel sobre papel.

4.6. Marlene Dumas: *The Trophy (El Trofeo)*, 2013

Para finalizar el estudio referencial, nos centraremos en analizar este óleo de gran envergadura realizado a lo largo del año 2013 por la pintora de origen sudafricano Marlene Dumas (Ciudad del Cabo, 1953).



(Fig. 32) Marlene Dumas: *The Trophy (El Trofeo)*, 2013. Óleo sobre tela.

En esta pintura titulada *The Trophy (El Trofeo)* —expuesta a principios de 2022 en el Museo Albertina de Viena (Austria) a propósito de la muestra *Edvard Munch In Dialog (Edvard Munch En Diálogo)*—, podemos contemplar tres figuras de las cuales dos son masculinas y una, la central, es la de una joven niña a la que se le obliga a mantener su brazo derecho alzado. Pese a que su cuerpo desnudo se encuentra censurado —al igual

que se muestra en la fotografía sobre la que se apoya este trabajo pictórico, cuyo origen precisamos más adelante—, salta a primera vista que a nivel compositivo, los colores cálidos y saturados del cuerpo femenino (frente a los tonos quebrados de los soldados y de su contexto), así como la decisión de que la niña se encuentre casi centrada por completo en la composición, provoca que nuestra mirada se dirija inicialmente hacia la figura de ella: se trata de una niña argelina (no identificada) prisionera de guerra. Estas tres figuras se encuentran ubicadas frente a una especie de muro de ladrillos. Al respecto de la representación del entorno, Dumas explica:

Siempre he intentado evitar la perspectiva renacentista o central. [...] En cierta etapa, la necesidad de deshacerme del fondo, haciéndolo lo más plano posible, se hizo muy importante. Así que acabé con todas estas figuras aisladas, o, en el caso de un grupo, el grupo se convirtió [...] en un solo cuerpo. (Dumas, 2014, 170)

Cabría mencionar que la pintura *The Trophy (El Trofeo)* fue inicialmente expuesta a finales del año 2013 en una muestra conjunta organizada por la galería Zeno X Gallery ubicada en Bruselas (Bélgica) y titulada *Twice (Dos Veces)*. En ella se pudo contemplar agrupado un pequeño grupo de pinturas de Marlene Dumas y de Luc Tuymans, en concreto, seis piezas de cada artista.

Siguiendo la línea de trabajo de Marlene Dumas basada en la fotografía de archivo, el origen de este óleo reside en una imagen que la pintora extrajo de un reportaje periodístico holandés de la década de 1960 relativo a la Guerra de Independencia de Argelia (1954–1962). Muy a grandes rasgos, este conflicto bélico supuso el enfrentamiento del Frente de Liberación Nacional de Argelia (FLN) con el poder colonial francés, confluendo en ocho años de guerra durante los cuales se empleó la tortura y la ejecución masiva y sumaria de la población argelina por parte del ejército francés. Así, Marlene Dumas trató problemáticas como la violencia étnica y la violencia de género mediante la exposición pictórica de una de las caras de este acontecimiento histórico.

Además, debemos apuntar cómo los genitales y los pechos de la niña se encuentran censurados tanto en la imagen original como en la pintura realizada por Dumas, pero, sin embargo, no resultó digno de censura el hecho de publicar en un periódico holandés la imagen de dos soldados exponiendo como un premio a una niña, es decir, a una menor de edad desnuda.

Otro valioso factor a señalar de este trabajo abiertamente político, es la voluntad de la pintora de representar a la mujer argelina desde un posicionamiento ajeno al adoptado por algunos pintores del siglo XIX, como Eugène Delacroix con *Femmes d'Alger dans leur appartement* (*Las mujeres de Argel en su apartamento*) (1834) o Pierre-Auguste Renoir con *Intérieur d'un harem à Montmartre* (*Interior de un harén en Montmartre*) (1872). Esto es, el de la mujer exótica y servil. Aunque Dumas explica que “no era mi intención referirme directamente a figuras africanas [...], nunca quise ser como Picasso y todos esos hombres” (Dumas, 2014, 171), en este caso, la autora pone en escena a la mujer argelina como guerrillera y defensora de su región, pese a encontrarse prisionera por sus captores franceses.

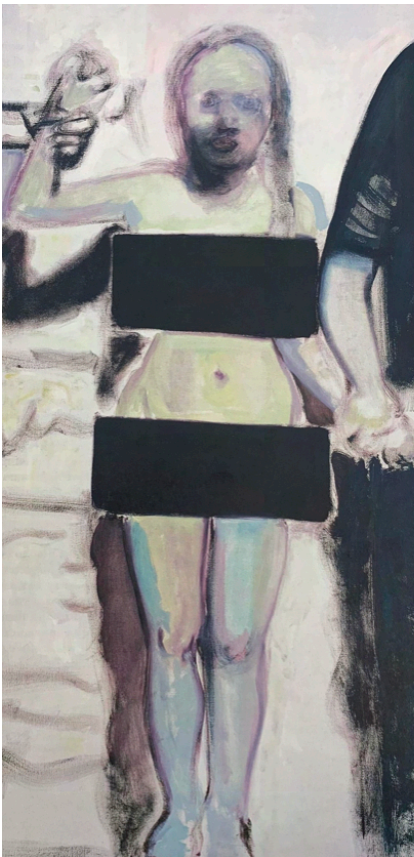
Asimismo, cabría mencionar que esta pieza se ve precedida por un óleo realizado doce años antes titulado *The Woman of Algiers* (*La Mujer de Argel*) (2001). Así, en la recopilación que reúne declaraciones, poemas y ensayos que publicó la propia artista bajo el título *Sweet Nothings: Notes and Texts. 1982–2014* (*Dulces Naderías. Notas y Textos. 1982–2014*), Dumas afirmó:

En 1954, Picasso realizó una [...] pintura sensual inspirada en esta fuente francoafricana. En el año 2000 vi una fotografía de una joven desnuda sostenida por —y "exhibida" entre— dos soldados franceses que posan. Fue tomada en 1960 en Argel. Pinté mi *Mujer de Argel* en 2001. (Dumas, 2014)

En conclusión, podemos establecer una clara diferencia entre el trabajo de Dumas y el de Picasso ya que la pintora sudafricana articuló los óleos *The Trophy* (*El Trofeo*) (2013) y *The Woman of Algiers* (*La Mujer de Argel*) (2001) con el objetivo de trabajar en torno a cuestiones como el colonialismo, el sexismo, el racismo y el belicismo.



(Fig. 33) Fotografía original en que se exhibe a la niña argelina prisionera de guerra.



(Fig. 34) Marlene Dumas: *The Woman of Algiers (La Mujer de Argel)*, 2001. Óleo sobre tela.

(Fig. 35) Marlene Dumas: *The Trophy (El Trofeo)*, 2013. Óleo sobre tela. (Pieza instalada en el espacio de Zeno X Gallery).

DESARROLLO DE LA OBRA

5. DESARROLLO DE LA OBRA

La manera más resuelta y escueta de transmitir la conmoción interior que producen estas fotografías consiste en señalar que no siempre es posible distinguir el tema: así de absoluta es la ruina de la carne.

(SONTAG, 2003, 12)

5.1. La narrativa mediática y el lenguaje de la pintura

En cuanto al desarrollo de la producción, cabría realizar una serie de apuntes introductorios centrados en la relación que observamos entre el discurso de la prensa y la metodología que adoptamos a la hora de realizar el acercamiento al objeto de estudio.

Si bien el cometido principal de los medios de comunicación es el de transmitir con objetividad información al respecto de lo sucedido en el plano social, “los medios no solo informan, sino que también son constructores de representaciones sobre los fenómenos sociales” (VV.AA, 2014, 287). En este caso, la narración mediática desarrollada a propósito del crimen machista de Yessica Daniela Gularte se ve plagada de detalles de carácter prescindible que dan lugar a una exposición morbosa de los hechos.

Por ello y como respuesta a esta narración mediática, adoptamos una metodología de trabajo opuesta a la empleada por la prensa digital, es decir, evitamos trabajar nuestras pinturas desde una posición explícita y fetichista. Por tanto, el punto central de la obra reside en la puesta en escena de este crimen de género por medio de su significación implícita. Por ello, trabajamos las siguientes pinturas mediante la noción de descontextualización formal, con la intención de producir una lectura artística complementaria de un suceso concreto y real.

También cabría apuntar que la estructura trazada de la producción que presentamos no adopta un recorrido estricto y cerrado, ni tampoco procede por series. En otras palabras, las piezas no atienden a una estructura narrativa jerarquizada, sino a un grupo no-secuencial de pinturas.

5.2. La tela como objeto y como espacio de representación

El objeto de representación de la producción plástica de este TFM tiene su origen en el siguiente testimonio que dio una de las vecinas de la víctima de asesinato durante la recogida de información que llevó a cabo el medio Levante EMV (2020): “[Cuando abrieron el maletero del coche, los integrantes de la policía científica] pusieron una sábana para tapar el cuerpo y fueron sacando ropa del coche [...]”. En consecuencia, la noción motriz y fundamental a través del cual se articula nuestra obra es la sábana que cubrió el cuerpo de Gularte.

Con ello, resulta indispensable la idea que atiende a la presentación del tejido como un sustituto del cuerpo humano, recurso al que las prácticas artísticas han recurrido de manera reiterada. En ninguna de las piezas que presentamos en este Trabajo Final de Máster se expone la figura humana, sino que hacemos alusión a la existencia de un cuerpo por medio de su negación. Al respecto, Aliaga afirma:

No hay en esta estampa carne maltratada y pese a esta carencia de saturación icónica de violencia, su contenido metonímico —las ropas de una persona son el indicio vicario de un ser que ha dejado de existir [...]— me atrapa la retina [...]. (Aliaga, 1999, 37)

Podemos observar esta ocultación del cuerpo en algunas obras de carácter contemporáneo como, por ejemplo, las realizadas por Ángela de la Cruz (A Coruña, 1965), *Homeless (Sin hogar)* (1996) o *Half Clutter (Semi Desorden)* (2004). Conviene señalar que el trabajo de la ganadora del Premio Nacional de Artes Plásticas (2017) no se centra únicamente en la práctica pictórica y que las piezas a las que nos referimos hacen alusión al cuerpo de las personas sin hogar. Del mismo modo, el reciente trabajo fotográfico de Regina José Galindo (Ciudad de Guatemala, 1974) titulado *Aparición (España)* (2022) es otro ejemplo en el cual podemos identificar esta alusión al cuerpo oculto. En este caso, la artista realiza una crítica de corte feminista que denuncia el elevado número de asesinatos de género acaecidos durante el año 2021 en el territorio

español, presentando cuarenta y tres imágenes en las que se observan figuras humanas ubicadas en el espacio público, cubiertas completamente por un tejido.

Junto a esto, la noción del pliegue adquiere suma importancia en las pinturas que presentamos. Como se afirma en Levante EMV (2020), la víctima de asesinato fue estrangulada: “[...] los forenses del Instituto de Medicina Legal de València han concluido que la causa de la muerte, de etiología homicida, fue una asfixia mecánica por sofocación”. Por esta razón, la presencia del surco y del pliegue retorcido atiende a una constante en la producción pictórica de este Trabajo Final de Máster, ya que ambos recursos aluden a la sofocación, a la tensión y a la fuerza ejercida por el victimario sobre el cuerpo de Yessica Daniela Gularte.



(Fig. 36) Cartel de la exposición retrospectiva *Homeless* de Ángela de la Cruz, ubicada en el espacio Azkuna Zentroa (Centro de Sociedad y Cultura Contemporánea de Bilbao) durante el año 2018.



(Fig. 37 y 38) Ángela de la Cruz: *Half Clutter (Semi Desorden)*, 2004. Óleo sobre lienzo y madera.

5.3. El soporte pictórico y su relación con el objeto de estudio

Debemos hacer alusión al uso de la fotografía, ya que las pinturas que presentamos nacen de un trabajo fotográfico previo. Al igual que el pintor belga Luc Tuymans, articulamos nuestra producción a raíz del interés que reside en “la libertad de poder pintar a partir de lo que [se] ve en una postal [o en una fotografía], para ir más allá de la simple exaltación del espacio, la composición o el color como lógica constructiva y prioritaria de la pintura” (Barro, 2015).

No obstante, nuestras pinturas no parten de fotografías documentales o extraídas de los medios de comunicación. Pese a la existencia de un vídeo que decidió grabar anónimamente uno de los vecinos de la víctima —durante el cual se puede observar el cadáver de Yessica Daniela Gularte metido en una bolsa mortuoria, siendo trasladado del maletero de su coche a la camilla plegable de la ambulancia—, en nuestro caso, decidimos fotografiar digitalmente un conjunto de tejidos mediante los cuales configuramos nuestra concepción plástica y formal de la tela que cubrió el cuerpo de la víctima. Decidimos iniciar la materialización formal de nuestra producción pictórica de este modo de acuerdo a uno de los objetivos específicos que establecemos al comienzo de la investigación, en el cual exponemos nuestra voluntad de huir de la espectacularidad de las imágenes morbosas y explícitas que se pueden encontrar en la prensa digital.

Así, la totalidad de las telas que representamos son fotografías de las mismas lonetas, retortas y linos sobre los cuales, posteriormente, pintamos estas imágenes. Por lo que se refiere al proceso, en primer lugar imprimamos los soportes sin montar de modo que, una vez secos, los presentamos en un espacio y los fotografiamos. En segundo lugar y cuando ya hemos realizado las imágenes, procedemos a montar los soportes y a desarrollar los ejercicios pictóricos. En suma, la tela que actúa como soporte pictórico se encuentra representada sobre sí misma.

A este respecto cabría realizar un inciso, pues debemos hacer referencia a las nociones de *significado* y de *significante*, ya que ambos conceptos se encuentran en relación con nuestra metodología de trabajo. Estas dos categorías de análisis, estudiadas en profundidad por el semiólogo Ferdinand de Saussure (Ginebra, 1857 – Morges,

1913) y, posteriormente, por el filósofo francés Roland Barthes (Cherburgo–Octeville, 1915 – París, 1980), tienen su origen dentro del campo del estudio lingüístico, sin embargo, podemos trasladarlas al análisis de las artes plásticas. Para ello, cabría precisar brevemente la distinción entre estos conceptos. El *significante* responde a aquello representado de forma plástica, en nuestro caso, a las imágenes obtenidas del ejercicio pictórico. En cambio, el *significado* atiende al concepto de estas imágenes, es decir, a su sentido simbólico. Por lo tanto, en nuestra obra la relación entre el *significado* y el *significante* es muy cercana, ya que el soporte pictórico equivale al objeto de representación, esto es, a la tela.

Retomando el papel que adquiere la fotografía en la producción plástica del presente TFM, debemos añadir que el trabajo previo fotográfico tiene la misma importancia a nivel procesal que el trabajo pictórico posterior, ya que resulta determinante desarrollar esta búsqueda referencial por medio de una serie de puestas en escena a tamaño real. Gracias a estos montajes, conseguimos realizar una aproximación más precisa a las imágenes pictóricas, ya que las configuramos de primera mano.

Hay, sin embargo, otro factor que resulta fundamental: el empleo del soporte flexible. Esto se debe, precisamente y como hemos mencionado con anterioridad, a que el objeto representado es un tejido. El soporte flexible es uno de los tipos principales de soporte pictórico tradicional que se obtiene por medio de la unión de un bastidor expansible y de una tela. Por tanto, el empleo de esta clase de soporte nos permite enfatizar su vínculo con el objeto de representación.

5.4. El medio de la pintura

Para continuar, realizaremos una serie de observaciones de carácter técnico y formal referentes al ejercicio pictórico que hemos desarrollado.

En primer lugar, debemos apuntar que hemos empleado la pintura al óleo fundamentalmente por su versatilidad, ya que nos permite trabajar la opacidad con empastes y la transparencia con veladuras. Además, responde a un medio que no se altera con el secado, pues conserva la totalidad de su vibración cromática. Por otro lado cabría mencionar que, con la intención de enriquecer la factura pictórica, hemos complementado puntualmente el uso del óleo industrial con materiales auxiliares como el spray, las barras de óleo o el pastel al óleo.

Las primeras piezas las hemos trabajado sobre loneta de algodón con la intención de aprovechar su textura y de poder establecer el vínculo con el objeto de representación al que nos hemos referido previamente. Más adelante, decidimos sustituir la loneta común por la retorta, ya que su trama es más fina y este aspecto permite centrar nuestra atención en la factura pictórica. Posteriormente, optamos por el empleo del lino universal puro por sus conocidas cualidades físicas. Sin embargo y de manera simultánea al empleo de estos tres tipos de tela, hemos trabajado una reducida serie de pinturas sobre papel. En este caso, optamos por dicho soporte ya que permite trabajar con mayor rapidez: el papel absorbe casi instantáneamente la pintura aplicada, de modo que no requiere sesiones de secado para poder yuxtaponer capas de óleo.

Otro aspecto técnico relacionado con el medio de la pintura es la imprimación de los soportes. Todos los trabajos que presentamos en esta investigación han sido preparados únicamente con gesso industrial, ya que consideramos que se trata de la imprimación más estable: con el paso del tiempo no produce alteraciones sobre la superficie pictórica como, por ejemplo, craqueados.

En cuanto al tamaño de los trabajos, hemos optado por trabajar piezas pequeñas, piezas medianas y piezas de gran formato. Pintar sobre soportes pequeños y medianos nos ha permitido aproximarnos a la noción de montaje expositivo de un modo más dinámico, precisamente, por la variedad de tamaños. Por el contrario, hemos trabajado

grandes formatos con la intención de apelar a la escala real del tejido que cubrió y que ocultó el cuerpo de la víctima de asesinato de género.

Como hemos afirmado en la introducción del desarrollo de nuestra obra, resulta fundamental la idea de la descontextualización formal. Por esta razón, las composiciones que hemos trabajado son esencialmente abiertas. Este tipo de encuadre dificulta la lectura del objeto representado y acaba por reforzar la ambigüedad de las pinturas. Por ello, los óleos que presentamos atienden a composiciones que viran hacia un carácter más abstracto, produciendo que, eventualmente, el rastro del empleo de la imagen vaya desapareciendo. Así, la noción de la fotografía como un referente estricto a seguir queda relegada a un segundo plano, transformándose en un apoyo que acabaremos utilizando puntualmente. Este alejamiento que adquirimos en cuanto a la reproducción verosímil de la fotografía, intensifica la exaltación del medio de la pintura, ya que cuando menos reconocible o figurativo resulta el motivo, más atención le dedicamos a la factura pictórica.

A este respecto, interesa mencionar las ideas desarrolladas por el filósofo francés Gilles Deleuze (París, 1925 – París, 1995) en su célebre obra *Francis Bacon. Logique de la sensation (Francis Bacon. Lógica de la sensación)* (2002), en la cual se establece un punto clave relacionado con la descontextualización formal que nos ocupa. Tomando de ejemplo la obra del pintor irlandés Francis Bacon (Dublín, 1909 – Madrid, 1992), el autor medita en torno a los modos en que se puede aislar formalmente una figura en la composición pictórica. Esto es, o bien por medio del empleo de la abstracción, o bien mediante el aislamiento de lo figurativo:

Lo figurativo (la representación) implica, en efecto, la relación de una imagen con un objeto que se supone que ilustra; pero implica también la relación de una imagen con otras imágenes dentro de un conjunto compuesto que otorga precisamente a cada una su objeto. (Deleuze, 2002, 14)

Con esta tesis, Deleuze establece una distinción entre el objeto principal de la composición (la figura) y el contexto en que se encuentra. En nuestro caso, el contexto del objeto de representación no es visible en las imágenes que trabajamos debido, precisamente, al empleo de la composición abierta. Esta negación del contexto en nuestras pinturas confluye no sólo en el aislamiento de la figura, sino en la transformación de la misma en el único motivo representado.

En otro orden de ideas y en relación a la elección del color, debemos apuntar que la unidad pictórica fundamental de la obra que presentamos se la proporciona la paleta cromática que empleamos. En términos generales, utilizamos una gama policromática, saturada y fría, es decir, que los tonos con los que trabajamos contienen un porcentaje superior al 50% de color azul. Al tratarse de un espectro de carácter policromático, trabajamos con varios tonos, no obstante, el color que más utilizamos es el violeta. Resulta significativo realizar un apunte en cuanto a este color, ya que su origen guarda relación con el objeto de estudio de este TFM. Eva Heller (Esslingen am Neckar, 1948 – Fráncfort, 2008) destaca la particularidad fonética que lleva consigo este color, afirmando que:

En italiano, violeta es *viola*, ‘violencia’, *violenza* y *violare*, violar. En Inglaterra y en Francia, ‘violencia’ es *violence*, y violación, *violation* [sic]. Es históricamente plausible que esta relación tenga que ver con el color púrpura, pues el púrpura violado era en la antigüedad el color de los poderosos. De ese modo, el color de la violeta se convirtió, junto al nombre de la púrpura, en el color del poder y de la violencia. (Heller, 2004, 193)

Además, debemos apuntar brevemente que los colores violáceos, verdosos y amarillentos recuerdan al cuerpo inerte y carente de vida. Al mismo tiempo, la mayoría de las pinturas que presentamos tienen un valor lumínico alto, esto quiere decir que la paleta cromática se considera saturada y, por ende, el color contiene mayor pureza.

En cuanto al resto de los colores que hemos empleado, debemos hacer referencia a que, en algunos casos, decidimos establecer una armonía de colores complementarios. Entre otros aspectos, estos colores se consideran “opuestos” ya que se encuentran en una posición enfrentada en el círculo cromático. Además, esta clasificación de colores hace referencia a la relación entre los llamados colores primarios y colores secundarios, pues el complementario del primario, siempre será un secundario. Por ejemplo, el color complementario del amarillo es el violeta; el del azul, el naranja; y el del rojo, el verde. En las piezas a las que nos referimos, aplicamos el color complementario del violeta bajo el mismo, de modo que este sistema de oposición tonal nos permite potenciar el contraste y obtener óleos de mayor vibración tonal.

Para finalizar, podríamos realizar un apunte en cuanto al proceso de trabajo, ya que se ha visto influido por una intervención muy directa de la superficie de los soportes. Debido a que el secado de la pintura al óleo requiere de una amplia espera entre sesiones, las piezas de mayor formato las hemos trabajado durante, a lo sumo, tres sesiones. Por el contrario, las piezas medianas y pequeñas sólo han requerido de una sesión de trabajo. Por esta razón, aplicamos directamente la pintura mediante capas opacas y densas, sin volver a incidir nuevamente en la superficie. A este respecto, el pintor Juan Uslé (Santander, 1954) establece una clara distinción entre los cuadros que él denomina “maculares” y los “prístinos”. Los primeros atienden a trabajos más complejos que destacan por la yuxtaposición de formas o de imágenes, mientras que los segundos responden a obras de un corte más puro u obvio, resultado de una única sesión de trabajo. En suma, esta metodología de trabajo de carácter inmediato ha confluído en la necesidad de pensar de un modo más agudo las imágenes de nuestra investigación, centrándonos en el estudio fotográfico previo.

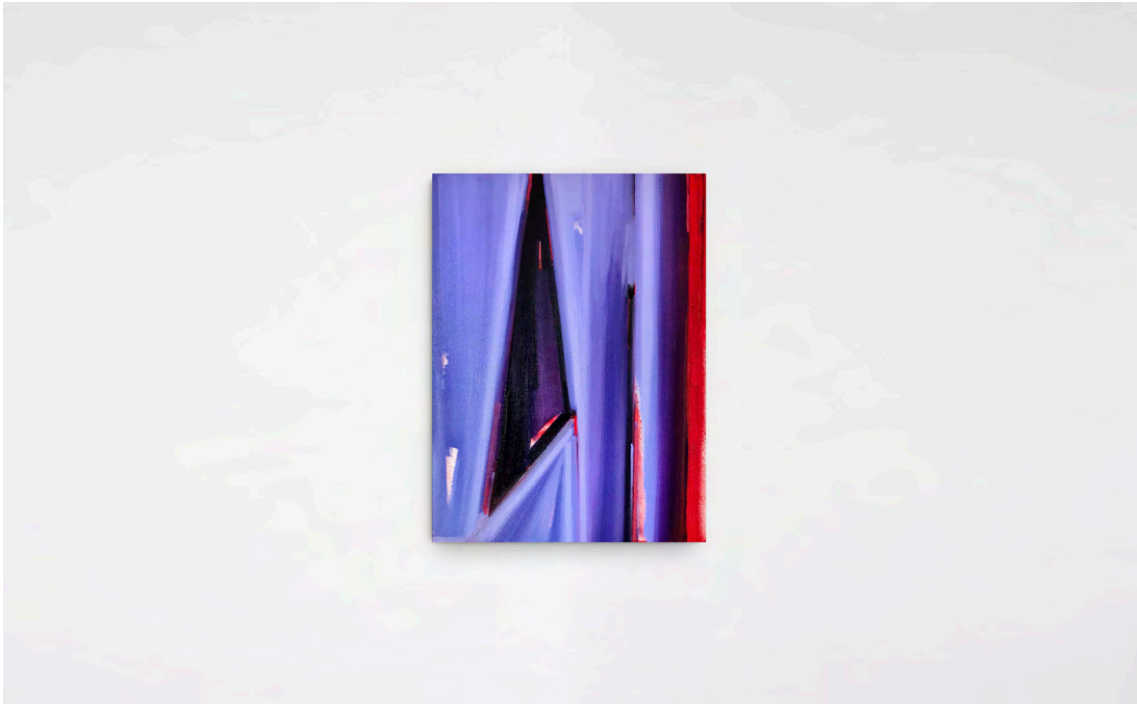
5.5. Documentación fotográfica de la obra⁴



(Fig. 39) Lucía Cassiraga: *Sin título*, 2023. Óleo sobre retorta. 32 x 24 cm.

Pieza expuesta en la Sala de Exposiciones de l'Espai (Torrent).

⁴ Cabe apuntar que en las fichas técnicas de las obras que hemos estudiado en los apartados precedentes no hemos hecho referencia a la medida de las mismas ya que de un par de ellas no se tiene constancia. Por ello, para conservar y seguir un modelo unificado de redacción, hemos decidido no adjuntar dicha información. Por el contrario, en las fichas técnicas de nuestra propia obra sí que aparece especificada la medida de las piezas pues consideramos que se trata de un dato relevante a tener en cuenta.



(Fig. 40) Lucía Cassiraga: *Sin título*, 2022. Óleo, spray y pastel al óleo sobre loneta. 70 x 50 cm.

Pieza expuesta en la Sala J.M. Díaz Caneja del Centro Cultural Pérez de La Riva Las Rozas (Madrid).



(Fig. 41) Lucía Cassiraga: *Sin título*, 2023. Óleo sobre retorta. 50 x 33 cm c/u.

Vista del políptico instalado en la Sala de Exposiciones de l'Espai (Torrent).

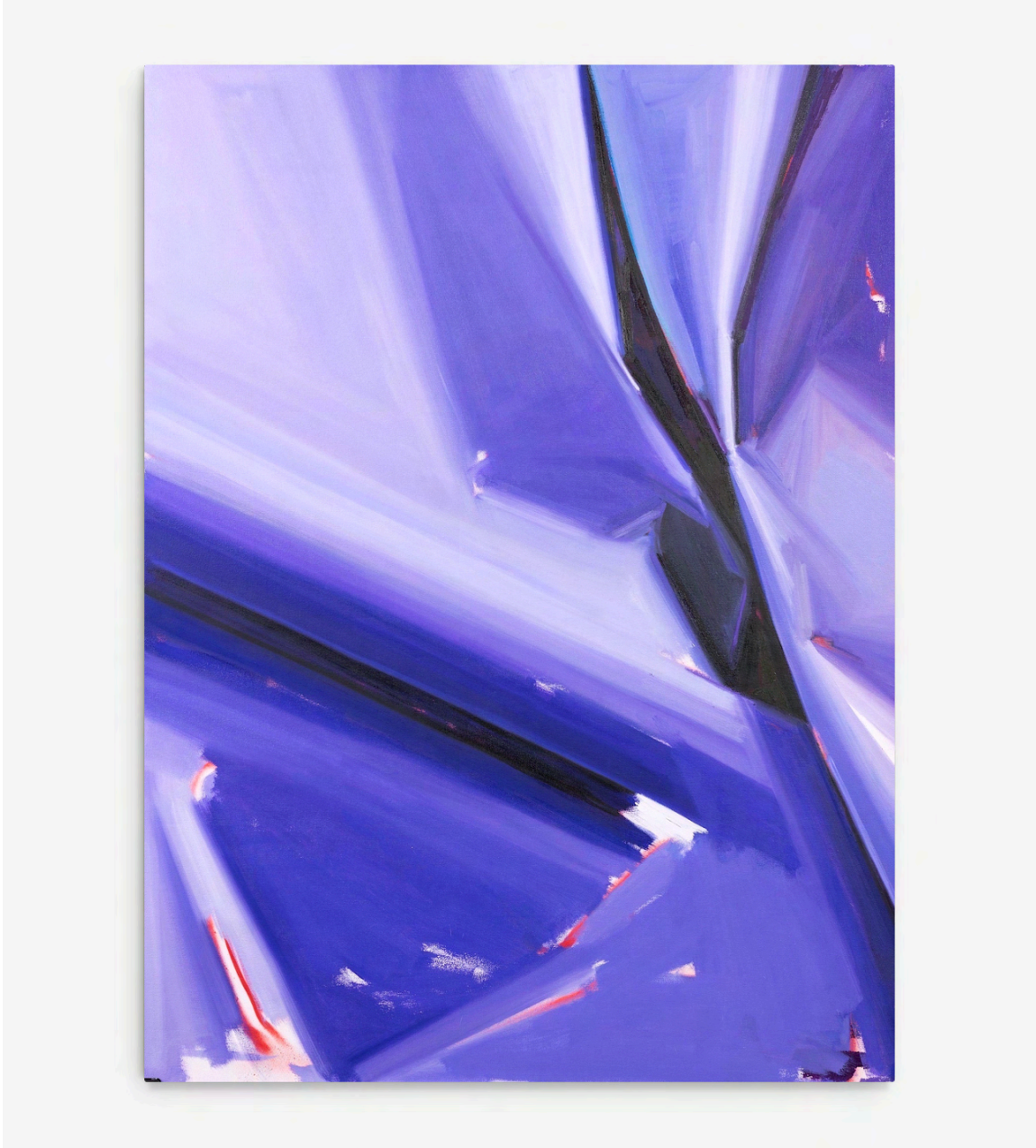


(Fig. 42) Lucía Cassiraga: *Sin título*, 2023. Óleo sobre papel. 40 x 30 cm.

Piezas expuesta en la Sala de Exposiciones de l'*Espai* (Torrent).

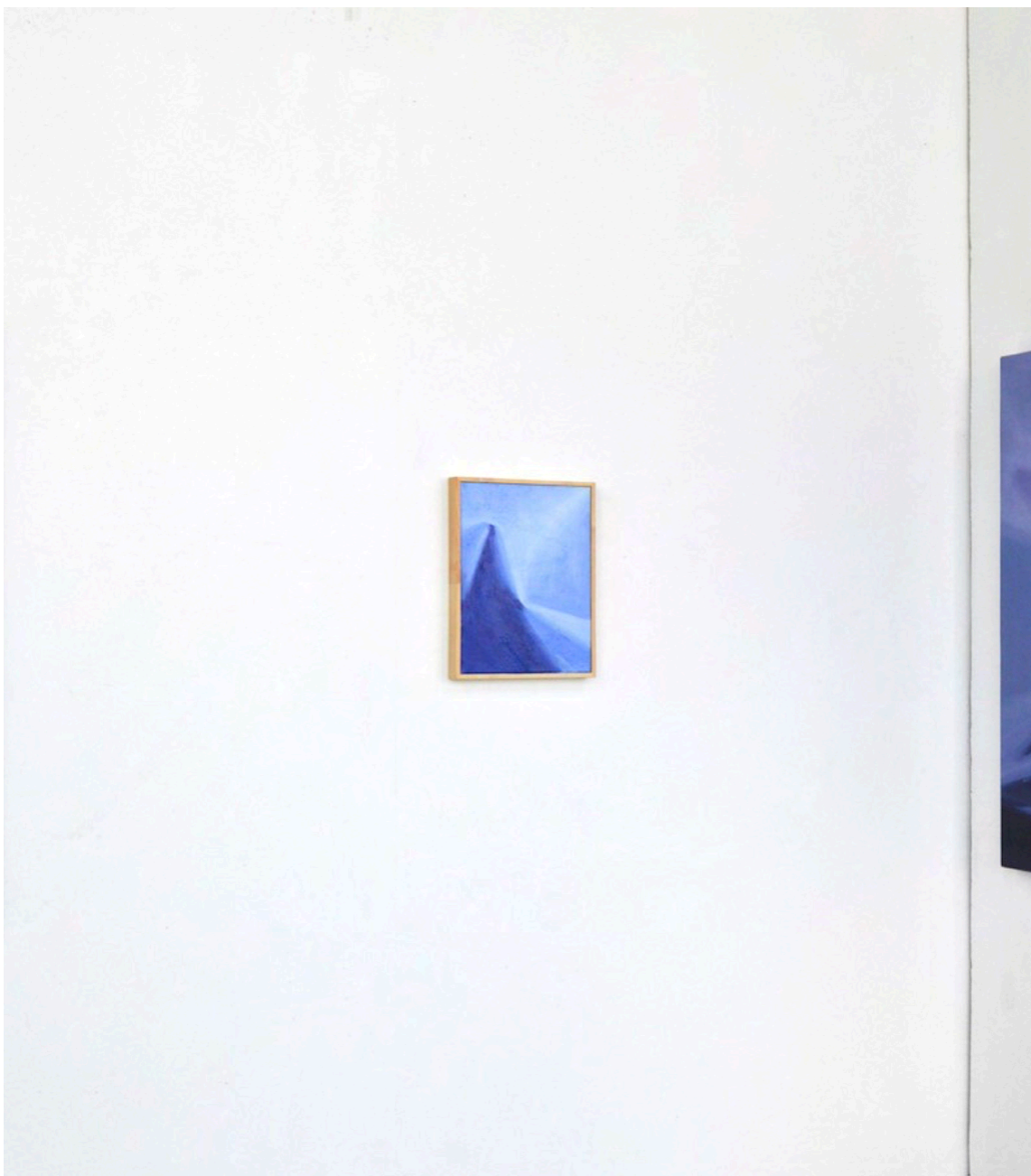


(Fig. 43) (Detalle de la pieza) Lucía Cassiraga: *Sin título*, 2023. Óleo sobre papel. 40 x 30 cm.



(Fig. 44) Lucía Cassiraga: *Sin título*, 2022. Óleo, spray, barra de óleo y pastel al óleo sobre lino. 160 x 115 cm.

Pieza expuesta en la Sala de Exposiciones de los Servicios Centrales de la Fundación Caja Rural (Granada).



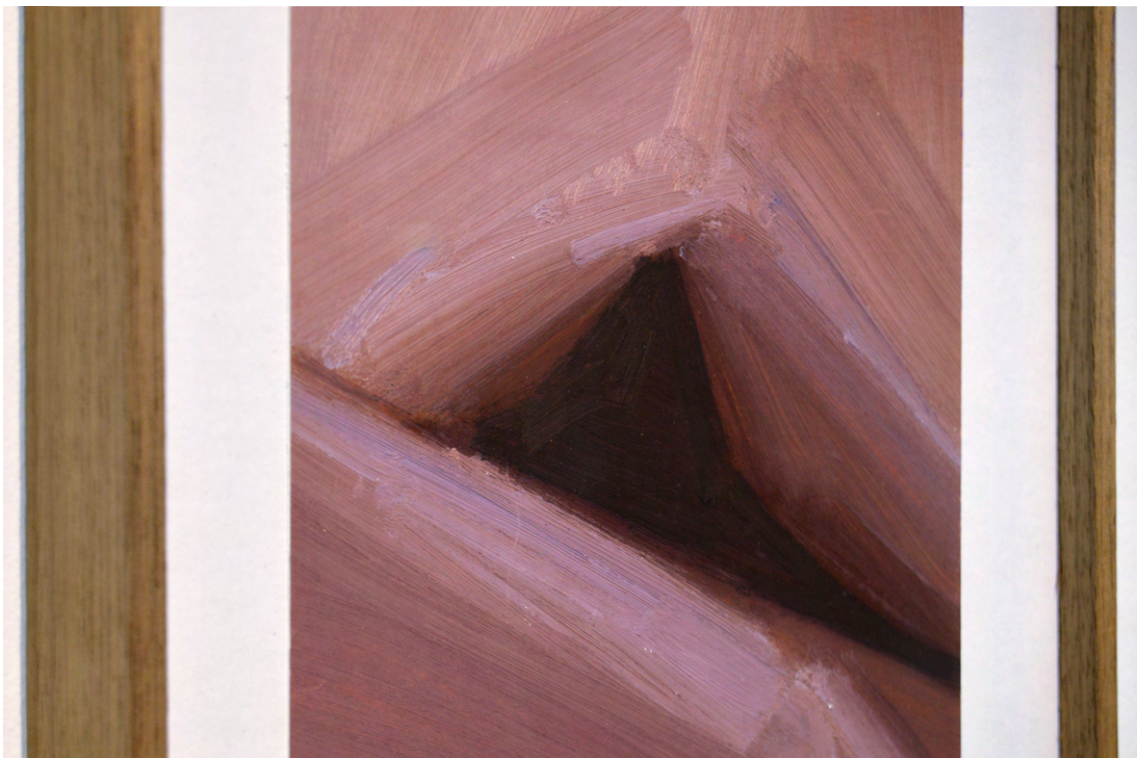
(Fig. 45) Lucía Cassiraga: *Sin título*, 2021. Óleo sobre retorta. 40 x 30 cm.

Pieza expuesta en la Facultat de Belles Arts de Sant Carles de la Universitat Politècnica de València.



(Fig. 46) Lucía Cassiraga: *Sin título*, 2023. Óleo sobre papel. 31 x 23 cm.

Pieza expuesta en la Sala de Exposiciones de l'*Espai* (Torrent).

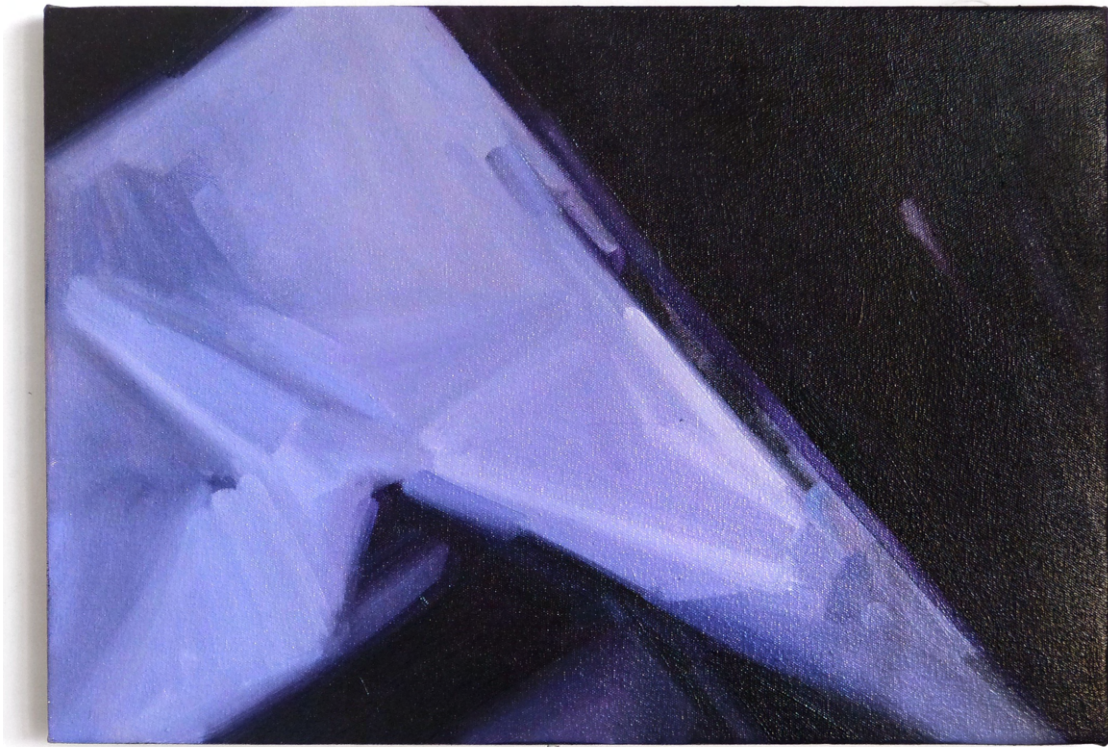


(Fig. 47) (Detalle de la pieza) Lucía Cassiraga: *Sin título*, 2023. Óleo sobre papel. 31 x 23 cm.



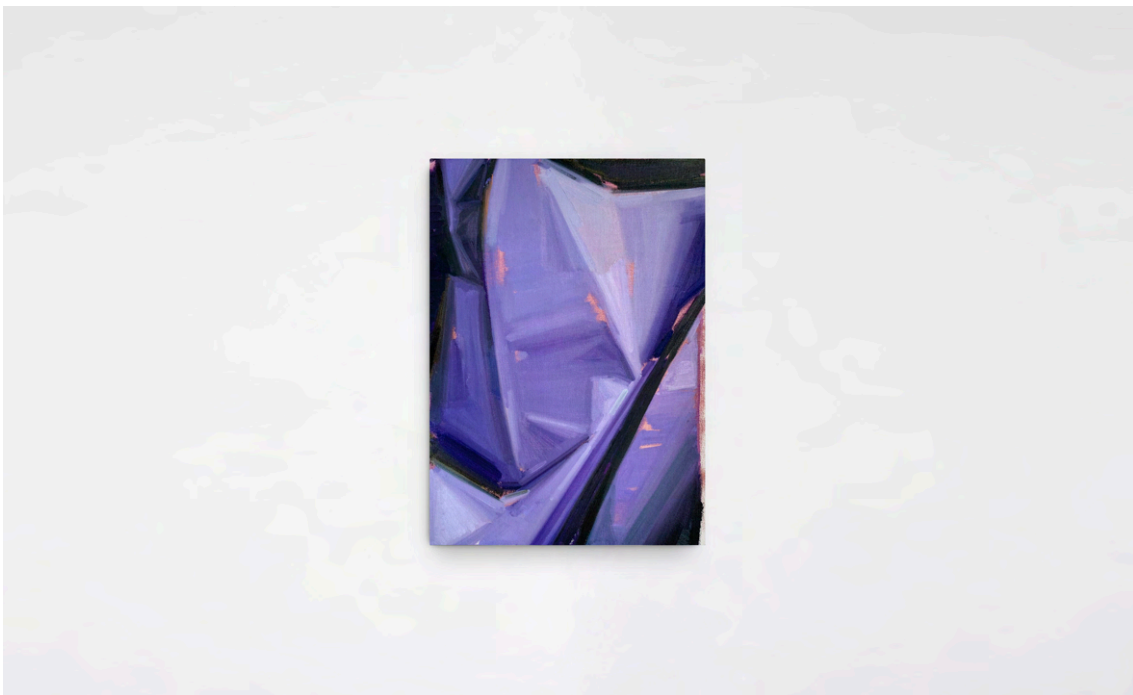
(Fig. 48) Lucía Cassiraga: *Sin título*, 2022. Óleo, spray y pastel al óleo sobre loneta. 180 x 120 cm.

Pieza expuesta en la Sala de Exposiciones del Palacio de La Salina (Salamanca) y en la Sala de Exposiciones Municipal Casino Liberal (Algemesi).



(Fig. 49) Lucía Cassiraga: *Sin título*, 2022. Óleo sobre loneta. 38 x 55 cm.

Pieza expuesta en la Facultat de Belles Arts de Sant Carles de la Universitat Politècnica de València.



(Fig. 50) Lucía Cassiraga: *Sin título*, 2022. Óleo sobre loneta. 58 x 41 cm.



(Fig. 51) Lucía Cassiraga: *Sin título*, 2023. Óleo sobre retorta. 50 x 33 cm c/u.

Vista del políptico instalado en la Sala de Exposiciones de l'Espai (Torrent).

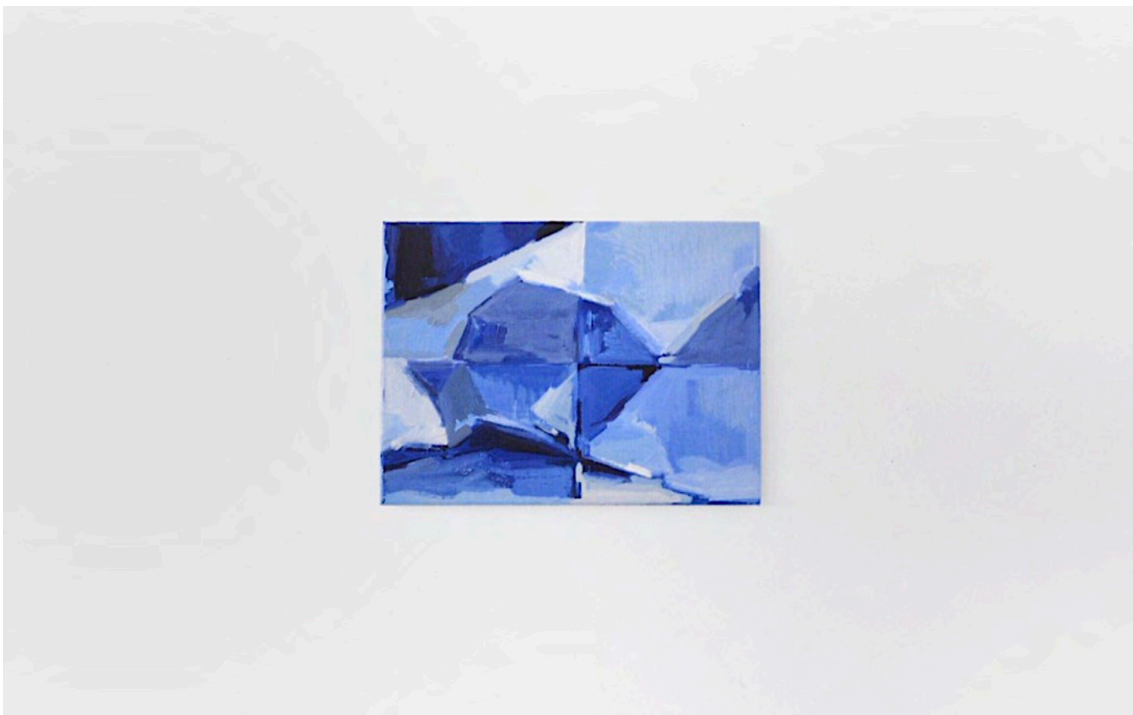


(Fig. 52) (Detalle de la pieza) Lucía Cassiraga: *Sin título*, 2023. Óleo sobre retorta. 50 x 33 cm.



(Fig. 53) Lucía Cassiraga: *Sin título*, 2022. Óleo sobre loneta. 120 x 180 cm.

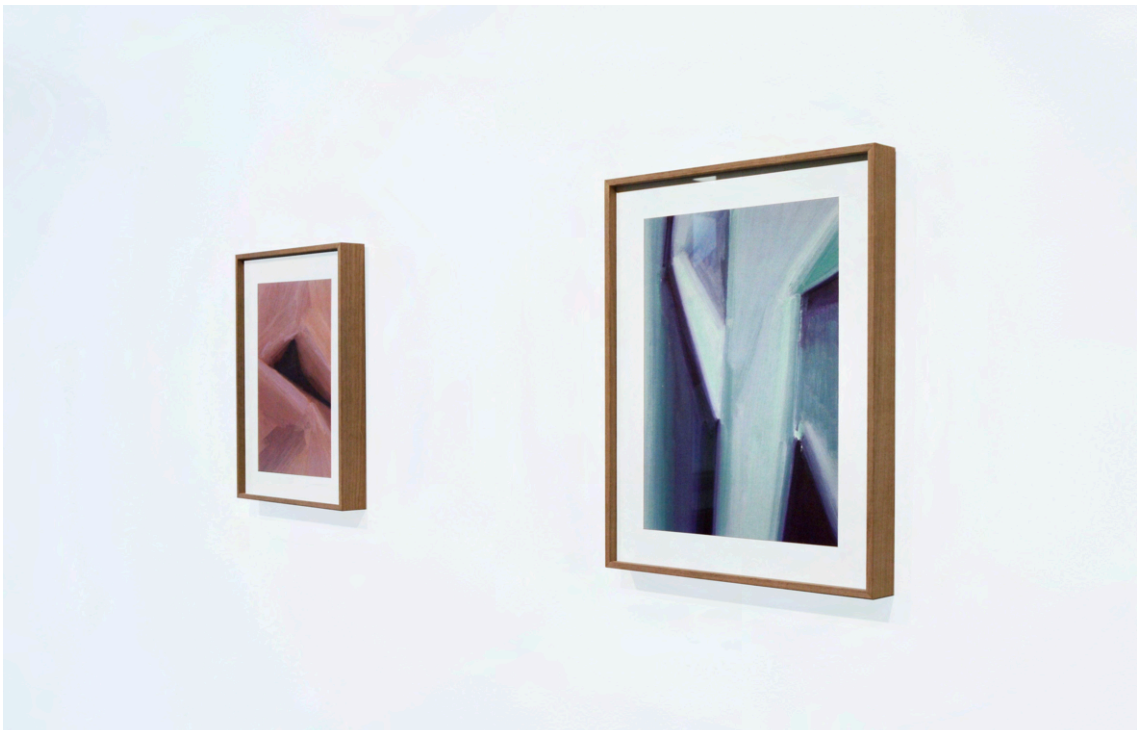
Pieza expuesta en la Facultat de Belles Arts de Sant Carles de la Universitat Politècnica de València.



(Fig. 54) Lucía Cassiraga: *Sin título*, 2021. Óleo sobre retorta. 30 x 40 cm.

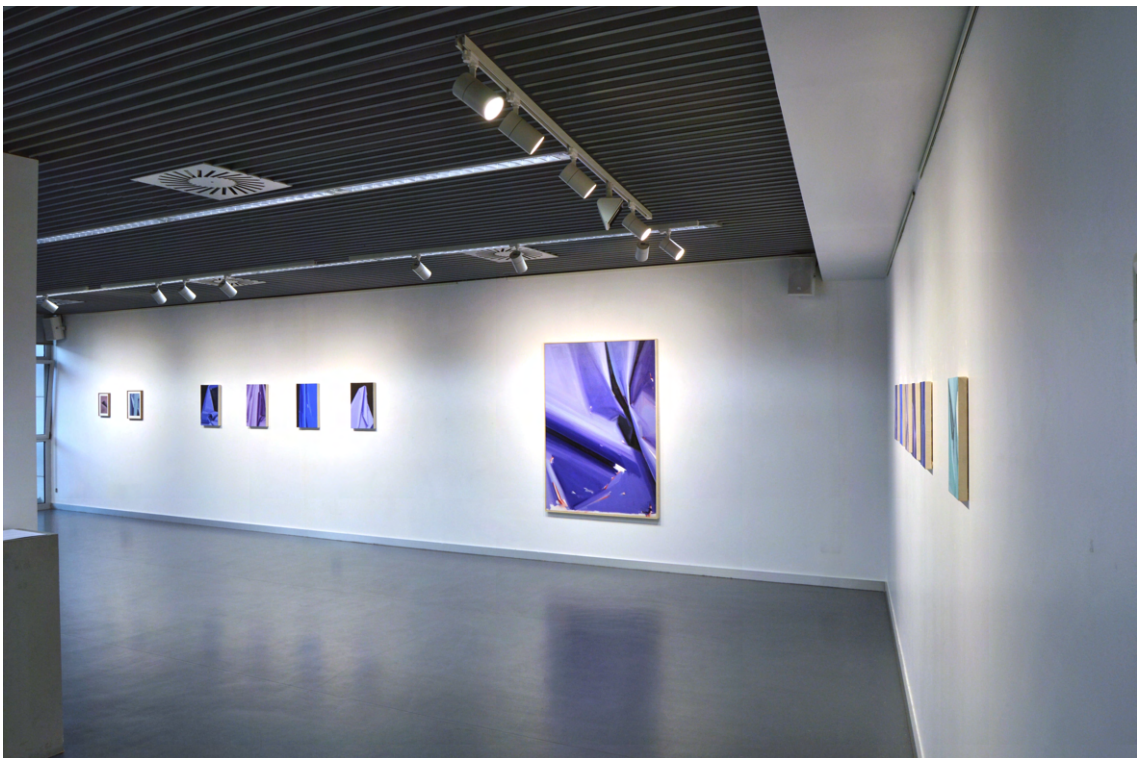


(Fig. 55) Lucía Cassiraga: *Sin título*, 2022. Óleo y barra de óleo sobre loneta. 100 x 130 cm.



(Fig. 56) (Izda.) Lucía Cassiraga: *Sin título*, 2023. Óleo sobre papel. 31 x 23 cm. (Dcha.) Lucía Cassiraga: *Sin título*, 2023. Óleo sobre papel. 40 x 30 cm.

Díptico instalado en la Sala de Exposiciones de l'Espai (Torrent).



(Fig. 57) Vista de la Sala de Exposiciones de l'Espai (Torrent).

CONCLUSIONES

6. CONCLUSIONES

Tomando los objetivos planteados al comienzo de esta investigación, podemos afirmar que el propósito principal del presente Trabajo Final de Máster ha sido alcanzado satisfactoriamente, pues hemos presentado un conjunto de pinturas inéditas al óleo, resultado de nuestra reflexión en torno al asesinato de género de Yessica Daniela Gularte y a su tratamiento en la prensa digital.

Del ejercicio pictórico desarrollado inferimos que no se puede⁵ exagerar la violencia feminicida, puesto que de por sí resulta una hipérbole. Por ello, hemos realizado la aproximación al objeto de estudio por medio de la representación de un elemento banal y anodino. En otras palabras, hemos trabajado lo desmesurado desde lo mínimo, esto es, desde la representación de la tela con la que se oculta un cadáver. Asimismo, no hemos necesitado construir una narrativa que contextualice nuestro trabajo pictórico, ya que todas las pinturas que hemos presentado parten de la narrativa mediática desarrollada a propósito del feminicidio de Yessica Daniela Gularte, es decir, de una narrativa establecida y dada, cuya existencia notificamos por medio de una hoja de sala ubicada en la entrada del espacio expositivo donde se vieron reunidas las pinturas durante los meses de abril y mayo de 2023.

Atendiendo al primer y al segundo objetivo específico, hemos logrado desarrollar una obra pictórica —cuyo origen reside en un crimen de género concreto— sin haber precisado de ninguna escenificación explícita, pues se trata de una investigación cuya metodología no requiere de imágenes que generen golpes de impacto. Por ende y adoptando un procedimiento opuesto al empleado por los medios digitales de comunicación, hemos trabajado nuestra propuesta eludiendo el planteamiento sensacionalista y, al mismo tiempo, empleando la pintura como un sistema de enunciación.

⁵ Hemos preferido emplear el verbo “poder” al verbo “deber” ya que consideramos que este último podría dar pie a una doble lectura, quizás, de carácter imperativo y que, a su vez, estaría haciendo clara alusión a la disyuntiva de qué es aquello que resulta ético y aquello que no. Sin embargo, existe la responsabilidad de referirnos a cualquier caso de violencia machista desde el mayor respeto hacia la víctima y sus circunstancias.

Ocurre lo mismo con el tercer y el cuarto objetivo específico, ya que a lo largo de la redacción de los apartados 3. *Fundamentación teórica y conceptualización* y 4. *Marco referencial e influencias* hemos analizado de manera incisiva una serie de nociones íntimamente relacionadas con el concepto de la iconografía de la violencia por medio del estudio de un conjunto de trabajos artísticos contextualizados durante el período moderno y el período contemporáneo occidental. Por un lado, determinamos que ideas como las desarrolladas durante el siglo XX por Hannah Arendt o Susan Sontag juegan un papel determinante a la hora de entender el tratamiento que adoptan las artes occidentales cuando abordan la noción de la violencia, ya sea bélica o social. En cuanto a la violencia de género, como hemos explicado al inicio de la investigación, este último concepto no existió antes del siglo XX, por tanto, no resulta inusual que en el plano artístico no se llevaran a cabo prácticas pictóricas desde una perspectiva crítica con el patriarcado que singularizasen el ejercicio de la violencia machista.

Por lo que se refiere al quinto objetivo específico —enmarcar nuestra producción pictórica dentro del panorama artístico actual—, durante los meses de abril y mayo de 2023 hemos realizado una exposición de carácter individual en la Sala de Exposiciones *l’Espai CIJ* del Ayuntamiento de Torrent, en la que se vio recogida parte de la obra producida a propósito de este TFM. Asimismo, nuestro trabajo ha obtenido una de las becas *VEGAP (Ayudas a la Creación Visual)*, gracias a la cual algunas de las piezas pertenecientes a la producción que hemos realizado a propósito de esta investigación serán expuestas durante el cuarto trimestre de 2023 en el Centro de Cultura Contemporánea Condado de Madrid.

En última instancia cabría añadir que, pese a que durante el desarrollo de nuestro Trabajo Final de Máster se nos ha presentado la dificultad de trabajar el objeto de estudio bajo unas premisas y un código estrictamente académicos, consideramos haber llevado a cabo un proceso de subjetivación gracias al cual hemos transformado la noción del crimen machista y de lo morboso en una posibilidad reflexiva.

BIBLIOGRAFÍA

7. BIBLIOGRAFÍA

Monografías y catálogos

Aliaga, J. V. (1999). *A sangre y fuego*. Castellón de la Plana: EACC (Espai d'Art Contemporani de Castelló).

Arendt, H. (1984). *La vida del espíritu: El pensar, la voluntad y el juicio en la filosofía y en la política*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.

Arendt, H. (2005). *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial.

Arendt, H. (2010). *Eichmann en Jerusalén: Un Estudio sobre la banalidad del mal*. Madrid: DeBolsillo.

Barreras del Río, P., Perreault, J. (1987). *Ana Mendieta. A retrospective*. Nueva York: The New Museum of Contemporary Art.

Berger, J. (1975). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

Bouret, J. (1965). *Degas*. Madrid: Daimon.

Burrus, C. (2008). *Frida Kahlo. I paint my reality*. Nueva York: Thames and Hudson.

Carrington, L. (2017). *Memorias de Abajo*. Madrid: Alpha Decay.

Clarwater, B. (1993). *Ana Mendieta: a book of works*. Nueva York: Grassfield.

Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.

Dorléac, L. B. (2014). *Les Désastres de la Guerre (1800–2014)*. Lens: Somology Éditions d'Art / Musée du Louvre–Lens.

Dumas, M., Coelewijn, L., Sainsbury, H., Greenberg, K., Vischer, T. (2014). *Marlene Dumas: The Image as Burden*. Brujas: Tate Publishers.

Dumas, M. (2015). *Sweet Nothings: Notes and Texts 1982–2014*. Colonia: Walther König.

Francés, F., Germann, M. (2015). *Michaël Borremans. Fixture*. Málaga: CAC de Málaga (Centro de Arte Contemporáneo de Málaga).

Growe, B. (2003). *Edgar Degas: 1834–1917*. Colonia: Taschen.

Heller, E. (2004). *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Gustavo Gili.

Huttinger, E. (1965). *Degas*. Madrid: Daimon.

Loock, U., Aliaga, J. V., Spector, N. (1996). *Luc Tuymans*. Londres: Phaidon Press Limited.

Loock, U., Dumas, M. (2010). *Contra o muro. Marlene Dumas 2010*. Oporto: Museo de Arte Contemporáneo de Serralves.

Mendieta, A. (2003). *Ana Mendieta (1948–1985). Body Tracks*. Lucerna: Kunstmuseum Luzern.

Mendieta, A. (2013). *Ana Mendieta. She got love*. Turín: Skira.

Mendieta, A. (2015). *Covered in Time and History: The Films of Ana Mendieta*. Mineápolis: Katherine E. Nash Gallery.

Moure, G. (1996). *Ana Mendieta (Centro Galego de Arte Contemporánea)*. Santiago de Compostela: Polígrafa.

Radford, J., Russel, D. (1992). *Femicide: The Politics of Woman Killing*. Nueva York: Twayne Publishers.

Ruido, M. (2013). *Arte hoy: Ana Mendieta*. Madrid: Editorial Nerea.

Saiz Ruiz, S. (2008). *J'est un Je*. Valencia: Fundació General de la Universitat de València.

Sontag, S. (1969). *Contra la interpretación*. Madrid: DeBolsillo.

Sontag, S. (1985). *Estilos radicales*. Madrid: DeBolsillo.

Sontag, S. (2001). *Cuestión de énfasis*. Madrid: DeBolsillo.

Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: DeBolsillo.

Sontag, S. (2009). *Al mismo tiempo*. Madrid: DeBolsillo.

Sylvester, D. (2003). *Entrevista con Francis Bacon*. Madrid: DeBolsillo.

van den Boogerd, D. (1999). *Marlene Dumas*. Londres: Phaidon Press Limited.

Viso, O. M. (2004). *Ana Mendieta. Earth Body. Sculpture and Performance, 1972 – 1985*. Nueva York: Hatje Cantz Publishers.

Trabajos académicos

Benítez Villa, R. C. (2018). *Representaciones del feminicidio en la prensa gráfica de Paraguay: tres casos emblemáticos y un análisis crítico del discurso ABC Color y Última Hora*. [Tesis Doctoral, Universidad Nacional de La Plata]. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/71388>

Ramos de Mello, A. (2015). *Feminicidio: Un análisis criminológico-jurídico de la violencia contra las mujeres*. [Tesis Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona]. <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/327309/ardm1de1.pdf?sequence>

Villaplana, V. R. (2008). *Nuevas violencias de género, arte y cultura visual*. [Tesis Doctoral, Universidad de Murcia]. <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/3125/1/VillaplanaOrtiz.pdf>

Artículos de investigación

Angélico, R., Dikenstein, V., Fischberg, S., Maffeo, F. (2014). “El feminicidio y la violencia de género en la prensa argentina: un análisis de voces, relatos y actores”. *Universitas Humanística*. (ISSN: 0120-4807). N° 78, pp. 281-303. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=79131632013>

Belmonte, O. G. (2022). “La comunidad de los ilesos”. *Filosofía&Co.* (ISBN: 9788417786717). N°2, pp. 32–35. [Ejemplar impreso]

Jiménez de la Fuente, M. (2018). “Mitos del surrealismo en Memorias de Abajo, de Leonora Carrington”. *Estudios de Literatura Comparada. LAS ARTES DE LA VANGUARDIA LITERARIA.* (ISBN: 9788469778081). Vol. 1, pp. 7–15. https://www.selgyc.com/mat/elc1_1jimenezdelafuente.pdf

Moreno Torres, M., Carvajal Córdoba, E. (2009). “El Estructuralismo en literatura. Aporte y límites a las nuevas teorías estéticas y a la investigación en Didáctica de la Literatura”. *Enunciación.* (ISSN: 0122–6330). N° 14, pp. 21–32. <https://doi.org/10.14483/22486798.3058>

Rodríguez Llamosí, J.R. (2020). “¿Es posible una estética del crimen?”. *Anuario Jurídico y Económico Escurialense.* (ISSN: 1133–3677). Vol. 54, pp. 199–220. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8162270>

Stoker, W. (2017). “The representation of violence as evil in contemporary art: the power of the image in Kiefer, Richter, and Bin Laden”. *International Journal of Philosophy and Theology.* (ISSN: 2169–2327). Vol. 78, pp. 432–443. <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/21692327.2017.1294501>

Strøm, A. (2004). “Untitled: The Abortion Pastels. Paula Rego’s Series on Abortion”. *Reproductive Health Matters. An international journal on sexual and reproductive health and rights.* (ISSN: 0968–8080). Suplemento 24, pp. 195–197. [https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1016/S0968-8080\(04\)24014-9?needAccess=true](https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1016/S0968-8080(04)24014-9?needAccess=true)

Recursos web

Barba, S. (6 de junio de 2017). *El feminicidio detrás de “Unos cuantos piquetitos”.* Letras Libres. <https://letraslibres.com/arte/el-feminicidio-detras-de-unos-cuantos-piquetitos/>

Barro, D. (5 de octubre de 2015). *El Paraíso Perdido de la Pintura.* Alain Urrutia. <https://www.alainurrutia.com/texts/spanish/el-paraiso-perdido-de-la-pintura>

Femicidio.net. (1 de enero de 2021). *Listado de feminicidios y otros asesinatos de mujeres cometidos por hombres en España en 2020*. Femicidio.net. <https://femicidio.net/femicidios-y-otros-asesinatos-de-mujeres-cometidos-en-2020/>

Filosofía&Co. (6 de marzo de 2019). *Ana Carrasco: «Las formas más crueles del mal se han ejercido sobre la mujer»*. Filosofía&Co. <https://filco.es/ana-carrasco-formas-cruelles-mal-sobre-la-mujer/>

Iglesia, A. M. (17 de octubre de 2017). *Leonora Carrington, las Memorias de Abajo de la pintora surrealista*. The Objective. <https://theobjective.com/further/cultura/2017-10-17/leonora-carrington-las-memorias-de-abajo-de-la-pintora-surrealista/>

Kantor, J. (1 de noviembre de 2014). *The Tuymans Effect: Wilhelm Sasnal, Eberhard Havekost, Magnus Von Plessen*. Artforum. <https://www.artforum.com/print/200409/the-tuymans-effect-wilhelm-sasnal-eberhard-havekost-magnus-von-plessen-7810>

Lichtzier, R. (20 de abril de 2020). *The Desire to Forget: Luc Tuymans // Palazzo Grassi*. The Seen: Chicago's International Journal of Contemporary and Modern Art. <https://theseenjournal.org/the-desire-to-forget-luc-tuymans-palazzo-grassi/>

Lieberman, J. S. (31 de mayo de 2017). *Violence Against Women in the Work of Women Artists*. VPM (Virtual Psychoanalytic Museum). <http://www.virtualpsychoanalyticmuseum.org/the-courage-to-fight-violence-against-women/violence-against-women-in-the-work-of-women-artists/>

Llorca., R. M. (15 de diciembre de 2017). *'Memorias de Abajo', de Leonora Carrington*. Culturamas. <https://culturamas.es/2017/12/15/memorias-de-abajo-de-leonora-carrington/>

Russell, D. (13 de enero de 2004). *BIOGRAPHY*. Diana E. H. Russel. <https://www.dianarussell.com/bio.html>

Zgustova, M. (25 de julio de 2013). *El malentendido sobre Hannah Arendt*. El País. https://elpais.com/elpais/2013/07/25/opinion/1374764105_218903.html

Artículos de prensa a propósito del feminicidio de Yessica Daniela Gularte

Cabanes, I., Domínguez, T. (30 de agosto de 2020). *Investigan un crimen machista tras hallar a una mujer asesinada en el maletero de un coche.* Levante EMV. <https://www.levante-emv.com/sucesos/2020/08/30/investigacion-crimen-machista-hallar-mujer-11099913.html>

Cabanes, I. (30 de agosto de 2020). *Una auxiliar de enfermería sin familia en España.* Levante EMV. <https://www.levante-emv.com/sucesos/2020/08/30/auxiliar-enfermeria-familia-espana-11139164.html>

Cabanes, I. (1 de septiembre de 2020). *Es una cucaracha que se adapta a cualquier situación para vivir.* Levante EMV. <https://www.levante-emv.com/sucesos/2020/09/01/cucaracha-adapta-situacion-sobrevivir-11139076.html>

Cabanes, I. (3 de septiembre de 2020). *Detenido en Suiza el presunto asesino de la joven hallada muerta en el maletero de un coche en València.* Levante EMV. <https://www.levante-emv.com/sucesos/2020/09/03/detenido-suiza-presunto-asesino-joven-11099792.html>

Cabanes, I. (5 de septiembre de 2020). *La autopsia confirma que la víctima del maletero murió tras ser asfixiada.* Levante EMV. <https://www.levante-emv.com/sucesos/2020/09/05/autopsia-confirma-victima-maletero-murio-11132444.html>

Cabanes, I. (8 de noviembre de 2022). *Diez años de cárcel por estrangular a su pareja y ocultar su cadáver en el maletero.* Levante EMV. <https://www.levante-emv.com/sucesos/2022/11/08/diez-anos-carcel-estrangular-pareja-valencia-ocultar-maletero-78264826.html>

Díaz, D. (2 de septiembre de 2020). *El crimen del maletero: Yessica, la auxiliar de enfermería estrangulada tras una pelea con su novio.* El Español. https://www.elespanol.com/reportajes/20200902/crimen-maletero-Yessica-auxiliar-enfermeria-estrangulada-pelea/517449569_0.html

Domínguez, T. (21 de septiembre de 2020). *Familiares del presunto asesino de Yessica le prestaron ayuda en la huida.* Levante EMV. <https://www.levante-emv.com/sucesos/2020/09/21/familiares-presunto-asesino-yessica-le-14016619.html>

Duva, R. (1 de septiembre de 2020). *Yésica [sic] Gularte fue estrangulada: "Creemos que alguien está encubriendo al asesino y que no ha salido de Manises"*. Nius Diario. https://www.niusdiario.es/sociedad/sucesos/Yessica-gularte-estrangulada-creemos-alguien-encubriendo-asesino-manises-policia-nacional-violencia-genero_18_3004320027.html

Europa Press. (11 de septiembre de 2020). *Prisión sin fianza para el hombre detenido en Suiza por la muerte de su novia Yésica [sic], hallada en un maletero en València*. EUROPA PRESS Comunidad Valenciana. <https://www.europapress.es/comunitat-valenciana/noticia-prision-fianza-hombre-detenido-suiza-muerte-novia-Yessica-hallada-maletero-valencia-20200911212339.html>

El País. (3 de septiembre de 2020). *Valencia: acusado de asesinar a uruguayo [sic] estaba prófugo y lo encontraron en Suiza*. El País. <https://www.elpais.com.uy/mundo/valencia-acusado-asesinar-uruguayo-profugo-encontraron-suiza.html>

La Sexta. (31 de agosto de 2020). *Así descubrió la Policía el cadáver de una mujer en el maletero de su propio coche en Valencia*. La Sexta. https://www.lasexta.com/noticias/sociedad/asi-se-descubrio-la-policia-el-cadaver-de-una-mujer-en-el-maletero-de-su-propio-coche-en-valencia_202008315f4cc98c8346160001d1db55.html

Martínez, J. (7 de septiembre de 2020). *La vida truncada de Yessica Gularte*. Las Provincias. <https://www.lasprovincias.es/sucesos/vida-truncada-Yessica-gularte-crimen-maletero-valencia-20200906204602-nt.html>

Vázquez, C. (4 de septiembre de 2020). *Un juzgado de violencia de género de Valencia pedirá la extradición del novio de Yésica [sic] por su asesinato*. El País. <https://elpais.com/sociedad/2020-09-04/un-juzgado-de-violencia-de-genero-de-valencia-pedira-la-extradicion-del-novio-de-Yessica-por-su-asesinato.html>

Documentos audiovisuales

A Parte Rei. Revista de Filosofía. (2013). *Hannah Arendt: ¿Qué queda? Queda la Lengua Materna (1964)*. [Vídeo].

CAC Málaga (Centro de Arte Contemporáneo de Málaga). (2007). *Juan Uslé*. [Documental].

Kates, N. (2014). *Regarding Susan Sontag*. [Documental].

Palazzo Grassi. (2019). *Luc Tuymans: Interview "La Pelle"*. [Vídeo].

Palazzo Grassi. (2019). *Luc Tuymans: Interview "Le Mépris"*. [Vídeo].

Palazzo Grassi. (2019). *Luc Tuymans: Interview "The Return"*. [Vídeo].

von Trotta, M. (2012). *Hannah Arendt*. [Película].

Willing, N. (2017). *Paula Rego: Secrets and Stories*. [Documental].

ÍNDICE DE IMÁGENES

8. ÍNDICE DE IMÁGENES

(Fig. 1) Edgar Degas: <i>Intérieur. Le Viol (Interior. La Violación)</i> , 1868–1869. Óleo sobre lienzo	14
(Fig. 2) Francisco de Goya: <i>Bandolero asesinando a una mujer</i> , 1798–1800. Óleo sobre lienzo	16
(Fig. 3) Eugène Delacroix: <i>La Mort de Sardanapale (La Muerte de Sardanápalo)</i> , 1827. Óleo sobre lienzo	16
(Fig. 4) Otto Dix: <i>Lustmord (Crimen sexual)</i> , 1922. Acuarela y tinta sobre papel	18
(Fig. 5) Otto Dix: <i>Lustmord (Crimen sexual)</i> , 1922. Acuarela y tinta sobre papel	18
(Fig. 6) Otto Dix: <i>Lustmord 'Tod und Auferstehung' series (Asesinato por lujuria de la serie 'Muerte y Resurrección')</i> , 1922. Aguafuerte y punta seca sobre papel	18
(Fig. 7) Peter Saul: <i>Saigon</i> , 1967. Acrílico, óleo, esmalte y rotulador de punta de fibra sobre lienzo	19
(Fig. 8) Max Beckmann: <i>The Night (La Noche)</i> , 1918–1919. Óleo sobre lienzo	20
(Fig. 9) Peter Saul: <i>Beckmann's The Night (La Noche de Beckmann)</i> , 2009. Acrílico, óleo y esmalte sobre lienzo	20
(Fig. 10) Max Beckmann: <i>Die Letzte Pflicht des Perseus (El Último Deber de Perseo)</i> , 1949. Óleo sobre lienzo	21
(Fig. 11) Luc Tuymans: <i>Schwarzheide</i> , 1986. Óleo sobre lienzo	22
(Fig. 12) Luc Tuymans: <i>Schwarzheide</i> , 2019. Fragmento del mosaico instalado en el Palacio Grassi	22
(Fig. 13) Luc Tuymans: <i>Gaskamer (Cámara de Gas)</i> , 1986. Óleo sobre lienzo	24
(Fig. 14) Johannes Kahrs: <i>Three Figures in a Room (Tres Figuras en una Habitación)</i> , 2005. Óleo sobre lienzo	26
(Fig. 15) Johannes Kahrs: <i>Untitled (Embrace) (Sin título) (Abrazo)</i> , 2015. Óleo sobre lienzo	26

- (Fig. 16) Simeón Saiz Ruiz: *Cadáveres de dos muertos por un mortero serbio el viernes 3 de diciembre de 1993 en Sarajevo, (A partir de fotografía de Rikard Larma, Associated Press)*, 1998. Óleo sobre lino 27
- (Fig. 17) Simeón Saiz Ruiz: *Mujer croata muerta sobre alfombra, víctima de comando bosnio (A partir de imagen aparecida en Antena 3)*, 1996. Óleo sobre lino 28
- (Fig. 18) Simeón Saiz Ruiz: *Matanza de civiles en Sarajevo por proyectiles caídos junto al mercado principal el lunes 28 de agosto de 1995. Víctima en la barandilla (A partir de imagen aparecida en TVE)*, 1998. Óleo sobre lino 28
- (Fig. 19) Frida Kahlo: *Unos cuantos piquetitos*, 1935. Óleo sobre tela 31
- (Fig. 20) Frida Kahlo: *Frida y el Aborto. El Aborto*, 1932. Litografía sobre papel 33
- (Fig. 21) Portada de la obra *Down Below (Memorias de Abajo)* de Leonora Carrington, originalmente publicada en el año 1943 34
- (Fig. 22) Leonora Carrington: *Sin título*, 1943. Lápiz sobre sábana 37
- (Fig. 23) Leonora Carrington: *Down Below (Memorias de Abajo)*, 1940. Óleo sobre lienzo 38
- (Fig. 24) Niki de Saint Phalle durante una sesión de disparos en el Impasse Ronsin (París), 1962 41
- (Fig. 25) Niki de Saint Phalle: *Tir neuf trous (Tiro de nueve agujeros)*, 1963. Pintura en bolsas de plástico y yeso sobre madera 41
- (Fig. 26 y 27) Ana Mendieta: *Rape Scene (Escena de Violación)*, 1973. *Performance* 44
- (Fig. 28) Paula Rego: *A Série de Abortos (La Serie del Aborto)*, 1998–1999. Pastel sobre papel 46
- (Fig. 29, 30 y 31) Paula Rego: *A Série de Abortos (La Serie del Aborto)*, 1998–1999. Pastel sobre papel 48
- (Fig. 32) Marlene Dumas: *The Trophy (El Trofeo)*, 2013. Óleo sobre tela 49
- (Fig. 33) Fotografía original en que se exhibe a la niña argelina prisionera de guerra 52

- (Fig. 34) Marlene Dumas: *The Woman of Algiers (La Mujer de Argel)*, 2001. Óleo sobre tela 52
- (Fig. 35) Marlene Dumas: *The Trophy (El Trofeo)*, 2013. Óleo sobre tela. (Pieza instalada en el espacio de Zeno X Gallery) 52
- (Fig. 36) Cartel de la exposición retrospectiva *Homeless* de Ángela de la Cruz, ubicada en el espacio Azkuna Zentroa (Centro de Sociedad y Cultura Contemporánea de Bilbao) durante el año 2018 56
- (Fig. 37 y 38) Ángela de la Cruz: *Half Clutter (Semi Desorden)*, 2004. Óleo sobre lienzo y madera 56
- (Fig. 39) Lucía Cassiraga: *Sin título*, 2023. Óleo sobre retorta. 32 x 24 cm. Pieza expuesta en la Sala de Exposiciones de l'Espai (Torrent) 63
- (Fig. 40) Lucía Cassiraga: *Sin título*, 2022. Óleo, spray y pastel al óleo sobre loneta. 70 x 50 cm. Pieza expuesta en la Sala J.M. Díaz Caneja del Centro Cultural Pérez de La Riva Las Rozas (Madrid) 64
- (Fig. 41) Lucía Cassiraga: *Sin título*, 2023. Óleo sobre retorta. 50 x 33 cm c/u. Vista del políptico instalado en la Sala de Exposiciones de l'Espai (Torrent) 64
- (Fig. 42) Lucía Cassiraga: *Sin título*, 2023. Óleo sobre papel. 40 x 30 cm. Piezas expuesta en la Sala de Exposiciones de l'Espai (Torrent) 65
- (Fig. 43) (Detalle de la pieza) Lucía Cassiraga: *Sin título*, 2023. Óleo sobre papel. 40 x 30 cm 65
- (Fig. 44) Lucía Cassiraga: *Sin título*, 2022. Óleo, spray, barra de óleo y pastel al óleo sobre lino. 160 x 115 cm. Pieza expuesta en la Sala de Exposiciones de los Servicios Centrales de la Fundación Caja Rural (Granada) 66
- (Fig. 45) Lucía Cassiraga: *Sin título*, 2021. Óleo sobre retorta. 40 x 30 cm. Pieza expuesta en la Facultat de Belles Arts de Sant Carles de la Universitat Politècnica de València 67
- (Fig. 46) Lucía Cassiraga: *Sin título*, 2023. Óleo sobre papel. 31 x 23 cm. Pieza expuesta en la Sala de Exposiciones de l'Espai (Torrent) 68
- (Fig. 47) (Detalle de la pieza) Lucía Cassiraga: *Sin título*, 2023. Óleo sobre papel. 31 x 23 cm 68

- (Fig. 48) Lucía Cassiraga: *Sin título*, 2022. Óleo, spray y pastel al óleo sobre loneta. 180 x 120 cm. Pieza expuesta en la Sala de Exposiciones del Palacio de La Salina (Salamanca) y en la Sala de Exposiciones Municipal Casino Liberal (Algemesí) 69
- (Fig. 49) Lucía Cassiraga: *Sin título*, 2022. Óleo sobre loneta. 38 x 55 cm. Pieza expuesta en la Facultat de Belles Arts de Sant Carles de la Universitat Politècnica de València 70
- (Fig. 50) Lucía Cassiraga: *Sin título*, 2022. Óleo sobre loneta. 58 x 41 cm 70
- (Fig. 51) Lucía Cassiraga: *Sin título*, 2023. Óleo sobre retorta. 50 x 33 cm c/u. Vista del políptico instalado en la Sala de Exposiciones de l'*Espai* (Torrent) 71
- (Fig. 52) (Detalle de la pieza) Lucía Cassiraga: *Sin título*, 2023. Óleo sobre retorta. 50 x 33 cm 71
- (Fig. 53) Lucía Cassiraga: *Sin título*, 2022. Óleo sobre loneta. 120 x 180 cm. Pieza expuesta en la Facultat de Belles Arts de Sant Carles de la Universitat Politècnica de València 72
- (Fig. 54) Lucía Cassiraga: *Sin título*, 2021. Óleo sobre retorta. 30 x 40 cm 72
- (Fig. 55) Lucía Cassiraga: *Sin título*, 2022. Óleo y barra de óleo sobre loneta. 100 x 130 cm 73
- (Fig. 56) (Izda.) Lucía Cassiraga: *Sin título*, 2023. Óleo sobre papel. 31 x 23 cm.
(Dcha.) Lucía Cassiraga: *Sin título*, 2023. Óleo sobre papel. 40 x 30 cm. Díptico instalado en la Sala de Exposiciones de l'*Espai* (Torrent) 73
- (Fig. 57) Vista de la Sala de Exposiciones de l'*Espai* (Torrent) 74

ANEXO

9. ANEXO

9.1. Notas sobre el término «femicidio»

Resulta conveniente mencionar el origen del término «femicidio» así como su relación con el concepto «femicidio».

Si rastreamos el origen del término «femicidio», podemos contextualizar la aparición de este neologismo inglés a principios del siglo XIX. Sin embargo, el sentido y el uso feminista de este concepto tiene su origen en el año 1974 gracias al trabajo de la escritora americana Carol Orlock (Sacramento, 1947).

Más adelante, la activista Diana E. H. Russell (Ciudad del Cabo, 1938 – Oakland, 2020) —una de las organizadoras del Primer Tribunal Internacional de Crímenes contra las Mujeres (PTICM) (1976)—, redefine el término y, posteriormente, publica la antología *Femicide: The Politics of Woman Killing (Femicidio: La Política del Asesinato de Mujeres)* (1992) junto a Hill Radford.

En 1976 [...] politicé el término «femicidio» de Carol Orlock para referirme al asesinato de mujeres a manos de hombres por el hecho de ser mujeres. [...] Este volumen [*Femicide: The Politics of Woman Killing (Femicidio: La Política del Asesinato de Mujeres)* (1992)] inspiró a [...] Marcela Lagarde para iniciar un movimiento contra el femicidio en México. La movilización de las feministas para combatir este delito misógino generalizado se extendió después a Guatemala, Costa Rica, Chile, El Salvador y otros países latinoamericanos. (Fragmento de la biografía de Diana E. H. Russel publicada en su página web)

Por ello, el término «femicidio» atiende a la traducción del inglés al español de la palabra *femicide*, que, como hemos apuntado, se trata de un concepto institucionalizado por Diana E. H. Russell y Hill Radford en la publicación de la antología mencionada con anterioridad.

No obstante, este primer término puede dar lugar a cierto disentimiento ya que, esencialmente, se centra tan solo en el sexo de la víctima de asesinato. Es decir, el sentido del mismo se puede ver reducido a la siguiente definición: “asesinato de mujeres perpetrado por hombres por el hecho de ser mujeres”. Por esta razón, más tarde la antropóloga mexicana Marcela Lagarde (Ciudad de México, 1948) propuso el tránsito al concepto «feminicidio», con el objetivo de poner el énfasis en el hecho de que estos crímenes de odio tienen su raíz en la construcción social del patriarcado. Es decir, con esta transformación terminológica, el concepto final sirve para insistir en que dicho crimen establece su fundamento en la misoginia.