

TFG

TRADICIÓN NO ES NATURALEZA.

PROYECTO INTERDISCIPLINAR

Presentado por Liliana Luis Sogues

Tutor: José Francisco Romero Gómez

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2016-2017



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



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

RESUMEN

Tradición no es naturaleza es un proyecto artístico personal que aborda cuestiones de género desde el ámbito de la performance principalmente. Se trata de una serie de acciones mediante las cuales se cuestiona la naturaleza atribuida al género, los roles que por construcción histórica se han convertido en el comportamiento tradicional, normalizado en los ámbitos público y privado, entre los géneros identificados, con intereses socio-políticos, como: femenino y masculino.

Partiendo siempre de la experiencia personal, como motor que impulsa a la comprensión, la búsqueda de un por qué y el intento de al menos a nivel individual dejar de repetir la historia para crear una nueva tradición.

PALABRAS CLAVE

Tradición | naturaleza | género | roles | privado | público | performance/acción

SUMMARY

Tradition is not nature, it is a personal artistic project which covers questions of gender from the field of performance, mainly. It consists of a series of actions through which the nature attributed to genders is challenged, the roles that through historical construction have become the traditional behaviour, normalised in public and private circumstances, between identified genders, which socio-political interests, such as: feminine and masculine. Stemming always from personal experience, such as the engine that impulses comprehension, the search for the why and the attempt at a personal level to resist repeating history, to create a new tradition.

KEY WORDS

Tradition | nature | gender | roles | private | public | performances/action

A ELLAS.

Valientes que se expanden conscientes.

Impulso creador.

A la performance por ofrecer un espacio de total libertad
y a Pepe, por su energía, apoyo, interés e involucración.

Gracias

ÍNDICE

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE	2
SUMMARY AND KEY WORDS	2
1. INTRODUCCIÓN	5
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	
2.1. OBJETIVOS	6
2.2. METODOLOGÍA	7
3. MARCO TEÓRICO Y REFERENTES	
3.1. MARCO TEÓRICO	8
3.2. REFERENTES	15
<i>Niki de Saint Phalle</i>	15
<i>Francesca Woodman</i>	15
<i>Regina José Galindo</i>	16
<i>Joseph Beuys</i>	16
<i>Gina Pane</i>	17
<i>Chiharu Shiota</i>	17
<<Womanhouse>>	17
<i>Bill Viola</i>	18
<i>Lygia Clark</i>	19
4. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA	
4.1. ANTECEDENTES	20
4.1. <i>Cortes de libertad</i>	20
4.2. <i>Infinita castración</i>	22
4.3. <i>Concierto: La banda de cera</i>	23
4.2. TRADICIÓN NO ES NATURALEZA	
4.2.1. <i>Moiras</i>	24
4.2.2. <i>Renacer</i>	26
4.2.3. <i>Culpa mía</i>	28
4.2.4. <i>Quiero ser oveja negra</i>	29
4.2.5. <i>Mi naturaleza no es tu tradición</i> ..	31
4.2.6. <i>Agua bendita con sal</i>	33
5. CONCLUSIÓN	35
6. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA	36
7. ÍNDICE DE IMÁGENES	38
8. ANEXOS	40

1. INTRODUCCIÓN

Los motivos por los cuales ha sido escogido el tema, **Tradición no es Naturaleza** que se desarrolla y cuestiona en este trabajo, están totalmente ligados a vivencias e intereses personales, apoyados en referentes teóricos y artísticos relacionados con los estudios realizados durante el periodo del Grado en Bellas Artes.

La propia experiencia ha llevado a la necesidad de estudiar el por qué del marco político y social actual llegando a una mejor comprensión de estos y de cómo es posible que aún en el siglo XXI existan desigualdades entre géneros, se ejerza violencia machista y se estimulen los comportamientos sexistas, xenófobos y homófobos.

Ser identificado como mujer al nacer supone, aún, cargar con una “mochila” específica. Años de historia de desigualdad en un sistema de patriarcado que por intereses económicos y sociales, entre otros, no educa promoviendo un cambio social que permita progresar al género femenino.

Al contrario, cada vez la propagación de mensajes sexistas es más visible, la publicidad y los medios de comunicación permiten una fácil difusión y los dispositivos de control ya no solo ejercen su poder sobre los ciudadanos sino que ya son estos mismos quienes los utilizan para controlarse los unos a los otros, incrementando comportamientos machistas, celos y maltrato, no solo por parte del género masculino, ya que el machismo es un producto del sistema y engloba toda una educación retrograda hacia ambos sexos, sino también por parte de la propia mujer identificada con los esquemas heteronormativos.

“629 es el número de mujeres asesinadas en los últimos 10 años víctimas de la violencia machista en España, según las cifras del Ministerio de sanidad, servicios sociales e igualdad, del gobierno de Español.”¹

Los cuerpos son una herramienta de gran impacto socio-político y con capacidad revolucionaria. Más aún los cuerpos pertenecientes al género femenino, que están sexuados, objetualizados y censurados. Sobre ellos se ejerce la violencia.

Por ello desde el ámbito de la performance, utilizando el cuerpo y su interacción con los objetos en el espacio, se realiza un trabajo de investigación sobre la temática planteada, proponiendo un número de acciones que se engloban en un mismo marco teórico y comparten aspectos formales.

El Trabajo Final de Grado **Tradición no es naturaleza** consta de cuatro video acciones, una instalación y un video arte, todo ello se incluyen en el capítulo 4.2. de dicho documento. Previamente, (capítulo 4.1.), se incluyen otras

¹ *Ministerio de sanidad, servicios sociales e igualdad, del gobierno de Español. Última actualización de la cifra: 19/06/2017*

tres video acciones realizadas en 2016 y que ha servido como trabajo antecedente al que aquí se presenta.

Debido al carácter efímero de las performance, se han registrado mediante material fotográfico y vídeo. Todas ellas van acompañadas de una reflexión teórica crítica y referencial.

El cuerpo del proyecto se divide en tres apartados: marco teórico, marco referencial y producción artística, que a continuación serán desarrollados en los capítulos correspondientes.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1. OBJETIVOS

Objetivo general:

Realizar un proyecto que incluye obras realizadas desde el ámbito de la performance, la instalación y el video-arte y en las que se trata el tema propuesto.

Objetivos específicos:

-Conocer el contexto histórico artístico reciente y sus influencias sociales, políticas y culturales.

-Estudiar las prácticas artísticas feministas adecuadas a la temática del estudio.

-Profundizar en los estudios teórico-prácticos sobre performance, género e identidad.

-Profundizar en las técnicas requeridas para la elaboración de un video-arte.

-Analizar la relación entre el espacio y el objeto con la finalidad de realizar una instalación.

-Contrastar discursos feministas y teoría queer contemporáneos en torno a la concepción del género.

-Definir una metodología de trabajo para las acciones realizadas.

-Formular un discurso teórico propio que apoye la producción artística.

-Introducir una reflexión cuestionando la relación "Naturaleza- Cultura".

2.2. METODOLOGÍA

Para cumplir satisfactoriamente con los objetivos planteados, se ha seguido una metodología concreta. Se puede distinguir en las siguientes fases:

- Revisión de los intereses surgidos durante los estudios realizados en la carrera de Bellas Artes.
- Acotación del tema.
- Concretar el ámbito desde el cual se aborda el tema: Performance, instalación y video arte.
- Objetos con los cuales se va a trabajar.
- Preparación de bocetos y ensayos.
- En el caso del trabajo performativo, definir aspectos de tiempo, espacio, movimientos, cuestiones sonoras y contemplar la interacción con el espectador.
- En relación al trabajo instalativo, estudios del espacio, sonido, objeto, recorridos visuales y movimiento del espectador en el lugar, tiempo.

3. MARCO TEÓRICO Y REFERENTES

3.1. MARCO TEÓRICO

3.1.1. *La división de género y su naturaleza.*

Desde los años 70 en EEUU se acuñó el término “género”, el cual marcó la diferencia entre sexo y género, lo que permite comprender que no hay una verdad absoluta sobre el individuo. El género obedece a construcciones sociales mientras que el sexo estaría vinculado al concepto binario relacionado con la biología y establecido según los genitales. El género ha sido moldeado por la sociedad, manteniendo una división entre lo que consideramos masculino y femenino, atribuyendo roles, valores, comportamientos y actitudes a los individuos según su sexo. Por ello tanto hombres como mujeres, están sometidos a un trabajo de socialización, aunque con planteamientos muy distintos que se justifican con la afirmación “eso es natural”, por lo tanto indiscutible, como por ejemplo, la mayoría de personas afirmarían que la mujer es mejor para la crianza, el cuidado, es más delicada, pasiva, está más conectada con la naturaleza, es más sensible o tiene mayor facilidad para expresar sus emociones. Pierre Bourdieu dice en su libro *La dominación masculina* que “se trata de un inconsciente histórico, por tanto, unido no a una naturaleza biológica o psicológica, ni a propiedades inscritas en dicha naturaleza, como la diferencia entre los sexos según el psicoanálisis, sino a un trabajo de construcción histórico y por consiguiente susceptible de ser modificado por una transformación de sus condiciones históricas de producción”.²

Los efectos simbólicos de la división sexual reparten las tareas de producción y reproducción de acuerdo a una sociedad totalmente organizada bajo el principio de la primacía de la masculinidad.

La Familia, la Iglesia y la Escuela, han actuado durante años de historia, conjuntamente sobre las estructuras inconscientes. La familia asume el papel principal en la reproducción de la dominación y la visión masculinas, impone la experiencia de la división sexual del trabajo. La Iglesia inculca una moral profamiliar, enteramente dominada por los valores patriarcales, especialmente por el dogma de la inferioridad natural de las mujeres, con sus textos sagrados actúa indirectamente sobre la estructura histórica del inconsciente. Y la escuela, sin necesidad de estar vinculada a la Iglesia, continúa transmitiendo los presupuestos de la representación heteropatriarcal.

Actualmente los medios de comunicación, la publicidad, las redes sociales y los teléfonos móviles, conforman toda una red de rápida y fácil información de contenido sexista que fomenta actitudes machistas.

Tradición no es naturaleza reflexiona y critica, mediante los objetos haciendo un uso consciente de su carga histórica/simbólica y su relación con el cuerpo, sobre todos aquellos comportamientos, roles y virtudes que se han asociado, en concreto a la mujer, como si fuesen innatos o naturales y que determinan y condicionan su actitud y posición social.

2 BOURDIEU. P. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, p. 24.

3.1.2. La Teoría Queer.

*“¿Qué es una mujer, qué es un hombre?
Si el género ya no se entiende como
algo que se consolida a través de la
sexualidad-normativa, entonces
¿hay una crisis de género que sea específica de los contextos queer?”³*

Judith Butler.

Butler, define el “género” como “significados culturales que acepta el cuerpo sexuado”. Ella no se centra simplemente en la dimensión cultural del “ser hombre” y lo “masculino” o el “ser mujer” y lo “femenino” en sí mismos, sino a través de qué medios y con qué fines se realiza esta construcción.

Su crítica a la heterosexualidad como régimen de poder y disciplinamiento, ubica a los cuerpos como receptores discursivos que adquieren el género a través de la repetición práctica y constante de unas características concretas. El género para Butler son actos y gestos, deseos actuados y articulados crean la ilusión del género, una ilusión mantenida discursivamente para regular la sexualidad dentro del marco obligatorio de la heterosexualidad reproductiva. Para ella el cuerpo no existe por fuera de los discursos que le dan forma. El género no es natural, sino performativo.

El feminismo radical, el feminismo de la diferencia y la teoría *queer* mantienen visiones diferentes sobre el género, el sexo y la sexualidad pero siguen manteniendo importantes puntos de contacto. Como dice la autora Cinzia Arruzza, en su libro *Las sin parte: matrimonios y divorcios entre feminismo y marxismo*⁴, lo que han compartido en general ha sido un desplazamiento radical de atención al plano del discurso y del lenguaje como lugar de definición de la identidad de género y de la formación de una jerarquía entre sexos.

En el plano teórico, la consecuencia de esto ha sido reducir la atención a la dimensión ideológica de la opresión de género, reduciendo a lenguaje y discurso la compleja realidad social sin prestar atención a los elementos materiales que constituyen la desigualdad. Por otra parte, contribuye a formar una percepción deshistorizada del patriarcado, priorizando la lucha contra éste por encima de cualquier otra cosa, como el capitalismo. Algo que desde estas perspectivas o bien no guarda relación o su interrelación no es prioritaria, puesto que con la desaparición del patriarcado como sistema autónomo las mujeres, los géneros y la sexualidad serán capaces de liberarse. Este es un planteamiento totalmente inverso al marxismo, que trata de comprender los condicionantes materiales que permiten el surgimiento y el desarrollo de la desigualdad, comprendiendo las características y especificidades históricas y contextuales, para profundizar en la relación dialéctica que se da entre el capitalismo y el patriarcado.

3 BUTLER, J. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós Ibérica, p. 12.

4 ARRUZZA, C. *Las sin parte: matrimonios y divorcios entre feminismo y marxismo*.

La falta de una perspectiva “totalizante” como la que ofrece el marxismo, tiene también como hemos visto fuertes implicaciones políticas. La falta de atención en las estructuras materiales de la desigualdad se convierten de facto en la imposibilidad de ofrecer una salida real a la opresión de las mujeres y la sexualidad, que acaba sustituyendo la idea de la emancipación por la idea de la humanización del capitalismo y la idea de destruir la democracia liberal burguesa por la idea de hacer menos opresiva esta misma democracia, haciéndola más radical y plural, pese a que esta misma democracia tenga su condición de existencia la desigualdad y la opresión de millones de personas para beneficio de unos pocos.

El término “Queer” fue inventado como insulto y sacaba un “cuerpo” del ámbito de la esfera pública, designándolo como anormal, patológico y abyecto. Sobre ese cuerpo se construye un conjunto de discursos psicopatológicos y jurídicos que proliferan a finales del siglo XVIII y sobre todo XIX. A finales de los años 80, coincidiendo con la crisis del sida, un conjunto de microgrupos en Estados Unidos, se reapropian de esa injuria y la utilizan como un lugar de enunciación política, identificándose como *Queer*, es decir, una oposición radical a la norma de manera que se desvinculan de las políticas de identidad tradicionales. No es afirmar una identidad simplemente, es una mirada crítica a todos los procesos de identidad. La *Teoría Queer* es la elaboración teórica de la disidencia sexual y la de-construcción de las identidades estigmatizadas, que a través de la resignificación del insulto consigue reafirmar que la opción sexual distinta es un derecho humano. Las sexualidades periféricas son todas aquellas que se alejan del círculo imaginario de la sexualidad heteronormativa y que ejercen su derecho a proclamar su existencia. La *Teoría Queer* intenta dar voz a estas identidades que han sido acalladas por el androcentrismo, la homofobia, el racismo y el clasismo de la ciencia. Paul Beatriz Preciado en *Manifiesto contrasexual* cuestiona la clasificación binaria de sexos, la identidad y la deconstrucción de las prácticas sexuales politizadas.

“En las narraciones colonialistas dominantes, las mujeres y los “indígenas” que no tienen acceso o carecen de tecnología se describen como si formaran parte de la <<naturaleza>> y se convierten, por esta razón, en los recursos que el <<hombre blanco>> debe dominar y explotar.”⁵

Relacionar a la mujer con la naturaleza, es asociar lo femenino a lo sensorial, lo irracional e intuitivo, siendo así alejada del mundo del pensamiento, lo racional y del progreso, espacio vinculado al hombre. ⁶ En una sociedad sumida en el capitalismo, el sexo dominante masculino llega a entender la mujer como clase inferior, como si se tratara de ganado, un recurso que poseer y explotar.

El interés que encuentra este trabajo en la *Teoría Queer*, es la abolición de la clasificación binaria de sexo y género, la consciencia de que se trata de toda una construcción social y política que va más allá de la desigualdad de géne-

5 PRECIADO, P.B. *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Editorial Anagrama, p.136.

6 QUANCE, R.A. *Mujer o árbol. Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*. Madrid: A.Machado Libros, S.A, p. 78.

ro y causa injusticias entre otros sectores. Entendiendo la unión de minorías inclasificables como posible ruptura con la tradición histórica asumida como natural, abriendo una grieta de esperanza.

3.1.3. La mujer en el arte.

*“Desde hace un tiempo, en Francia, no nos dejan de echar la bronca con respecto a los años 70. Que si hemos tomado el mal camino, que qué hemos hecho con la revolución sexual, que si nos creemos hombre o qué y que, con nuestras tonterías, váyase a saber dónde ha ido a parar la buena y vieja virilidad, esa de papá y del abuelo, de esos hombres que sabían morir en la guerra y conducir un hogar con una sana autoridad. Y con la ley respaldándoles. Nos echan la bronca porque los hombres tienen miedo. Como si la culpa fuera nuestra. Resulta asombroso y, como poco, moderno, que sea un dominante el que venga a quejarse de que el dominado no pone bastante de su parte (...) no es posible nos controlen de este modo. (...) Hagamos lo que hagamos, siempre hay alguien que se esfuerza por decirnos que es una mierda”.*⁷

Virginia Despentes.

La mujer, en el mundo del arte, se convirtió en una construcción producto de la sociedad patriarcal que lejos de incluirla en la producción artística, estaba limitada a un papel de completa pasividad, sirviendo como modelo, musa y fuente de inspiración al hombre/artista, era sólo un objeto más como también podían serlo la arquitectura o la naturaleza.

Este proceso de exclusión se constituye como reflejo y sistematización de la idiosincrasia androcéntrica reinante. Así, tuvo irremediamente también una innegable y directa injerencia en la educación cultural, moral y estilística de las mujeres presentes y futuras, perpetrando el rol de ellas de sumisión social.

La mujer ha sido representada desde diferentes perspectivas siempre bajo puntos de vista machistas. Los estudios sobre la figura femenina planteada a lo largo de la historia por el mundo del arte, recogidos en el libro de Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*⁸, recogen la iconografía de la “*femme fatale*”⁹ como tipo artístico y literario en la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX, reflejo de una sociedad xenofóbica y misógina, imagen enraizada en el miedo a la mujer y en su conversión más o menos subconsciente, en algo perverso y peligroso que representa muy bien la diablesa Lilith¹⁰.

En **Tradición no es naturaleza** la mujer toma un papel activo, empoderado. Deconstruye su propia educación y vence miedos y límites impuestos incluso por ella misma, fruto de la opresión social. Trabajando desde la propia herida, encontrando las causas de ésta en la situación social y política, construida, aún en la actualidad.

7 DESPENTES, V. *King Kong Théorie*. España: Editorial Melusina, S.L., p.16

8 BORNAY, E. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Ediciones Cátedra.

9 BORNAY, E. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Ediciones Cátedra, p.113

10 BORNAY, E. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Ediciones Cátedra, p. 25

3.1.4. Performance: espacio y tiempo.

El espacio y el tiempo son dos factores fundamentales en la performance, tanto como el cuerpo o el objeto. El espacio que se trata en la performance ha sido previamente delimitado, escogido conscientemente y señalado, por lo general, con unos límites precisos. No dispone del mismo interés visual una parte escogida y no recorrida por el performer, que aquella otra elegida y, además, atravesada por las líneas del movimiento de la acción.

*“una performace es recorrer una distancia, construir una trayectoria, percibir un desplazamiento en un área concreta escogida y trazada por el performer, que determinará nuestro modo de ver, de percibir o de observar el acontecimiento”.*¹¹

Bartolomé Ferrando.

El espacio se muestra entrelazado con el tiempo. Hacer un recorrido en el espacio es también recorrer el tiempo. En performance importa notar y conocer el propio ritmo, el reloj interior de cada cual o la latencia personal de uno mismo, para tomar así consciencia del propio tiempo. Como dice Trotet, François:

*“Conocer el tiempo es estar establecido en la serenidad”.*¹²

Tomar consciencia del tiempo subjetivo es habitar en lo inmediato, es situarse en el instante, alejado de toda proyección y de todo recuerdo. Es alcanzar una mayor claridad o un grado superior de conocimiento, que permite al individuo tanto distanciarse de sí mismo como, paradójicamente, obtener una identidad mayor.

Jonh Cage afirmaba que *“eliminando la intención, la consciencia aumentaba”*.¹³ Toda performace transcurre en un tiempo real. Un tiempo cambiante que se muestra como si fuera la piel de la acción misma, provista de innumerables terminaciones nerviosas, capaces de cambiar la densidad, la forma o el ritmo de ésta.

El tiempo está en todas partes: en todas las cosas y en todos los acontecimientos. Pero cada elemento tiene su propio movimiento, su propio tiempo, su propia cadencia, su personal latido y su particular modo de desenvolverse en el espacio. Cuando se mira una performance en tiempo real, se está sintiendo ese tiempo plural, ese abanico de tiempos que irá desde el subjetivo y móvil del performer, hasta el propio de cada uno de los componentes de la acción.

11 FERRANDO, B. *El arte de la performance: elementos de creación*, p. 22

12 TROTET, F. *Henri Michaux ou la sagesse du Vide*. París, Albin Michel, p.210.

13 KOSTELANETZ, R. *Conversations avec Cage*. París: Édit. des Syrtes, p. 291

A veces la estructura de una performance es abierta y el tiempo es imprevisible. En ocasiones el tiempo se dilata, se abre, se deshace a sí mismo, y nos muestra otra manera de ver, de percibir y de sentir, transportando y arrastrando en su trayectoria al performer y/o a la audiencia de la acción.

La pausa se verá como un elemento de tiempo capaz, tanto de aumentar la atención y la curiosidad de la audiencia, como de intensificar el sentido del acontecimiento que vaya a ocurrir de inmediato. Es un hueco lleno de vida.

El tiempo y el espacio son elementos que están presentes en cada una de las obras pertenecientes al presente Trabajo Final de Grado, adecuándose a cada acción. En algunas ocasiones es concreto y en otras depende de factores externos, como por ejemplo en la performance **Cortes de libertad**¹⁴, donde es el espectador quien interviene en la acción y decide su final.

El tiempo subjetivo también está presente ya que se respeta el ritmo personal y la escucha durante el desarrollo de la performance.

El espacio es seleccionado por sus cualidades arquitectónicas, estéticas o simbólicas, según los objetivos a alcanzar en cada acción. La disposición del cuerpo y el objeto en el espacio y los recorridos realizados, han sido esbozados previamente, al igual que la disposición de los espectadores en este.

3.1.5. Performance: objeto y cuerpo.

La inclusión del cuerpo del artista provocó un vuelco, un giro, un gran cambio en la escena artística. Tanto en la performance como en el happening, el artista se expone y presenta a sí mismo en conjunción con la obra.

Un cuerpo-materia que no se encamina o dirige hacia un resultado concreto o hacia un fin determinado marcado por la razón, sino que más bien está, recorre, atraviesa, deambula e interviene en el espacio que previamente ha escogido para el desarrollo de su acción, arrastrando consigo la carga social y cultural que le es y no le es propia.

“Mi cuerpo no tiene las mismas ideas que yo”¹⁵

Roland Barthes.

El cuerpo del performer interviene como una materia que se relaciona con otra materia, como un elemento u objeto que se relaciona con otros elementos y objetos.

Todo objeto se convertirá en una extensión del propio cuerpo, en la performance no habrán protagonistas. El performer deberá intentar convertirse en un elemento moldeable, que permita ser atravesado e incluso herido por la intervención de otro u otros cuerpos. Octavio Paz dice que “el cuerpo es siempre un más allá del cuerpo(...) el cuerpo es el lugar de la desaparición del cuerpo”.¹⁶

14 “Cortes de libertad”, acción desarrollada en el capítulo 4. Producción artística, 4.1. Antecedentes.

15 BARTHES, R. *Le plaisir du texte*. París: Édit. du Seuil, p.30

16 PAZ, O. *El mono gramático*. Barcelona: Édit. Seix Barral, 1974, p.123

Para Gina Pane el cuerpo era también emisor de señales, a menudo contrapuestas o antiestéticas, constructor de realidades. El cuerpo es una estructura orgánica en la que repercuten los condicionamientos sociales.

El lenguaje corporal está sujeto a un adiestramiento que tratamos de desactivar. El cuerpo del performer se transforma en múltiples ocasiones en espacio de intervención, entendiendo el cuerpo como materialidad que no sólo interviene como tal sino que, además, se transmuta en territorio, en superficie, en el mismo lienzo sobre el que se opera y actúa mediante golpes, rasguños, incisiones, heridas, mordeduras y quemaduras, o bien dejando caer, vaciar o superponer elementos diversos sobre él.

“Vivir el cuerpo propio, implicaba descubrir la usura y la precariedad que habita en nosotros”.¹⁷

Gina Pane

En el arte de acción el performer comunica consigo mismo: se indaga, se identifica, se altera, se transforma. La performance en general exige un grado de consciencia del sujeto hacia sí mismo, que induce al performer a encontrarse y a descubrirse.

Por otra parte los objetos que son utilizados en la performance no tienen porque ser utilizados del modo convencional, de hecho, normalmente el performer se acerca al objeto como si lo desconociese, redescubriéndolo, explorando sus cualidades sonoras, sus posibles relaciones con el cuerpo o el espacio. Cada objeto tiene un uso concreto pero también una carga simbólica por lo que aunque el objeto no sea utilizado de manera convencional, su simbología continuará presente y condicionará toda relación que se establezca con el objeto. La “no representación” amplía las posibilidades de un objeto y de la interpretación que el espectador percibe de la acción.

Por último, añadir que es importante “descentralizarse”, es decir, no manejar al objeto subordinándolo al cuerpo, sino estableciendo una relación de igual a igual que da lugar a lo imprevisto.

Cuerpo y objeto son los elementos principales mediante los cuales se realiza todo el trabajo incluido en **Tradición no es naturaleza**.

El cuerpo es un espacio politizado y el uso de este fuera de la normativa establecida siempre es motivo de escándalo, crítica o reflexión, como por ejemplo ocurrirá en la acción **Quiero ser oveja negra**¹⁸, donde el cuerpo es descontextualizado de su marco cotidiano.

El cuerpo se camufla con el objeto, llegando a objetualizarse incluso o se acerca al objeto como enigma, como si fuera desconocido en muchas ocasiones y en otras como instrumento que cumple con su función como será empleado en la performance **Mi naturaleza no es tu tradición**¹⁹.

17 VESCOVO, M. *“Gina Pane: dal corpo fisico al corpo sindonico”*. Milano, Italia. Edizioni: Charta, p. 70

18 *“Quiero ser oveja negra”*, acción desarrollada en el capítulo 4. Producción artística, 4.2. *“Tradición no es naturaleza”*.

19 *“Mi naturaleza no es tu tradición”* acción desarrollada en el capítulo 4. Producción artística, 4.2. *“Tradición no es naturaleza”*.

3.2. REFERENTES

Los referentes artísticos que han influenciado a lo largo de todo el trabajo realizado, son en su mayoría mujeres que trabajan en el ámbito de la escultura, con el objeto, la instalación, el cuerpo y la performance.



El caballo y la novia (Cheval et la Mariée), 1963.

“El comunismo y el capitalismo han fracasado. Creo que ha llegado el momento de una nueva sociedad matriarcal. ¿Acaso la gente seguiría muriendo de hambre si las mujeres intervinieran? No puedo evitar pensar que las mujeres que dan a luz, que tienen la función de dar vida, podrían construir un mundo en el que yo viviría feliz.”²⁰

Niki de Saint Phalle

Gran parte de la obra de **Niki de Saint Phalle** (1930-2002) es una manifestación de su universo imaginario, un microcosmos onírico que nace de sus sueños y pesadillas. La artista consideraba el sueño como una mitología personal que le revelaba las imágenes arquetípicas más profundas, unas veces serenas, otras aterradoras, un antídoto y un refugio frente al caos del mundo. Muchas de sus figuras escultóricas están construidas acumulando tela, juguetes, objetos diversos o rejilla, como es el caso de *El caballo y la novia* (1963).

La obra de Niki de Saint Phalle, con su autobiográfica obra llena de sufrimiento y el empleo que hace de los tejidos y los objetos cargados de simbolismo, ha sido influyente en el trabajo artístico realizado estos últimos cuatro años, durante la formación académica en Bellas Artes.



Sin título (Roma, Italia, 1977-78).

El trabajo de **Francesca Woodman** (1958-1981), consiste en fotografías en blanco y negro de su propio cuerpo emplazado en interiores en descomposición, con frecuencia difuminado por el movimiento fundiéndose con las estructuras fragmentadas del edificio.

Woodman repele e invita a un mismo tiempo al voyeurismo que convencionalmente va unido a las imágenes del cuerpo femenino.

El lenguaje poético y al mismo tiempo crudo y descarnado que empleada esta artista en sus fotografías encuentra puntos comunes con el planteamiento performativo poético y crítico que se desarrolla en el presente trabajo.



Crisis hair. (Karlín Studios. Futura, República Checa. 2009)



Hilo de tiempo. (San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México. 2012)

Regina José Galindo (1974) explora mediante la performance las implicaciones éticas universales de las injusticias sociales, relacionadas con discriminaciones raciales, de género y otros abusos implicados en las desiguales relaciones de poder que funcionan en nuestra sociedad actual.

En muchas de sus performances expone su propio cuerpo dejándolo en manos de las decisiones de terceros que participan en la acción, *Crisis hair* (2009) vende su cabello a los espectadores que están interesados, a un precio similar al que tiene el cabello humano en el mercado.

En *Hilo de tiempo* (2012), su cuerpo permanece oculto dentro de una bolsa tejida para cadáveres. El público es libre de ir deshilando la bolsa hasta descubrir el cuerpo.

Hay que ir hacia atrás en el hilo del tiempo para encontrar la razón de tanta muerte y encontrar así la vida.”²¹

Su trabajo performativo es de gran referencia en la serie ***Tradición no es naturaleza*** tanto por el alto contenido en crítica política y social que caracteriza la obra de Regina José Galindo, como por la estética empleada y el uso del cuerpo que se exhibe sin tapujos, con intenciones concretas.

Para Joseph Beuys (1921-1986), las obras de arte debían ser tan efímeras como la vida, por ello nunca quiso crear obras para la eternidad, sino dar impulsos para la reflexión.

Sus materiales preferidos fueron la grasa y el fieltro, ya que fueron empleados para curar sus heridas tras un grave accidente en 1943. Beuys tomó elementos mitológicos, filosóficos, médicos y religiosos en su intento utópico de ayudar a crear una sociedad más humana.

Su obra ha sido de referencia durante el desarrollo de la práctica artística realiza principalmente porque habla de “mostrar la herida” entendiendo el arte como un proceso terapéutico, más allá de la búsqueda de un resultado, esto es algo que de forma implícita se repite en cada una de las acciones.

Aunque por supuesto la herida personal de la que se habla, no se puede desvincular del contexto en el que se desarrolla la obra, puesto que dicho dolor es causado por motivos culturales, sociales y políticos.

21 JOSÉ GALINDO, REGINA. Página Web oficial. Disponible en: <http://www.reginajosegalindo.com/>



Gina Pane. Detalle de *Azione Sentimentale*, 1973.

“Para mi que soy una mujer, la herida expresa también mi sexo, expresa también la abertura sangrante de mi sexo. Esta herida tiene el carácter del discurso femenino. La abertura de mi cuerpo implica tanto el dolor como el placer”²².

Gina Pane.

Gina Pane (1936-1990), empezó realizando acciones en la naturaleza antes de dedicarse exclusivamente a acciones sobre su cuerpo. En su obra es constante el intento de acercarse al otro/a y de romper con el aislamiento del artista respecto a la sociedad, las cuestiones relativas a la feminidad, al cuerpo de la mujer, a sus condicionamientos sociales y a su sometimiento histórico al hombre, a la creación de un nuevo lenguaje, el de la mujer.

En ***Tradición no es naturaleza***, el dolor y la autolesión también están presentes pues en ellos se encuentra tanto el alivio o el castigo de la culpa, como el autoconocimiento y exploración de los límites de uno mismo y la empatía de los demás.



Chiharu Shiota. *Sleeping is like Death*, 2016.

Las instalaciones de **Chiharu Shiota** (1972) hechas de hilos que son una reminiscencia de las telarañas, con objetos incrustados en ellas o apilados uno encima del otro crean un ambiente impregnado de una fuerte carga emocional y poética.

En sus obras se descubre el interés por el trabajo que tiene el cuerpo como espacio de intervención, realizando performances en las que experimenta sobre el vínculo con la tierra, el pasado y la memoria.

Emplea los objetos cotidianos como punto de partida para la creación artística. Sus enormes y al mismo tiempo íntimas instalaciones realizadas con hilos han servido de gran apoyo e inspiración para llevar a cabo la instalación ***Moiras***²³ pero también algunas de las performances, explorando el material, obteniendo diferentes resultados, que aunque comparten aspectos estéticos, pueden variar en su discurso, tal y como ocurre en la obra de Shiota.

Womanhouse (1972) fue fruto del Programa de Arte Feminista CalArts por Judy Chicago (1939) y Miriam Schapiro (1923-2015) que fue el primer proyecto del mundo dedicado a la producción de arte por y sobre mujeres.

Dicho proyecto forma parte del programa de educación artística feminista, el cual está dirigido a la vida cotidiana del ama de casa, con el objetivo de construirse una identidad y a liberarse de los estereotipos femeninos.

²² VICENTE ALIAGA, J. Comisario de la exposición de *Gina Pane: intersecciones* en el MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (30.01-24.04.2016) Edición: MUSAC, p.36.

²³ *“Moiras”*. Instalación. Primer trabajo perteneciente a la serie *Tradición no es naturaleza*, desarrollado en el capítulo 4. Producción artística, 4.2. Serie: *“Tradición no es naturaleza”*



Linen closet. <<Womanhouse>>, 1972.

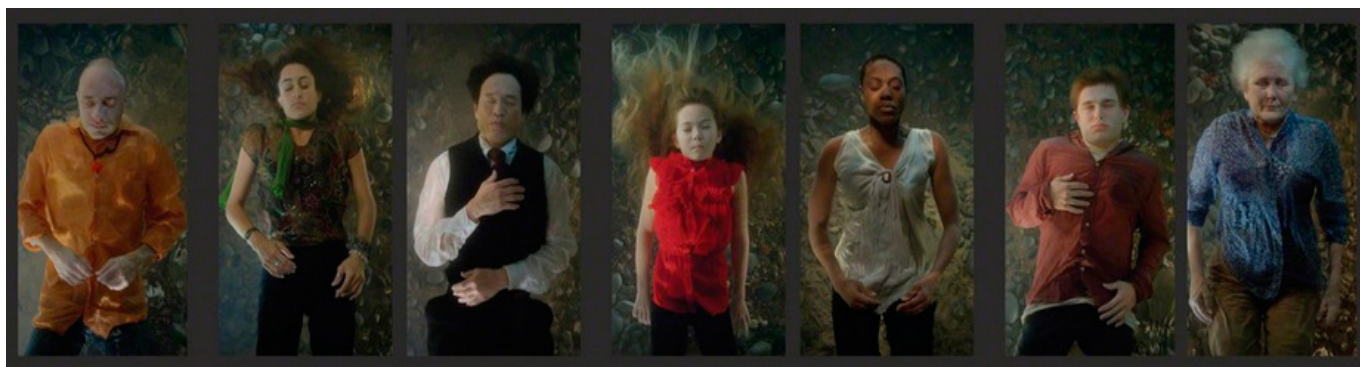
El espacio expositivo era un espacio doméstico en que se replanteaba desde una perspectiva radical la frontera entre lo público y lo privado.

Cosmética, tampones, ropa de cama, gorros de ducha y ropa interior se convirtieron en materiales artísticos.

Sandy Orgel realizó una instalación titulada *Linen Closet* (1972), colocando una maniquí saliendo de un armario lleno de sábanas planchadas y dobladas. La maniquí con la melena larga y morada. La muñeca de plástico estaba atrapada en el armario, su cuerpo guillotinado por las estanterías y una de sus piernas dentro de los cajones.

*El armario era demasiado opresivo, pero el exterior carecía de las comodidades garantizadas que ofrecía la ropa de cama bien planchada*²⁴.

El uso descontextualizado del objeto cotidiano y el empleo de objetos vinculados a la mujer y a los roles que ejerce ésta socialmente, convierten *Womanhouse* en referente para la realización de este trabajo.



The Dreamers, 2013



Ocean Without a Shore, 2007/2009.

Bill Viola (1951) investiga mediante el vídeo arte, los ciclos de la vida, la muerte y el renacimiento, recurriendo a elementos primarios, como el fuego y el agua. Con frecuencia, en sus obras incluye estudiados cambios de escala y de tiempo, con el fin de suscitar en el espectador respuestas profundas y en muchas ocasiones inesperadas.

El agua es un elemento que está presente en muchas de sus piezas de vídeo, utilizando dicho elemento de manera metafórica y poética, lo que también está presente en la pieza de video arte, ***Agua bendita con sal***²⁵ perteneciente a este trabajo.

²⁴ RECKITT, H. *Arte y feminismo*. Barcelona: Phaidon Press Limited, p. 21

²⁵ "Agua bendita con sal". Video arte. Pieza perteneciente a la serie *Tradición no es naturaleza*, desarrollado en el capítulo 4. Producción artística, 4.2. Serie: "Tradición no es naturaleza"



Estructuras vivas, 1969.



Baba antropofágica, 1973.

Nostalgia do corpo es como **Lygia Clark** (1920-1988) denomina la fase de su trabajo más sensorial, el objeto era todavía indispensable entre la sensación y el participante, quien reencontraba su propio cuerpo a través de sensaciones táctiles producidas por los objetos exteriores a él.

Tratando de mezclar el arte con la vida, desarrolla una arquitectura viva en la cual el individuo a través de su expresión gestual, construye un sistema biológico que es un verdadero tejido celular.

En su obra *Estructuras vivas* (1969) se crea una red formada por gomas elásticas las cuales están unidas a algunos pies y manos de los participantes. La disposición de la gente en el espacio corresponde al diseño de la red y el orden de los movimientos del grupo compone una estructura vivida a través de los gestos de sus compañeros.

En la acción *Baba antropofágica* (1973), un grupo de participantes lleva carretes de hilo en la boca y van tirando de los hilos de colores con las manos para recubrir el cuerpo del otro participante que está echado en el suelo. Al final los participantes se enzarzan con la baba de hilos.

La performance abierta a participación del espectador y la importancia del contacto entre los cuerpos relacionados a partir del objeto son dos factores influyentes para el desarrollo de las performance presentadas, en concreto la acción de **Renacer**²⁶.

También el empleo de objetos tales como hilos o cintas elásticas está totalmente relacionado con el presente trabajo.

26 "Renacer" Acción desarrollada en la serie *Tradición no es naturaleza*, capítulo 4. Producción artística, 4.2. Serie: "Tradición no es naturaleza"

4. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Con una visión poética y crítica se alude a la supuesta naturaleza femenina, abordando clichés, roles y estereotipos relacionados con la clasificación binaria masculino/femenino, entendiendo dicha división como un conflicto político-social, pero también propio.

El dolor, la herida, el rechazo, la culpa, el castigo, la ausencia y pérdida, aparecerán de manera constante.

4.1. ANTECEDENTES

“Todo arte, en general, será liberador en la medida en que desprenda energía y movilice la energía del otro”.²⁷

Bartolomé Ferrando.

4.1.1. Cortes de libertad

Fecha: Octubre 2016.

Lugar: Valencia.

Espacio: Project room, Fac. BBAA.

Duración: 4 min.

Materiales: Tijera.



Cortes de libertad es una acción realizada para la asignatura de Performance impartida por Bartolomé Ferrando y Pepe Romero. Se presenta en un espacio cerrado como son las project rooms que ofrece el departamento de escultura de la UPV. La performer y espectador comparten espacio y este último, tiene un papel activo, al principio de la acción se muestran unas tijeras que después se dejan frente la performer, invitando así a su uso en cualquier momento durante la acción, razón por la cual se les ha pedido previamente que se sienten cerca formando un círculo alrededor de la performer, quien coge dos mechones de su pelo, los entrecruza sobre su cuello y comienza a estirar con fuerza de ellos, estrangulándose y provocando la falta de aire.

Cuerpo y objeto comparten posición central en el espacio, e incluso se establece una relación de dependencia del cuerpo hacia el objeto.

El movimiento principal es el de los espectadores que intervienen en la acción. El sonido está presente tanto en la respiración de la performer que cada vez respira con más dificultad por lo que la inspiración y espiración se entrecortan y agitan, como en el sonido de las tijeras y también el de los cuerpos en movimiento alrededor de la performer.

Cortes de libertad, 2016.

27 FERRANDO, B. *El arte de la performance: elementos de creación*. Valencia: Ediciones Mahali, p.60.

D.G. Rossetti, *Lady Lilith*, 1868.Edvard Munch, *Salomé*, 1903.Edvard Munch, *El Vampiro*, 1894.

La cabellera femenina posee gran carga simbólica, ha sido un tema abordado desde diferentes puntos de vista por varios artistas a lo largo de la historia²⁸ y ha adquirido un peso político y social mediante el cual se aprecia el dominio que el hombre y la sociedad han tenido sobre la mujer.

Esta performance alude al cabello de la mujer como un elemento cultural en torno al cual años de historia aún hoy “pesan”.

Infinidad de obras plásticas en las que la cabellera femenina ha tenido un protagonismo relevante. Y es que el cabello de la mujer como constante de mito, como elemento fetichista, incitador de secretas imágenes en la imaginación del varón, ha motivado secularmente infinidad de narraciones orales, escritas y plásticas. Elemento de enorme capacidad turbadora en los mitos eróticos de la sociedad masculina, la cabellera opulenta de la mujer simboliza primordialmente la fuerza vital, primigenia (en Baudelaire asume un valor de río o mar) y en el campo del psicoanálisis, los estudiosos han puesto de relieve que su poder fetichista ha sido en muchos hombres un factor determinante en su proceso de selección sexual, afirmando que la atracción por el cabello está relacionada con el desplazamiento que el subconsciente realiza del pelo púbico al pelo de la cabeza, lo que explicaría porque la exhibición de la cabellera ha encontrado, y encuentra aún en nuestra actualidad, condenas y restricciones morales y religiosas²⁹.

El dominio cultural que el hombre ha tenido sobre la mujer, su cuerpo y su mente son ineludibles. El cabello fue y continua siendo un elemento sobre el que se ejerce gran presión social y cultural, cargado de prejuicios.

Y una de las maneras más duraderas a través de las cuales la mujer ha perdido su libertad de vestirse y presentarse al mundo.

Cortes de libertad, denuncia la asfixia que un elemento superficial, puede llegar a causar sobre el cuerpo de la mujer. Provocando una situación de estrangulamiento con el propio pelo y despertando la empatía de los asistentes que finalmente cogen las tijeras y cortan el cabello asfixiante. Proceso de selección sexual, afirmando que la atracción por el cabello está relacionada con el desplazamiento que el subconsciente realiza del pelo púbico al pelo de la cabeza, lo que explicaría porque la exhibición de la cabellera ha encontrado, y encuentra aún en nuestra actualidad, condenas y restricciones morales y religiosas³⁰.

28 BORNAY, E. *La cabellera femenina*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.

29 BORNAY, E. *La cabellera femenina*. Madrid: Ediciones Cátedra, p. 15-16

30 BORNAY, E. *La cabellera femenina*. Madrid: Ediciones Cátedra, p. 15-16



4..1.2. Infinita castración - concierto para tijera

Fecha: Noviembre 2016.

Lugar: Valencia.

Espacio: Salón de actos, Fac. BBAA.

Dirigida por: Liliana Luis

Realizada con la participación de: toda la clase de performance 2016-2017.

Duración: 4 min.

Materiales: Tijeras.



Infinita castración, 2016.

Performance realizada para la asignatura de Performance 2016-2017, presentada como acción sonora en el Salón de actos de la Facultad de Bellas Artes, ha sido escogido este lugar por sus cualidades acústicas principalmente.

En ella participan 24 personas, todas ellas pertenecientes a dicha asignatura, y cada una de ellas lleva unas tijeras que abre y cierra sin parar durante los cuatro minutos que dura la acción, tiempo establecido previamente. El espectador tiene un papel pasivo, observando la acción desde las butacas del salón de actos.

Los aspectos estéticos han sido cuidados, tanto la vestimenta neutral de los performers, como la distribución en el espacio.

El sonido es lo principal, ya que se trata de un **concierto para tijera**, un pie de micro situado en el centro del escenario amplifica el sonido de cada tijera, por este motivo los performers recorren el espacio en dos direcciones diferentes que se entrecruzan en el mismo punto central del micrófono y desfilan por el espacio dibujando un "ocho" o símbolo de infinito, el movimiento es continuo y los pasos de las 24 personas que participan, toman fuerza, marcando el ritmo de la acción.

Infinita castración también alude a la cabellera femenina, que como ya se ha explicado en la acción **Cortes de libertad**, es un elemento cargado de simbología, con gran peso cultural, social y político. La falta de este, está asociada a una mala salud, imposibilidad de fertilidad pero también a la pérdida de identidad, por lo que el hecho de rapar o cortar el cabello ha sido motivo de tortura y castigo.

Así ocurrió durante la Guerra Civil Española (1936) dónde los vencedores intentaban cosificar y deshumanizar a quienes consideraban el germen de la «maldad» republicana. Durante este periodo fueron muchas las mujeres a las que violaron y asesinaron, pero además también raparon para después exhibirlas en la plaza de sus pueblos como si se tratase de una «deformidad monstruosa» por haber sido despojadas de su cabello.

¿Qué se oculta tras ese gesto arbitrario y exhibicionista que se sirve del cuerpo de la mujer y su cabello como un territorio de combate para demostrar el poder de quienes lo ejercen? ¿Por qué arrebatarse el cabello como humillación?



Mujeres rapadas con el brazo en alto. Montilla (Córdoba), 1936.



Mujeres desfilando por las calles tras ser rapadas. 1936.

Infinita castración, es un concierto de tijeras, donde la repetición está presente como recurso que potencia visualmente la acción, cada vez con más fuerza los pasos de los performers que desfilan de manera organizada por el espacio, símbolo “infinito” con su recorrido, haciendo referencia a todas aquellas mujeres que sufrieron la tortura que el poder ejerce sobre las minorías más desfavorecidas.

4.1.3. Concierto: La banda de cera



Fecha: Diciembre 2016.

Lugar: Valencia.

Espacio: Mesón de Morella.

Dirigida por: Liliana Luis.

Realizada con la participación de: Sonia Navarro, Lluïsa Febrer, Clara Pedreño, Josephine Heyes, José Ángel Gomis y Liliana Luis.

Duración: 6 min.

Materiales: Bandas de cera fría.

El 17 de Diciembre de 2016 se realizó un maratón de performance en el Mesón de Morella, evento en el cual fue realizada esta acción.

Concierto: La banda de cera, es una acción sonora en la que cinco mujeres depilan a un hombre con bandas de cera fría.

El tiempo de la acción está determinado por el tiempo que dura la depilación que las cinco mujeres simultáneamente llevan a cabo sobre el cuerpo masculino.

El espectador es pasivo ya que no intervine durante el desarrollo de la acción. El único cuerpo masculino se posiciona de manera central y alrededor de este las cinco mujeres comienzan a calentar la cera frotando las bandas con las manos y empiezan la depilación.

Se trata de un concierto, por lo que el sonido tiene gran importancia y está presente cuando las mujeres calientan las bandas de cera fría, cuando la aplican sobre la piel o estiran de ellas arrancando el bello corporal, también en algunos sonidos contenidos que expresan dolor, por parte del depilado.

Aunque en la actualidad los hombres se han sumado a la práctica estética de depilar su bello corporal, mantienen el derecho a escoger no hacerlo, mientras que las mujeres que deciden negarse a esta “tortura” se enfrentan a continuos comentarios de desaprobación y rechazo, como si se tratase de un acto de dejadez y la naturaleza de sus cuerpos fuese no tener bello.

Se ejerce tal presión socio-cultural, principalmente desde la publicidad, que muchas de ellas ni se plantean el hecho de dejar su bello corporal crecer, ellas mismas lo rechazan y aceptan agredir de esta forma sus cuerpos.





Concierto: La banda de cera, 2016

En **Concierto: La banda de cera**, se intercambian los papeles, las cinco mujeres ejercen dicha presión sobre el cuerpo masculino, que cada vez está más tembloroso, ya que el performer nunca había vivido la experiencia de depilarse.

Las cinco mujeres ignoran las expresiones de dolor y continúan hasta que no queda un solo pelo sobre los pies y piernas del hombre. Las participantes no han sido seleccionadas de manera azarosa, todas ellas rechazan el sometimiento a dicha práctica estética y conservan el bello en sus piernas y axilas, rompiendo así el canon en cuanto a las actitudes, estéticas o roles establecidos socialmente como “femeninos” o “masculinos”.

El objeto, las bandas de cera fría, es empleado para su uso común pero al aumentar la cantidad de bandas de cera depilando simultáneamente sobre el mismo cuerpo, se da pie a la reflexión sobre la situación que el espectador está presenciando.

4.2. SERIE: TRADICIÓN NO ES NATURALEZA

4.2.1. Moiras



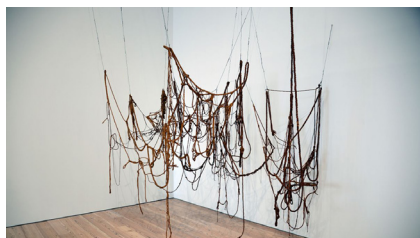
Fecha: Enero 2017.
Lugar: Valencia.
Espacio: Project room, Fac. BBAA.
Duración: 6 h.
Materiales: Lana y velas.

En la mitología griega las Moiras eran diosas que controlaban el hilo de la vida de los mortales desde el nacimiento hasta su muerte, además impedían que los dioses intervieran en batalla, para evitar la muerte de un mortal cuando le tocaba su hora, son la personificación del Destino.

Este es el título que da nombre a la instalación realizada como trabajo final en la asignatura de Instalaciones, (2016-2017). La instalación precisaba de luz tenue artificial por lo que fue presentada en una project room, dando lugar a la creación de un espacio íntimo. El objeto principal en esta instalación es la lana de color negro, con este elemento se crea una especie de entramado que ocupa una de las esquinas de la habitación. Esta pieza se disuelve poco a poco dando lugar a la segunda pieza situada en la pared, mucho más discreta, formada por cuatro paneles negros. Por último la instalación se completa con intervención de los visitantes, puesto que en el suelo hay 60 velas apagadas y son invitados a encenderlas haciendo uso de una caja de cerillas que fue colocada en la entrada.



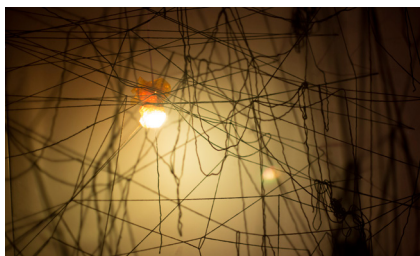
Moiras, 2017.



Eva Hesse. *Sin Título*, 1970.



After the Dream" (Toyota Municipal Museum of Art, Aichi, Japan. 2016).



Moiras, 2017.

Cuando todas las fueron encendidas, se pasó a hacer una breve lectura de las cifras de mujeres asesinadas víctimas de la violencia de género, en los últimos 10 años.

Escoger la lana negra como objeto principal que recorre y ocupa el espacio, se debe a las connotaciones culturales que tiene este material, capaz de crear texturas blandas, suaves, cálidas. Texturas que evocan al cuidado, a lo tierno, la protección. Y por supuesto, texturas que son tejidas por quienes cumplen los roles de crianza y cuidado, las mujeres.

Por otra parte, es empleado este material de manera subjetiva, puesto que en este trabajo se entiende desde un punto de vista personal y psicológico, la maraña de lana negra como un espacio de conflicto, cargado de emociones negativas.

El trabajo de Chiharu Shiota o Eva Hesse, hace uso del hilo, la cinta o la cuerda para crear entramados que llegan a ocupar todo el espacio instalativo y en los que también hacen uso del material de manera poética, más allá de su utilidad.

La lana es un recurso que surge de la naturaleza y con el que se crea algo artificial mediante el acto de tejer. Al igual sucede con la historia, con la política, la cultura, la televisión o publicidad, la educación en la familia, en la escuela o la religión, que no son más que realidades fabricadas y mostradas como única verdad, fruto de la "naturaleza" humana.

Pero toda esta construcción está acabando con vidas y no por muerte "natural".

Invitar al espectador a encender las velas, es invitarlo a una metamorfosis del propio espacio y de las sensaciones que este provoca. Tras encender las velas el espacio era menos siniestro, más cálido en luz y temperatura pero también su energía.

Moiras reivindica que lucha por la igualdad de género y por el fin de la violencia machista, es una lucha de todos. No se pueden permitir más "hilos cortados por la mano del hombre, decidiendo cuando acabar con la vida de una mujer".³¹



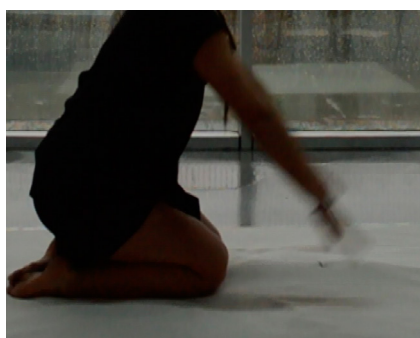
31

Alusión a la historia de las Moiras en la mitología griega, explicada previamente.

4.2.2. Renacer

“La intención de la performance no es decir, sino hacer sentir”³²

Josette Féral.



Fecha: Enero 2017.
Lugar: Valencia.
Espacio: T-4, Fac. BBAA.
Duración: 9 min.
Materiales: Lana y lona.



Para la asignatura de Arte sonoro ha sido realizada esta acción en la cual intervienen tres elementos: lana negra, lona blanca y cuerpo. El interés por explorar el cuerpo en el espacio y como los objetos interfieren sobre este, está continuamente presente en todas las acciones.

El lugar escogido para el desarrollo de la acción, es un espacio inmaculado y con luz natural durante las horas de sol.

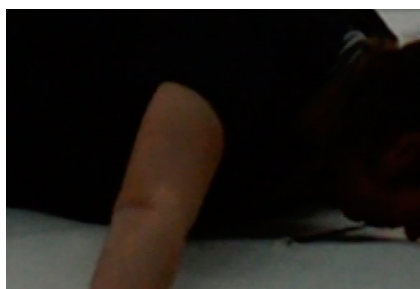
El espectador se dispuso a su libre elección, no hubo ningún tipo de indicación previa. En la parte final de la acción la performer hace partícipes a algunos asistentes.

El sonido es producido con la voz y con el cuerpo en contacto con los otros dos elementos. El sonido es explorado acariciando, arañando, golpeando y finalmente rajando la lona. La voz hundida, lanzando gritos dentro de la tela, con la lana dentro de la boca, provocando gritos que apenas tienen voz, ya que el sonido pierde su fuerza cuando es cubierto. El tiempo de la acción lo determina la escucha y relación que se establece entre el cuerpo y el objeto, ambos conectados el uno al otro todo el tiempo hasta que en un momento de tensión esta unión se rompe y la acción termina.



En **Renacer**, la relación entre cuerpo y objeto surge de manera espontánea por lo que durante el transcurso de la acción aparecen simbologías que están relacionadas con la herida, la angustia, la opresión o desesperación.

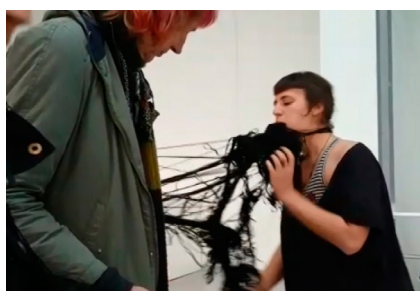
La performer explora las posibilidades sonoras del materia, en un primer momento con la tela, después comienza a estirar de un hilo de lana negra sacándolo desde el centro de la tela, sin utilizar sus manos, puesto que el hilo es estirado con los dientes y se va introduciendo en el interior de la boca hasta que ya no cabe más, por lo que la lana conecta la tela y a la performer, saliendo de un agujero para meterse en otro.



La superficie inmaculada empieza a perder su armonía, la performer raja la tela desde su centro y dejando al descubierto toda una maraña de lana negra en su interior, mete su cabeza en el interior de la tela y produce sonidos con su voz, sollozos, gritos y una fuerte respiración nasal puesto que la entrada y



Sin título, 2016. Presentado en la asignatura de Pintura y expresión.



Renacer, 2017.

salida de aire por la boca está bloqueada.

Finalmente la performer sale de debajo de la tela, de ese agujero, de esa herida provocada o de ese metafórico útero y estira la lana con sus manos, camina hacia los espectadores más cercanos y los enreda, después comienza a caminar alejándose de ellos y provocando una tensión entre la lana que ella tiene en el interior de si boca y los cuerpos enredados con esta misma, finalmente esta tensión aumenta y al romperse el último hilo de lana que mantenía las dos partes unidas, termina la acción.

Esta acción puede recordar a algunos trabajos de Lydia Clark, mencionados con anterioridad³³.

Esta performance está llena de metáforas, la superficie blanca oculta toda una problemática en su interior, hablando de lo que no se deja ver, de lo que se esconde continuamente.

Hay una escucha del material y tras esta escucha se produce un descubrimiento, surge la curiosidad y se inicia una búsqueda, siendo necesario dañar lo superficial para indagar en su interior a través de la herida.

Esta raja en la tela da lugar a una forma que ya ha sido empleada por la performer en algunas pinturas y esculturas de años anteriores. Es utilizada como símbolo que alude a la herida pero también a la vagina, lo que de pronto convierte esa tela en un útero donde la performer llega a introducirse, fusionándose con el material, convirtiéndose en él. Al salir de nuevo, la lana continúa uniendo este útero con la boca, de manera que la lana en esta acción es una especie de largo cordón umbilical que asfixia y aunque después se desvincula de ese útero continúa ejerciendo presión entre los cuerpos que se resisten a ser arrastrados por lo que se crea una situación de tensión que termina con la ruptura del cordón y los cuerpos son liberados.

La sumisión y aceptación de lo transmitido, ingerido prácticamente sin cuestionar, la toxicidad que numerosas veces está presente en los lazos afectivos, el retener para no dejar ir, la tensión que surge cuando se obliga sin diálogo, o cuando los caminos no van en la misma dirección. Son algunas cuestiones a las que se alude en esta acción.

Renacer es una ruptura del cuerpo con el vientre materno y con la idea de "mujer" transmitida de generación en generación, que aunque no sea de manera intencionada, sigue propagando una educación sexista y machista puesto que las generaciones anteriores han crecido y vivido en una sociedad que normalizaba y potenciaba la diferencia entre hombres y mujeres. La acción es una vuelta al origen para desde ese punto comprender, deconstruir y renacer como individuo independiente. Posiblemente sea de las acciones más introspectivas que conforman la práctica artística que se presenta en este Trabajo Final de Grado.

Carolee Shneemann. *Interior Scroll*, 1975.

4.2.3. Culpa mía

Fecha: Enero 2017.

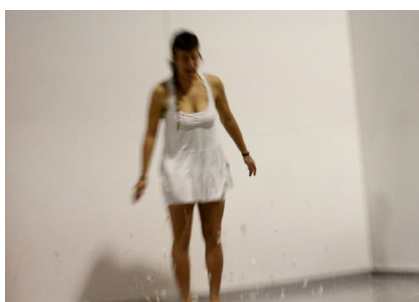
Lugar: Valencia.

Espacio: T-4, Fac. BBAA.

Duración: 13 min.

Materiales: Lana y platos.

Platos y lana fueron los objetos escogidos para la realización de la performance final en la asignatura de Performances 2017. El espacio fue escogido por sus características luminosas y estéticas, acotando la acción entre tres paredes que delimitan el espacio. La duración se corresponde al desarrollo natural y espontáneo de la acción. El recorrido que se va a hacer y cómo se van a posicionar los objetos a nivel compositivo, sí que ha sido pensado previamente. Los espectadores tienen no intervienen en la acción y tampoco se les ha pedido una disposición concreta. Y el sonido también está presente en el sonido de los platos que estallan contra el suelo o paredes y en la voz de la performer que grita cada vez que lanza un plato.



Culpa mía, 2017.

En esta ocasión la acción comienza con el cuerpo de la performer atrapado tras una maraña de lana situada en una de las esquinas del espacio. En el interior de esa especie de capullo, la performer se desprende de su ropa interior (bragas) y sale al exterior pero su cuerpo continua conectado al entramado de lana mediante un cordel que va desde dicho punto, hasta el interior de su vagina. La performer comienza a caminar hacia donde están situados los seis platos blancos, apilados. Para poder avanzar debe ir extrayendo de su interior poco a poco la lana, con ella va creando y poco a poco una especie de dibujo rodeando cada uno de los platos que ha dispuesto cuidadosamente por el suelo, y lo une al siguiente, así hasta extraerse 15 m de lana.

Justo cuando va a situar el sexto plato, ya no queda lana en el interior de su vagina, por lo que su cuerpo ha dejado de estar conectado la esquina “enmarañada”.

Entonces la performer coge el primer plato, respira y lo lanza contra el suelo con un fuerte grito, repitiendo esta acción hasta seis veces. Cuando todos los platos están rotos y el suelo lleno de trozos de cerámica, comienza a reunir todos los pedazos en un mismo punto del espacio, sus pies están descalzos y camina sin preocuparse por posibles cortes. Cuando ya ha reunido los pedazos en un mismo lugar, la performer se tumba sobre esa especie de cama punzante y en ella descansa, de este modo la acción finaliza.

Tanto la lana como los platos, son dos objetos que aluden al hogar y cuidado, espacio culturalmente destinado a la mujer, donde ella ejerce los roles de “ama de casa”, crianza, limpieza, cuidado, amor y sexo, con la finalidad de satisfacer a la familia. El afán de liberación, la autodestrucción y la culpa están presentes en la acción, también la cultura arraigada hasta las entrañas de muchas mujeres a las que se les ha convencido de como tienen que ser y en que deben invertir su tiempo para sentirse realizadas.

En la acción la mujer se rebela contra el rol, para finalmente autocastigarse y descansar sobre la culpa.

4.2.4. Quiero ser oveja negra

Fecha: Junio 2017.

Lugar: Bétera-Valencia.

Espacio: Huerta.

Duración: 30 min.



Quiero ser oveja negra es una acción que se desarrolla en un entorno rural, con un rebaño de ovejas mientras estas están pastando.

El tiempo de la acción fue de 30 minutos pero podría haber durado más o menos, ya que dependía absolutamente de como se desarrollase la acción, como se comportasen las ovejas y como se sintiese la performer.

En esta ocasión no se utiliza ningún objeto ya que el pelaje de la oveja es la lana en su estado natural, por lo que aunque el objeto no aparece como tal, la referencia se sigue aludiendo a él. Entre los sonidos que surgieron durante la acción, el balido de las ovejas y el ruido que hacían al caminar o correr, los ladridos del perro pastor y otros sonidos propios del campo.

Como espectador es necesario destacar al pastor del rebaño, Vicente, ya que gracias a él la acción pudo llevarse a cabo.

Trabajar con un objeto determinado, como en esta serie de acciones está siendo la lana de color negro, convierte dicho material en un “compañero” del día a día con el que trabajas y creas. Este fue uno de los motivos por los cuales surgió el interés de conocer la parte viva del objeto, su origen.

En la acción la performer se desnuda y está durante media hora entre el rebaño de ovejas que pastan en un terreno lleno de cebollas, excrementos, orín y algunos residuos contaminantes como botellas o latas. Ella adopta una postura a cuatro patas y camina de rodillas sobre toda esa superficie junto a las ovejas, cómo si se tratase de una más.

La actitud de los animales depende mucho de como se posiciona el cuerpo de la performer ante ellas. Cuando se dirige de frente, las ovejas se alejan todas al mismo tiempo, pero si el cuerpo está de espaldas a ellas, comienzan a acercarse y llegan a aproximarse mientras comen.

Cuando la performer concluye la acción, se levanta, entonces las ovejas empiezan a caminar con rapidez creando un gran círculo que rodea el cuerpo.



Quiero ser oveja negra toma el título de la típica frase hecha y dicha con connotaciones negativas “ser la oveja negra”. Esta frase suele decirse cuando alguien es diferente, es el “raro” o considerado peor que el resto, por el hecho de no entenderse como “normal” según lo que este sistema heteronormativo propaga por normalidad.

En esta ocasión de una forma irónica se emplea dicha expresión pero mostrando interés por formar parte de los clasificados como “ovejas negras” y se lleva a cabo de manera literal integrando el cuerpo durante media hora entre ovejas negras.



Quiero ser oveja negra, 2017.

Si ser la oveja negra implica no ser lo que todos esperaban, romper con tradiciones, tener consciencia de como se ha alienado a la sociedad y querer formar parte lo menos posible de ella, o como mujer romper con estereotipos, tanto sexuales, estéticos como ideológicos, dejar de reproducir patrones y roles, aunque eso implique el rechazo hasta del núcleo familiar, entonces, *quiero ser una oveja negra*.

Haciendo referencia al movimiento y *teoría Queer*, que surge del rechazo y abandono socio-político hacia sectores minoritarios, como inmigrantes, personas con diversidad funcional, personas en condiciones económicas precarias y riesgo de exclusión social, los colectivos de gays, lesbianas, transexuales, intersexuales, bisexuales y toda la diversidad de condiciones sexuales e identitarias, podría decirse que esta teoría surgió por la unión de todas aquellas personas que, a su manera, son “ovejas negras” para esta sociedad.

4.2.5. *Mi naturaleza no es tu tradición.*



Fecha: Junio 2017.

Lugar: Valencia.

Espacio: Mesón de Morella.

Dirigida por: Liliana Luis.

Realizada con la participación de: Carmen Sogues (madre de la performer).

Duración: 25 min

Materiales: Lana y agujas de tejer.



Mi naturaleza no es tu tradición, pone nombre a la última acción realizada, esta vez con la participación imprescindible de la madre de la performer ya que sin ella la acción hubiese perdido sentido, por lo que especiales agradecimientos.

El espacio, Mesón de Morella, es escogido por sus características estéticas y arquitectónicas, esta vez la acción se desarrolla junto a unos pilares de ladrillo y con luz natural. El tiempo que dura la acción se corresponde al tiempo que tarda la performer en deshacer el trozo tejido con lana negra, por su propia madre.

Los objetos utilizados son dos ovillos de lana y las agujas para tejer.

El sonido principal es el de los dientes rompiendo el tejido y el de la malla rasgándose a la fuerza. El espectador a diferencia de en otras ocasiones, no interviene durante la acción.



La acción comienza con la madre de la performer sentada sobre un taburete de madera, tejiendo una especie de malla con la lana negra (dicha malla es fruto de días previos de trabajo realizado por ella), después aparece su hija y se sienta en el suelo frente a ella. Empieza a tocar y explorar con sus manos y cara, el tejido que se está elaborando. Poco después comienza a estirarlo y a morderlo. Transcurridos los cuatro primeros minutos de la acción, la performer comienza a estirar un hilo de la malla hasta que lo muerde y lo rompe, poco a poco va deshaciendo la malla, estirando, mordiendo y rasgando el tejido mientras que su madre ignora lo que sucede y continua tejiendo.

tras 20 minutos deshaciendo la malla, la performer llega hasta las agujas que su madre está utilizando, pero ella continua tejiendo, entonces la hija se levanta, le da un beso en la mejilla y se marcha. Segundos después la madre deja las agujas, se levanta y se marcha también. Solo quedan los restos destrozados de lana en el suelo y las agujas sobre el taburete, junto a los ovillos de lana.



En la mitología griega existe el mito de Penélope³⁴, donde se representa a la mujer romántica que espera el regreso de su esposo. Modelo que poco a poco se ha ido leyendo como independencia, inteligencia, cuestionamiento del yo y del destino, a través de la construcción femenina de la propia historia, materializada en el acto de tejer.



Mi naturaleza no es tu tradición, 2017

En Penélope, el tejido es el espacio interno de la mujer, su orden, es conservación y protección, pero también es la posibilidad de la maquinación, la destrucción y la muerte, plasmado mediante el sudario que teje y desteje cada día y noche, haciendo circular del acto de tejer.



Regina José Galindo. *Futuro*, 2015.

Por supuesto no es casualidad que en esta performance se escoja a la propia madre para crear un tejido que luego la hija comienza a deshacer. Se trata de una acción muy personal, donde cada una de las integrantes hace una acción, una hace y la otra deshace. También es una acción cargada de poética y simbolismo. La malla de lana negra tejida por las manos de la madre simboliza la tradición, la aceptación y sumisión de roles que de manera natural son transmitidos posteriormente a los hijos.

La progresión del tejido es la misma progresión del tiempo. Destejer, deshacer lo hecho, es establecer exactamente la dirección contraria, el intento de recordar, de regresar a un estado original, es la negación del tiempo y de su destrucción. Empezar a estirar del hilo, romperlo, plantearse la posibilidad de empezar a deconstruir para poder ser un individuo independiente de las figuras materna y paterna, que piensa por sí solo y escoge como vivir, son algunas cuestiones a las que se alude en la acción.



Mi naturaleza no es tu tradición, 2017.

4.5.6. Agua bendita con sal.

Fecha: Mayo 2017.
Lugar: Valencia.
Espacio: Playa Patacona.
Duración: 3 min.
Color: Sí.
Sonido: Sí.

El último trabajo que forma parte de *Tradición no es naturaleza* lleva por título: **Agua bendita con sal**, se trata de un video experimental que dura tres minutos.

Realizado a las 6:30 a.m. en la playa de la Patacona, Valencia.

El video se compone por cuatro pistas de video superpuestas, con opacidad reducida y una pista común de audio, que reproduce el sonido del mar. Los elementos que aparecen son lana, cuerpo y agua.

Para su realización fue necesario grabar varias tomas, de aproximadamente 3 min. cada una, variando la posición de cuerpo respecto al mar, en algunas adentrándose más y en otras menos.



Agua bendita con sal, 2017.

La performer en esta ocasión se tumba en la orilla del mar, perpendicular a la línea de horizonte y con la cabeza más próxima al agua. El vaivén de las olas en algunas ocasiones cubre de agua su rostro provocando la entrada de agua por la boca, que después tiene que ser expulsada. El agua afecta a sus ojos (por la sal y arena), oídos y dificulta el poder respirar.

La lana está cubriendo su rostro y cuerpo pero el agua va provocando que diferentes partes de su cuerpo desnudo queden al descubierto, ya que la lana se va desplazando con el movimiento de las olas.

Tras el proceso de edición, la imagen no es demasiado evidente, aparece lana, partes del rostro y del cuerpo, como labios, pechos, vientre o pubis. Todas las imágenes se mezclan entre sí, provocando un efecto que da lugar a la confusión.

Lo carnal y el sufrimiento, el deseo, el castigo y el pecado, conviven en la pieza audiovisual. Con el título se hace alusión a la religión, donde el agua bendita es utilizada para propósitos de bautizo y otros rituales y prácticas religiosas.

«No hay nada como el agua bendita para poner en fuga a los demonios y evitar que vuelvan nuevamente»³⁵

Santa Teresa de Ávila.

Por otra parte, uno de los remedios más antiguos para limpiar y sanar los ambientes es la sal. Los antiguos griegos consagraban la sal en sus rituales, los judíos la incluían en sus ofrendas en el templo y los budistas repelen con ella los espíritus malignos.

Sin duda alguna muchas son los que creen en las cualidades purificadoras de la sal, que absorbe la energía psíquica y la reconduce en su propia estructura.

35 Santa Teresa de Ávila. (Ávila, 1515- 1582), monja, fundadora de la Orden de Carmelitas Descalzas, mística y escritora española.

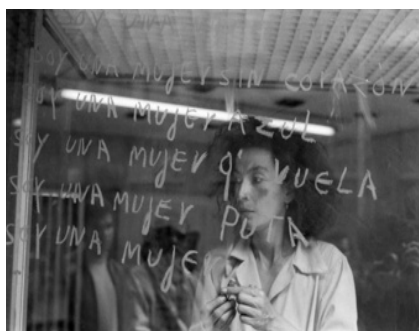


Agua bendita con sal, 2017.

Agua bendita con sal, muestra un cuerpo de mujer que se somete al autocastigo y a una especie de exorcismo, un proceso de limpieza espiritual y purificación, que expulsa el demonio del interior de la persona.

La acción alude a que el uso libre de su cuerpo femenino continua estando mal visto ya que cuando se muestra sin ser objetualizado, sin complejos, ni tapujos y reivindica su sexualidad, se convierte en un temas tabú que no interesa políticamente por lo que es sometido a censura.

La masturbación es pecado y el deseo por el mismo sexo una patología. El cuerpo y el sexo de la mujer están sumamente controlados cultural y políticamente y la religión ha sido la principal fuerza encargada de inculcar que la mujer solo debe mostrar su cuerpo en la intimidad y al hombre. Su propio placer no importa, solo debe estar y ser perfecta para satisfacer de manera fiel al hombre.



María Teresa Hincapié, *Vitrina*, 1989.

“La buena mujer es, ante todo, madre y un ser pasivo; la mala mujer es el sexo disponible al alcance de los hombres que manejan todas las esferas significativas: el dinero, las armas, las propiedades y también los estamentos religiosos”³⁶.



“(...) soy una mujer sin corazón,
soy una mujer azul,
soy una mujer que vuela,
soy una mujer puta
soy una mujer (...)”

Escribe María Teresa Hincapié en el cristal,
durante su acción *Vitrina*, 1989.

36 ALIAGA, J. V. y G. CORTÉS, J. M. *Desobediencias. Cuerpos disidentes y espacios subvertidos en el arte en América latina y España: 1960- 2010*. Madrid: Ed. Egales, p. 36.

Agua bendita con sal, 2017.

5. CONCLUSIÓN

El arte es un espacio de creación, expresión y libertad. Un lugar desde donde también se puede crear consciencia, es más, creo que como creadores tenemos la labor de comprometernos a realizar un trabajo que vaya más allá de la materia, lo estético y lo superficial.

En los tiempos que corren necesitamos creatividad, sensibilidad y crítica, necesitamos que todo lo que se cree sea para decir algo, para mover a alguien. Creer que lo que hacemos es importante, es la única forma de conseguir que finalmente lo sea y se escuche.

Las mujeres en el mundo del arte tenemos una gran labor, estamos “tejiendo” una nueva historia, que deja atrás años de sumisión y objetualización de nuestros cuerpos en beneficio del hombre-artista y su inspiración.

Los años 70 abrieron una puerta de lucha para la mujer artista.

Surgieron prácticas artísticas feministas relacionadas con el arte de acción mediante las que se planteaba un trabajo comprometido con la realidad social de la época.

Sin embargo en la actualidad parece que el arte ha sido engullido también por el capitalismo y el pensamiento crítico ha sido sustituido por el dinero.

Me parece fundamental que las nuevas generaciones de artistas, sin distinciones de género, se unan y luchen por derechos, sean cuales sean ya que hay mucho por deconstruir y al final todo está relacionado.

La performance personalmente me ofrece un lienzo en blanco, donde puedo dibujar con mi cuerpo y los objetos, en el espacio e inventar realidades efímeras, que por absurdas que parezcan, están cargadas de poética y contenido crítico. También me permite un mayor autoconocimiento ya que mediante el trabajo que realizo observo constantes que aparecen una y otra vez en cada acción y que forman mi imaginario y mundo de metáforas y símbolos.

Trabajar en el ámbito de la performance, especialmente, ha sido abrir un camino de crecimiento personal, de empoderamiento y confianza en mi misma, en el poder de mi propio cuerpo, de lo que creo y hago.

Los cuerpos son una herramienta poderosa de gran impacto político, social y cultural, pero la mayoría de ellos actualmente están sometidos a los intereses económicos del sistema y al adoctrinamiento que la religión ha ejercido sobre ellos durante siglos de historia.

Tradición no es naturaleza es el reflejo de un proceso personal y creativo. Un proceso de aceptación, deconstrucción y reconciliación con una misma, de comprensión hacia la situación que se me presenta como mujer que no cumple con lo establecido en esta sociedad heteronormativa y heteropatriarcal. Una pregunta constante: ¿Por qué? y la respuesta crítica tras hallar respuestas.

Este proyecto no ha llegado a su fin, puesto que es el fruto de todo aquello que durante estos cuatro años me ha ido interesando, y en especial los últimos ocho meses he trabajado de manera continua. Es la materialización de ideas e inquietudes que necesitaban tomar forma de algún modo.

6. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

Arte

QUANCE, R.A. *Mujer o árbol. Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*. Madrid: A.Machado Libros, S.A.,2000.

BORNAY, E. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.

BORNAY, E. *La cabellera femenina*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.

RECKITT, H. *Arte y feminismo*. Barcelona: Phaidon Press Limited, 2005.

FERRANDO, B. *El arte de la performance: elementos de creación*. Valencia: Ediciones Mahali, 2009.

VICENTE ALIAGA, J. Comisaio de la exposición de *Gina Pane: intersecciones* en el MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (30/01-24/04/2016) Edición: MUSAC, 2016.

TROTET, FRANÇOIS. *Henri Michaux ou la sagesse du Vide*. París: Édit. Albin Michel, 1992.

KOSTELANETZ, R. *Conversations avec Cage*. París: Édit. des Syrtes, 2000.

PAZ, O. *El mono gramático*. Barcelona: Édit. Seix Barral, 1974.

VESCOVO, M. *Gina Pane: dal corpo fisico al corpo sindonico*. Milano, Italia. Edizioni: Charta, 2002.

BARTHES, R. *Le plaisir du texte*. París: Édit. du Seuil, 1973.

Catálogo exposición Lygia Clark organizada y producida por la Fundació Antoni Tàpies. *Lygia Clark*. Barcelona: Edición Fundació Antoni Tàpies, 1998.

Catálogo *Eva Hesse - San Francisco Museum of Modern Art*. San Francisco, California. Edición: Elisabeth Sussman, 2002.

Estudios de género

DESPENTES, V. *King Kong Théorie*. España: Editorial Melusina, S.L., 2007.

PRECIADO, P.B. *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2011.

MANUEL, T.S.S. *A vueltas con la violencia: Una aproximación multidisciplinar a la violencia de género*. Madrid: Tecnos, 2016.

BOURDIEU, P. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.

BUTLER, J. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós Ibérica, 2007.

ALIAGA, J. V. y G. CORTÉS, J. M. *Desobediencias. Cuerpos disidentes y espacios subvertidos en el arte en América latina y España: 1960- 2010*. Madrid: Ed. Egales, 2014.

Documentales

BEATRIZ PRECIADO. A la carta: Pienso, luego existo. RTVE. Realizado: 12/10/2013.
[Consulta: 19/04/2017]
Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/pienso-luego-existo/pienso-luego-existobeatriz-preciado/1986547/>

REGINA JOSÉ GALINDO. A la carta: Metrópolis. RTVE. Realizado: 17/03/2012.
[Consulta: 07/11/2016]
Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-regina-jose-galindo/1356005/>

CUERPOS QUE TODAVÍA IMPORTAN. Conferencia de Judith Butler: 16/09/2015.
[Consulta: 16/03/2017]
Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=-UP5xHhz17s>

CONFERENCIA DE BEATRIZ BETO PAUL PRECIADO EN MÉXICO. Universidad del Claustro de Sor Juana, junio de 2010.
Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=P7ZufUMzQ>

CONFERENCIA DE BEATRIZ PRECIADO EN EL FESTIVAL SOS 4.8 DE MURCIA, 2009
Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=KTKr00L7eiM&list=PLhB1eiV96r_W2BEmnkPBv06J4jmC2PN25&index=2

Tesis, tesinas de máster, trabajos fin de grado, etc.

FRANCO, Y. *Huella de género. Objetos, cotidianidad, arte de acción*. [Trabajo Final de Grado] Valencia, 2016.

PIQUER SANCLEMENTE, R. *Penélope y el tejido del tiempo*. XVI Seminario de Arqueología Clásica. UCM.

Páginas web

Ministerio de sanidad, servicios sociales e igualdad, del gobierno de Español.
[Consulta: 19/06/17].
Disponible en: <http://www.violenciagenero.msssi.gob.es/>

La izquierda diario. Géneros y sexualidad. *Judith Butler y la Teoría Queer*. (21/07/2016).
[Consulta: 21/06/2017].
Disponible en: <http://www.laizquierdadiario.com/Judith-Butler-y-la-Teoria-Queer>

YELLOWTRACE. [Consulta: 28/03/17].
Disponible en: <http://www.yellowtrace.com.au/string-thread-installations/>

JOSÉ GALINDO, REGINA. Página Web oficial. [Consulta:28/02/17].

Disponible en: <http://www.reginajosegalindo.com/>

SHIOTA, CHIHARU. Página Web oficial. [Consulta: 13/11/16].
Disponible en: <http://www.chiharu-shiota.com/en/>

VIOLA, BILL. Página Web oficial [Consulta: 28/02/17].
Disponible en: <http://www.billviola.com/>

Fundación Banco Santander. *Chiharu Shiota. Programa la obra invitada museo bellas artes bilbao (02/07- 13/10/2014)*. [Consulta: 16/11/16].
Disponible en: <https://www.fundacionbancosantander.com/es/la-obra-invitada-chiharu-shiota>

GUGGENHEIM BILBAO. Exposición *Niki de Saint Phalle (27/02- 07/06/2015)*. [Consulta: 22/04/17].
Disponible en: <http://nikidesaintphalle.guggenheim-bilbao.eus/>

GUGGENHEIM BILBAO. *Bill Viola: retrospectiva (30/06/2017- 09/11/2017)*. [Consulta: 22/04/17].
Disponible en: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/bill-viola-retrospectiva/>

7. ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig.1 NIKI DE SAINT PHALLE. *El caballo y la novia (Cheval et la Mariée)*, 1963. Depósito en el Sprengel Museum, Hanóver, donación de la artista, 2000. P. 15.

Fig.2 FRANCESCA WOODMAN. *Sin título*, 1977-78. Roma, Italia. P. 15

FIG.3 REGINA JOSÉ GALINDO. *Crisis hair*, 2009. Karlin Studios. Futura, República Checa. Página oficial Regina José Galindo. P.16.

Fig.4 REGINA JOSÉ GALINDO. *Hilo de tiempo*, 2012. San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México. Página oficial Regina José Galindo. P.16.

Fig. 5. GINA PANE. *Azione Sentimentale*, 1973. Cortesía de Centre George Pompidou, París Musée national d'art moderne. P. 17.

Fig. 6. CHIHARU SHIOTA. *Performance view of "Sleeping is like Death"*, 2016. Galerie Daniel Templon, Brussel, fotografías por José Huedo. P. 17.

Fig. 7. SANDY ORGEL. *Linen closet. <<Womanhouse>>*, 1972. RECKITT, H. *Artey feminismo*. Barcelona: Phaidon Press Limited. P.18.

Fig. 8. BILL VIOLA. *Ocean Without a Shore*, 2007/2009. VIOLA, BILL. Página Web oficial. P. 18.

Fig. 9. BILL VIOLA. *The Dreamers*, 2013. Video/instalación. VIOLA, BILL. Página Web oficial. P. 18.

Fig. 10. LYGIA CLARK. *Estructuras vivas* (1969). Catálogo exposición Lygia Clark organizada y producida por la Fundació Antoni Tàpies. *Lygia Clark*. Barcelona: Edición Fundació Antoni Tàpies, p.255. P. 19.

Fig. 11. LYGIA CLARK. *Baba antropofágica* (1973). Catálogo exposición Lygia Clark organizada y producida por la Fundació Antoni Tàpies. *Lygia Clark*. Bar-

celona: Edición Fundació Antoni Tàpies, p.296. P.19.

Fig. 12, 13, 14. LILIANA LUIS. *Cortes de libertad*, 2016. Grabación realizada por Pepe Romero. P. 20.

Fig. 15. D.G. Rossetti, *Lady Lilith*, 1868, p. 131. BORNAY, E. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008. P. 21.

Fig. 16. Edvard Munch, *Salomé*, 1903, p. 207. BORNAY, E. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008. P.21

Fig. 17. Edvard Munch, *El Vampiro*, 1894, p. 289. BORNAY, E. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008. P.21.

Fig. 18, 19, 20. LILIANA LUIS. *Infinita castración*, 2016. Grabación realizada por Pepe Romero. P. 22.

Fig. 21. Mujeres rapadas con el brazo en alto. Montilla (Córdoba), 1936. P. 22.

Fig. 22. Mujeres desfilando por las calles tras ser rapadas. 1936. p. 22.

Fig. 23, 24, 25,26. LILIANA LUIS. *La banda de cera*. Mesón de Morella, Valencia. 2016. Fotografías realizadas por Adrián La Calle, video hecho por Mesón de Morella. P. 23-24

Fig. 27.28. 31. 32. 33. 34. LILIANA LUIS. *Moiras*, 2017. Instalación. Fotografías realizadas por Alfonso Guachu. P. 24-25.

Fig. 29. EVA HESSE. El estudio de hesse a principios de 1970 con un trabajo sin título del mismo año. Todavía en progreso. Catálogo *Eva Hesse - San Francisco Museum of Modern Art*. San Francisco, California. Edición: Elisabeth Sussman, p.17. P.25.

Fig. 30. p. 25. CHIHARU SHIOTA. *After the Dream*, 2016. Toyota Municipal Museum of Art, Aichi, Japan, fotografías por Kazuo Fukunaga. P. 25.

Fig. 35. 36. 37. 38. 40. 41. 42. LILIANA LUIS. *Renacer*, 2017. Fotogramas el vídeo que documente la acción. P. 26-27.

Fig. 39. LILIANA LUIS. Sin título, 2016. Presentado en la asignatura de Pintura y expresión. P. 27

Fig. 43. CAROLEE SHNEEMANN. *Interior Scroll*, 1975. East Hampton, Long Island. RECKITT, H. *Arte y feminismo*. Barcelona: Phaidon Press Limited, 2005, p. 83. P. 28

Fig. 44. 45. 46. LILIANA LUIS. *Culpa mía*, 2017. Fotogramas del vídeo que documenta la acción. Cámara: Ana Uría, Bartolomé Ferrando y Clara De Luna. P. 28

Fig. 47. 48. 49.50. LILIANA LUIS. *Quiero ser oveja negra*, 2017. Fotografías realizadas por Ana Uría. P. 29-30.

Fig. 51, 52, 53, 54, 55 y 57. LILIANA LUIS. *Mi naturaleza no es tu tradición*, 2017. Fotografías realizadas por ANA Uría. P. 31-32.

Fig. 57. REGINA JOSÉ GALINDO. *Futuro*, 2015. Fotos: David Pérez. Espacio Poporopo. Ciudad de Guatemala, Guatemala. Página Web oficial de R.J. Galindo. P. 32.

Fig. 58, 59, 60, 62 y 63. LILIANA LUIS. *Agua bendita con sala*, 2017. Vídeo grabado por Lluïsa Febrer Bausà y editado por Liliana Luis Sogues. P.33.

Fig. 61. MARÍA TERESA HINCAPIÉ. *Vitrina*, 1989. ALIAGA, J. V. y G. CORTÉS, J. M. *Desobediencias. Cuerpos disidentes y espacios subvertidos en el arte en América latina y España: 1960- 2010*. Madrid: Ed. Egales, p. 41. P.33.

8. ANEXOS

Los registros en video de los trabajos presentados en el capítulo: 4. Producción Artística, pueden ser visualizados **pinchando sobre el link o copiando y pegando el enlace. Se recomienda poner la calidad en HD**, para verlos con mejor resolución:

4.1. Antecedentes:

4.1.1. *Cortes de libertad.*

Disponible en: https://youtu.be/J7If4iDQ2_4

4.1.2. *Infinita castración.*

Disponible en: https://youtu.be/iPv_-v5yPVY

4.1.3. *Concierto: La banda de cera.*

Disponible en: https://youtu.be/j1aheYJy9_c

4.2. Tradición no es naturaleza:

4.2.1. *Moiras.*

Disponible en: <https://youtu.be/7hGi-w6wO2k>

4.2.2. *Renacer.*

Disponible en: <https://youtu.be/WpInRVcoc0Y>

4.2.3. *Culpa mía.*

Disponible en: <https://youtu.be/iWg47JcyAAY>

4.2.4. *Quiero ser oveja negra.*

Disponible en: <https://youtu.be/2Eckx9-IPY4>

4.2.5. *Mi naturaleza no es tu tradición.*

Disponible en: <https://youtu.be/wkgUqeee-UI>

4.2.6. *Agua bendita con sal.*

Disponible en: <https://youtu.be/HpWka0MPq1A>